



**Università
degli Studi
di Ferrara**

**Dipartimento
di Studi Umanistici**

Corso di Laurea magistrale in
CULTURE E TRADIZIONI
DEL MEDIOEVO E DEL RINASCIMENTO

Joseph d'Arbaud
La Bèstio dóu Vacarés

*Tra mito e natura:
il ritorno del fauno in Camargue*

Relatore: Prof.ssa Monica Longobardi

Laureanda: Giulia Ziviani

Anno Accademico 2017-2018

Joseph d'Arbaud
La Bèstio dóu Vacarés

*Tra mito e natura:
il ritorno del fauno in Camargue*

*A Marco
e al suo Guardiano del Fiume*

INDICE

INTRODUZIONE	p. 11
CAPITOLO 1. UN POEMA IN PROSA	p. 15
1. 1 Avertimen.....	p. 15
1. 2 Il primo incontro.....	p. 17
1. 3 L'ultimo capitolo: la scomparsa della Bestia.....	p. 27
1. 4 Philippe Gardy: il valore della scrittura ne <i>La Bèstio dóu Vacarés</i>	p. 48
CAPITOLO 2. LA BÈSTIO	p. 51
2. 1 Fauno, Satiro, Pan o Silvano.....	p. 52
2. 1. 1 Le caratteristiche della figura di Pan.....	p. 54
2. 1. 2 Margaret Murray e la tradizione del “dio cornuto”.....	p. 55
2. 1. 3 Pan è morto?.....	p. 56
2. 2 Il ritorno degli dèi.....	p. 58
2. 2. 1 Una diversa visione del fauno.....	p. 66
2. 2. 2. Un'altra creatura mitologica: il centauro.....	p. 69
2. 3 La conclusione di Kirsch.....	p. 72
CAPITOLO 3. LA CAMARGUE E IL POLESINE: DUE PAESAGGI LETTERARI	p. 75
3. 1 La Camargue di d'Arbaud: « <i>un paysage d'âme</i> ».....	p. 76
3. 2 Dalla Poesia all'ambiente: <i>l'écopoétique</i>	p. 82
3. 3 La Camargue sociale di Bernard Picon.....	p. 84
3. 4 La protezione del Delta: il Parco Naturale della Camargue.....	p. 86
3. 5 Di Camargue e di Polesine.....	p. 89
3. 5. 1 Tera e aqua, aqua e tera.....	p. 91
3. 5. 2 Leggende e creature fantastiche nel Delta del Po.....	p. 95
3. 6 Paesaggi in dissolvenza e narratori del Delta.....	p. 98
3. 7 Il Parco del Delta del Po.....	p. 102

CONCLUSIONI.....	p. 105
APPENDICE - SCHEDA BIOGRAFICA DELL'AUTORE.....	p. 111
BIBLIOGRAFIA.....	p. 113
SITOGRAFIA.....	p. 119

INTRODUZIONE

«[*La Bête du Vaccarès*] pour lui, n'est pas un thème poétique, ornemental, artificiellement provoqué, fabriqué, mais l'âme même d'un pays qui se révèle mystérieusement, religieusement, à celui de ses enfants qui est le plus digne de comprendre ses sources intimes et de dégager ses secrets vitaux»¹.

Nel 1926 il *poeta-gardian* felibrista Joseph d'Arbaud pubblicò quello che verrà considerato il suo capolavoro: *La Bèstio dóu Vacarés*. Un poema in prosa che vede al suo centro la storia dell'incontro tra un *gardian*, ossia un mandriano della Camargue, ed un'antica e misteriosa creatura mitologica.

Scegliere di parlare de *La Bèstio dóu Vacarés* di Joseph d'Arbaud e di presentare questo poema² in prosa significa, come affermava Jean-Louis Vaudoyer³, tentare di penetrare "l'anima stessa" di una regione, la Provenza, e di una comunità, quella felibrista.

Lo scopo di d'Arbaud nello scrivere *La Bèstio dóu Vacarés* era dare voce alla sua terra, la Camargue e alle sue umane inquietudini.

Questo lavoro di ricerca vuole avvicinare tale "voce" al panorama letterario e culturale italiano.

Sebbene infatti Joseph d'Arbaud sia un autore noto e studiato in Francia, in Italia è pressoché sconosciuto, così come sono poco note la lingua e la produzione artistica

1 "[*La Bête du Vaccarès*] per lui (d'Arbaud), non è una tematica poetica, ornamentale, creata artificialmente, fabbricata, ma l'anima stessa di un paese che si rivela misteriosamente, religiosamente, a quello tra i suoi figli che è il più degno di comprendere le sue intime origini e di liberare i suoi segreti vitali". M. T. Jouveau, nella sua biografia dedicata a d'Arbaud, riporta queste righe, estratto di un commento al romanzo fatto da Jean-Louis Vaudoyer, amico del poeta. M. T. Jouveau, *Joseph d'Arbaud*, Nîmes, Imprimerie Bené, 1984, p. 304.

2 «*Il est vrai, toutefois, et plus d'un lecteur en fera la remarque, que cette admirable nouvelle reste peut-être, avant tout, un poème*». L. Bayle, *Préface*, in J. d'Arbaud, *La bête du Vaccarès*, Paris, Grasset, 2007 (1926), p. 27.

3 Si tratta della citazione in apertura di questa introduzione.

occitana moderna. Pertanto si è ritenuto importante presentare quest'opera di cui, ad oggi, non esiste una traduzione italiana⁴.

Nel corso di questa tesi verranno presentati la trama, i temi ed il contesto culturale e paesaggistico entro cui si muove la narrazione di d'Arbaud. Vengono inoltre proposti alcuni estratti del romanzo in traduzione italiana, premettendo tuttavia che si tratta di una traduzione ad uso pratico, che vuole avvicinare il lettore al contenuto del romanzo ma che non ha la pretesa di rendere le sonorità e la poeticità di una lingua tanto particolare e bella come l'occitano di Joseph d'Arbaud. Per questo, all'interno dei riquadri di traduzione è riportata anche la versione francese del romanzo, al fine di agevolare il lettore nella comprensione del testo.

Per avvicinarsi "all'anima" di questo racconto si è scelto di strutturare un percorso diviso in tre parti che prendono in considerazione, rispettivamente, la trama e i temi principali della storia⁵, la figura della Bestia⁶ e il paesaggio⁷. Queste ultime due tematiche sono state scelte non solo perché formano il titolo stesso del romanzo ma anche perché sono gli elementi attorno a cui ruota la ricerca identitaria operata da d'Arbaud.

Tale ricerca ha come elemento centrale la complessa figura della Bestia, ultimo semidio, un antico fauno esiliato dall'incalzante modernità e rifugiatosi tra gli acquitrini della Camargue. Nel corso del secondo capitolo emergerà come la Bestia rappresenti la realtà di *gardian*, contadini e battellieri, di festività e tradizioni della Camargue destinate a scomparire con il passare del tempo.

L'ibrido semidio è anche metafora dell'interiorità del poeta che, confusa, cerca di ritrovare il proprio equilibrio attraverso la scrittura e un paesaggio che lo rappresentino. La Bestia diviene così metafora non solo del poeta ma anche della Camargue stessa. Pertanto, come si vedrà nel terzo capitolo, la Camargue, con i suoi ambienti e paesaggi, può essere considerata un vero e proprio personaggio all'interno de *La Bèstio dóu Vacarés*.

4 «Il en existe, à notre connaissance, au moins trois traductions, en anglais, en allemand, en polonais, outre la traduction française due à d'Arbaud lui-même». Bayle, in d'Arbaud 2007, p. 26, nota 1.

5 Capitolo 1.

6 Capitolo 2.

7 Capitolo 3.

Il profondo legame tra i poeti felibri e il territorio camarghese non si svilupperà senza conseguenze. Dal loro impegno letterario e sociale prenderà forma una sensibilità in grado d'influenzare la creazione della Riserva Nazionale della Camargue⁸ e del Parco Naturale Regionale della Camargue⁹. L'analisi del processo di creazione del parco ha posto in luce, nel corso del capitolo, la stretta relazione tra ambiente e letteratura che oggi trova spazio di approfondimento in discipline recenti come l'*ecocritica* e la *letteratura ecologica*.

Nell'ottica di avvicinare la realtà occitana a quella italiana si è scelto inoltre di introdurre un confronto tra il delta della Camargue e il delta del Po.

Che vi sia una somiglianza paesaggistica tra i due territori è ormai noto ma si è voluto approfondire questo legame secondo due nuove prospettive. La prima è quella che sceglie come elemento di paragone il delta del Po veneto e il Polesine di Rovigo, zone praticamente sconosciute fino al grande disastro dell'alluvione del 1951.

Il secondo punto di vista è quello letterario che va dalla letteratura locale in dialetto polesano, a nomi di rilievo contemporanei come Andrea Zanzotto, Gianni Celati ed Ermanno Rea, che pur provenendo da altre zone del Veneto e dell'Italia, sono rimasti colpiti dal territorio deltizio polesano e ne hanno fatto oggetto di una letteratura ecologica volta alla tutela del paesaggio e alla denuncia del suo crescente degrado.

Le possibilità di analisi ed approfondimento offerte da *La Bèstio dóu Vacarés* in particolare e da d'Arbaud sono ampie e variegata: in questa sede si è voluto presentare un percorso che fosse coerente e che prendesse in esame quegli aspetti che meglio riconducevano al romanzo. Dove possibile, si è cercato di proporre nuovi spunti di riflessione, legati sia al confronto con il panorama italiano, con cui la letteratura occitanica condivide le origini romanze, sia ad un tema d'attualità come quello dell'ecologia.

L'intento è che questo lavoro possa essere una tappa all'interno di un più vasto panorama di ricerche nell'ambito della letteratura occitanica e di futuri studi dedicati a Joseph d'Arbaud.

8 Nel 1927.

9 Nel 1973.

CAPITOLO 1

UN POEMA IN PROSA

*«Aquéu libre d'aquí, ma femo lou saup,
l'ai jamai vougu vèndre en res: uno idèio!
Sara pèr vous. Bono niue en tóuti.
S'es que vous ié retrouvés, desegur, sias un bon ome»¹⁰.*

1. 1 AVERTIMENT

È il 1926 quando Joseph d'Arbaud pubblica quello che sarà il suo capolavoro in prosa: *La Bèstio dóu Vacarés*. L'edizione presenta un testo in due lingue, occitano, lingua naturale di d'Arbaud e francese, non una semplice traduzione dall'occitano ma una versione parallela composta dallo stesso d'Arbaud. Già da una prima lettura risulta chiaro che nessuno tranne l'autore stesso avrebbe potuto riportare in un'altra lingua un racconto talmente carico di suggestioni e di potenza visiva, da prendere forma nella mente del lettore quasi – parlando in termini di oggi - si trovasse di fronte ad un film.

Il racconto è un inno, dal sapore un po' amaro e carico di nostalgia, ad una terra che d'Arbaud amava molto: il delta della Camargue. Vasto, desolato, selvaggio e in qualche modo primitivo ma capace, proprio grazie al forte sentimento di solitudine che prova l'uomo, straniero in una terra che conosce ma che in fondo sente che non gli appartiene, di risvegliare la più profonda coscienza umana, un legame con l'identità e la forma nascosta del sentimento.

Ed in effetti i racconti delle straordinarie vicende della Bête e anche del *Regret de Pierre Guilhem*, sono storie di profondo rimpianto e di ricerca di un proprio posto in un mondo che sta cambiando.

¹⁰ “Questo libro qui, mia moglie lo sa, non l'ho mai voluto vendere a nessuno: un'idea! Sarà per voi. E buona notte a tutti. Se avverrà che voi vi ci ritroverete, certamente, sarete un buon uomo”. D'Arbaud, 2007, p. 56.

La vicenda immaginifica e complessa¹¹ della Bête, si apre con un capitolo che ricopre la funzione di prologo. Nel 1904 il narratore, che potremmo immaginare essere l'autore stesso, ha come *gardian* della propria mandria un uomo chiamato *Long-Tòni*. Long-Tòni è un mandriano «*assena, mai sènso estrucioun*»¹² fine conoscitore di un mondo pratico, naturale, fatto di tradizioni tramandate da guardiano a guardiano nel corso dei secoli. Tale cultura consiste nel governare la mandria, domare un cavallo selvaggio, sapere quali sentieri sono sicuri tra gli acquitrini del delta del Rodano. Conoscenze che si imparano vivendo a cavallo tra la natura. Long-Tòni dirà ad un certo punto che «*es bèu, l'estrucioun, vous dise pas, mai n'es pas dins la naturo*»¹³. Riconosce però che è una passione, come quella per i tori¹⁴ e al narratore, a quest'uomo appassionato libri, Long-Tòni decide di lasciare in eredità l'unico libro che non abbia mai voluto vendere. Un antico manoscritto, in pergamena, rilegato in pelle, danneggiato, portatore di un racconto fantastico ed inverosimile.

Vengono così introdotti due espedienti narrativi. Il primo riguarda la finzione del “manoscritto ritrovato” che permette all'autore di conferire veridicità alle sue parole e di sovrapporre alla sua voce narrante quella dell'autore del manoscritto che è, nel caso de *La bèstio dóu Vacarés*, la voce di *Jaume Roubaud*.

Il secondo è quello di sottolineare la successione dei narratori¹⁵ e con essi la trasmissione della memoria. Roubaud scrive il suo racconto perché ne resti memoria futura, Long-Tòni lo conserva e tramanda perché depositario dell'identità dalla sua terra e della sua famiglia, d'Arbaud, nella finzione letteraria, lo riscopre e lo preserva. Il viaggio delle annotazioni di Jaume Roubaud è quello di ogni antico manoscritto, tramandato, copiato e dimenticato in qualche angusta soffitta o biblioteca, fino all'arrivo di un appassionato, erudito e talvolta filologo che, al meglio delle sue possibilità, cerca di ridare una voce ad un testo antico.

11 d'Arbaud, 2007, p. 61.

12 «*Intelligent et illettré*», d'Arbaud, 2007, p. 54-55.

13 d'Arbaud, 2007, p. 56.

14 Commenta Gardy: «*entre lire (écrire) et vivre la vie de gardian, une équivalence est discrètement mais fermement posée, que tout le récit attribué à Jaume Roubaud va développer en la poussant dans ses ultimes retranchements. L'écriture va battre l'espace bouleversé et obscurci de l'être, comme les bêtes -plus tarde et plus justement «la» Bête- battent sans relâche celui de la Camargue, autour du bois du Riège*». P. Gardy, *L'exil des origines. Renaissance littéraire et renaissance linguistique en pays de langue d'oc au XIX^e et XX^e siècles*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2006, p. 198.

15 Per approfondire il ruolo del narratore, la successione degli intermediari e il loro ruolo all'interno della narrazione si veda: P. Gardy, *L'exil des origines. Renaissance littéraire et renaissance linguistique en pays de langue d'oc aux XIX^e et XX^e siècles*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2006, p. 192-194.

È questo anche l'intento di d'Arbaud: compiere un'operazione culturale che in fondo è anche un'operazione filologica, dove ad essere preservato non è un manoscritto ma un'intera identità regionale, quella provenzale; una lingua viva, l'occitano e un insieme di tradizioni e saperi pratici legati al pascolo, alla pesca e al territorio. Una cultura, però, che già tra fine Ottocento e primo terzo del Novecento rischiava di scomparire a causa del progresso e dello sfruttamento turistico del territorio.

1. 2 IL PRIMO INCONTRO

«*Au Noum dóu Paire e dóu Fiéu e dóu Sant Esperit. Au Noum de Nosto-Damo-de-la Mar e de nòsti Santo*»¹⁶. È tracciando il segno della croce in cima alla prima pagina del suo manoscritto che Jaume Roubaud nel 1417¹⁷, inizia il suo racconto carico di mistero e di tormento. Egli spera che questa invocazione a Dio possa conferire veridicità alle sue parole, sostenerlo e proteggerlo in un momento di profonda angoscia personale, nonché difenderlo contro forze demoniache e maligne che, una vicenda tanto misteriosa quanto quella che si appresta a raccontare, potrebbe celare.

Per il protagonista del racconto di d'Arbaud, affidarsi a Dio e alla propria fede è qualcosa di scontato, non solo perché si tratta di un uomo dell'inizio del Quattrocento, ma anche perché Jaume aveva intrapreso fin da giovane la carriera ecclesiastica, proseguita fino a quando una pestilenza non aveva colpito la chiesa dove studiava, causando la morte dello zio, mentore ecclesiastico, e l'abbandono della vocazione da parte del giovane Jaume.

Tutto il poema è percorso dal tema della fede. In un racconto che già dalle prime parole si preannuncia misterioso e sovranaturale, il rapporto dell'uomo con la fede in Dio compare più volte, come legame con la realtà del presente, come protezione dall'ignoto ma anche come limite, che impedisce di seguire il proprio istinto. Il segno della croce sancirà nuovamente le prime battute dell'incontro con la bestia misteriosa, scambiata

16 d'Arbaud, 2007, p. 62.

17 «*Le XV^e siècle qui date dès ses premières phrases le cartabèu de Jaume Roubaud, plus que comme la fiction habituelle du roman historique, est donné au lecteur, figure intensément et sans relâche désirée par le narrateur de récit de la Bête, comme le miroir enseveli du XX^e inscrit quant à lui en tête de l'Avertimen*». Gardy, 2006, p.193.

per una presenza demoniaca. E sarà la convivenza tra la fede Cristiana e gli antichi semidei¹⁸ il tema del primo vero discorso della bestia al giovane Jaume, mentre i dubbi morali accompagneranno il *gardian* durante la presa di coscienza del suo rapporto d'amicizia con la bestia. Eppure la soluzione ai propri dilemmi interiori viene presentata proprio nelle prime pagine da Jaume stesso, nel ricordo delle parole dello zio: «*lou gardianage es un bèu mestié, lou parié d'aquéu di Patriarcho. Es-ti pas, pièi, à l'immensitudo, qu'uno amo cando coumpren lou miés l'ande dóu mounde e la presènci de Diéu?*»¹⁹. La coesistenza tra sacro e profano, tra reale ed immaginario, tra una spiritualità antica, pagana e la fede cristiana si dimostra possibile, proprio perché il protagonista si trova in un ambiente così particolare come quello del *Riege*.

Come mare, cielo e terra sembrano incontrarsi negli immensi spazi aperti camarghesi, così il confine tra l'uomo, la natura, il divino e l'antico sembra dissolversi. Anche la *Bèstio* lo dirà poco più avanti: esiste un solo Dio eterno, ma questo non significa che non esistano figure come quelle dei semi-dei, che vivono e muoiono perché sono parte della natura²⁰. Proprio nella natura più libera e selvaggia, meno contaminata dalla presenza dell'uomo, si nasconde l'ultima di queste creature.

La creatura che tanto ossessiona Jaume e che lo spinge ad intraprendere la sua personale *queste*, è qualcosa di antico e meraviglioso. Il corpo di un caprone, il volto umano sormontato da due vecchie corna di cui una spezzata, gli occhi, all'apparenza, di una belva feroce. Si tratta di un fauno o di un satiro ma Jaume associa le due corna a quelle del diavolo e tenta di esorcizzare, senza successo, una creatura che ritiene infernale.

Tutto ciò che Jaume ottiene con il suo gesto è uno sguardo malinconico, qualche parola e la rassicurazione da parte della creatura di non essere un *demòni*. Alle parole della Bestia, Jaume non risponde mai non solo durante questo primo incontro, ma anche nei successivi. La prima e unica domanda che Jaume rivolge alla Bestia sarà la più semplice, la più spontanea e forse la più umana: chiederà alla Bestia se ha fame.

18 Per approfondire questo tema si rimanda agli studi di: F. Nicoli, *Cristianesimo, superstizione e magia nell'alto medioevo: Cesario di Arles. Martino di Braga, Isidoro di Siviglia*, Bagni di Lucca, Edizioni Maxmaur, 1992, p. 105 e C. Lecouteux, *Mondes parallèles. L'Univers des croyances du Moyen Age*, Paris, Champion/Essais, 1994.

19 "Quello di mandriano è un bel mestiere, alla pari di quello di Patriarca. Non è proprio nell'immensità che un animo candido comprende al meglio come va il mondo e la presenza di Dio?" D'Arbaud p. 66.

20 d'Arbaud, 2007, pp. 115-117.

Durante gli altri incontri, Jaume si limita ad ascoltare e ad osservare. Apprende dalla Bestia che ella non è un mostro ma un antico semidio, abituato ad essere rispettato dagli uomini e ad essere libero. Ora vive rifugiato nel delta della Camargue, l'ultimo luogo sicuro. È solo, più simile ad un animale che ad una creatura mitica.

La reazione di Jaume all'incontro con la creatura non è certo quella di un impavido Ulisse desideroso di conoscere l'ignoto. Jaume traccia nell'aria l'ennesimo segno della croce, volta il suo cavallo dal nome così significativamente evocativo in una notte di misteri, *Clar-de-Luno*, e si nasconde nella sua *cabano*²¹. Qui Jaume giace per alcuni giorni preda di un'inspiegabile malattia, di febbre e debolezza, incubi e paure. Questa è la seconda malattia che affronta Jaume, dopo quella che lo aveva colpito nella chiesa dove studiava come seminarista e altri momenti di malessere seguiranno nel corso racconto, tutti legati agli incontri con la Bestia e ad importanti decisioni.

Sembra che la malattia abbia una sorta di funzione catartica e scandisca i momenti di cambiamento più profondi nella vita del protagonista. Il passaggio dalla vita religiosa a quella di guardiano, il primo incontro con la bestia, la presa di coscienza dell'amicizia con il mostro. Ogni decisione importante, ogni cambiamento nella vita di Jaume passa attraverso uno stato di travaglio psicologico, che si riflette sul fisico e si specchia nell'ambiente naturale. Ostile, incerto, estremo, come le decisioni che Jaume è costretto a prendere. D'Arbaud descrive così i sintomi di Jaume:

<p>«<i>Me levave, lou matin, emé²² la tèsto cargado e li cambo flaco e un bòmi, tambèn, que me bourroulavo l'estouma. Virave à l'entour de la cabano, desvaria dis esglàri²³ que, pèr soungé, touto la niue, m'agarrissien e me sentiéu</i></p>	<p>Mi alzavo, al mattino, con la testa pesante e le gambe deboli e una nausea, anche, che mi metteva sotto sopra lo stomaco. Giravo attorno alla capanna, scosso da spettri che, attraverso il sogno, tutta la notte, mi aggredivano e io non</p>	<p>«<i>Je me levais, le matin, la tête pesante et les jambes molles, avec un dégoût qui me soulevait le cœur. J'errais alentour de la cabane, épouvanté encore des visions nocturnes qui m'assaillaient et incapable du moindre</i></p>
---	---	---

21 “Cabano” o “cabanon” corrisponde al francese “cabane” e indica l’abitazione tipica di un mandriano del Delta camarghese. Si tratta di capanne o piccole casette per lo più ad una sola stanza, costruite con materiali vegetali. Efficace la rappresentazione che ne fa Van Gogh in *Trois cabanes de gardian aux Saintes-Maries-de-la-Mer*.

22 “Emé”, rintracciabile nel dizionario occitano nella forma “embé”, associata alle forme “aub, aube, au, emb”, corrispondono al francese “avec” ed insieme trovano la loro derivazione dal latino “apud” che ne chiarisce la funzione.

23 “Esglàr”, corrisponde ai termini francesi “revenant, spectre, épouvante, terreur, effroi, frayeur”.

<p><i>pas capable de faire la mendro fatigo. N'aviéu ges de goust pèr lou manja, entanto que la gorjo, en dedins e la bouco, pèr cremesoun, me fourçavon à tout moumen, d'engouli d'aigo à grand poutarrado²⁴.»²⁵</i></p>	<p>mi sentivo in grado di sostenere la minima fatica. Non provavo alcun gusto per il mangiare, mentre la gola, e la bocca all'interno, per il rossore, mi forzavano in ogni momento, a bere acqua a grandi scodellate.</p>	<p><i>effort. Je ne me sentais nul appétit pour la nourriture, tandis que ma gorge et ma bouche brûlantes m'obligeaient à avaler à chaque instant de l'eau, par grandes potées»²⁶.</i></p>
---	--	---

Jaume è così tormentato da incubi e paure che nemmeno la recitazione delle preghiere riesce a distrarlo. Perché, nel profondo, il passaggio dal tormento all'ossessione è già avvenuto e la curiosità si fa strada nella mente intelligente del *gardian*.

È posseduto²⁷ ma non da una magia oscura o dal diavolo ma da un più umano sentimento. Dalla curiosità, dalla voglia di conoscere. Lentamente il pallido e spaventato Jaume, uomo del Medioevo compie un percorso di crescita che lo porta non solo a diventare forte e sicuro di sé ma anche un Umanista che ricerca la conoscenza del passato con soggezione e fascino.

Ripensando alla ricerca fatta della Bestia, Jaume si chiederà come abbia fatto ad ignorare ogni evidenza, ossia che le impronte non corrispondevano a quelle di un cinghiale selvatico e capirà presto di essersi ingannato da solo, di essersi accontentato della risposta più ovvia e semplice di fronte a qualcosa d'insolito. Aveva cercato di ricondurre l'apparenza a qualcosa di familiare. Come un copista poco istruito che si ritrova a dover copiare parole che non conosce e per questo le adatta e modifica cercando all'interno di quei segni una forma e un significato noti.

Dopo qualche giorno, tuttavia, per Jaume la vita quotidiana riprende il sopravvento²⁸ e si dedica così ai suoi doveri di mandriano andando alla ricerca di una vacca che si era

24 "Poutarrado" deriva dalla forma occitano-provenzale "potada" che corrisponde al francese "potée" e "pot" che significano letteralmente "piatto" o "ciotola". Quindi in questo caso l'espressione significherebbe "bere a grandi sorsi" o "a secchiate" pensando a qualche espressione popolare italiana. È sembrato un equo compromesso la traduzione "a grandi scodellate".

25 d'Arbaud, 2007, p. 90.

26 d'Arbaud, 2007, p. 91.

27 d'Arbaud, 2007, p. 92.

28 d'Arbaud, 2007, p. 94.

allontanata e sospirando di sollievo ogni volta che, vagando per l'*Estang*, evita il temuto incontro con la Bestia.

Qualche tempo dopo l'incontro «*qu'emai visquèsse milanto an, me lou levariéu pas de la memento*»²⁹ Jaume decide di intraprendere la complessa operazione di addomesticare un giovane cavallo catturato nella pianura.

D'Arbaud apre qui un'articolata descrizione delle tecniche utilizzate dai *gardian* per domare un cavallo selvaggio. Spiega come questa operazione, quanto mai rischiosa, venga solitamente effettuata da più di un *gardian* contemporaneamente, quali corde debbano essere usate, come venga bardato il cavallo e gradualmente abituato a sopportare il peso di un cavaliere, come venga legato. Jaume decide di domare *Vibre*³⁰ da solo per una ragione molto semplice: è terrorizzato all'idea che qualcun altro possa imbattersi nella Bestia. La domanda sorge spontanea nel lettore: cosa teme veramente Jaume? Teme di poter esser accusato di non aver rivelato prima la presenza della bestia? Teme per l'incolumità delle altre persone oppure ha paura che la Bestia venga cacciata e catturata?

Questi interrogativi rimangono sospesi perché parte del processo di evoluzione del carattere del protagonista.

D'Arbaud dedica spazio a queste descrizioni per raccontare la Camargue, gli usi, i costumi, le tecniche e i mestieri che al suo tempo stavano via via scomparendo al sopraggiungere della modernità e che d'Arbaud, insieme agli esponenti del *Felibrige*³¹ e agli autori della rivista *Feu*, si proponeva di preservare e tramandare. Nella finzione letteraria invece, Jaume spiega che tutti questi dettagli, agli occhi di un lettore forse

29 "Che anche vivessi mille anni, non me lo toglierei dalla mente", d'Arbaud, 2007, p. 98.

30 Il nome del cavallo nella versione francese è Castor ed entrambi i nomi rimandano al colore marrone del manto del cavallo simile a quello di un castoro. Le forme occitane "vibre" o "fibre" deriva dal latino "fiber" che significa appunto "castoro". <https://www.locongres.org/fr/applications/dicodoc-fr/dicodoc-recherche?type=historic&dic%5B%5D=PALAY&dic%5B%5D=TDF&dic%5B%5D=LESPY&q=vibre&q2=&submit=Rechercher>. Invece la forma latina "castor, oris" s. m. da cui derivano l'italiano "castoro" e il francese "castor", deriva dalla forma greca del termine "κάστωρ". F. Calonghi, *Dizionario latino-italiano*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1950 (3ª edizione).

In italiano è possibile rintracciare invece le forme più desuete "bevero" o "bivaro" dal latino tardo "bever" o "biber" entrambi derivati appunto di "fiber". T. De Mauro, *Il dizionario della lingua italiana*, Milano, Paravia, 2000.

Un esempio d'uso medievale della forma "bivero" i trova nella *Divina Commedia*, al canto XVII dell'Inferno vv. 21-22: «*e come là tra li Tedeschi lurchi/ lo bivero s'assetta a far sua guerra*». Dante Alighieri, (a cura di) S. Jacomuzzi et al., *La Divina Commedia*, Torino, Società Editrice Internazionale, 2008.

31 Movimento letterario, nato nel 1854, che aveva come scopo principale la preservazione della lingua occitana. <http://www.treccani.it/enciclopedia/felibres/>.

noiosi e monotoni, vengono annotati per dimostrare che lui, al momento della narrazione, era nelle sue più normali condizioni psicofisiche, non era né preda di vaneggiamenti, né dell'alcool o della febbre e che tutta la sua opera non era scritta con lo scopo di dilettere il lettore ma perché un giorno si potessero avere testimonianze utili a comprendere questo mistero e per poter alleggerire la propria coscienza.

Il dodici di febbraio, Jaume decide di mettere alla prova l'addestramento svolto su Vibre e di condurlo attraverso un percorso noto per l'Estang. Ma sebbene Vibre sembri all'inizio sottomesso e domato, all'improvviso si ribella, disarcionando il povero Jaume che giace svenuto per diverse ore.

Tornando a casa, a piedi, Jaume incontra nuovamente la Bestia che si dilunga nel racconto della sua condizione di semidio, della vita ai tempi in cui gli uomini lo veneravano, della possibile presenza di altri semidei, nascosti alla barbarie e alla cattiveria del mondo degli uomini³². Il momento forse più toccante e dolce di questo racconto è l'ultimo incontro avuto dalla Bestia con quella che definisce semplicemente come una femminile «*formo blanco*»³³, forse una ninfa o qualche altra semidea, tristemente consumata dal passare delle Ere e dal ritrovarsi in un mondo che non le appartiene più, in cui non c'è più posto per lei.

È nell'ascoltare queste parole ed in una più attenta osservazione della Bestia che Jaume prova per la prima volta un profondo e umano senso di pietà. È questa pietà la chiave dell'evoluzione del rapporto tra la Bestia e il *gardian*. Non è compatimento ma pietà, riconoscimento nell'altro di una dignità sfumata, di personalità e sentimenti, di diritti anche, di una vita piena e non animale, spezzata ed erosa dal tempo e dalle circostanze.

Per la prima volta Jaume si accorge che la Bestia tanto spaventosa è magra, così emaciata che le ossa si possono vedere sotto la pelle tesa ad ogni movimento. Il corpo vecchio, il volto scavato sono quanto occorre per sostituire nel cuore dell'uomo la pietà alla paura³⁴. La pietà di Jaume e di d'Arbaud nei confronti della Bestia è uno dei temi centrali del racconto e si ritroverà anche verso la fine, quando il *gardian*, bloccato nella sua capanna a causa di una pioggia incessante, si preoccuperà delle condizioni di salute della Bestia. Marie-Thérèse Jouveau commenta infatti riguardo *La Bèstio dóu Vacarés*:

32 d'Arbaud, 2007, p. 116.

33 d'Arbaud, 2007, p. 116.

34 d'Arbaud, 2007, p. 120.

«ce qui est important, à notre humble avis, c'est la pitié qu'inspire la bête à d'Arbaud, une pitié profonde, une pitié sincère»³⁵. Nel momento in cui Jaume offre del cibo alla Bestia, d'Arbaud sta raccontando non solo questa storia ma molte altre storie d'incontro con il diverso, con l'altro che inizialmente spaventa ma che nelle difficoltà si riconosce come simile. Se non altro perché la Bestia, come ogni uomo, è in grado di piangere: «di parpello brandanto, dos gròssi lagremo, en espilant³⁶ tout au cop, regoulavon³⁷, sèns muta, dins la barbo griso»³⁸.

La nascita di un sentimento di fratellanza nei confronti della Bestia non fa che aumentare la confusione di Jaume. La febbre torna a tormentarlo la notte mentre di giorno Jaume si concentra sul lavoro. Gestire questi sentimenti diviene ancora più difficile man mano che il peso della solitudine grava sul *gardian*. Scrive infatti:

<p>«Fau counèisse la Camargo e avé mena la vido gardiano, pèr saupre lou poudé que pren sus l'amo uno idèio unenco, quand l'ome, sèns ges de voues que ié responde, s'en vai soulet, pèr sansouiro, à chivau, emé si soungé, coume uno barcasso³⁹ que vanego dins li soulitudo de la mar»⁴⁰.</p>	<p>Bisogna conoscere la Camargue e aver condotto la vita di un mandriano, per capire il potere che prende sull'animo un unico pensiero, quando l'uomo, senza alcuna voce che gli risponda, se ne va solo, attraverso la sansouiro⁴¹, a cavallo, con il suo sogno, come una barca che naviga nella solitudine del mare.</p>	<p>«Il faut connaître la Camargue et avoir mené la vie de gardian, pour savoir la tyrannie que peut exercer sur l'âme une idée unique, alors que l'homme, sans aucune autre voix qui lui réponde, s'en va par l'étendue, à cheval, avec son rêve, comme une barque qui navigue dans les solitudes de la mer»⁴².</p>
--	---	--

35 M. T. Jouveau, *Joseph d'Arbaud*, Nîmes, Imprimerie Bené, 1984, p. 303.

36 "Espilant" < "espillar", qui con il significato di "spillare", come si fa con dei liquidi da una botte.

37 "Regulavon", corrispondente alle forme francesi "ruisseler" e "ravalet", indica l'azione di scendere come fa un ruscello, quindi "scorrere" o "gocciolare".

38 "Dalle palpebre tremanti, due grosse lacrime, spillando all'improvviso, gocciolavano senza un suono, nella barba grigia". D'Arbaud, 2007, p. 120.

39 "Barcasso" o "barcassa", significano più propriamente "chiatta" a indicare, se non necessariamente una chiatta vera e propria, una qualsiasi imbarcazione di legno a fondo piatto utilizzata per navigare nelle acque basse e palustri di un territorio deltizio.

40 d'Arbaud, 2007, p. 122.

41 (Rom. Sais, lat. Salins, salé), s. f. terrain qui se couvre d'efflorescences salines pendant les grandes chaleurs, terre stérile, v. salarie; salicor, plante, v. saussouiro.

«Li sansouiro de Camargo, les terrains salés de la Camargue».

«L'enfant di sansouiro Cour sus la ûchouiro».

F. MISTRAL <https://www.lexilogos.com/provencal/felibrige.php?q=sansouiro>.

42 d'Arbaud, 2007, p. 123.

Insieme alla Bestia e al mandriano, la Camargue è la terza protagonista di questo racconto. D'Arbaud cerca di descriverla in tutta la sua ampiezza. Il territorio selvaggio, le acque, le sabbie mobili, gli animali e le piante⁴³.

Dopo la disavventura con Vibre, Jaume si trova costretto a recarsi in città, più precisamente a *Vilo-de-la Mar*, dove si trova l'abbazia, luogo in cui ogni quindici giorni giungono i rifornimenti di cibo per il mandriano. Per ricostruire la storia di *Vilo-de-la Mar* o *Saintes-Maries-de-la-Mer* si può seguire il percorso tracciato da Clébert in *Guide de la Provence mystérieuse*⁴⁴. *Saintes-Maries-de-la-Mer* è forse la città più emblematica della Camargue e la sua storia, così antica, è legata alle più profonde credenze religiose della regione. La sua fondazione risale all'epoca romana, di cui è possibile rintracciare alcune vestigia nelle rovine di un tempio dedicato ad Artemide. La prima menzione della città risale al IV secolo a. C. all'interno del *Periplo* di Festo Avieno, che definisce la città come "*oppidum*", quindi una città fortificata, "*priscum*" pertanto antica e "*râ*" ossia legata ai "*ratis*" o ai "*radeaux*" quelle particolari zone di terra emersa all'interno della palude del delta del Rodano.

È proprio in questa terra «*au mileu des Porte de l'Enfer*»⁴⁵ che leggenda colloca, nel 48 d. C., l'arrivo delle tre Marie da cui la città prende il nome, rispettivamente Marie-Jacobé, Marie-Salomé e Sara, una serva poi integrata nel culto per il ruolo di evangelizzazione della Camargue che svolse insieme a Marie-Jacobé e Marie-Salomé. Attorno al luogo di sepoltura delle tre sante sorse il primo nucleo di un insediamento che si sarebbe trasformato ben presto in una città fortificata, per proteggere la chiesa lì costruita dalle incursioni saracene.

Dal 1448, data del ritrovamento di quelle che furono identificate come le spoglie delle Marie, si svolge una processione che porta le statue delle Sante sul mare per mezzo di barche le quali, a loro volta, assieme alla figura di San Michele accompagnato da un toro, sono elementi fondativi del culto delle tre Marie. Resta infine da notare come il culto di Sara sia fortemente legato alla popolazione gitana camarghese, che la identifica

43 Si veda nel dettaglio il capitolo 3.

44 J.-P. Clébert, *Guide de la Provence mystérieuse*, Paris, Tchou, collection « *Les guides noirs* », 1998 (première édition : Tchou, 1965).

45 J.-P. Clébert, 1998, p. 422.

come appartenente alla propria comunità e per questo svolge una processione a lei dedicata durante la notte tra il 24 e il 25 di maggio⁴⁶.

Giunto all'abbazia Jaume non parla con nessuno del suo strano incontro e giustifica il suo pallore e l'aspetto malato alle febbri della palude, tuttavia, prima di partire, Jaume vuole essere sicuro che in paese non circolino voci di strani avvistamenti o prodigi, così si reca dal barbiere, luogo di pettegolezzi e di incontro di mandriani e cacciatori, senza scoprire nulla.

Con una parte del cibo ricevuto, noci, fichi, mele, pane e un pesce, Jaume prepara una sacca da lasciare alla Bestia, affinché possa sfamarsi. Il cibo scompare, preso dalla Bestia e Jaume, complice anche il bel tempo e la primavera in arrivo, recupera il buon umore e si concentra sull'addestramento di Vibre che sembra essere giunto a buon punto, dal momento che l'animale si dimostra docile e mansueto. Finché, durante l'ennesima escursione, il cavallo si ribella e disarciona nuovamente Jaume. Questa volta tuttavia, la Bestia si trova nelle vicinanze e presta aiuto al *gardian*. Alla comparsa della Bestia il cavallo si blocca, immobile sulle quattro zampe, smette di nitrire e sbuffare, gli occhi della Bestia dardeggiano sul cavallo e dalle labbra proviene una sorta di fischio. La Bestia inizia a muoversi a piccoli passi in una sorta di danza magica, tenendo gli occhi fissi sul cavallo, quasi fosse un incantatore di serpenti. Terminato lo strano fischio, la Bestia poggia le mani aperte sulla fronte del cavallo che inizia ad piegarsi verso il suolo, quasi fosse privo di forze, finché la Bestia non interrompe il contatto lasciandolo libero. A quel punto, assicura la Bestia, il cavallo è domato. Dopo aver compiuto questo prodigio la Bestia afferma con orgoglio la sua identità e anche per Jaume ora la Bestia deve cambiare nome, perché si è rivelata ai suoi occhi ed è apparsa come qualcosa di nuovo e diverso. Scrive d'Arbaud:

<p>«<i>N'agues plus cregnènço, me diguè aquel èstre que, dins iéu, aujave plus l'apela la Bèstio. Noun siéu un d'aquéli demòni, [...]. Quau siéu, belèu</i></p>	<p>Non avere più paura, mi disse quell'essere che, dentro di me, non avrei più potuto chiamare la Bestia. Non sono uno di quei demoni. [...] Ciò che</p>	<p>«<i>Cesse de craindre, me dit cet être, qu'en moi même je n'osais plus appeler la Bête. Je ne suis pas un de ces démons, [...]. Ce que je suis,</i></p>
---	--	--

46 J.-P. Clébert, 1998, p. 427.

<p><i>que tu lou coumprenes e belèu que, de-longo, lou dessaupras. Iéu, ai counfessa lou Diéu eterne. Emé tóuti li voues dóu mounde, ai canta. En dansant, ai segui lou revòu de l'estelino. [...] Li tèms an vira e, segur que moun empèri a deja pres fin. Mai enjusqu'au darrié, gardarai moun poudé, mastrejarai lou bestiau de la planuro e la feruno di bos. Li sauprai gibla e soumetre. Anen, d'aut! E manejo toun chivau coume bon te fara plesi. A toujours, pèr tu, te l'ai dounta, óublidèsses pas qu'aquesto man l'a touca»⁴⁷.</i></p>	<p>sono, può essere che tu lo comprenda e può essere che, a lungo, lo ignorerai. Io, ho confessato il Dio eterno. Con tutte le voci del mondo, ho cantato. Danzando, ho seguito il moto del firmamento. [...] I tempi sono cambiati e, certamente il mio impero è già vicino alla fine. Ma fino all'ultimo, manterrò il mio potere, ammaestrerò il bestiame della pianura e le bestie del bosco. Li saprò piegare e sottomettere. Suvvia, parti! E conduci il tuo cavallo come ben ti farà piacere. Per sempre, per te, te l'ho domato, non dimenticare che questa mano l'ha toccato.</p>	<p><i>tu le sais peut-être, et peut-être l'ignoreras-tu toujours. J'ai confessé le Dieu éternel. J'ai chanté avec toutes les voix du monde. J'ai suivi, de ma danse, la danse des constellations. [...] Les temps sont révolus, sans doute, et mon règne est déjà fini. Mais, jusqu'au bout, je garderai ma puissance, je dominerai les animaux de la plaine et les bêtes des fourrés. Je saurai les courber et les soumettre. Allons, pars, et fais de ton cheval ce qu'il te plaira. Pour toi je l'ai rendu à jamais docile, n'oublie pas que cette main l'a touché»⁴⁸.</i></p>
--	---	--

Dopo questo incontro Vibre è perfettamente domato. Jaume lo mette alla prova ma il cavallo non si ribella. Questo prodigio spinge di nuovo Jaume ad interrogarsi sulla natura della Bestia e sui suoi sentimenti per questa creatura. Anche se ora è più sereno e ha ripreso le sue preghiere quotidiane, non se la sente di partecipare alla Pasqua né tanto meno di confessarsi. Non può partecipare ai sacramenti con la coscienza pulita se prima non rivela al padre confessore il suo segreto e al contempo sente di non poter far parola con nessuno di quanto visto.

Quello che Jaume non si aspettava era che la Bestia improvvisamente scomparisse. Il cibo non viene ritirato e di lei non c'è alcuna traccia.

Secondo Jaume la Bestia è partita, se ne è andata e pertanto non c'è più ragione di proseguire con le sue annotazioni fino ad ulteriori avvistamenti. Nonostante la Bestia sia

47 d'Arbaud, 2007, p. 138.

48 d'Arbaud, 2007, p. 139.

scomparsa, le inquietudini di Jaume però rimangono: «*Enveja, regrète e, tambèn, cregne*⁴⁹; *es acò*⁵⁰, *lou mai, cregne*»⁵¹.

1.3 L'ULTIMO CAPITOLO: LA SCOMPARSA DELLA BESTIA

Quando Jaume riprende a scrivere le sue annotazioni sono trascorsi circa tre mesi dalla scomparsa della Bestia. Jaume racconta che dopo cinque settimane dall'ultimo avvistamento, non era possibile rilevare alcuna traccia della creatura: l'ipotesi più probabile per il mandriano è che la bella stagione abbia permesso alla Bestia di allontanarsi. Il pensiero di dove sia la Bestia e perché sia partita diventa costante nella mente del *gardian* che decide così di interrompere qualunque attività ad essa legata: la sua ricerca, il percorrere i sentieri in cui l'aveva incontrata, il lasciare il sacchetto di cibo pieno per la creatura.

Nel momento in cui Jaume ha finalmente preso questa decisione la Bestia dà nuovamente un segnale della sua presenza: il sacchetto con il cibo è stato aperto e il vaso contenente del miele svuotato. Questo evento riaccende in Jaume la speranza di poter rivedere la Bestia, «*d'ausi tourna-mai l'estranjo voues que me viravo lou sang e me boufavo un fiò dins lou pitre*»⁵².

Il cambiamento in Jaume è subito visibile in questo secondo capitolo. Jaume non ha più paura né della Bestia né in generale dei misteri che possono celarsi per le valli salmastre del delta camarghese, anzi ora più che mai è deciso a capire e cercare la verità. Per questo decide di appostarsi durante la notte tra la boscaglia, nella zona in cui aveva avvistato le ultime tracce della Bestia, e di attendere finché non avesse visto di persona cosa si nascondesse nella pianura.

«*En s'escoulant, lou tèms me semblavo qu'avié ges de fin*»⁵³ quando all'improvviso Jaume sente qualcosa, uno schiocco sordo e ripetuto, un suono come di un grosso animale in marcia. Il *gardian* resta in attesa, con il fiato sospeso e ciò che vede arrivare

49 “Cregne” < “cránher, crénher, crénger”.

50 “Acò” < “açò”.

51 d'Arbaud, 2007, p. 144.

52 “Di sentire di nuovo la strana voce che mi rivoltava il sangue e mi attizzava un fuoco nel petto”, d'Arbaud, 2007, p. 150.

53 “Scorrendo, il tempo sembrava che non avesse fine”, d'Arbaud, 2007, p. 160.

è uno dei suoi tori, *Bracounié*, che Jaume suppone essersi allontanato dal gruppo a causa della stagione degli amori ma, uno dopo l'altro, iniziano ad arrivare altri animali, prima tre, poi nove, alla fine un'intera mandria.

A quel punto la situazione è troppo insolita perché Jaume possa trattenersi dall'andare a vedere cosa effettivamente stia succedendo. Gli animali erano ormai più di trecento e tutti si muovevano come seguendo un percorso già tracciato, camminando con lo stesso passo regolare con il quale al mattino si recavano a bere l'acqua⁵⁴. È *Bracounié* a condurre il gruppo perché tipico del comportamento della mandria, spiega Jaume, è lo scegliere una sorta di "capo branco". Quello che è interessante notare è l'attenzione che il narratore pone sulla figura del toro *Bracounié*, infatti qualche pagina più avanti d'Arbaud parlerà nuovamente dello stallone, proprio a seguito dello straordinario prodigio al quale Jaume sta per assistere e che porterà *Bracounié* a morire, esausto, magro e privo di forze, quasi consumato e prosciugato della propria essenza vitale dopo questa nottata misteriosa⁵⁵.

«*Sènso m'entreva de rè n autre, vouliéu saupre*»⁵⁶ e ciò che scopre lo lascia senza parole. Al centro della palude, su di un'altura d'erba e sabbia, sotto il chiarore della luna, Jaume vede la Bestia attorniata da un'enorme massa scura e in movimento che le gira attorno, instancabile, come un turbine: «*touto la bouvino s'ouvajo de la Camargo, quasimen, devié èstre aqui*»⁵⁷ e man mano, nuovi gruppi si aggiungono alla già fitta schiera. D'Arbaud descrive così la folle corsa delle mandrie attorno alla Bestia:

<p>«<i>Acò fourmavo à l'entour de la Bèstio un grouïn grumejant</i>⁵⁸ e sour, tau que lis eissame dis abiho, quouro couchado de si brusç pèr lou ruscle dóu printèms, s'entresarron, dirias, e se pertocò dins un desvèri d'amour»⁵⁹.</p>	<p>Ed ora formavano attorno alla Bestia una nube ribollente e scura, simile agli sciame d'api, quando spinte così bruscamente dalla fame di primavera, si chiudono a metà, direi, e si scontrano in una follia d'amore.</p>	<p>«<i>Cela formait autour de la Bête une écume obscure et grouillante, pareille aux essaims d'abeilles, lorsque poussées hors de leur ruche par la force du printemps, elles se serrent et se pénètrent comme dans une ivresse d'amour</i>»⁶⁰.</p>
---	---	--

54 d'Arbaud, 2007, p. 165.

55 d'Arbaud, 2007, p. 195.

56 "Senza interessarmi di nient'altro, volevo sapere", d'Arbaud, 2007, p. 166.

57 "Tutti i bovini selvaggi della Camargue, o quasi, dovevano essere qui", d'Arbaud, 2007, p. 168.

58 Interessante notare l'allitterazione in "grouïn grumejant" che rende l'idea dei muggiti degli animali.

L'immagine utilizzata da d'Arbaud per descrivere il movimento degli animali attorno alla Bestia è molto evocativa. Non solo rende bene, dal punto di vista visivo, l'idea di una massa nera, compatta ma al contempo formata da singole unità che si muove in un unico movimento, ma richiama anche alla mente del lettore suggestioni mitiche. Nelle *Georgiche*⁶¹, Virgilio inserisce all'interno della narrazione un epillio teso a raccontare una credenza diffusa in epoca classica: quella della *bugonia*. La bugonia è il fenomeno secondo cui uno sciame d'api può nascere spontaneamente dalla carcassa di un animale⁶². Nel mito di Aristeo, così come lo racconta Virgilio, le api nascono dalle carcasse di tori sacrificati in precedenza dal pastore al fine di ottenere dalle ninfe il perdono per aver causato la morte di Euridice⁶³. È chiaro che in questo passo d'Arbaud non sta descrivendo il fenomeno della bugonia, tuttavia l'accostamento della figura del toro a quella dello sciame d'api, rimanda inevitabilmente a quest'immagine mitica, che colloca il rito praticato dalla Bestia sulla lunga scia di antiche celebrazioni pagane, legate al culto della terra, alla rinascita, alla potenza della vita e della natura e lo allontana dall'idea che si tratti di qualcosa di diabolico, più simile ad un sabba.

La luna brilla alta nel cielo dando un'atmosfera ancora più magica alla danza sfrenata. Ora infatti si tratta davvero di una danza, perché la Bestia ha iniziato a suonare un flauto e ne trae «*uno musico aisso e feroujo que me revechinavo li nèr*»⁶⁴.

Gli animali restano incantati e iniziano a muoversi al ritmo della misteriosa musica, quasi la Bestia fosse diventata una sorta di “pifferaio magico” che batte gli zoccoli al tempo del flauto. Gli occhi le brillano ed è evidente la gioia con la quale varia il ritmo della corsa degli animali⁶⁵, nemmeno Jaume, anche se umano, è immune agli effetti della musica della Bestia:

59 d'Arbaud, 2007, p. 170.

60 d'Arbaud, 2007, p. 171.

61 Virgilio, *Georgiche*, libro IV.

62 «*Hic vero subitum ac dictu mirabile monstrum
aspiciunt, liquefacta boum per viscera toto
stridere apes utero et ruptis effervere costis,
immensaque trahi nubes, iamque arbore summa
confluere et lentis uvam demittere remis*». Virgilio, *Georgiche*, intr. A. La Penna, Milano, BUR, 1983 (14^a ed.) libro IV, vv. 554-558.

63 G. Gabarino, *Spazi e Prospettive della letteratura latina. Storia e testi. Dall'età di Augusto all'età di Traiano e di Adriano*, Cuneo, Paravia, 2001, p. 20.

64 “Una musica inquieta e dura che mi tormentava i nervi”, d'Arbaud, 2007, p. 172.

65 d'Arbaud, 2007, p. 172.

<p><i>«Un espaima demasia, dóu coutet i taloun, me troussavo, quauco-rèn, en passant, me cremavo la gorjo e lou vèntre. Sentiéu moun esperit que tresanavo e ma car s'estavanissié, coume se m'aguèsson poumpa tout moun sang. Mi cambo, soutu iéu, me flaquissien. Uno tressusour d'angòni embugavo ma blodo de telo»⁶⁶.</i></p>	<p>Uno spasmo eccessivo, dalla nuca ai talloni, mi piegava, qualcosa, di sfuggita, mi bruciava la gola e il ventre. Sentivo il mio spirito che trasaliva e il mio corpo indebolirsi, come se mi avessero estratto tutto il mio sangue. Le mie gambe, sotto di me, cedevano. Un sudore d'agonia impregnava la mia camicia di tela.</p>	<p><i>«Une crispation insoutenable, de la nuque aux talons, me raidissait, quelque chose, en passant, me brûlait la gorge et le ventre. Je sentais frémir mon esprit et toute ma chair tomber en faiblesse comme si mon sang s'en était allé. Mes jambes, sous moi, flageolaient. Une sueur d'agonie imbibait mon sarrau de toile»⁶⁷.</i></p>
--	---	--

La Bestia continua il suo rito e la folle danza degli animali. A volte si interrompe, cambia il ritmo, altre fa voltare le bestie e le fa correre nella direzione opposta mentre *«uno joio dessenado l'enraiounavo. Un espèci de fiò frejas e misterious semblavo ié verdeja⁶⁸ sus li poumeto⁶⁹ emai dins lou trau dis iue⁷⁰»⁷¹.*

Nel momento in cui la luna scompare nel cielo, anche la mistica danza termina e mentre Jaume è distratto nell'osservare la marcia ordinata degli animali che ritornano ai loro pascoli, la Bestia scompare nuovamente. Jaume è però troppo scosso per inseguirla, decide pertanto di tornare a casa ma, prima di addormentarsi, si procura un taglio sul braccio così da poter essere sicuro, il mattino dopo, di non aver sognato.

Secondo quanto racconta Jaume, il suo gesto avrebbe quindi il valore di una prova tangibile degli eventi avvenuti durante la notte e non servirebbe ad altro se non ad assicurarsi che ciò che ha visto e sentito non è stato frutto di immaginazione.

Tuttavia il gesto di Jaume è così particolare da lasciare ipotizzare che possa avere anche altri significati oltre a quello che il personaggio riferisce. Tenendo ben presente la data

66 d'Arbaud, 2007, p. 172, 174.

67 d'Arbaud, 2007, p. 173, 175.

68 "Verdeja" corrisponde al francese "verdir" e significa letteralmente "diventare verde" ma anche "rinverdire" inteso come la nascita di piante in un luogo arido, per questo si è pensato di tradurlo qui con "rianimarsi".

69 "Poumeto" o "pometa" significa letteralmente "mela" ad indicare la forma dello zigomo.

70 "Trau dis iue" o "tranc de l'uèlh" è un'unica espressione che significa "orbita".

71 "Una gioia folle lo illuminava. Una sorta di fuoco freddo e misterioso sembrava rianimarsi sotto gli zigomi come dentro la fossa delle orbite" d'Arbaud, 2007, p. 174.

di ambientazione del racconto, il gesto di Jaume ricorda una una pratica medica molto diffusa nel Medioevo, quella del salasso⁷², ritenuto terapeutico per la guarigione del corpo e utile a liberare il malato dagli umori maligni che lo affliggevano. Secondo le teorie di Ippocrate infatti, il corpo umano era costituito da quattro umori e il primo di questi, il sangue, proveniva dal cuore. Quando l'equilibrio tra i quattro umori veniva alterato il paziente soffriva e l'umore in eccesso andava eliminato dal corpo al fine di garantirne l'equilibrio: di qui la necessità dei salassi.

Il gesto di Jaume potrebbe essere interpretato quindi come un tentativo simbolico di scacciare qualunque presenza maligna che potesse averlo "contagiato" durante il rito notturno a cui aveva assistito. Jaume stesso racconta che durante la notte aveva cominciato a tremare, che il cuore gli batteva più forte e quasi non aveva più il controllo delle proprie membra⁷³. In quanto uomo del medioevo Jaume potrebbe aver ritenuto opportuno praticarsi un salasso, anche solo simbolico, al fine di ritrovare il suo equilibrio.

Un'altra ipotesi potrebbe essere legata ai riti che componevano il culto del "dio cornuto"⁷⁴ nel medioevo. Il culto del dio cornuto aveva alle sue spalle un'antichissima tradizione risalente alla preistoria ed in epoca medievale questa era considerata la divinità delle streghe⁷⁵, pertanto uomini travestiti da caproni o altri animali dotati di corna erano al centro di riti magici e sabbatici.

Questi riti venivano praticati in modi differenti ma tra le usanze più comuni vi erano le danze magiche, in particolare le danze in cerchio, accompagnate dal suono di uno strumento, ad esempio un flauto. Tali riti non erano pertanto molto dissimili dalla danza alla quale aveva appena assistito il protagonista del racconto di d'Arbaud. Scrive a questo proposito Murray: «*gli strumenti più usati erano il flauto, la piva, la tromba o trigono, e – in Francia - il violino. Ma erano adoperati anche altri strumenti. [...] il flauto come strumento usato per scopi magici lo troviamo in Egitto agli albori della storia; un uomo mascherato suona il flauto circondato da animali*»⁷⁶. Al termine di queste danze poteva avvenire un'offerta sacrificale: «*erano diverse e numerose le forme di sacrificio e tutte implicavano che fosse versato il sangue. Il sacrificio più semplice,*

72 D. Coltro, *Dalla magia alla medicina contadina e popolare*, Firenze, Sansoni Editore, 1983, p. 134.

73 Si veda la citazione alla nota 38.

74 Sulla figura del "dio cornuto" e sui suoi rapporti con la figura del dio greco Pan, si veda il capitolo 2.

75 M. Murray, *Il dio delle streghe*, Roma, Ubaldini Editore, 1972.

76 Murray, 1972, p. 108.

con un rituale ridotto al minimo, consisteva nella puntura (pricking) che il fedele si infliggeva sul corpo. Tale sacrificio poteva essere compiuto sia in privato che in pubblico»⁷⁷. Il gesto di Jaume potrebbe quindi collocarsi nel solco di questa tradizione, dove però va rilevata solo e soltanto l'offerta votiva alla Bestia, in quanto simbolo della Camargue e del passato e non metafora del diavolo. Rimane dunque il gesto senza alcuna implicazione con riti legati alla stregoneria o al culto del diavolo.

D'Arbaud non descrive il tipo di taglio che Jaume si procura, potrebbe trattarsi di un semplice graffio destinato a scomparire in qualche giorno, oppure potrebbe essere un taglio più profondo, in grado di lasciare un segno, una cicatrice, una sorta di marchio a memoria dell'esperienza di vissuta. Anche questo tipo di segno, impresso sulla pelle ha un'antica tradizione legata ai riti magici⁷⁸.

Un altro sacrificio si compirà più tardi, giorni dopo la fine del sabba. *Bracounié*, lo stallone forte e vigoroso che aveva guidato la mandria durante quella notte, morirà tre settimane dopo l'arrivo ai pascoli estivi, consumato, quasi prosciugato delle proprie forze:

<p>«Dève marca qu'ai perdu moun bèu Bracounié. Es mort dins la palun de Saumòdi, tres semano, lou mai, après nosto arrivado. A quita de manja e, pres d'anequelimen, a segui de pau à pau en s'entrescant. En l'espeiant pèr l'enterra, ai vist que lou cop qu'avié tira, i'avié fourma dins lou vèntre un apoustèmo. Vaqui, à la Bèstio, ço que ié dève, acò, sènso coumta moun pegin e mi</p>	<p>Devo segnalare che ho perduto il mio bel Bracounié. È morto nella palude di Saumòdi⁸⁰, tre settimane, a maggio, dopo il nostro arrivo. Ha smesso di mangiare e, preso dalla debolezza, ha continuato a poco a poco a consumarsi. Nello scuoiarlo per seppellirlo, ho visto che il colpo che gli avevano inferto, quello aveva formato nel ventre un ascesso. Ecco, alla Bestia, ciò che le</p>	<p>«Je dois noter que j'ai perdu mon beau Braconnier. Il est mort dans le marais de Psalmodi, trois semaines environ après l'arrivée. Il a cessé de manger et, pris de langueur, est allé en se desséchant peu à peu. En le dépouillant pour l'enterrer, j'ai constaté que le coup qu'il avait reçu lui avait occasionné dans le ventre un apostème. Voilà ce que je dois à la Bête,</p>
---	--	--

77 Murray, 1972, p. 118.

78 «Dai documenti risulta che il marchio veniva impresso con la trafittura o con il taglio della carne praticato finché la carne non sanguinava». Murray, 1972, p. 97.

80 La palude di Saumòdi o di Psalmodi era una palude situata probabilmente nell'attuale comune di Aigues-Mortes dove aveva sede l'abbazia di Psalmodi. http://codega.xoom.it/1999-PROVENZA%20&%20CAMARGUE/Appoggio/08G/A_Mortes.html.

<i>treboulèri</i> » ⁷⁹ .	devo, questo, senza contare la mia inquietudine e il mio turbamento.	<i>cela, sans compter mes tortures et mes remords</i> » ⁸¹ .
-------------------------------------	--	---

Commenta a questo proposito Gardy: «*chaque fois que la Bête se manifeste, le corps double homme-cheval est menacé de mutilation, au prix, parfois, d'une grande violence qui laisse des traces «écrites» (blessures ou scarifications jalonnent le récit, jusqu'à celle qui entraîne la mort du taureau Le Braconnier)*»⁸².

Gardy pone qui l'attenzione anche su un altro dettaglio, la figura che definisce “*le corps double homme-cheval*” che ben è rappresentata dal mitologico centauro⁸³. Accanto alla Bestia-fauno o satiro dunque, è identificabile anche un'altra figura mitologica. Nel racconto di d'Arbaud il centauro non è l'animale mitologico vero e proprio ma l'unione simbolica, lo stretto legame tra mandriano e cavallo.

I cavalli, come i tori, sono gli animali simbolo della Camargue. La leggenda narra che il primo cavallo della Camargue venne donato all'uomo dal dio Poseidone, affinché potesse difendersi dal feroce toro nero⁸⁴.

Diventano così chiare le grandi difficoltà che Jaume incontra nell'addestramento di Vibre e come il cavallo reagisca al tocco della Bestia⁸⁵. Il contenuto di questa leggenda richiama alla mente un mito di tradizione classica che potrebbe legare l'emblema della cultura camarghese alle tradizioni mitiche dell'antica Grecia. Il mito che narra le origini del nome della città di Atene e racconta di uno scontro tra Poseidone e Atena per la protezione e la dedica della capitale dell'Attica. Si decise di dirimere la contesa lasciando ai cittadini la scelta del dio protettore. Sarebbe stata scelta la divinità che avesse offerto il dono più utile. Poseidone offrì il cavallo, Atena l'ulivo. Gli ateniesi scelsero il dono di Atena⁸⁶. È suggestivo pensare che, accettando il cavallo offerto in dono da Poseidone, gli abitanti della Camargue abbiano legato il simbolo principe della loro regione al mito fondativo della città di Atene. Vi è una presenza grecizzante che

79 d'Arbaud, 2007, p. 194, 197.

81 d'Arbaud, 2007, p. 195.

82 Gardy, 2006, p. 206.

83 Della figura del centauro si parlerà più diffusamente nel capitolo 2.

84 Commenta C. Maurras nella prefazione alla prima edizione de *La Bèstio dóu Vacarès* parlando di d'Arbaud: «*On veut vous acclamer sur le quadrupède écumant que, jumeau de l'arbre sacré, fit jaillir; d'un sillon d'Attique ou de Camargue, le trident du dieu de la Mer*». D'Arbaud, 2007, p. 24.

85 § 1. 2.

86 A, Ferrari, *Dizionario di mitologia greca e latina*, Torino, UTET, 1999, voce “Atene” p. 93 e voce “Poseidone” pp. 581-583.

risuona nel lettore ma anche in chi conosceva d'Arbaud stesso se si pensa al commento che Jean-Louis Vaudoyer⁸⁷, amico di d'Arbaud scrive di lui: «*alors, entre le Rhône et la mer, sur un petit cheval tout pareil à ceux qui décorent la frise du Parthénon, il poursuivait à travers une campagne encore “molle du déluge” la Bête du Vaccarès*»⁸⁸.

Ciò che Gardy vuole evidenziare introducendo la figura del centauro è la lettura metaforica che è necessario applicare al racconto di d'Arbaud: l'incontro tra l'uomo-centauro e la Bestia, entrambe creature metà umane e metà animali, è teso a porre l'attenzione su «*une traversée de l'identité déchirée*»⁸⁹, dove si ritrovano la solitudine e l'angoscia, il mistero racchiuso nel diverso, nell'altro, uomo o animale che sia, la «*peur panique*»⁹⁰ di altre ferite dell'animo. Le immagini di queste creature ibride danno una forma fisica, concreta a queste ansie, sebbene non riescano ad identificarle completamente e a fermarle in un singolo momento riconoscibile, perché è proprio di queste incertezze «*le glissement sans fin du temps et de la vie*»⁹¹. Uno “scorrere” che solo la scrittura può in qualche modo incanalare e controllare⁹².

Il giorno seguente il sabba, Jaume si reca alla ricerca di segni che possano testimoniare quanto aveva visto. Trova le impronte degli animali e un solco scuro inciso nella terra, rotondo, nel punto in cui aveva visto gli animali correre in cerchio. Inoltre Jaume ha la consueta febbre che lo coglie dopo ogni incontro con la Bestia⁹³:

<p>«<i>Restère pas forço, que lou frejoulun m'avié représ e, tout en trantaiant dins ma sello, tremoulejave, mau-grat que lou sang me brulèsse lou cadabre long di veno</i>»⁹⁴.</p>	<p>Rimasi senza forza, perché la febbre mi aveva ripreso e, tutto scosso sulla mia sella, tremavo, mio malgrado perché il sangue mi bruciava il corpo attraverso le vene.</p>	<p>«<i>Je m'arrêtai peu, car la fièvre m'avait repris et, tout en vacillant sur ma selle, je grelottais, bien que le sang me brûlât le corps au long de mes veines</i>»⁹⁵.</p>
--	---	---

87 Jean-Louis-Vaudoyer era uno dei più cari amici di d'Arbaud, a cui venne presentato dall'amico comune Edmond Jaloux intorno al 1911-1912. D'Arbaud e Vaudoyer legarono immediatamente, poi la guerra li separò per alcuni anni ma Vaudoyer rimarrà sempre legato alla città di Aix, sia come autore per la rivista *Le Feu* che come proprietario di un'antica casa di campagna nella zona. M. T. Jouveau, *Joseph d'Arbaud*, Nîmes, Imprimerie Bené, 1984, pp. 164-165.

88 M. T. Jouveau, *Joseph d'Arbaud*, Nîmes, Imprimerie Bené, 1984, p. 304.

89 Gardy, 2006, p. 206.

90 *Ibidem*.

91 *Ibidem*.

92 § 1. 4.

93 § 1. 2.

Come i suoi animali, anche Jaume smette di mangiare e trascorre due giorni in preda alla sete ma questa volta si riprende rapidamente dai suoi tormenti fisici: sono invece le inquietudini e i rimorsi che «*empouisounavon ma soulitudo*»⁹⁶. Jaume è certo di aver assistito ad un sabba e di aver visto una sorta di ardore demoniaco negli occhi della Bestia, come è certo che le preghiere e il segno della croce non avessero avuto alcun effetto sul rito a cui stava assistendo. Nuovamente Jaume si trova a dover decidere se raccontare quanto visto o tacere e soprattutto se il silenzio possa in qualche modo portare la sua anima al peccato. A questo punto Jaume, nonostante la paura, cerca di prendere in considerazione, in modo razionale e ponderato, ogni aspetto di una sua eventuale decisione. Questo lo porta a mettersi nei panni della Bestia, proprio come aveva fatto quando la pietà lo aveva spinto ad offrirle da mangiare:

<p><i>«Un cop ma counfessioun acabado, de tant de prepaus, espetaclous, me faudra-ti pas faire la provo? Van-ti pas bousca la Bèstio? La secutaran, de tout segur. La Bèstio? N'ai cregnènço, en couneissènt soun poudé; elo sauprié se revenja, acò lou crese. Mai, subre-tout, coume fariéu, pèr la vèndre? N'ai de pieta. Adeja entènde li bram di couchaire pèr estang e pèr radèu e li biéu di cavalié, estrementissènt la calamo dóu Riege. Vese la casso, abrivado sus li sablas de Mournés, se perdre dins lou mirage, dóu tèms que lou vièi cadabre, en tabouscant, coucha de la</i></p>	<p>Una volta terminata la mia confessione, di tanti sorprendenti propositi, non ne dovrei dare la prova? Non andranno a cercare la Bestia? La perseguiteranno, di certo. La Bestia? Ne ho timore, conoscondone il suo potere; lei saprà vendicarsi, questo lo credo. Ma, soprattutto, come farei a tradirla⁹⁹? Ne ho pietà. Già sento le grida dei cacciatori attraverso gli acquitrini e la palude e le trombe dei cavalieri, far tremare la calma del Riege. Vedo la caccia, lanciarsi sulle sabbie di Mournés, perdersi nel miraggio, fino al momento in cui il vecchio corpo, nel</p>	<p><i>«Ma confession faite, ne devrai-je pas prouver de si surprenantes allégations? Ne va-t-on pas rechercher la Bête? On la persécutera, c'est certain. La Bête? Je la redoute, depuis que je connais sa puissance; je crois qu'elle saurait se venger. Mais comment, surtout, la trahirais-je? J'en ai pitié. J'entends déjà les cris de poursuite à travers les étangs et les radeaux, et les trompes des cavaliers troublant la grande paix du Riège. Je vois la chasse, au galop sur les sables de Mornès, s'enfoncer dans le mirage, tandis que le vieux corps en fuite, souillé de la</i></p>
---	--	---

94 d'Arbaud, 2007, p. 176.

95 d'Arbaud, 2007, p. 177.

96 "Avvelenavano la mia solitudine". D'Arbaud, 2007, p. 178.

<p><i>fango dis estang, s'enfusara</i>⁹⁷, <i>courseja, d'uno mato à</i> <i>l'autro. Iéu vese sis iue en</i> <i>ànci e si pàuri cambo,</i> <i>qu'em'un tremoulun se</i> <i>jalaran.</i> [...]. <i>La Bèstio, à la fin,</i> <i>envirounado e pièi agantado e</i> <i>lou Paire Abat escounjurant</i> <i>aquéu mié-demòni dins lou</i> <i>souleias e lou mesquin</i> <i>miserable encourdela, bacela,</i> <i>belèu, rebala darrié li chivau</i> <i>jusquo l'Abadié. Pèr quant</i> <i>d'avanié, quant de suplice?</i> <i>Siéu pas counsènt, iéu,</i> <i>d'aquelo angòni. Mai que mai</i> <i>cregne lou reproche de si</i> <i>pàuris iue d'esglaria. Dóu</i> <i>jour qu'ai cala davans sa</i> <i>misèri, que i'ai pourta ajudo,</i> <i>qu'ai vist sus sa caro, davans</i> <i>mis iue, regoula de lagremo</i> <i>d'ome, mau-grat un descor,</i> <i>uno ourrou, qu'àmoumen, ié</i> <i>pode pas prendre lou dessus,</i> <i>carreje coume un mau, dins</i> <i>moun sang, soun amistanço.</i> <i>Coume fariéu pèr parla?»</i>⁹⁸</p>	<p>fuggire, sporco del fango della palude, scivolerà, inseguito, da un cespuglio all'altro. Io vedo i suoi occhi nell'angoscia e le sue povere gambe, che in un tremito si gelano. [...] La Bestia, alla fine, circondata e poi catturata e il Padre Abate che esorcizza quel mezzo demone sotto il sole e il povero miserabile legato, colpito, forse, trascinato dietro i cavalli fino all'Abbazia. Per quale ignominia, per quale tortura? Non acconsento, io, con quell'agonia. Soprattutto temo il rimprovero di quei poveri occhi spaventati. Dal giorno in cui ho ceduto davanti alla sua miseria, da quando a lui ho recato aiuto, da quando ho visto sul suo viso, davanti ai miei occhi, scendere le lacrime di un uomo, malgrado la repulsione e l'orrore, che al momento, io non potevo mettere da parte, porto come un male, nel mio sangue, la sua amicizia. Come potrei parlare?</p>	<p><i>fange des étangs, se glissera,</i> <i>traqué, de touffe en touffe. Je</i> <i>vois ses yeux d'angoisse et ses</i> <i>pauvres jambes qui, tout en</i> <i>tremblant, se raidiront.</i> [...] <i>La proie cernée enfin, et la</i> <i>prise, et le père abbé</i> <i>exorcisant ce demi-démon</i> <i>dans le soleil, et l'être</i> <i>miserable ligoté, frappé, peut-</i> <i>être, traîné derrière les</i> <i>chevaux jusqu'à l'abbaye.</i> <i>Pour quelle ignominie, pour</i> <i>quelle torture? Je ne consens</i> <i>pas à cette agonie. Je redoute</i> <i>le reproche de ces tristes yeux</i> <i>épouvantés. Depuis le jour où</i> <i>je n'ai pu résister à sa</i> <i>souffrance, depuis que je l'ai</i> <i>secouru, que j'ai vu sur sa</i> <i>face, devant moi, ruisseler des</i> <i>larmes d'homme, malgré la</i> <i>répulsion et l'horreur que, par</i> <i>moments, je n'arrive pas à</i> <i>vaincre, je porte dans mon</i> <i>sang son amitié comme un</i> <i>mal. Comment parler?»</i>¹⁰⁰</p>
---	---	---

97 "Enfusar" significa «v. r. S'en aller discrètement, s'esquiver, v. fusa; s'introduire, v. enfourniha. Atal dins lou cor s'enfusèt». <https://www.locongres.org/fr/applications/dicodoc-fr/dicodoc-recherche?type=historic&dic%5B%5D=BASIC&dic%5B%5D=PALAY&dic%5B%5D=TDF&dic%5B%5D=LESPY&q=ENFUSA&q2=&submit=Rechercher>.

98 d'Arbaud, 2007, pp. 180 e 182.

Nonostante queste parole e la paura dell'Inquisizione, Jaume decide di raccontare tutto. Armato della sua fede e del suo "*libre de resoun*", che ritiene le uniche cose certe su cui possa contare, si risolve a recarsi all'abbazia l'indomani.

A questo punto della narrazione il lettore assiste ad un salto temporale. Dal giorno del sabba alla stesura dei nuovi appunti di Jaume trascorre un'intera estate e la narrazione riprende a novembre sotto una nuova forma. Se prima infatti il racconto era continuo e senza stacchi, da questo punto in poi d'Arbaud riporta i pensieri di Jaume divisi per data. La forma sembra quasi quella di un diario, con la data riportata in alto a destra. Interessante è una sorta di poliptoto¹⁰¹ che, nonostante il salto temporale, collega sia dal punto di vista tematico che dal punto di vista grafico e lessicale la narrazione. Il paragrafo in cui Jaume racconta la sua decisione di recarsi all'abbazia termina con il verbo al futuro «*parlarai*»¹⁰², mentre la pagina di diario datata il 12 novembre che racconta quanto avvenuto durante l'estate si apre con lo stesso verbo alla forma negativa e al tempo passato «*ai pas parla*»¹⁰³. Jaume è ancora lì bloccato nelle sue indecisioni, ritornato alla sua solitudine e ai suoi pascoli. Il ritorno agli stessi luoghi fisici lo riconduce anche agli stessi pensieri e alla stessa ossessione: dov'è la Bestia?

Prima di arrivare a questo quesito, Jaume narra in un flashback quanto avvenuto dalla mattina in cui doveva recarsi all'abbazia. Si tratta in realtà di un vero e proprio colpo di scena, un inatteso imprevisto che sconvolge tutte le decisioni così faticosamente prese da Jaume. Jaume non è mai andato a Vilo-da-la-Mar perché il fratello *Bon-Pache*¹⁰⁴ si è presentato la mattina alla sua *cabane* portando l'ordine da parte del padre di spostare la mandria per l'estate. Mentre radunano la mandria Jaume è preso dal panico al pensiero che la Bestia possa comparire da un momento all'altro ed essere così scoperta dal fratello. Nuovamente, come durante la visita alla città, raccontata nel primo capitolo, il

99 La traduzione letterale richiederebbe il verbo "vendere" qui usato però nel significato di "vendere qualcuno", ossia di "tradire".

100 d'Arbaud, 2007, pp. 181 e 183.

101 «*Poliptoto. Figura retorica che consiste nel ripetere una parola già usata a breve distanza, modificandone il caso (o, nelle lingue non flessive, la funzione sintattica), il genere, il numero, il modo e il tempo: Cred'io che ei credette ch'io credesse (Dante)*». <http://www.treccani.it/enciclopedia/poliptoto/>. Si è preferito parlare qui di "una sorta di poliptoto" dal momento che questa figura retorica è tipica della poesia e inoltre solitamente si colloca all'interno di uno stesso periodo, mentre qui è spezzata dall'inizio di un nuovo paragrafo.

102 d'Arbaud, 2007, p. 184.

103 *Ibidem*.

104 La ricerca sul dizionario di "pache" rimanda alla forma "pacha" che significa "patto", "accordo", nel costrutto "a bòn pache" significa letteralmente "a buon mercato" ma anche "buon affare".

lettore è portato a chiedersi cosa realmente spaventi il *gardian*: non aveva già deciso di raccontare il suo incontro all'abate? Avere il fratello come testimone non potrebbe aiutarlo a decidere cosa fare? Jaume teme per l'incolumità del fratello o della Bestia? Le domande restano in sospeso mentre Bon-Pache è amareggiato dalle cattive condizioni di salute del fratello e del bestiame:

<p>«<i>De-bon, sabe pas de-que podon avé tu bèstio, mai pèr la sesoun que sian e emé l'erbo que soubro, tron de sort! Soun pas gaire bono. E tu, de-segur, auras acassa li fèbre, que siés aqui se coume un os emé ta figuro de Ce-Omo. Lou Paire n'a pas tort, anen, de vous faire un pau chanja d'èr</i>»¹⁰⁵.</p>	<p>Per davvero, non so cosa possano avere le tue bestie, in più per la stagione in cui siamo e per l'erba che rimane, perbacco! Non sono per nulla in carne. E tu, di certo, avrai avuto, le febbri, perché sei in questo momento come un osso con la tua figura di ecce homo. Il Padre non ha torto, suvvia, a farvi cambiare un po' aria.</p>	<p>«<i>Je ne sais vraiment pas ce que peuvent avoir tes bêtes, mais pour la saison et avec l'herbe qui reste, nom de sort! Elles ne sont guère grasses. Et toi, c'est sûr, tu auras attrapé les fièvres, car te voilà maigre comme un os, avec une figure d'Ecce-Homo. Le père n'a pas tort, allons, de vous faire un peu changer d'air</i>»¹⁰⁶.</p>
--	---	---

Bon-Pache non fa altri commenti sulla vita del fratello e i due *gardian* trascorrono insieme l'estate spostando la mandria da un villaggio all'altro. Man mano che la lontananza dalla Bestia aumenta e la vita di Jaume si fa meno solitaria, anche le sue preoccupazioni tendono a scomparire e la promessa fatta a sé stesso di raccontare il suo incontro, diventa sempre più debole e perde importanza. Ma si tratta di una breve pausa, nel momento in cui Jaume ritorna nella sua solitudine, ritrova anche i suoi tormenti, anche perché la Bestia non se ne è andata: delle tracce lo provano insieme alla crescente paura di Jaume:

<p>«<i>Me vau manteni, aro, dins la cregnènço e l'espèro e sènte proun que me roudejo mai à l'entour, toujours e de-longo, aquéu foulige que me cresiéu</i></p>	<p>Resterò ora, nel timore e nell'attesa e sento bene che mi si aggira ancora intorno, sempre e di continuo, quella follia che credevo ben</p>	<p>«<i>Je vais vivre, maintenant, dans la crainte et dans l'attente; et je sens bien qu'elle rôde de nouveau autour de moi, toujours et</i></p>
---	--	---

105 d'Arbaud, 2007, p. 190.

106 d'Arbaud, 2007, p. 191.

<i>bèn soulide, pèr sèmpre, de l'avé coucha»¹⁰⁷.</i>	fermamente, per sempre, di aver cacciato via.	<i>encore, la démençe que j'avais pourtant bien fermement cru chasser»¹⁰⁸.</i>
---	---	---

È in data 18 novembre che Jaume riporta testimonianza di quello che sarà l'ultimo avvistamento della Bestia. Nel momento in cui Vibre minaccia di disarcionare Jaume e di spezzare, come si è visto avviene ad ogni incontro con la Bestia, il legame uomo-cavaliere, il *gardian* ha la certezza che la Bestia sia nei paraggi. Ancora una volta il *gardian* rimane sorpreso dalla Bestia: questa volta non incontra né il saggio semi-dio, né la potente creatura notturna. Jaume si trova di fronte agli stessi occhi feroci e spaventati del loro primo incontro, che così aveva descritto nel primo capitolo:

<i>«Tant desvaria que me sentiguèsse, alucave pèr lou menu l'entre-carage garru, recava pèr la misèri emai lou vieiounge e lis iue feroun ount cremavo uno flamour morno que, tout-à-peno, davans ma visto, s'arrivave à l'afrounta. Me repasse, aro, lou detai, mai siéu segur qu'olor, tout au cop, l'entre-veguère e moun ànci faguè que se n'en crèisse»¹⁰⁹.</i>	Per quanto mi sentissi smarrito, osservai nel dettaglio i solchi del viso forte, scavato dalla miseria come dalla vecchiaia e gli occhi feroci erano incendiati da una fiamma triste che, appena, davanti al mio sguardo, arrivavo a sostenere. Rivedo, ora, i dettagli, più sicuro di quando allora, tutto a un tratto, l'avevo intravisto e la mia angoscia non fece altro che accrescersi.	<i>«Malgré mon bouleversement, je détaillais fort bien des traits vigoureux, ravinés de misère et de vieillesse et les yeux farouches où brûlait une flamme triste que mon regard arrivait à peine à supporter. Je me rappelle ces détails que j'aperçus certainement alors d'un seul coup et dont mon angoisse se trouva accrue»¹¹⁰.</i>
---	---	--

La Bestia sembra non riconoscere Jaume, è dimagrita moltissimo e le sue condizioni di salute sembrano gravi. Della potenza, della grandezza che la Bestia aveva dimostrato durante il sabba non è rimasto nulla se non un animale ferito e spaventato, privo di qualunque intelligenza nello sguardo.

107 d'Arbaud, 2007, p. 196.

108 d'Arbaud, 2007, p. 197.

109 d'Arbaud, 2007, p. 82.

110 d'Arbaud, 2007, p. 83.

La reazione di Jaume è immediata, balza a cavallo e corre a recuperare un po' di cibo per la povera creatura ma al suo ritorno la Bestia non c'è e ogni ricerca dà esito vano.

Le annotazioni successive raccontano un'altra Camargue.

La pioggia di novembre cade incessante e Jaume non può uscire di casa, è costretto all'immobilità entro i ristretti confini della sua *cabane*. Anche l'ampio paesaggio del delta sembra essersi ristretto perché la fitta pioggia non permette di vedere lontano¹¹¹; il tempo invece si dilata e appare infinito al *gardian* costretto all'inattività e concentrato sulle sue preoccupazioni. È una pioggia che segna un cambiamento nella narrazione. D'Arbaud introduce il lettore all'ultima parte del racconto descrivendo quella che è una pausa nelle azioni dei personaggi e nella percezione del paesaggio che, dopo giorni di pioggia, si presenterà come una distesa fango.

La pioggia è anche il primo elemento paesaggistico provenzale che d'Arbaud descrive nel suo trattato sulla Provenza¹¹²: «*j'arrivai transi certain soir; à travers une pluie battante. Elle dura trois jours pleins. Et, aussitôt après, se leva une bourrasque de mistral brusque et glacée, qui fusait en gémissant sous les portes, faisait danser les clefs dans les serrures et me rebroussait tous les nerfs. Impossible de sortir, de flâner à mon gré le long des routes, comme, naturellement, j'en avais fait le projet*»¹¹³.

Va inoltre tenuta in considerazione la classica funzione catartica della pioggia, nel cinema come nella letteratura, ma anche la caratteristica della pioggia di rievocare suoni e colori, nei suoi effetti sul paesaggio e sull'uomo. La sua capacità di essere un elemento in grado di creare una fusione panica tra l'uomo e la natura ma anche di spiegarne, attraverso la parola, l'arcano linguaggio, una sorta di indiamiento pagano¹¹⁴, come ben dimostra D'Annunzio ne *La pioggia nel pineto*. In d'Arbaud, i “*volti silvani*” su cui cade la pioggia sono quelli della Bestia e di Jaume.

111 d'Arbaud, 2007, p. 201.

112 J. d'Arbaud, *La Provence. Types et coutumes*, Paris, Éditions des Horizons de France, 1947.

113 “Una sera arrivai intirizzito, attraverso una pioggia battente. Questa durò per tre giorni interi. E, subito dopo, si levò una burrasca di maestrale, improvvisa e gelida, che sibilava in gemiti sotto le porte, faceva danzare le chiavi nelle serrature e mi faceva saltare i nervi. Impossibile uscire, gironzolare a mio piacimento lungo le strade, come, naturalmente avevo intenzione di fare”. D'Arbaud, 1947, p. 10.

114 Riguardo D'Annunzio e le divinità pagane si veda il capitolo 2, paragrafo 2. 2. 2 del presente lavoro ma, per approfondimenti, tra i tanti lavori disponibili, si rimanda anche a P. Gibellini, *Logos e mythos: studi su Gabriele D'Annunzio*, Firenze, L. S. Olschki, 1985.

L'ultimo segnale di qualcosa di insolito si presenta durante la notte del 22 novembre. *Rasclèt*, il cane di Jaume, inizia ad agitarsi, come se ci fosse qualcuno fuori dalla porta, abbaia, poi si nasconde uggiolando. Jaume ha un presentimento, si alza dal letto e ancora una volta si fa il segno della croce, estrema protezione nel cuore della notte, poi apre la porta. Jaume scruta la notte piovosa ma non vede nulla, sebbene *Rasclèt* non si sia tranquillizzato, anche se:

<p>«<i>Dève marca, pamens, que me semblè de vèire, e dous cop, un espèci de rebat sour fusa entre lou pluejas e la niue negrasso. Mai de que voulès afourti, quand gueiras ansin, la pòu dins lou vèntre, à l'escuresino, em'un clèu d'òli, de-pèr darrié, que flamejo, - e, tout soul, au fin founs</i>¹¹⁵ <i>dóu Riege, de la porto badanto d'uno cabano?</i>»¹¹⁶</p>	<p>Devo riferire, tuttavia, che mi è sembrato di vedere, e per due volte, una specie di riflesso scuro confuso tra la pioggia e la notte nera. Ma cosa vuoi affermare, quando guardi così, la paura nella pancia, verso l'oscurità, con una lampada ad olio, da dietro, che brilla, - e, tutto solo, alla profonda estremità del Riege, dalla porta aperta di una capanna?</p>	<p>«<i>Je dois noter, cependant, qu'il me sembla voir, par deux fois, une espèce d'obscur reflet passer à travers la pluie et la nuit profonde. Mais qu'affirmer, lorsqu'on guette ainsi, la peur au ventre et dans les ténèbres, un calèu plein d'huile allumé derrière soi – et tout seul, au fond du Riège, par la porte ouverte d'une cabane?</i>»¹¹⁷</p>
---	--	--

Della Bestia, non resta che un'incerta ombra in una notte senza luna¹¹⁸.

Terminata la pioggia Jaume si mette a cercare la Bestia. Ci troviamo di fronte quasi ad una *ring-composition*: se il racconto era iniziato con la ricerca della Bestia da parte di un inconsapevole Jaume ora, alla fine della vicenda, il lettore si trova di fronte ad un'altra ricerca della Bestia, anche se questa volta Jaume sa esattamente cosa sta cercando, quali luoghi visitare, su quali tipi di impronte concentrarsi. L'angoscia ritorna ma, come riporta Jaume stesso, ora è un sentimento differente:

115 Interessanti in questo estratto le due allitterazioni “*niue negrasso*” e “*fin founs*” che mettono in risalto le condizioni estreme del paesaggio, ossia la notte completamente scura e l'isolamento del guardian.

116 d'Arbaud, 2007, pp. 204-206.

117 d'Arbaud, 2007, pp. 205-207.

118 È interessante notare come in precedenza, durante gli incontri notturni tra la Bestia e Jaume, ci fosse sempre la luna.

<p>«<i>Tóuti li cop que rintre à la cabano, sènte uno ànci que me cargo lou cor. Mai n'es pas la memo, qu'antan, empouisounavo mi jour emé mi niuechado</i>¹¹⁹. <i>S'ai un regrèt, es pèr avé leissa tant long-tèms à la misèri aquel èstre que me ié siéu misteriousamen afreira, es d'avé pas previst talo doulènci</i>»¹²⁰.</p>	<p>Tutte le volte che rientro a casa, sento un'ansia che mi appesantisce il cuore. Ma non è la stessa, che una volta, avvelenava i miei giorni come le mie notti. Se ho un rimpianto, è per aver lasciato per così tanto tempo nella miseria quell'essere a cui mi sono misteriosamente legato, è di non aver previsto tale sofferenza.</p>	<p>«<i>Chaque fois que je rentre à la cabane, je sens peser une angoisse sur mon cœur. Mais ce n'est point celle qui, autrefois, rendait mes jours et mes nuits intolérables. Si j'ai un regret, c'est d'avoir laissé si longtemps dans le besoin cet être auquel je me suis mystérieusement attaché, c'est de ne pas avoir prévenu cette souffrance</i>»¹²¹.</p>
--	---	--

Persino il legame tra la presenza della Bestia e la fede religiosa di Jaume ha finalmente trovato un equilibrio. Meraviglioso e fede sembrano essersi riconciliati:

<p>«<i>Aro, chasque vèspre, fervourous, remene mi sànti preguiero. S'ai vertadieramen agacha li sceno espantouso qu'ai repintado</i>¹²² <i>es que, dins de visto que me passon, la Prouvidènci a vougu que n'en fugue lou temouin. Aro, n'ai qu'uno toco e es la carita que me ié buto, car, me crese, verai, de pourta ajudo, à-n-un oubrage</i>¹²³ <i>de Diéu</i>»¹²⁴.</p>	<p>Ora, ogni sera, con fervore, ripeto le mie sante preghiere. Se ho veramente visto le scene spaventose che ho ridisegnato è perché, nel vedere ciò che ho passato, la Provvidenza ha voluto che ne fossi il testimone. Ora, non ho che un obiettivo ed è la pietà che mi è scopo, perché, io credo, veramente, di recare aiuto ad un'opera di Dio.</p>	<p>«<i>Maintenant, chaque soir, avec ferveur, je redis mes saintes prières. Si j'ai réellement contemplé les scènes merveilleuses que j'ai décrites, c'est que, pour des raisons que j'ignore, la Providence a permis que j'en sois témoin. Je n'ai qu'un but, maintenant, et c'est la charité qui me l'impose, car je crois vraiment secourir ne créature</i></p>
---	--	--

119 "Niuechado" < "nuechado", indica la "durata di una notte".

120 d'Arbaud, 2007, p. 212.

121 d'Arbaud, 2007, p. 213.

122 "Repintado" < "repintar", significa letteralmente "ridipingere", in questo caso trattandosi di un ripercorrere con la mente dei ricordi si è pensato di tradurre il termine con "ridisegnare", per rendere l'idea di ricostruire nella mente, tratto dopo tratto, un'immagine vista, ma anche secondo l'accezione di "figurarsi" qualcosa. Pensando però anche al gesto grafico dello scrivere a mano, si potrebbe scegliere in traduzione il termine "tratteggiare" o "delineare", che ha il pregio di mantenere l'idea del gesto pratico del disegno dei tratti grafici sul foglio ma è più pertinente al campo semantico dello scrivere, rispetto al termine "ridipingere".

		<i>de Dieu</i> » ¹²⁵ .
--	--	-----------------------------------

Le ricerche di Jaume continuano senza sosta nonostante il lavoro necessario a seguire la mandria durante la stagione invernale. In questo periodo dell'anno infatti soffiano venti freddi e gran parte del territorio, coperto dalle acque della piena del fiume, diventa difficile e pericoloso da percorrere. D'Arbaud descrive qui una zona particolarmente insidiosa: "*lou Grand-Abime*".

Si tratta di profonde pozze di fango scuro, molto ampie, che fanno affondare e ingoiano qualunque cosa vi cada all'interno. In sostanza si tratta di qualcosa di molto simile a delle sabbie mobili. È proprio nel mezzo di una di queste pozze che Jaume individua una forma, bianca per il fango che la ricopre completamente. Sembra un ceppo, un albero morto, terminante ad un'estremità con due rami e si trova inclinato, immerso per metà nella pozza. La vista di quest'oggetto, del quale Jaume non riesce nemmeno a distinguere bene i dettagli e che non riesce ad estrarre dal fango, scatena subito in lui una grande angoscia:

« <i>Aquesto remarco, tout-d'uno, me trevirè. Tout en me la fasènt, ai senti, - coume n'en vai?</i> ¹²⁶ - <i>uno ànci que, dins iéu, se coungreiavo. De-que pòu m'enchaure ansin aquéu to moutu e councha de bolo?</i> » ¹²⁷	Questa osservazione, tutto a un tratto, mi ha sconvolto. Mentre la facevo in me, ho sentito, - com'è possibile? - un'ansia che, dentro di me, aumentava. Come mi può importare così di quella zolla e di quella macchia di fango?	« <i>Cette réflexion, tout à coup, m'a bouleversé. En la faisant, j'ai senti – pourquoi? - monter en moi une angoisse. Que peut m'importer ce bloc informe et souillé de vase?</i> » ¹²⁸
--	---	---

E ancora:

123 Tenendo presente la traduzione del precedente termine "repintar" si è scelto di tradurre "oubrage" con "opera" piuttosto che con "creatura", più vicino alla versione francese, per mantenere il campo semantico dell'arte e del gesto artistico.

124 d'Arbaud, 2007, p. 212.

125 d'Arbaud, 2007, p. 213.

126 Letteralmente "come ne viene?".

127 d'Arbaud, 2007, p. 216.

128 d'Arbaud, 2007, p. 217.

<p>«<i>Aquelo rabasto, de qu'a que, dins moun founs, me devario e m'encagno? Pèr bèn la vèire de proche, la vole poutira en plen dóu trou. Dèu nada, à moun comte, enca un brèu de tèms. Coume que vague, n'ai pèr quàuqui jour, avans que la bolo l'engouligue</i>»¹²⁹.</p>	<p>Quel relitto, che cos'ha che, nel profondo di me, mi sconvolge e mi spaventa? Per guardarlo bene da vicino, lo voglio tirare fuori dalla buca. Deve galleggiare, a mio parere, ancora per un breve periodo. Comunque, ho qualche giorno, prima che il fango lo inghiottisca.</p>	<p>«<i>Qu'y a-t-il dans cette épave, qui, au fond de moi, m'inquiète et m'irrite? Pour la voir de près, je veux la tirer entièrement hors du trou. Elle doit surnager, je pense, encore quelque temps. En tout cas, plusieurs jours se passeront avant que la fange ne l'engloutisse</i>»¹³⁰.</p>
---	---	--

Quando Jaume riprende in mano il suo quaderno, è trascorso un mese da quest'ultima annotazione.

Nuovamente un flashback racconta quanto accaduto nel frattempo. Il giorno successivo all'avvistamento del relitto nel Grand-Abime, Jaume era ritornato sul posto per recuperare il tronco ma al suo arrivo non aveva trovato nulla. Qualunque cosa fosse, era già stata assorbita dalla pozza.

La pozza scura e profonda, piena di fango, richiama un tema già presente in d'Arbaud, ma anche in altri autori: quello dell'abisso. Può trattarsi di un abisso naturale o artificiale, come quello descritto ne *Lou Regrèt de Pèire Guilhem*, dove l'abisso è rappresentato dall'arena in cui si svolgono le corride mentre il protagonista osserva dall'alto e dentro le cui profondità si immerge per cercare di salvare il cavallo *Pavoun*¹³¹. Quale che sia la conformazione di questo abisso secondo Gardy è uno dei temi ricorrenti nelle opere di d'Arbaud, «*le vertige né de la présence attirante et repoussante du gouffre, abime ou gargato*»¹³², che ben descrivono lo scivolare del protagonista, ma anche dell'autore, nelle zone più oscure e nascoste dell'animo dell'individuo.

L'abisso, o il gorgo che trascina verso il basso è anche una porta verso un mondo misterioso e sovrumano, dalla «*grotta profonda, per vasta voragine orrenda*»¹³³ di

129 d'Arbaud, 2007, p. 218.

130 d'Arbaud, 2007, p. 219.

131 Gardy, 2006, p. 204.

132 *Ibidem*.

133 «*Spelunca alta fuit vastoque inmanis hiatu,
scrupea, tuta lacu nigro nemorumque tenebris,
quam super haut ullae poterant inpune volantes*

virgiliana memoria, al gorgo che risucchia e conduce al misterioso mondo del Drago, ne *Lou Pouèmo dóu Rose* di Frédéric Mistral¹³⁴. Sono «*lis afous que remoulinon encre*»¹³⁵, l' «*en de founsour que soun descouneigudo*»¹³⁶, in cui si nasconde il Drago, in attesa di rapire qualche giovane fanciulla:

[...] *superbe,*
anguiela coume un lampre, se bidorso
dins l'embut di revòu mounte blanquejo
*emé si dous iue glas que vous trafuron*¹³⁷.

E nei gorgi del naufragio del Caburle, scompaiono il principe drago e l'Angloro¹³⁸.

Come alla fine del *Pouèmo dóu Rose*, il lettore è portato a chiedersi che cosa sia accaduto a Guihéumin e ad Angloro, scomparsi nel fiume, allo stesso modo il lettore de *La Bèstio dóu Vacarés*, si chiede che cosa sia accaduto alla Bestia. Aveva abbandonato il Riege, oppure quel relitto dalla forma così particolare era il corpo della Bestia, morta in una pozza di fango? Come scrive Roland Pécout a proposito della conclusione del *Pouèmo dóu Rose*: «*la fin de la batellerie – e della Bestia del Vacarés, si potrebbe aggiungere – ouvre sur l'infini dédale des métamorphoses*»¹³⁹.

Quella della Bestia è una metamorfosi panica.

Il velo di mistero che d'Arbaud lascia sul destino della Bestia è forse la chiave di lettura del finale: la Bestia non è né morta, né scomparsa. Ha solo perso la sua forma.

In fondo lo aveva anticipato lei stessa in uno dei dialoghi avuti con Jaume:

*tendere inter pinnis: talis sese halitus atris
faucibus effundens supera ad convexa ferebat».*

Virgilio, (a cura di) R. Calzecchi Onesti, *Eneide*, Cles, Einaudi, 2016, Libro VI, vv. 237-241.

134 Frédéric Mistral (1830-1914), dedicò l'esistenza alla rinascita della lingua e della letteratura provenzale. Fondò nel 1854 il movimento letterario *Félibrige*. Tra le sue opere più importanti si ricordano: *Mirèio* (1859), *La rèino Jano* (1890), *Lou pouèmo dóu Rose* (1897) che gli valse il premio Nobel nel 1904. R. Lafont, C. Anatole, *Nouvelle histoire de la littérature occitane*, Paris, Presses Universitaires de France, 1970, Tome II, pp. 593-598.

135 "O i vortici che turbinano oscuri". F. Mistral, C. De Acevedo (a cura di), *Frédéric Mistral. Premio Nobel per la Letteratura 1904*, Milano, Fratelli Fabbri, 1964, Canto VI, p. 368, 369.

136 "In abissi che sono sconosciuti". *Ibidem*.

137 "Fiero,/ svelto come una lampreda, si torce/ nell'imbutto dei gorgi ove biancheggia/ con gli occhi glauchi che vi trapassano." Mistral, 1964, Canto VI, p. 370, 371.

138 Mistral, 1964, Canto XII.

139 R. Pécout, *Frédéric Mistral, les marinièrs du Rhône et le sacré*, in *Les cahiers Max Rouquette*, Montpellier, Association Amistats Max Rouquette, 2014, n. 8, p. 32.

<p>«<i>Mai li mié-diéu naisson e vivon e se fan vièi e, après uno vido que, dins tu, la poudriés pas soulamen cuba sèns te perdre, moron, o, moron, revènon i gourg de l'espàci emai dóu tèms e sabe pas, pèr iéu, mounte li coucho la voulounta qu'un bèu jour n'i'en faguè sourti</i>»¹⁴⁰.</p>	<p>Ma i semidei nascono e vivono e diventano vecchi e, dopo una vita che, dentro di te, non la potresti nemmeno misurare senza perdere te stesso, muoiono, o, muoiono, ritornano alle voragini dello spazio come del tempo e non so, per quel che mi riguarda, dove li spinga la volontà che un bel giorno li faranno uscire.</p>	<p>«<i>Mais le demi-dieux naissent et vivent et vieillissent, et après une existence que ta raison ne saurait tenter d'évaluer sans sa perdre, ils meurent, oui, ils meurent, ils retournent à la matière, ils retournent aux gouffres de l'espace et du temps et je ne sais, quant à moi, où les ramène la volonté qui, un jour, les en fit sortir</i>»¹⁴¹.</p>
---	---	---

La Bestia era una creatura della natura e come parte di essa, alla fine, sarebbe ritornata inevitabilmente alla terra. Così la Bestia non è più solo un animale mitologico ma diviene l'Estang e la Camargue stessa. Si tratta di quello che nella letteratura decadente viene definito panismo, l'idea che l'io individuale possa annullarsi nel tutto, «*confondersi nella vibrazione stessa della materia, farsi nuvola, filo d'erba, corso d'acqua, e, attraverso questo annullamento, potenziare all'infinito la propria vita, renderla come divina*»¹⁴². In questo caso però non si è di fronte al protagonista “umano” Jaume che diventa parte della natura, quanto piuttosto ad un ritorno della Bestia, spirito della Camargue, alla natura e, se si parla di spirito nella natura, ritorna alla mente anche un poeta occitano contemporaneo, Jean-Claude Forêt¹⁴³, che nel romanzo *Sang e Saba*¹⁴⁴ racconta come le anime e l'essenza di coloro che gli erano cari si siano fuse con i fiori, l'erba e le piante e lui possa incontrarli ad ogni passo nella natura.

140 d'Arbaud, 2007, p. 114.

141 d'Arbaud, 2007, p. 115, 117.

142 G. Baldi, S. Giusso, M. Razetti, G. Zaccaria, *La letteratura. La Scapigliatura, il Verismo e il Decadentismo*, Varese, Paravia, 2007, Vol. V, p. 315.

143 «*Joan-Claudi Forêt è nato a Lione nel 1950. Dopo un primo romanzo un francese (La vellée Perdue) e due libri in prosa occitana (il romanzo La pèira d'azard, poi le novelle raccolte in Lo libre dels grands nombres pubblicato da Trabucaire nel 1998), Sang e saba è il suo terzo libro in occitano. È conosciuto e riconosciuto come uno dei prosatori più originali della letteratura occitanica d'oggi*». <https://www.occitanparis.com/index.php/ml/17-ficcions/518-sang-e-saba-j-c-foret>.

144 J. C. Forêt, *Sang e saba*, Canet, Trabucaire, 2005.

Nonostante tutto Jaume non perde la speranza di ritrovare la Bestia, continua a cercarla, a lasciarle cibo, finché non giunge all'inevitabile conclusione che: «*aquest cop, es morto, la Bèstio, o bèn a parti*»¹⁴⁵. Il problema è che questa volta Jaume non si sente né liberato da un'oscura presenza, né sollevato, «*me sènte soul, aro, emai trop soul*»¹⁴⁶. Ad un anno esatto da quando Jaume ha intrapreso la ricerca della Bestia tutto ciò che gli rimane è:

<p>«<i>La pousoun que s'es enfusado entre mi veno, sabe que, dins iéu, la carregarai finqu'à la mort. Uno pòu, uno afreiracioun</i>¹⁴⁷, <i>un mistèri; un regrèt, tambèn, un regrèt</i>»¹⁴⁸.</p>	<p>Il veleno che si è introdotto nelle mie vene, lo so, dentro di me, lo porterò fino alla morte. Una paura, un legame, un mistero; un rimpianto, anche, un rimpianto.</p>	<p>«<i>Le poison qui s'est glissé dans mes veines, je sais qu'en moi je le porterai jusqu'à la mort. Une terreur, une amitié, un mystère; et un remords, un remords</i>»¹⁴⁹.</p>
--	--	---

Nemmeno Vibre è più il docile destriero di un tempo: scomparsa la Bestia è ritornato un cavallo libero e selvaggio.

Le ultime parole di Jaume hanno un tono amaro e lasciano presagire la morte della Bestia, eppure il rifiuto di arrendersi, di accettare la scomparsa di qualcosa di così unico e meraviglioso concede uno spiraglio alla speranza e al desiderio di lotta, lo stesso che animava un gruppo di poeti occitani in difesa della loro lingua e della loro cultura.

<p>«<i>Deman, en cercant, seguirai mai. La Bèstio a parti o bèn es morto. Franc d'acò, iéu l'atrouvarai. Desenant, d'aqui qu'ague destousca quauco-rèn, crese plus d'escrèure. Reprendrai lou cartabèu que se me vese à pourtado de ié</i></p>	<p>Domani, continuerò ancora, a cercare. La Bestia è partita o forse è morta. Francamente ad ora, l'avrei trovata. Ormai, finché non avrò trovato nulla, non credo di scrivere più. Riprenderò il quaderno se mi troverò a riportarvi sopra</p>	<p>«<i>Demain je continuerai à chercher. La Bête est partie ou morte. Sans cela, je la trouverai. Désormais, tant que je n'aurai rien découvert, il me paraît inutile que j'écrive. Je ne reprendrai ce cahier que si je me trouve en mesure d'y</i></p>
--	---	--

145 “Questa volta, è morta, la Bestia, oppure è partita”. D’Arbaud, 2007, p. 220.

146 “Mi sento solo, ora, davvero troppo solo”. D’Arbaud, 2007, p. 220.

147 “Afreiracioun” corrisponde al francese “fraternisation” che significa “fratellanza”, qui si è scelto di tradurre con il sinonimo “legame” che rende meno faticosa la prosa italiana.

148 d’Arbaud, 2007, p. 220.

149 d’Arbaud, 2007, p. 221.

<p><i>marca de nouvèu. D'aro-en-la, vole cerca e cerca de-longo, sènso maucor ni lassige; mau-grat que remene trop, veici quauque tèms, d'aquelo souco d'aubre, qu'emé sa racino doublo, l'endevenguère à l'errour¹⁵⁰, plantado pèr mita dins lou Grand-Abime e que, l'endemàn, lou Grand-Abime¹⁵¹ l'aguè touto engoulido dins lou courrènt¹⁵² de la niue»¹⁵³.</i></p>	<p>qualche segno di novità. D'ora in poi, voglio cercarla e cercarla a lungo, senza scoraggiamento né stanchezza; malgrado ricordi troppo, da qualche tempo, quel ceppo d'albero, con i suoi due rami, trovato una sera, conficcato a metà nel Grand-Abime e che, il giorno dopo, il Grand-Abime, aveva del tutto inghiottito nel gorgo della pozza.</p>	<p><i>noter quelque circonstance nouvelle. D'ici là, je veux chercher et chercher toujours, sans découragement ni lassitude; bien que je songe trop, depuis quelque temps, à cette souche d'arbre à deux racines, que j'ai vue, un soir, plongée à demi dans le Grand-Abîme et que, le lendemain, la vase du Grand-Abîme avait dévorée»¹⁵⁴.</i></p>
--	--	--

1. 4 PHILIPPE GARDY: IL VALORE DELLA SCRITTURA NE *LA BÈSTIO DÓU VACARÉS*

Scomparsa la Bestia, Jaume smette quindi di scrivere. Con l'assenza della Bestia, sembra dunque scomparire anche il senso della scrittura del "*libre de resoun*" di Jaume. Il suo scopo, all'interno della finzione letteraria, era quello che razionalizzare gli eventi incredibili ai quali Jaume aveva assistito, fornirne una testimonianza futura e dare loro un senso.

In realtà il processo che Jaume e d'Arbaud compiono attraverso la scrittura di questo racconto è quello di tentare di ricomporre una frattura tra la propria identità più profonda, la parte più oscura e nascosta del proprio animo e la maschera indossata nella vita quotidiana. Gardy esprime in modo esteso questo concetto, nel suo saggio *L'exil*

150 "Errour", significa "crepuscolo".

151 È interessante la ripetizione del sostantivo "Grand-Abime", quasi a personificare la pozza fangosa che diviene così un vero e proprio mostro fagocitante.

152 "Courrènt" significa letteralmente "corrente" ma trattandosi in questo caso di una pozza fangosa più che di un fiume si è ritenuto opportuno tradurre il termine con "gorgo" ad indicare una corrente che trascina verso il basso, rispetto al movimento orizzontale della corrente di un fiume.

153 d'Arbaud, 2007, p. 220, 222.

154 d'Arbaud, 2007, p. 223.

des origines. Renaissance littéraire et renaissance linguistique en pays de langue d'oc aux XIX^e et XX^e siècles, dicendo: «écrire, dans cette fiction qu'est le récit prêté à Jaume Roubaud, c'est donner forme et voix à ce silence qui traverse le moi comme le ferait un espace vide, présent à chaque instant mais impossible à matérialiser»¹⁵⁵.

La Bestia diviene così metafora di questa frattura interiore che la scrittura cerca di ricomporre, per questo lei è qualcosa di “indicibile”, impossibile da raccontare e imbrigliare in confini razionali noti. Ed è da questa necessità di confronto con l'indicibile che l'autore è spinto a scrivere e a descrivere non solo la Bestia ma anche sé stesso: «à s'écrire lui-même. À partir sur ses propres traces, pour tenter de découvrir ce qui se cachera derrière les apparences sensibles de cette coupure qui, en le traversant douloureusement, le fait exister comme Jaume Roubaud, Lou Grela/Jôsè d'Arbaud»¹⁵⁶.

Si crea così un forte parallelo tra lo scrivere e il vivere la vita di *gardian*. La scrittura percorre «l'espace bouleversé et obscurci de l'être»¹⁵⁷ come la Bestia percorre gli spazi della Camargue. Il paesaggio interiore ed esteriore si sovrappongono e le impronte sul terreno lasciate dalla Bestia sono le parole tracciate sulla carta da Jaume, entrambe ambigue, fraintendibili e difficili da decifrare: «lire les clavo jusqu'à reconstituer leur origine revient à faire peu à peu émerger du paysage les traits de cela qui gîtait, silencieux, à la jointure des deux identités du gardian»¹⁵⁸.

La verità da affrontare è la parte più profonda di sé stessi, “l'altro” nascosto in ognuno. E se, come spiega Gardy, la Bestia è la «révélation de la présence continue de l'autre en soi-même»¹⁵⁹ allora, prosegue l'autore, questa presenza non può che ricavare la sua esistenza dalla scrittura, rappresentazione simbolica e sincera di questa alterità.

Scrivere della Bestia diventa così un'operazione catartica che cerca di fare emergere questa creatura all'esterno, di separarla da colui che la ospita. Scrive Gardy che finché il *gardian* trascorre la sua esistenza a contatto diretto con questa alterità, che altro non è se non il “continent sauvage”, la Bestia diviene il centro del mondo Camarguese e dà forma ai sentimenti verso questa realtà.

Ma è nell'impossibilità di realizzare a pieno l'unione fra queste due anime che rappresentano «l'appropriation pleine et entière du sauvage»¹⁶⁰ che «l'homme continue

155 Gardy, 2006, p. 196.

156 Gardy, 2006, p. 197.

157 Gardy, 2006, p. 198.

158 Gardy, 2006, p. 199.

159 *Ibidem*.

160 Gardy, 2006, p. 203.

de vivre en tant qu'homme»¹⁶¹. È l'identità spezzata del gardian che solo una creatura impossibile, metà uomo metà animale come la Bestia, può ricomporre. All'uomo resta la scrittura quale mezzo per giungere a comprendere «*quelque chose de cette folie*»¹⁶², senza rischiare di esserne sopraffatto.

161 *Ibidem*.

162 Gardy, 2006, p. 204.

CAPITOLO 2

LA BÈSTIO

«Ofelia: “Mi nombre es Ofelia, ¿Quién eres tú?”

Fauno: “ ¿Yo? ¡Yo! Yo he tenido tantos nombres, nombres viejos que solo pueden pronunciar el viento y los árboles.

Yo soy el monte y el bosque y la tierra. Soy...

soy un fauno.”»¹⁶³

Una volta esposta la trama de *La Bèstio dóu Vacarés* ed elencatene le tematiche principali è opportuno adesso concentrarsi sulle colonne portanti del romanzo: il Vacarés e quindi la Camargue e la figura della *Bèstio*.

Si è deciso di cominciare dall’analisi del personaggio della *Bèstio* che, nelle sue caratteristiche e nei suoi riusi letterari si presenta come estremamente complessa. Di tale complessità si cercherà nel presente capitolo di dare una panoramica iniziando da un’analisi più specifica delle caratteristiche fisiche della Bestia di d’Arbaud, finalizzata a cercare di comprendere a quale figura mitologica o fantastica sia possibile avvicinare questo personaggio.

163 Guillermo del Toro, *El laberinto del Fauno*, 2006. Interessante notare come il titolo inglese del film sia: “*Pan’s Labyrinth*”. Guillermo Del Toro (1964 Guadalajara Jalisco, Mexico) è noto, in particolare, per lo stretto legame tra il genere horror e il fantastico dei suoi lavori. Nel 2006 il regista ha diretto uno dei suoi film di maggior successo: “*El Laberinto del Fauno*” o “*The Pan’s Labyrinth*” nel titolo inglese. Il film, ambientato nel 1944 tra le montagne della Spagna franchista, è un esempio di come la figura del fauno-Pan eserciti anche in epoca contemporanea un grande fascino, sebbene per Guillermo Del Toro il Fauno sia il personaggio chiave di un mondo che si avvicina più a quello delle fiabe che a quello del mito antico, il protagonista di una moderna “*dark fairy tale*”. P. Bradshaw, *Pan’s Labyrinth*, *The Guardian*, 24 November 2006, <https://www.theguardian.com/film/2006/nov/24/sciencefictionandfantasy.worldcinema>. Le citazione sono tratte da: M. Kermode, *Pain should not be sought- but it should never be avoided*, *The Guardian*, 5 November 2006, <https://www.theguardian.com/film/2006/nov/05/features.review1>.

2. 1 FAUNO, SATIRO, PAN O SILVANO¹⁶⁴

Durante il primo incontro tra la Bestia e Jaume, d'Arbaud offre al lettore una descrizione fisica della creatura abbastanza precisa, senza mai dare però un nome o una classificazione al misterioso animale notturno:

<p>«Car la tèsto, en serevirant, fasié vèire un <u>carage d'ome</u>. <i>Tant desvaria que me sentiguèsse, alucave pèr lou menu l'entre-carage garru, recava pèr la misèri emai lou vieiounge e lis iue feroun out cremavo uno flamour morno que, tout-à-peno, davans ma visto, s'arrivave à l'afrounta. [...]</i> Car veniéu de recounèisse, quihado de chasque coustat dóu frountas, douminant la caro terrouso, <u>dos bano</u>¹⁶⁵, o, dos bano, uno de coupado, mesquino, sus soun mitan e l'autro revira do dins un revòu, rufo, tóuti dos e couchado de la fango e li pariero d'aquéu <u>boucas</u> que bat la sournuro e qu'à soun ounour, dison, se celèbron d'òrri messo dins lou sabat. [...] Penousamen s'aubourè sus si <u>cambo redo</u> e, sus soun</p>	<p>Perché la testa, nel voltarsi, fece vedere un <u>volto d'uomo</u>. Per quanto mi sentissi sconvolto, per lo meno distinguevo il tratto del viso marcato, scavato dalla miseria e dalla vecchiaia e gli <u>occhi feroci</u> dove ardeva una fiamma triste che, a mala pena, davanti al mio sguardo, riuscivo ad affrontare. [...] Perché riuscivo a distinguere, piantati da ciascun lato della fronte, dominando il volto terroso, <u>due corna</u>, oh sì, due corna, una spezzata miseramente, nella sua metà e l'altra mezzo ritorta in una voluta, rugose, tutte e due e sporche di fango e simili a quelle delle <u>capre</u> che percorrono l'oscurità e in onore delle quali, dicono, si celebrino delle abominevoli messe durante il sabba. [...] Penosamente si alzò sulle sue</p>	<p>«Car la tête qui se tournait avait une <u>face humaine</u>. <i>Malgré mon bouleversement, je détaillais fort bien de traits vigoureux, ravinés de misère et de vieillesse et les yeux farouches où brûlait une flamme triste que mon regard arrivait à peine à supporter. [...]</i> Car je venais d'apercevoir, plantées de chaque côté du large front, dominant la face terreuse, <u>deux cornes</u>, oui, deux cornes, l'une rompue misérablement en son milieu, et l'autre enroulée à demi dans une volute, toutes deux rugueuses et souillées de fange et pareilles, sans doute, à celles du <u>bouc nocturne</u> en l'honneur de qui, dit-on, se célèbrent les messes immondes dans le sabbat. [...] Se dressa péniblement sur <u>ses</u></p>
--	---	--

164 Oltre alle fonti citate nel paragrafo si rimanda anche all'analisi di A. Romestaing, "La Bête du Vaccarès" de Joseph d'Arbaud: l'impossible face à face, in *L'Esprit Créateur, Facing Animals/Face aux bêtes*, The Johns Hopkins University Press, Vol. 51, No. 4, 2011, pp. 45-57., <http://www.jstor.org/stable/26290180>.

165 "Bano" o "banon" significano letteralmente "fourchon" quindi "forcella".

<i>carage apasima, sus sa fàci d'ome, vèguère varaia un rebat dous e l'entre-lus d'un <u>sourrire malancòni</u>»¹⁶⁶.</i>	<u>gambe rigide</u> e, sul suo volto placato, sul suo viso d'uomo, ho visto vagare un raggio riflesso di dolcezza e il lampo d'un <u>sorriso malinconico</u> .	<i><u>jambes raides</u> et, à travers ses traits détendus, sur sa face d'homme, je vis errer comme un reflet de douceur et le rayon d'un <u>sourrire mélancolique</u>»¹⁶⁷.</i>
---	--	---

Quindi, schematizzando, le caratteristiche fisiche principali della Bestia di d'Arbaud sono:

- *carage d'ome*¹⁶⁸
- *iue feroun*¹⁶⁹
- *dos bano*¹⁷⁰
- *cambo redo*¹⁷¹

Quello che è interessante notare è che d'Arbaud non compara mai esplicitamente, all'interno del racconto, la figura della *Bèstio* a quella del dio greco Pan, anche se, come

166 d'Arbaud, 2007, pp. 82 e 84. Nel testo occitano qui riportato, così come nella traduzione italiana e nella variante d'autore francese sono state sottolineate le caratteristiche fisiche della descrizione della Bestia.

167 d'Arbaud, 2007, pp. 83, 85.

168 "Volto umano". Il volto della Bestia ha pertanto lineamenti ed espressioni umane ma lo sguardo feroce lascia intuire la ferinità istintuale della creatura.

169 "Sguardo feroce".

170 "Due corna". Le corna oltre ad essere attribuito di Pan, lo sono anche del diavolo. Questa caratteristica risalta, a quest'altezza del racconto, la sensazione di pericolo suscitata dalla creatura. Il trasferimento dei connotati del "dio cornuto" a quelli del diavolo poi andò di pari passo con la cristianizzazione dei territori europei: «Tutte queste testimonianze dimostrano che fino alla fine del secolo diciassettesimo la Vecchia Religione contava ancora su grandi masse di fedeli. È una realtà che è stata mistificata, forse intenzionalmente, dall'uso, in luogo della parola Dio, della parola Diavolo nella sua connotazione cristiana, e dal marchio di "streghe" con cui sono stati bollati i fedeli di tale dio. La conseguenza è che i popoli pagani vengono ora considerati adoratori del Diavolo, mentre in realtà non fecero altro che tributare un culto a una divinità non cristiana». M. A. Murray, *Il dio delle streghe*, Roma, Ubaldini Editore, 1972, p. 32. Per l'iconografia del diavolo in epoca medievale si rimanda, a compendio delle numerose fonti esistenti, a L. Pasquini, *Il diavolo nell'iconografia medievale*, in *Il diavolo nel Medioevo. Atti del XLIX Convegno storico internazionale, Todi, 14-17 ottobre 2012*, Spoleto, Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2013, www.academia.edu/7026578/Il_diavolo_nell'iconografia_medievale_in_Il_diavolo_nel_Medioevo_Atti_del_XLIX_Convegno_storico_internazionale_Todi_14-17_ottobre_2012_Spoleto_2013_pp_479-519.

171 "Gambe rigide". Le "gambe rigide" richiamano invece la durezza degli arti tipica delle persone anziane. È un particolare che conferisce un senso di fragilità alla creatura, in contrasto con l'aspetto selvaggio e, insieme al dettaglio del corno spezzato, indica l'estrema vecchiezza della Bestia. Quanto all'aspetto caprino delle gambe della Bestia, esso non viene specificato dal momento che il lettore sa già che il protagonista Jaume, durante la sua ricerca della creatura, aveva confuso le impronte della Bestia con quelle di un cinghiale: pertanto le gambe della Bestia terminano con un paio di zoccoli.

si è visto, con il procedere della narrazione gli elementi caratterizzanti della divinità verranno tutti esposti, quasi ad accompagnare il lettore al raggiungimento di una rivelazione: la creatura non è ciò che sembra.

Questo percorso di conoscenza comincerà proprio con la descrizione che la *Bèstio* farà di se stessa e che permetterà al lettore di collocarla all'interno delle riprese letterarie del mito antico piuttosto che in un racconto gotico di stampo esoterico, fino ad arrivare alla scena madre del romanzo dove la Bestia danza durante la notte suonando il flauto, attributo caratterizzante del dio Pan.

2. 1. 1 Le caratteristiche della figura di Pan

Secondo i dizionari di mitologia classica la figura di Pan è caratterizzata appunto dall'aspetto in parte umano ed in parte animale, villosa, con due corna sulla fronte, talvolta con addosso un mantello di pelli d'animale e spesso porta con sé un flauto¹⁷². È il dio dei boschi, dei pascoli, del bestiame, di pastori e cacciatori, amante del meriggio¹⁷³ e della solitudine.

Le sue rappresentazioni iconografiche spesso si confondono con quelle della divinità Fauno:

*non è infrequente, nel mondo latino, la confusione tra Satiri, Pan e Fauni, che erano in origine esseri di natura diversa; la commistione fra le varie divinità porta, nell'iconografia, alla compresenza nella figura dei Satiri di elementi propri dei Fauni, o di Pan, come gli zoccoli caprini, o le lunghe corna che sostituiscono i brevi cornetti tipici dei Satiri*¹⁷⁴.

Fauno¹⁷⁵ è una divinità latina, nipote di Saturno e padre del re Latino. Anche Fauno, insieme ai Sileni¹⁷⁶, in Italia venne progressivamente assimilato alla figura di Pan,

172 J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli. Miti, sogni, costumi, gesti, forme, figure, colori, numeri*, Milano, BUR, 1996, volume II e A. Ferrari, *Dizionario di mitologia greca e latina*, Torino, UTET, 1999.

173 Si pensi a *L'après-midi d'un faune* di Stéphane Mallarmé.

174 A. Ferrari, 1999, voce "Satiri", p. 623.

175 Ferrari, 1999, voce "Fauno", pp. 321-322.

176 «Con il nome Sileni sono indicati nella mitologia greco-latina degli esseri assai simili ai Satiri e talora da questi indistinguibili». A. Ferrari, 1999, voce "Sileno", p. 643.

introdotto dal culto greco, e di conseguenza poi ai Satiri, i quali invece avevano una connotazione più estrema essendo essi legati al culto di Dioniso. Personificavano la fecondità e le forze della natura e avevano una certa predilezione per il vino e i piaceri carnali. Anche Silvano, divinità latina dei boschi e dei campi ed in particolare legato agli alberi, viene spesso associato a queste divinità agresti. Anch'esso era un dio dal carattere sinistro, che ci si doveva ingraziare con riti appositi ed era la divinità la cui denominazione rimase più a lungo anche nelle tradizioni popolari¹⁷⁷.

Da questa breve panoramica mitologica, è chiaro che risulta molto difficile associare la figura de *La Bèstio dóu Vacarés* ad una sola di queste antiche divinità pagane. La *Bèstio* è un insieme complesso di raffigurazioni e ruoli e tale commistione ben si colloca all'interno della tradizione medievale e moderna di permanenza di queste divinità.

2. 1. 2 Margaret Murray e la tradizione del “dio cornuto”

Ai fini di cogliere la forza esercitata da una figura mitologica come quella di Pan all'interno della tradizione popolare e contadina è possibile seguire le pagine di Margaret A. Murray che, nel suo saggio *The god of the witches*¹⁷⁸, analizza le tradizioni legate al “dio cornuto” lungo un arco storico che parte dalla preistoria, attraversa il medioevo e spazia per tutta l'Europa.

La studiosa descrive l'antichissima presenza di divinità semi-umane con le corna (*Cerunnus*), siano esse di cervo, di capra o di toro¹⁷⁹, il cui culto era presente in tutta Europa e si era mantenuto nella tradizione popolare più tarda, in particolare in Inghilterra.

Anche Kappler in *Monstres, démons et merveilles a la fin du Moyen Age*¹⁸⁰ colloca le divinità o meglio i mostri in parte umani e in parte animali all'interno di una categoria più ampia che può essere accostata a quella del “dio cornuto”: la categoria degli «*hommes sauvages*»¹⁸¹:

177 A. Ferrari, *Dizionario di mitologia greca e latina*, Torino, UTET, 1999.

178 Edizione italiana: M. A. Murray, *Il dio delle streghe*, Roma, Ubaldini Editore, 1972.

179 Le corna di toro rimandano alla figura mitica del Minotauro ma anche, sempre in Grecia, al Toro Dioniso. Murray, 1972, p. 21-42.

180 C. Kappler, *Monstres, démons et merveilles a la fin du Moyen Age*, Paris, Payot, 1980.

181 Kappler, 1980, p. 157.

*ces hommes cornus et hideux et ces êtres à pied de cheval seraient assez proches de la famille des satyres qui, eux aussi, ont été considérés comme des hommes sauvages: cornus, pourvus de pieds de chèvres, souvent poilus et roux, ils hantent les forêts, les montagnes ou les déserts, selon les climats. Rencontrer un satyre ne va pas sans problème*¹⁸².

Tuttavia quest'ultimi, così come altre divinità semi-umane¹⁸³, possono anche essere depositari di profonda saggezza e tradizioni, caratteristica che viene posta in evidenza anche nel romanzo di d'Arbaud dove il satiro, in quanto creatura dotata di ragione e pertanto di un'anima, è degna della pietà e delle preghiere cristiane: «*il a donc sa place dans l'univers en tant que l'une des modalités de la créature*»¹⁸⁴.

Pertanto non è possibile affermare con sicurezza a quale divinità corrisponda la figura della *Bèstio* di d'Arbaud ma è possibile, d'ora in avanti, associarla alla figura di Pan tenendo presente il significato proprio del termine greco “*pan*” ossia “*tutto*”. Quindi Pan può essere scelto per rappresentare l'insieme delle divinità agresti tramandate dalla tradizione popolare, così come il simbolo della sintesi del paganesimo¹⁸⁵, inoltre è mantenendo questo nome che la divinità comparirà nella letteratura e nel pensiero moderno e contemporaneo.

2. 1. 3 Pan è morto?

Prima di descrivere perché e attraverso quali modalità avvenga in Europa ed in Provenza, durante il XIX secolo, il ritorno delle figure mitologiche e nello specifico del personaggio di Pan-Fauno all'interno della letteratura, occorre rilevare un'altra caratteristica del fauno di d'Arbaud.

La Bestia, così come la descrive d'Arbaud, non ha nulla della vitalità e della forza che normalmente si associano alla figura del satiro e del fauno. Il fauno di d'Arbaud è decadente, stanco e morente, perché, comunque si voglia interpretare il finale del

182 Kappler, 1980, pp. 159 e 160.

183 Si pensi alla figura del centauro.

184 *Ibidem*.

185 J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli. Miti, sogni, costumi, gesti, forme, figure, colori, numeri*, Milano, BUR, 1996, volume II, voce “*Pan*”, p. 181.

romanzo, in ogni caso la *Bèstio* scompare e abbandona questo mondo. Ed in effetti, il tema del “dio morente” ed in particolare della morte di Pan era molto diffuso nella letteratura, così come nella tradizione popolare¹⁸⁶.

In generale, il grido “*Pan è morto*” percorrerà tutta la letteratura¹⁸⁷ a partire da *Il tramonto degli oracoli*¹⁸⁸ di Plutarco¹⁸⁹. In Plutarco l’espressione indicava la morte di tutte le divinità pagane poi, nei secoli, è entrata nel linguaggio a significare la fine di una società e la scomparsa delle istituzioni¹⁹⁰. Ma la letteratura dell’Ottocento non concordava sul fatto che Pan fosse realmente morto e molti saranno gli autori europei da Heine a Baudelaire, a D’Annunzio a gridare che invece “*Pan non è morto*”¹⁹¹.

A questo proposito è interessante un passaggio del saggio di Roberto Calasso¹⁹² *La letteratura e gli dèi* in cui parafrasa un brano tratto dal pamphlet *L’école païenne* di Baudelaire, dove l’autore sembra fare dell’ironia sulla moda del neopaganesimo ma che ben riporta il clima e il contesto del ritorno di Pan:

Ora, si veda il caso che a un banchetto commemorativo della rivoluzione del febbraio 1848, un giovane intellettuale avesse proposto un brindisi al dio Pan. «Ma che cosa c’entra il dio Pan con la rivoluzione?» aveva chiesto Baudelaire al giovane intellettuale. «Ma come?» Era stata la risposta. «È il dio Pan che fa la

186 Margaret Murray analizza in generale le credenze legate alla “vittima divina” e riporta come tale tradizione fosse largamente diffusa nei culti antichi dell’Europa occidentale. In questo contesto la divinità, incarnata nel sovrano di una comunità, infondeva prosperità e fertilità all’intero popolo ma, nel momento in cui il corpo del re iniziava a mostrare i primi segni di vecchiaia, esso andava sacrificato per timore che anche lo spirito del dio potesse essere corrotto e indebolirsi. Murray, 1972, pp. 153-185.

187 Il tema è di grande attualità anche oggi e si presta a molteplici interpretazioni fino ad entrare a far parte anche della riflessione cristiana. Valga da esempio il recente articolo di C. Ossola, *L’eredità dell’Occidente. “Dio è morto?” Lo diceva Plutarco*, Avvenire.it, 11 gennaio 2015, <https://www.avvenire.it/agora/pagine/plutarco>, dove nel titolo l’autore instaura un parallelo tra il motto plutarco “Pan è morto” e l’analoga affermazione (“Dio è morto”) di Nietzsche per ripercorrere la tradizione di un’espressione che partendo dalla mitologia arriva al Cristianesimo.

188 Plutarco, (traduzione di) M. Cavalli, G. Lozza, *Dialoghi delfici*, Milano, Piccola Biblioteca Adelphi, 1983 (7ª edizione).

189 «*On se demande même si le point de départ de toutes les actualisations romantiques du mythe de Pan ne se trouve pas dans le fameux récit de Plutarque qui, dans son dialogue De defectu oraculorum, souligne le statut de mortel du héros mythique*». F. P. Kirsch, *La Bête du Vaccarès et le mythe de Pan chez les écrivains européens du XIX^e siècle*, in G. Latry (a cura di), *La voix occitane. Actes du VIII^e Congrès de l’Association Internationale d’Études Occitanes. Bordeaux, 12-17 octobre 2005*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2009, p. 1205.

190 Chevalier, Gheerbrant, voce “*Pan*”, p.181.

191 Riguardo alla “non-morte” di Pan si rimanda all’articolo di G. Nuzzo, “*Il grande Pan (non) è morto*”. *La leggenda della morte di Pan da Plutarco a D’Annunzio*, in M. Capasso, *Sulle orme degli Antichi. Scritti di filologia e di storia della tradizione classica offerti a Salvatore Cerasuolo*, Lecce-Bari, Pensa MultiMedia Editore s. r. l., 2016, pp. 547-574.

192 R. Calasso, *La letteratura e gli dèi*, Milano, Adelphi, 2001.

rivoluzione. È lui la rivoluzione». Baudelaire insisteva: «Allora non è vero che è morto da tanto tempo? Credevo che si fosse sentita planare una grande voce al di sopra del Mediterraneo, e che questa voce misteriosa, che si percuoteva dalle colonne d'Ercole sino alle rive dell'Asia, avesse detto al vecchio mondo: IL DIO PAN è MORTO». Ma il giovane intellettuale non sembrava turbato. Disse: «È una voce che corre. Sono delle malelingue; ma non c'è niente di vero. No, il dio Pan non è morto! Il dio Pan vive ancora, continuava alzando gli occhi al cielo con tenerezza... Tornerà». Baudelaire chiosa: «Stava parlando del dio Pan come del prigioniero di Sant'Elena». Ma il dialogo non era finito, Baudelaire vuole sapere qualcosa di più: «Allora, non sarà forse che siete pagano?». Il giovane intellettuale risponde con tracotanza: «Ma certo; ignorate forse che solo il Paganesimo, se ben inteso, ovviamente, può salvare il mondo?»¹⁹³.

2. 2 IL RITORNO DEGLI DEI

La scelta operata da d'Arbaud di far convergere su una figura mitologica quale quella della Bestia un vasto spettro di significati simbolici¹⁹⁴ non è casuale né a sé stante all'interno del panorama letterario Europeo del XIX secolo, ma sicuramente, le modalità con cui d'Arbaud si accosta a questa figura sono estremamente originali.

Nombreux sont les indices qui permettent de penser que l'œuvre darbaudienne s'insère dans plusieurs filières thématiques du XIX^e siècle, par exemple celle du fameux «sentiment de la nature». [...] Il faut aussi tenir compte de rattachement de d'Arbaud à ce que les auteurs de la Nouvelle histoire de la littérature occitane désignent du terme de modernisme avignonnais. Selon cette conception, il faut placer notre auteur à la fois dans un contexte félibréen et dans un contexte français marqué par le symbolisme et l'école romane¹⁹⁵.

193 Calasso, 2001, pp. 18 e 19.

194 L. Bayle nella prefazione all'edizione 2007 de *La Bête du Vaccarès* illustra come la figura della Bestia sia di volta in volta simbolo e metafora della solitudine e del tormento di d'Arbaud, della bellezza e della caducità del mondo, della Camargue.

195 Kirsch, 2009, p. 1203.

Così scrive Fritz Peter Kirsch nel suo articolo dal titolo *La Bête du Vaccarès et le mythe de Pan chez les écrivains européens du XIX^e siècle*¹⁹⁶ e prosegue spiegando:

*Reste à savoir comment définir la position de d'Arbaud par rapport aux grands mouvements qui animent la littérature française fin-de-siècle. Notre auteur ne participe pas aux recherches des symbolistes tendant à la dissolution du réel [...]. Ni les névroses des décadents, ni leurs élans insurrectionnels et volontairement provocateurs ne trouvent d'échos significatifs dans son œuvre. Le retour au classicisme épuré, [...] pouvait renforcer l'engouement de l'époque pour la mythologie gréco-latine, faunes compris. Mais faire le tour de tels traits caractérisant le climat de l'époque n'est pas très utile, semble-t-il, lorsque l'on veut saisir l'originalité du conteur d'Arbaud dans le contexte de son époque. On se demande, de prime abord, si les affinités qui pourraient le rattacher aux courants mentionnés ne se réduisent pas à une mélancolie profonde et à un certain élitisme allant de pair avec le refus viscéral d'une ère dominée par le matérialisme bourgeois*¹⁹⁷.

Il contesto in cui le scelte artistiche di d'Arbaud trovano spazio di definizione è dunque quello della letteratura occitanica e della scuola avignonese. Come illustra Kirsch, gli studiosi Lafont e Anatole nella loro *Nouvelle histoire de la littérature occitane*¹⁹⁸ collocano d'Arbaud all'interno del gruppo dei "modernistes" e della "école d'Avignon". La scuola di Avignone raggruppava alcuni autori, collocabili per datazione tra l'ultimo decennio dell'Ottocento e la prima metà del Novecento, che si opponevano a una fase «sonnolenta»¹⁹⁹ del movimento felibrista. Rivendicavano pertanto più azione, non solo sul piano politico ma anche rispetto ai gusti letterari, più moderni, legati ad influenze parigine simboliste, piuttosto che alla poesia popolare e tradizionale, mentre all'interno della dialettica tra realismo e idealismo che animava il dibattito culturale di quegli anni, loro respingevano il realismo in favore di un sentimento estetico più

196 F. P. Kirsch, *La Bête du Vaccarès et le mythe de Pan chez les écrivains européens du XIX^e siècle*, in LAFONT G. (a cura di), *La voix occitane. Actes du VIII^e Congrès de l'Association Internationale d'Études Occitanes. Bordeaux, 12-17 octobre 2005*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2009, pp. 1201-1214.

197 Kirsch, 2009, p. 1203.

198 Lafont, Anatole, 1970.

199 Lafont, Anatole, 1970, p. 656.

idealizzato. Sarà proprio Joseph d'Arbaud a dare slancio e forza a questa generazione poetica anche durante i primi anni del Novecento²⁰⁰.

La grecità caratterizzava già da tempo la letteratura occitanica, in particolare la produzione artistica che dai primi dell'Ottocento²⁰¹ al 1854, data di formazione del felibrismo, diede forma al periodo di rinascenza della letteratura d'Oc²⁰². Il congresso dei poeti meridionali tenutosi ad Aix nel 1853 aveva dato come esito una raccolta poetica che evidenziava le tematiche della letteratura d'Oc del periodo, «*leggende, odi, favole, elegie, pastorali, "noëls"*»²⁰³ ma in particolare sottolineava la presenza di due componenti la cui influenza peserà a lungo sull'identità della letteratura occitanica. La prima è quella che Fausta Garavini definisce una «*simpatia affettuosa verso il "patois"*»²⁰⁴, la seconda un «*vantato sentimento di grecità, di classicità, a sostegno dell'originalità della lingua, nella cui freschezza e semplicità il poeta ritrova l'età felice della Grecia gioiosa*»²⁰⁵, tanto che le zone provinciali di Francia si richiudono «*in un sogno tardivo di classicità elegante e patetica, nutrito della nostalgia d'un mondo all'orlo della scomparsa*»²⁰⁶. Diverse e cariche di novità saranno invece le riprese mitologiche di autori come Folco de Baroncelli-Javon²⁰⁷, legato alla figura de *lou biòu*,

200 Lafont, Anatole, 1970, pp. 656-657.

201 Anche la Francia romantica si percepiva come profondamente legata alla Grecia antica. Se ne considerava l'erede legittimo e privilegiato tanto che molti dei suoi poeti durante la prima metà dell'Ottocento scrivevano della Grecia: «*ô Grèce! Je t'amais comme on aime sa mère!*» oppure «*et la Grèce, ma mère, où le miel est si doux*». L'Ottocento infatti aveva visto crescere, in particolare in Francia, l'interesse nei confronti della Grecia, non solo da parte dei pittori ma anche degli scrittori. Si trattava di un movimento filellenico carico di totale ammirazione per le opere lasciate dall'antichità classica. Gli autori riprendevano temi e soggetti dell'antichità, a cominciare dai miti classici come quello di Paride ed Elena, la nascita di Venere, la figura del Centauro, Prometeo: «*la Grèce antique représente, pour eux, un âge d'or dans l'histoire de l'Occidente*». Zinovia Verghis, *Les écrivains et artistes français du XIX^e siècle et la Grèce*, Cahiers balkaniques [En ligne], 44|2016, mis en ligne le 22 décembre 2017, consulté le 25 novembre 2018. <http://journals.openedition.org/ceb/9908>, pp. 1-5.

202 F. Garavini, *La letteratura occitanica moderna*, Bologna, Sansoni Accademia, 1970, pp. 92-104.

203 Garavini, 1970, p. 103.

204 *Ibidem*.

205 *Ibidem*.

206 *Ibidem*.

207 Folco de Baroncelli-Javon (1869-1943) simbolo dei poeti *gardian*, amico e cugino di d'Arbaud, autore in particolare delle raccolte "*Lou rousari de l'amour*" (1889) e "*Blad de luno*" (1909) e della novella "*Babali*" (1890). Per un approfondimento sulla figura e l'opera di Folco de Baroncelli si rimanda alle antologie di F. Garavini, 1970 e di R. Lafont, C. Anatole, 1970 oltre che alla tesi della dottoressa Valentina Prugni, *Folco de Baroncelli Javon (1869-1943). Un'idea di Camargue: Blad de Luno*, Tesi Triennale, Università degli Studi di Ferrara, Anno Accademico 2015-2016, relatore M. Longobardi, che analizza anche i rapporti dell'autore con Joseph d'Arbaud.

del suo culto e al moderno far west e di Joseph d'Arbaud appunto e del suo semidio.

Commenta Fausta Garavini:

Così, mentre nella maggior parte dei felibri si perpetuano gli aspetti più esterni e più deteriori della poesia mistraliana, e in particolare un'esaltazione della Provenza ormai satura di luoghi comuni o snaturata dalla fragorosa sovrapposizione di mitologie allogene, d'Arbaud vive per suo conto e pienamente restituisce il fascino d'un mondo che muore, la favola segreta d'un paese di cui sono precisamente individuati gli aspetti più intimamente suggestivi; e soprattutto sa raggiungere un tono limpido e sobrio, uno stile duttile e misurato che inaugurerà una nuova fase in questa letteratura²⁰⁸.

D'Arbaud aveva ricevuto in gioventù un'educazione classica che lo aveva portato, durante gli studi collegiali ad ottenere sempre ottimi risultati nella traduzione delle lingue classiche ma saranno gli anni trascorsi in compagnia di Mistral, Baroncelli e Gasquet a segnare la formazione poetica ed il futuro dell'autore come felibrista e d'Arbaud sin da subito si dimostrerà un felibre giovane e attivo, nonché un assiduo frequentatore dei salotti letterari ad Aix, «*un jeune dandy soucieux de son élégance*»²⁰⁹. Eppure, quando comincerà a pubblicare i singoli componimenti che formeranno la raccolta de *Li cant palustre*, frutto degli anni trascorsi dal poeta come mandriano nella Camargue, allora emergeranno tutti i sentimenti d'amore e appartenenza per il territorio e la vita da gardian: «*il a pris goût à cette vie dure, mais libre au milieu de ces vastes plaines solitaires*»²¹⁰. Questa "appartenenza" permette alla Bestia del Vaccarès di esistere:

la Bête, plus étroitement, n'est que la personnification de cette terre [la Camargue] étrange, son âme incarnée, l'une inséparable de l'autre, la mort de la première reprenant sa valeur symbolique pour annoncer la transformation fatale de la seconde, à laquelle nous assistons de nos jours²¹¹.

208 Garavini, 1970, p. 159.

209 Jouveau, 1984, p. 44.

210 Jouveau, 1984, p. 63.

211 Bayle, *Préface*, in d'Arbaud, 2007, p. 38.

Ed è in questa catena di assimilazioni di significati simbolici²¹² che trova spazio la scelta del recupero di una figura mitologica come quella di Pan, ad indicare la pluralità di significati raccolti in un personaggio che di per sé rappresenta il “tutto” e quel sentimento “*panico*” di totale identificazione dell’uomo con la natura, anima e corpo. Molto bella al riguardo è la seconda strofa de *La preguiero dóu Gardo-Bèstio* composta da d’Arbaud e raccolta ne *Li Cant palustre*²¹³:

« <i>Talamen m’a ribla lou soulèu ensucant, - Qu’à miejour, expandi, dourmiéu long d’uno engano; - Que tèms que mande Diéu, siéu pas, dins la grand plano, - Qu’uno mato de car e poumpe lou salanc</i> » ²¹⁴ .	Mi ha talmente abbattuto il sole che stanca, - che a mezzogiorno, steso, dormivo lungo una salicornia; - qualsiasi tempo mandi Dio, non sono, nella grande pianura, - che una pianta di carne e bevo il sale.	« <i>Tellement m’a terrassé le lourd soleil, - qu’à midi, étendu, je dormais près d’une salicorne; - quelque temps qu’envoie Dieu, je ne suis, dans la grande plaine, - qu’une plante de chair qui boit le sel</i> » ²¹⁵ .
--	---	---

Il poeta, steso sull’erba a riposare durante le ore più calde della giornata, a mezzogiorno²¹⁶, si perde nella natura che lo circonda, si confonde e si fonde con essa fino a diventare una pianta, una salicornia o forse un semplice ramo come sembra essere la Bestia nelle ultime scene del romanzo.

Ma echi di antichità e paganità risuonano anche in altri componimenti de *Li Cant palustre*. In *A levant*²¹⁷ alcuni satiri ebbri, dopo aver riposato all’ombra, osservano arrivare dal mare la barchetta che trasporta le tre Marie della leggenda²¹⁸, in una commistione di sacro e profano, di mitologico e leggendario che ritornano anche nel componimento *Lis aigo*:

212 L’animo del poeta è rappresentato dalla Bestia, che a sua volta è rappresentazione della Camargue.

213 Per un’edizione on-line de *Li cant palustre*: J. D’Arbaud, *Li cant palustre*, C. I. E. L. d’Oc, <https://www.cioldoc.com/libre/integral/libr0053.pdf>; oppure J. D’Arbaud, *Li cant palustre*, Paris, Horizons de France, 1951 (1901).

214 d’Arbaud, 2007, p. 50.

215 d’Arbaud, 2007, p. 51.

216 Ma anche il fauno de *L’après-midi* di Mallarmé.

217 J. D’Arbaud, *Li cant palustre*, C. I. E. L. d’Oc, [h.ttps://www.cioldoc.com/libre/integral/libr0053.pdf](https://www.cioldoc.com/libre/integral/libr0053.pdf)

218 Cfr. capitolo 1, p. 24.

<i>«Eau qui abreuves l’homme et engendres le sel,- toi qui as porté vieux dieux sur tes vagues latines,- toi qui, baignant les pieds du Christ de Palestine, - chantais son beau nom aux golfes provençaux»²¹⁹.</i>	Acqua che dai da bere all’uomo e generi il sale, tu che hai portato antichi dèi sulle tue onde latine, - tu che, bagnando i piedi di Cristo della Palestina,- hai cantato il bel nome nei golfi provenzali.
--	--

E ancora ne *Lou Vihaire*²²⁰, dove un centurione vigila sul mare dall’alto di una torre di guardia, solo e dimenticato. L’unico suo legame con il mondo sono il canto delle sirene e il saluto dei *gardian* che talvolta arrivano fino alla torre. Anche il centurione sembra essere pronto a diventare una figura semi-divina o almeno leggendaria.

Nel loro insieme questi spunti sono echi, parte della cultura e dell’identità del poeta che contraddistinguono il senso di appartenenza ad un territorio depositario di una storia antichissima e quindi di una forte caratterizzazione storica e culturale. Si tratta in fondo di rivendicare il diritto della Camargue e della cultura provenzale di camminare liberi “*sulle pietre dei vecchi Romani*”:

<i>«Sus li pèiro di vièi Rouman, e mau-despié di Franchiman, poudren tua lou biòu, estant libre!»²²¹</i>	Sulle pietre di vecchi Romani, e a dispetto dei Franchiman ²²² , potremo uccidere il toro, essendo liberi!	<i>«Sur les pierres des vieux Romains, - et en dépit des Franchimands, - nous pourrons tuer le taureau,</i>
---	---	---

219 C. Maurras, *Préface de l’édition originale*, in d’Arbaud, 2007, p. 21.

220 J. D’Arbaud, *Li cant palustre*, C. I. E. L. d’Oc, <https://www.ciendoc.com/libre/integral/libr0053.pdf>.

221 Jouveau, 1984, p. 47.

222 “Franchiman” o “franchimand” è un termine intraducibile in italiano. Indica una persona del Nord della Francia, quindi naturalizzata francese e parlante il francese d’Oil, in opposizione con la lingua d’Oc. Il termine ha tuttavia anche una funzione dispregiativa e indica anche gli occitani che cercano di imitare la pronuncia e la parlata d’Oil. Alla voce “*franchimandèia*” il Trésor dóu Felibrige riporta: «*Le poète Dassoucy, au sujet d’une querelle qu’il eut avec un hôtelier de Marseille, raconte ceci(1655) ; «Quand je voulus répliquer, il me dit que je ne faisais que francimandeyar, par où on peut voir le mépris que cette populace a toujours fait et fait encore de nos généreux François, qu’ils appellent Francimans, car francimandeyar veut dire lanterner. » « Il y a une vingtaine d’années qu’à Périgueux il était encore honteux de francimancler, c’est-à-dire de parler français. » (Rapport du conventionnel Grégoire, 1793). R. franchimand*». <https://www.locongres.org/fr/applications/dicodoc-fr/dicodoc-recherche?type=historic&dic%5B%5D=PALAY&dic%5B%5D=TDF&dic%5B%5D=LSPY&q=franchimand&q2=&submit=Rechercher->

		<i>étant - libre!»</i> ²²³
--	--	---

Il fine ultimo dell'autore, attraverso la poesia, resta quello di risvegliare lo spirito provenzale, l' *Esperit de la terro*:

<i>«Amo de nòsti vièi enclauso dins sis os, - Esperit de la terro ounte dormon li raço, - Pèr nous autre, t'a mai bondi foro dóu cros - La forço dóu soulèu e la voues de l'aurasso»</i> ²²⁴ .	Anima dei nostri antenati racchiusa nelle loro ossa, - spirito della terra dove dormono le razze, - per noi, ti ha già fatto uscire fuori dalla tomba - la forza del sole e la voce del gran vento.	<i>«Ame de nos ancêtres enclose dans leurs os, - Esprit de la terre où dorment les races, - pour nous t'a encore fait sortir du tombeau - la force du soleil et la voix du grand vent»</i> ²²⁵ .
---	--	---

Tale recupero delle divinità classiche non è per d'Arbaud una fuga artistica in un altrove storico come per i romantici erano state le produzioni legate allo Storicismo e all'Esotismo. Anzi, si tratta di una riappropriazione e riaffermazione di valori e d'identità nei confronti di *«una modernità disanimata e meccanicizzata in cui regnano valori gretti e un unico dio lontano e invisibile, il poeta - in questo caso non solo d'Arbaud nello specifico ma un qualunque poeta che nell'Ottocento si avvicini a queste tematiche - si associa volentieri al filellenismo della sua epoca e non solo celebra gli olimpici, ma invoca il ritorno di tutta la situazione antropologica antica, immaginata come reciprocità armonica tra sistemi di valori, gioiosa unità e completezza umane»*²²⁶.

²²³ Jouveau, 1984, p. 48.

²²⁴ Jouveau, 1984, p. 126.

²²⁵ *Ibidem*.

²²⁶ Pellizzari, *L'esilio e il ritorno degli dèi pagani nei racconti dell'Ottocento*, Ospedaletto, Pisa, Pacini, 2017, p. 16. Anche in reazione agli sviluppi tecnologici e industriali che travolgono e sconvolgono gli equilibri sociali di questo periodo e spingono l'uomo a cercare un nuovo ruolo all'interno della società, si svilupperà la corrente Simbolista: *«in reazione alla società despiritualizzata affermatasi con la rivoluzione industriale, poeti, pittori e filosofi rivendicano un mondo diverso [...]. Alla visione puramente fisica dell'universo, essi vogliono sostituire la ricerca dell'invisibile; al posto dei valori borghesi e del formalismo de "l'arte per l'arte" aspirano a invocare un ideale, a ricongiungersi a un mondo altro e a esprimere l'inesprimibile. Questo slancio nasce dalla constatazione pessimistica che va manifestando già prima dell'ultimo decennio del secolo»*. Jean-David Jumeau-Lafond, *Sulla soglia del mistero: movimento simbolista e magia dell'aldilà*, in F. Parisi (a cura di), *Arte e magia. Il fascino dell'esoterismo in Europa*, Verona, Silvana Editoriale, 2018.

Per d'Arbaud il passato rappresenta un'epoca in cui mondo razionale e immaginario potevano ancora incontrarsi, in cui lo sviluppo industriale e tecnologico non avevano corrotto il paesaggio e la semplicità di una vita legata alla terra, quella stessa vita che l'autore aveva abbracciato per scelta dopo gli studi trascorsi ad Aix-en-Provence²²⁷. Un'epoca in cui insomma il *Crocodile* non aveva ancora divorato il *Caburle* e i richiami dei battellieri avevano il fascino di antiche litanie²²⁸.

Gli dèi ritornano attraverso la parola dei poeti²²⁹, proprio perché le divinità pagane ed in particolare i semi-dèi ibridi, come i fauni o i centauri, sono il simbolo di quella diversità e alterità che Gardy²³⁰ ricorda essere così profondamente percepita dagli autori occitani. Per tale motivo queste creature «mettono in contatto/contrasto antichità e modernità, a volte con l'assunzione di un punto di vista medievale che arricchisce ulteriormente il gioco dei rispecchiamenti culturali»²³¹.

Pur tuttavia, questo ritorno poetico non è necessariamente sempre idilliaco e dorato

il ritorno realmente in atto, [...] è quello che consente agli dèi di ripresentarsi sulla scena senza alcuna rimozione, carichi del loro fardello storico. Qui non si evoca alcun regno dorato della poesia a offrire loro un rifugio immacolato. [...] Le divinità sono colte nel loro carattere storico, e in quanto tali si confrontano con la comune dimensione del divenire, mangiano la stessa polvere degli uomini, si affacciano su un mondo che non è più il loro»²³².

Tutto ciò traspare chiaramente anche ne *La Bèstio dóu Vacarés*. La bestia di d'Arbaud non appartiene più al mondo già “moderno” di Jaume, né a quello del lettore: è straniera in un certo senso, in esilio nel tempo e nello spazio e, come le divinità di altre opere letterarie, porta con sé «*indelebili, le ferite del tempo*»²³³. Le ferite del tempo della

227 Per la biografia di d'Arbaud si rimanda all'introduzione a d'Arbaud, 2007; Jouveau, 1984, Lafont, Anatole, 1970, Garavini, 1970.

228 «*Le Crocodile crache le feu et la mort, détruisant par là même les utopies de la Machine comme avenir de l'homme et anticipant de bien plus vastes naufrages de l'Histoire*». R. Pécout, 2014, p. 31.

229 R. Calasso, *La letteratura e gli dèi*, Milano, Adelphi, 2001, pp. 15, 16, ironizza sulla ripresa delle divinità pagane nella poetica dell'Ottocento. Scrive: «*Quasi tutti i poeti dell'Ottocento, dai più mediocri ai sublimi, hanno scritto qualche lirica dove gli dèi vengono nominati. E lo stesso vale per una larga parte dei poeti del Novecento. Perché? Per le più svariate ragioni: per secolare abitudine scolastica – o magari per sembrare nobili, esotici, pagani, erotici, eruditi. Infine, per la ragione più frequente e tautologica: per sembrare poetici*».

230 Gardy, 2006, pp. 191-207.

231 Pellizzari, 2017, p. 43.

232 Pellizzari, 2017, p.31-32.

233 Pellizzari, 2017, p. 27.

Bestia di d'Arbaud sono fisiche oltre che psicologiche: il corno spezzato, il corpo magro, lo sguardo spaventato e sospettoso. La Bestia condivide con Jaume le stesse difficili condizioni di vita nella selvaggia Camargue e su entrambi grava il peso dell'assenza di un mondo cambiato, di un'appartenenza negata²³⁴.

Quindi il mito permane e prende nuove caratteristiche²³⁵, anzi «*il mito può esistere se vien travolto dalla fantasia per comporlo in una dimensione del sentimento*»²³⁶. Così le divinità ritornano protagoniste ma non parlano più per se stesse, non raccontano più la loro storia ma diventano simboli di un mutato sentire, della continua scoperta negli angoli più profondi e oscuri dell'animo umano, come della ricerca poetica. E il personaggio di Pan, nelle sue contraddizioni, nelle sue caratteristiche semi-umane si dimostra il protagonista ideale di tali ritorni:

Pan è Pan e non lo è. Pan, quello greco, sarebbe il dio del meriggio, quello che appare quando il sole non fa ombra e le truppe non sanno quindi più dove orientarsi cadendo in quel panico che lui, Pan, porta al parossismo con il suo grido, il grido di Pan. Poi se ne va, Pan, tranquillo a suonare fra le pecore. [...] In Inghilterra Pan si trova a operare di notte sotto i gufi, addobbato con i pampini e grappoli che sarebbero di competenza del suo collega Dioniso, [...]. È in questa fantasiosa mescolanza sincretica di mezzodì e notte, Pan e Dioniso, mostriciattoli e inglesine eccitate, che sorge la koinè simbolista. Capolavoro ignorato²³⁷.

2. 2. 1 Una diversa visione del fauno

Pan è dunque la figura chiave di molte opere letterarie ed in generale artistiche del XIX secolo. Tra di esse si è scelto d'illustrare, a confronto con la Bestia di d'Arbaud, la figura di un altro fauno: quello di Mallarmé.

Mallarmé non era estraneo all'ambiente felibrista. Nel 1864 era stato nominato professore di inglese al liceo di Avignone e lì aveva conosciuto i felibristi e aveva stretto

234 «*Alors que le gardian incarne la stabilité en apparence totale, la Bête illustre la marche implacable du monde qui change*». Kirsch, 2009, p. 1211.

235 Si veda ad esempio il lavoro di C. Corfiati, «*Sie wurden astrologer und magier. Jacob Burckhardt e il "lato oscuro" del Rinascimento*», in P. Castelli (a cura di), *Finestre sul Rinascimento*, Ferrara, Università degli Studi di Ferrara, 2002, p. 301.

236 P. Daverio, *Il museo immaginato. Il secolo lungo della modernità*, Verona, Rizzoli, 2012, p. 502.

237 Daverio, 2012, pp. 491-493.

amicizia in particolare con Théodore Aubanel²³⁸, una delle figure chiave del movimento. Tra il professore d'inglese parigino e il giovane poeta provenzale, nacque un rapporto di stima e affetto che portò i due autori ad intrattenere una fitta corrispondenza e a scambiarsi idee e componimenti. È da questo incontro che nasceranno altre due figure di fauni che vengono qui citate innanzitutto perché dimostrano come il tema del fauno non fosse estraneo alla letteratura provenzale già prima di d'Arbaud, inoltre sono la riprova del fascino esercitato da questo personaggio sulla poesia²³⁹. Un altro aspetto da tenere in considerazione è la vicinanza tra il fauno di Mallarmé e il semi-fauno²⁴⁰ di Aubanel, composti nello stesso periodo e in ambienti simili, e la distanza di quest'ultimi dal fauno notturno e decadente di d'Arbaud.

La prima versione di Mallarmé del suo più noto *Après-midi d'un faune*²⁴¹ è il *Monologue d'un faune*, composto dall'autore nel 1865 e specchio degli anni più giovanili della sua creatività. Come suggerisce il titolo della prima edizione, l'opera era pensata per una rappresentazione teatrale che tuttavia non fu realizzata, dal momento che la vicenda narrata venne ritenuta interessante solo per i poeti ma non per il pubblico: «*Le vers de mon Faune ont plu infiniment, mais de Bouville et Coquelin n'y*

238 T. Aubanel (1829-1886) apparteneva ad un'antica famiglia di tipografi provenzali. Intorno al 1847 incontrò Roumanille e si avvicinò al mondo felibrista, a Mistral e alla scrittura poetica in provenzale, fino a diventare il secondo esponente del movimento dopo Mistral. La sua storia personale è legata ad un amore travagliato che lo porterà a comporre molte delle sue opere tra cui *Libre de l'amour*. Importante è anche la produzione teatrale delle opere *Lou Pan dôu Pecat* (1863), *Lou Pastre* (1866) e *Lou Raubatòri* (1872). Per una biografia più estesa dell'autore e il suo rapporto con Mallarmé: Lafont, Anatole, 1970, pp. 580-593; Garavini, 1970, pp. 131-136, C. Maurras, *Théodore Aubanel 1889*, édition électronique Maurras.net, Association des Amis de la Maison du Chemin de Paradis, <http://maurras.net/textes/41.html>; P. M. Danquigny, *Mallarmé et les félibres*, <http://www.litteratur.fr/stephane-mallarme-auteurs-en-touraine/24/3/>. Interessante anche la corrispondenza tra Mallarmé e Mistral raccolta in parte on-line da ciel.doc, <https://www.cieldoc.com/libre/integral/libr0697.pdf>.

239 «*Le Faune, né du Rhône, de ses rives languedociennes et vivaroises, est le frère aîné du Drac de Mistral. Si, au lieu de dédaigner les Félibres et leurs œuvres, les mallarméens se donnaient la peine de lire lou Pastre d'Aubanel, ils verraient combien les pensers des deux poètes sont voisins*». L. Teissier, *Aubanel, Mallarmé et le faune*, Montpellier, Editions Calendau, 1945, C. I. E. L. d'Oc, <https://www.cieldoc.com/libre/extrait/extr217.pdf>, p. 1.

240 Il protagonista di *Lou Pastre*, Cabral, viene definito da Kirsch come un mostro faunesco (Kirsch, 2009, p. 1208). La vicenda narra della violenza compiuta da un pastore ai danni di due sorelle molto diverse tra loro, un più dolce e timorosa che riuscirà a scappare ed una più energica e fiera che si suiciderà. Kirsch, 2009, pp. 1206-1210.

241 Mallarmé dedicò una copia de *L'après-midi* al musicista Claude Debussy: il quale tra il 1892 e il 1894 musicò l'opera con il titolo *Prélude à l'après-midi d'un faune*. Lo stesso Mallarmé disse che, rispetto a *L'après-midi*, il *Prélude* andava: «*bien plus loin, vraiment, dans la nostalgie et dans la lumière, avec finesse, avec malaise, avec richesse...*». A. Loyer, *Prélude à l'après-midi d'un faune - Claude Debussy*, edutheque.philharmoniedeparis.fr, A. Sparzani, *Il Fauno da Mallarmé a Debussy e a Ungaretti*, 18 settembre 2009 <https://www.nazioneindiana.com/2009/09/18/il-fauno-di-mallarme-e-quello-di-ungaretti>, V. Jankélévitch, *Debussy e il mistero*, Bologna, Il Mulino, 1991.

*ont pas rencontré l'anecdote nécessaire que demande le public et m'ont affirmé que cela n'intéresserait que les poètes»*²⁴² scrive il poeta proprio ad Aubanel.

Aubanel quindi era al corrente della genesi dell'opera di Mallarmé anche perché lo spunto che portò alla sua composizione e a quella del dramma lirico *Lou Pastre* era lo stesso caso di cronaca²⁴³ su cui Aubanel fu chiamato a giudicare.

Il pastore protagonista de *Lou Pastre* è un brutto, selvaggio e allo stesso tempo ripugnante ed affascinante, che sembra incarnare tutta la sensualità dei satiri tradizionali, secondo Kirsch²⁴⁴. Le affinità tra *L'après-midi* e *Lou Pastre* sono molte²⁴⁵, anche se il racconto di Aubanel presenta tinte più melodrammatiche. La vera differenza è insita nella diversa percezione del rapporto tra la natura e il mondo umano nei due autori. Per Mallarmé *«les deux domaines se complètent»*²⁴⁶ mentre invece per Aubanel l'opposizione è definitiva e irrimediabile. Lo stesso contrasto, secondo Kirsch, si può rilevare anche in d'Arbaud, dove la Bestia sembra *«réfractaire à tout compromis avec «la civilisation»*²⁴⁷ e l'episodio del sabba ne è la dimostrazione. La musica suonata dalla Bestia in quell'occasione è *«le chant de l'anti-civilisation militante qui se dirige non seulement contre le christianisme, au nom de quelque souvenir païen, mais contre toute emprise de l'homme sur la nature»*²⁴⁸.

242 P. Manetti, *La parabla del fauno*, in S. Mallarmé, (a cura di) P. Manetti, *Il pomeriggio d'un fauno*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1976 (3^a edizione), p. VIII. Il *Monologue* in effetti non è caratterizzato da una vera e propria trama, si tratta piuttosto di un insieme di colori, luce e gusto per la parola. Partendo dal *Monologue*, Mallarmé era alla ricerca di *«una nuova modalità di accostamento al reale»*, lo stesso tipo di ricerca che gli impressionisti affrontavano nel campo della pittura e di *«uno sviluppo in senso naturalistico: quel naturalismo, è bene puntualizzarlo ancora, che muoveva da un approfondimento psicologico dell'artista a contatto con i riflessi sensoriali della visione naturale»*. Manetti, 1976, p. X.

243 Aubanel era nella giuria incaricata di decidere la pena per un rozzo pastore che aveva assalito una fanciulla. Spiega Teissier che le date non lasciano dubbio sul fatto che Aubanel avesse raccontato a Mallarmé del processo e che quest'ultimo ne fosse rimasto colpito. Teissier, 1945, p. 3.

244 Kirsch, 2009, p. 1207.

245 A cominciare dal rapporto del fauno o mostro faunescio con due ninfe in Mallarmé e due fanciulle in Aubanel.

246 Kirsch, 2009, p. 1208.

247 Kirsch, 2009, p. 1209.

248 *Ibidem*.

2. 2. 2 Un'altra creatura mitologica: il centauro

Per quel che riguarda quindi la trattazione letteraria dei mostri “panici” nel XIX secolo, Kirsch²⁴⁹ osserva che si possono distinguere due campi d'azione: il primo percorre tutta l'Europa come aspirazione universale dell'uomo alla libertà e alla ricerca dell'assoluto, il secondo fa capo a «*un rêve de superpuissance traverse l'Europe fin-de-siècle, surtout dans les contextes socioculturels où des élites qui viennent d'accéder à ce qu'elles considèrent comme l'unité nationale éprouvent le besoin de sublimer leurs doutes et leurs sentiments d'infériorité pas des rêveries autour de la force animale*»²⁵⁰. Prendendo le mosse da questa linea tematica Kirsch introduce un'altra creatura mitologica semi-umana: il centauro. In particolare il violento centauro di Gabriele D'Annunzio²⁵¹. Ma prima di arrivare al poeta italiano occorre introdurre un altro centauro, precedente a quello dannunziano e più vicino al panorama letterario di d'Arbaud.

Maurice de Guérin proveniva da una famiglia d'antica origine linguistica provenzale ed era cresciuto influenzato dalla visione della natura che solo un'infanzia trascorsa in campagna può dare. Nonostante gli studi a Tolosa e a Parigi, questo senso di appartenenza alla natura si fece sempre più marcato e problematico per il poeta: «*la parenthèse bretonne, prolongée par un séjour de trois mois, aura du moins renouvelé sous d'autres cieux et précisé une expérience de fusion avec la nature dont le caractère mystique se révèle de plus en plus difficile à concilier avec l'orthodoxie des dogmes chrétiens*»²⁵² ed il suo *Centaure*²⁵³ è specchio di questa duplice presenza religiosa.

Ma il binomio che più risalta è quello che già si è potuto osservare in d'Arbaud e che caratterizza la presenza letteraria delle figure ibride: il rapporto tra l'uomo e la natura. «*De Guérin mélange le sacré et la profanation pour atteindre des principes de vie aux profondeurs cachées*»²⁵⁴, principi e origini della vita ma anche sentimenti nascosti nella

249 Kirsch, 2009, pp. 1209-1210.

250 Kirsch, 2009, p. 1210.

251 G. D'Annunzio, *Alcyone*, in A. Andreoli, N. Lorenzini (a cura di), *Versi d'amore e di gloria*, Milano, I Meridiani Mondadori, 1984, Vol. II, (ed. digitale).

252 F. Canh-Gruyer, *Maurice de Guérin* (voce), <https://www.universalis.fr/encyclopedie/maurice-de-guerin/>.

253 M. Guérin, L. Pize (a cura di), *Le Centaure, la Bacchante. Textes choisis*, Lyon, I. A. C., 1994, pp. XXV-69, Collection électronique de la Bibliothèque municipale de Lisieux, <http://www.bmlisieux.com/archives/centaure.htm>.

254 J. P. Héraud, *Maurice de Guérin, le Centaure*, 2013, <http://www.lelitteraire.com/?p=8099>, in M. de Guérin, *Le Centaure*, illustré de lavis par Jean-Paul Héraud, Le Trident neuf, Toulouse, 2010, p. 27.

natura così come nell'animo umano e del poeta. Per questo la scelta di una figura mitologica ibrida è, nuovamente come per Pan, fondamentale e necessaria. Solo l'ibrido può essere *trait d'union* tra l'uomo, la natura e l'interiorità. I centauri Macarée e Chiron: «sont les fils d'une nature déchue sans doute, mais inaccessible aux souillures des sociétés humaines»²⁵⁵ e quest'affermazione porta Vier a commentare: «la nature elle-même est une centauresse. Quelle heureuse concurrence faite pour ce moderne à l'inexplicable dieu Pan!»²⁵⁶ ma che la figura del centauro sia meno enigmatica o contraddittoria di quella di Pan non è semplice da affermare. Il *Centaure* è un essere primitivo, vicino alla natura, caratterizzato dal puro istinto ma ricco di quella saggezza data dall'esperienza che posseggono gli esseri che vivono di sensazioni e pertanto egli non si preoccupa né del futuro né della morte poiché per lui, come per la Bestia, quest'ultima non è che un ritorno alla natura²⁵⁷.

Il racconto di questo centauro vecchio e riflessivo «*le plus vieux et le plus triste de tous*»²⁵⁸, partecipe della natura e dei suoi tempi, si dimostra essere una novità controcorrente rispetto ai movimenti neo-classicisti contemporanei dell'autore:

*loin de développer le thème du Centaure pédagogue, du maître d'Achille et des héros, il renverse la thématique et traite du propre roman de formation du vieux Centaure qui se remémore son enfance: précisément sans maître, seul, en contact avec sa mère exclusivement, soudain lâché dans la Nature [...] à partir de la grotte primordiale, de la Haute Montagne, du Bonheur de l'enfance*²⁵⁹.

Un contrasto con la rappresentazione classica del centauro che risulta ancora più marcato qualora si rifletta sulla totale accettazione delle leggi della natura operata dal

255 A. J. Vier, *Le paganisme de Maurice Guérin dans le Centaure*, in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1958, n° 10, pp. 211-223, http://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1958_num_10_1_2132, 20/04/2018, pp. 221-222.

256 *Ibidem*.

257 É. Montégut, *Portraits poétiques. Maurice de Guérin*, Paris, Revue des Deux Mondes, 2e période, tome 32, 1861, pp. 243-244, https://fr.wikisource.org/wiki/Portraits_poétiques_-_Maurice_de_Guérin.

258 Gély, *Néo-classicisme ou paléo-classicisme? La poétique de Maurice de Guérin*, in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1998, n° 50, pp. 177-191, http://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1998_num_50_1_1316, p.180.

259 A. F. Laurens, *La réception des Antiques de Louvre dans Le Centaure et La Bacchante de M. de Guérin*, in C. Gély, *Néo-classicisme ou paléo-classicisme? La poétique de Maurice de Guérin*, in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1998, n° 50, pp. 177-191, http://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1998_num_50_1_1316, p.180.

centauro: «*le refus que Chiron fait de l'immortalité, la lucide perception que Macarée conserve de son vieillissement ramènent ainsi Mélampe à la soumission aux lois de la nature*»²⁶⁰. Una vera e propria lezione di modestia, come la definisce Vier, rispetto a tutti quei centauri che erano e stavano per diventare simboli del superuomo, come il centauro descritto da Gabriele D'Annunzio nella lirica *La morte del cervo* contenuta in *Alcyone*²⁶¹. Il centauro di D'Annunzio è «*l'incarnation d'une sensualité débordante, panique, contagieuse et d'une vitalité hyperbolique qui gagnent le spectateur et la régénèrent*»²⁶²: pochi anni dopo Guérin e i romantici francesi D'Annunzio presenta un centauro forte, giovane e violento. Lo spettatore che lo vede per la prima volta, immerso nell'acqua, lo scambia per un uomo selvaggio ma, un indizio dopo l'altro, è portato a comprendere la natura della creatura: si tratta di un centauro che nella lotta con il cervo scatena sentimenti di orrore e ammirazione²⁶³.

Ma come per il centauro metaforico frutto della fusione tra uomo e gardian in d'Arbaud²⁶⁴ e per quello di Guérin, anche quello di D'Annunzio è metafora di qualcosa di più complesso: dell'aspirazione poetica.

«*La «vie inimitable»²⁶⁵ est cela même à quoi tend le poète, qui s'identifie à la créature mythologique: le Centaure [...] lui offre, l'espace de fugace apparition, une image de cet idéal vitaliste, avant de replonger dans les ombres du Mythe*»²⁶⁶: la forza che muove il poeta-centauro D'Annunzio è l'ispirazione poetica che «*piega la schiena, m'abbassa le braccia, mi punta le mani aperte su l'impiantito di mattoni, mi cangia le mani e i piedi in quattro zoccoli, m'avviluppa la lingua tra parola che rigna e nitrito che parla, mi chiude nel contorno vocale della strofe che io chiudo*»²⁶⁷.

260 Vier, 1958, p. 219.

261 G. D'Annunzio, *Alcyone*, in A. Andreoli, N. Lorenzini (a cura di), *Versi d'amore e di gloria*, Milano, I Meridiani Mondadori, 1984, Vol. II, (ed. digitale).

262 A. Gendrat-Claudé, «*Dès le commencement ils furent une race noble et forte*». *Généalogies et métamorphoses des Centaures dans la littérature italienne*, Cahiers d'études romanes [on-line], n. 27, 2013, pubblicato il 25 giugno 2014, par. 28, <http://journals.openedition.org/etudesromanes/4030>.

263 Gendrat-Claudé, 2013, par. 28.

264 Gardy, 2006, pp. 206-207.

265 «*Bellissimo m'apparve. In ogni muscolo gli fremeva una vita inimitabile. Repente s'impennò. Sparve Ombra labile verso il Mito nell'ombra del crepuscolo*». D'Annunzio, 1984, vv. 157-160.

266 Gendrat-Claudé, 2013, par. 29.

267 D'Annunzio, 1984, nota 41, pos. 5785. A. Andreoli riporta le memorie scritte dal poeta stesso.

Inoltre se per d'Arbaud la necessità della scrittura nasce dalla rottura della figura mitica del centauro, ossia dalla separazione uomo-cavallo e quindi dalla distanza creatasi tra l'uomo-poeta e la sua interiorità più profonda²⁶⁸, per D'Annunzio avviene il contrario: è durante una cavalcata mattutina che la sensazione del perfetto «*accordo equestre*»²⁶⁹, della fusione con l'animale, spinge il poeta a percepire un forte slancio creativo e accende l'urgenza della scrittura.

Commenta ancora Gendrat-Claudiel che «*le Centaure, créature de mots, retourne aux mots et renvoie l'homme moderne à la distance qui le sépare du monde primitif*»²⁷⁰, una distanza che per D'Annunzio, Guérin e d'Arbaud non è possibile colmare, poiché se «*[il Centauro] sembra rappresentare la più recente delle aspirazioni umane perché l'uomo moderno non è se non un centauro, storpio e mutilato*», l'unica soluzione resta quella che «*ricos-tituisce il mito primitivo riconnettendo indissolubilmente il suo genio all'energia atroce della natura*»²⁷¹: ossia la poesia.

2. 3 LA CONCLUSIONE DI KIRSCH

A conclusione di questo capitolo occorre sottolineare, come fa Kirsch al termine del suo articolo su *La Bête du Vaccarès* e il mito di Pan, il fatto che tutti gli esempi fin qui riportati concorrono ad evidenziare la particolarità della Bestia di d'Arbaud. Kirsch spiega come non sia possibile associare la Bestia «*ni à des rêves de maîtrise, ni à quelque vision progressiste, ni à un élan vitaliste au service d'une mythologie "nationale"*»²⁷² e non ha nemmeno «*rien d'une célébration de la force bestiale qui, chez D'Annunzio par exemple, sert en définitive une idéologie préfasciste*»²⁷³, inoltre è priva della più classica funzione del personaggio faunescò: quella appunto di avvicinare l'uomo e la natura. Se non fosse per l'incontro con Jaume, la Bestia di d'Arbaud si limiterebbe ad ignorare la civiltà prevaricatrice, senza nemmeno tentare di contrastarla.

268 Gardy, 2006, pp. 204-207.

269 A. Andreoli, nota 41, pos. 5794, in D'Annunzio, 1984.

270 Gendrat-Claudiel, 2013, par. 29.

271 G. D'Annunzio, *Faville*, Milano, Treves, 1928, Vol. II, pp. 234-235, in Gendrat-Claudiel, 2013, par. 29.

272 Kirsch, 2009, p. 1211.

273 Kirsch, 2009, p. 1212.

Ciò che invece dimostra la Bestia è l'incompatibilità tra la civiltà (umana) e la natura, un tema che, mettendo da parte le tinte più fosche dell'opera di Aubanel, trova la sua voce in quello che Kirsch rileva come il vero elemento di novità del racconto: l'amicizia tra la Bestia e il *gardian*²⁷⁴. Attraverso questo rapporto l'uomo comprende quel sentimento di «*solidarité*»²⁷⁵, si potrebbe quasi dire di unione panica, che rende tutte le creature uguali di fronte «*aux mystère cosmiques et à la mort toujours possible, toujours imminente*»²⁷⁶.

274 Kirsch, 2009, p. 1212.

275 *Ibidem*.

276 *Ibidem*.

CAPITOLO 3
LA CAMARGUE E IL POLESINE:
DUE PAESAGGI LETTERARI

*«Mio fratello avrebbe voluto essere
il fortunato possessore di un cabanon.
Un casotto delle nostre parti, piccolo piccolo,
in mezzo alla macchia mediterranea.
Con un albero piantato davanti alla porta,
com'è d'uopo. Quando gli chiesi perché,
lui rispose: "Per poter gridare, una volta al giorno:
Mireilleeee, me ne vado al cabanon!"»²⁷⁷*

Non è possibile parlare di letteratura occitanica senza parlare di Provenza e nello specifico della Camargue, come non è possibile leggere *La Bèstio dóu Vacarés* senza tenere in considerazione il fatto che la Camargue di d'Arbaud non è solo lo scenario entro cui ambientare un racconto fantastico, uno sfondo dove far muovere i personaggi: ne *La Bèstio dóu Vacarés* la Camargue è un altro personaggio, se non la protagonista.

Si è visto nel capitolo precedente come la figura della Bestia racchiuda molteplici significati e sia simbolo degli stati d'animo del poeta. Quello che bisogna tenere a mente è il significato simbolico della vicenda della Bestia. Ciò che scompare alla fine del romanzo, ciò che arranca nel fango ma che al contempo sapeva essere forte, selvaggio e saggio, in sostanza contraddittorio, non è solamente la Bestia-Pan, ultima creatura mitica rifugiata ai confini del mondo.

La Bestia è la terra che ha scelto per il suo esilio, è la Camargue e il Vacarés con tutte le sue contraddizioni e con tutto il sentimento d'amore e di terrore che era in grado di

²⁷⁷ D. Pennac, *Mio fratello*, Padova, Feltrinelli Editore, 2018, p. 96.

generare una terra tanto bella quanto aspra. E proprio come per il *Caburle*²⁷⁸ di Mistral, anch'esso immagine della Provenza, il destino sembra lo stesso: essere inghiottiti dalle profondità delle acque o del fango, respinti e schiacciati dall'aggressiva modernità.

Per cogliere dunque il peso che ha la Camargue nelle sue componenti ambientali e paesaggistiche sull'immaginario degli autori felibri e su d'Arbaud in particolare, occorre approfondirne le sue caratteristiche. Cominciando dalla descrizione che ne dà lo stesso d'Arbaud.

3. 1 LA CAMARGUE DI D'ARBAUD: «UN PAYSAGE D'ÂME»²⁷⁹

<p>«<i>Li Camarguen sabon proun, tóuti, de qu'es lou Riege. Mai tant se pòu qu'aquel incouneigu qu'aura, quauque jour, de me legi, n'ague, de ges de biais, couneissènço, o tambèn, - emai me sèmble gaire de crèire – que lou païs, d'aro-en-la, s'encape bourroula de-founs pèr la man dis ome o l'obro de la naturo; es dounc counvenènt que, pèr precaucioun, boute eici, au regard d'eiçò, quàuquis entre-signe</i>²⁸⁰»²⁸¹.</p>	<p>I Camarghesi sanno bene, tutti, che cos'è il Riege. Ma è molto probabile che quello sconosciuto che dovrà, un certo giorno, leggere di me, non ne abbia, in nessun modo, conoscenza, o anche - sebbene mi sembri poco credibile – che la regione, da questo momento in poi, si ritrovi sconvolta dal profondo per mano dell'uomo o per l'opera della natura; è conveniente dunque che, per precauzione, io metta qui, per quanto riguarda questo soggetto, qualche indicazione.</p>	<p>«<i>Les Camarguais connaissent tous le Riège. Mais il est fort possible que l'inconnu qui doit me lire un jour, l'ignore ou – ce qui me paraît cependant bien peu probable – que le pays vienne à être modifié par la main des hommes ou l'œuvre de la nature; il est donc bon que je consigne à ce sujet, par prudence, quelques brèves indications</i>»²⁸².</p>
--	--	---

278 Pécout, 2014, p. 31.

279 Bayle, in d'Arbaud, 2007, p. 36.

280 Dal verbo "entre-senhar".

281 d'Arbaud, 2007, p. 68.

282 d'Arbaud, 2007, p. 69.

Con queste parole d'Arbaud apre una delle descrizioni più ampie del territorio delizioso della Camargue contenute nel romanzo.

Innanzitutto l'autore, tramite le parole di Jaume, afferma che non è possibile che vi sia qualcuno che non conosca la Camargue.

In effetti la Camargue è una delle zone deliziose più ampie del Mediterraneo, ricca di vegetazione e selvaggina. La si può ritrovare citata già in molte opere di autori classici ed è l'indiscussa protagonista di tutta la letteratura occitanica non solo nelle sue caratteristiche paesaggistiche ma anche nelle tradizioni storiche e culturali. Per cui per il narratore è quasi naturale sostenere che è poco probabile che qualcuno non abbia mai sentito parlare della Camargue.

Ciò che invece è certamente possibile è che molti non conoscano (o non ricordino) la sua Camargue, quella che ha conosciuto e vissuto, quella che è parte del suo retaggio e che già negli anni della pubblicazione de *La Bèstio dóu Vacarés* era minacciata dallo sviluppo agricolo ed industriale. La Camargue, nei suoi ambienti più particolari, come il Riege, è ciò che d'Arbaud vuole che si ricordi e ciò che si propone di descrivere:

<p>«Un bos estrangla proun, mai alounga, peraqi, sus dos o tres lègo, fourma pèr d'iloun que subroundon lis estang ounte avenon lis escoulage e que coumunicon sèns ges de restanco emé la mar; sus aquélis iloun, que ié disèn, nautre, de radèu, ivèr-estiéu, ié fouguejo un fourni de restencle, d'oulivastre e d'aubret oulourous, d'aquéli mourven, qu'entre si broundo, à rode, se i'envertouion lis entravadis di tiragasso. [...] A l'entour di radèu, sus lis estang que, l'estiéu,</p>	<p>Un bosco molto stretto, ma si estende circa, per due o tre leghe, formato da isolotti che emergono sugli stagni dove avviene il drenaggio e che comunicano senza alcuna resistenza con il mare; su quegli isolotti, che chiamiamo, noi, radèu, d'inverno e d'estate, loro sono coperti da un bosco di lentisco²⁸⁶, d'olivastri²⁸⁷ e arbusti profumati/aromatici, di quei ginepri²⁸⁸ ai cui rami, attorno, gli si avvolgono i tralci di salsapariglia²⁸⁹. [...] Attorno agli isolotti, sugli stagni che,</p>	<p>«Un bois assez étroit, mais long de deux ou trois lieues, formé d'îlots qui émergent des étangs alimentés par l'écoulement des eaux supérieures et communiquant sans obstacles avec la mer; ces îlots, que nous appelons radeaux, sont couverts en tout temps d'un fourré de lentisques, d'olivastres et de ces arbustes aromatiques appelés mourven, où s'enchevêtrent parfois en entraves les liens épineux des tiragasses. [...] Autour des radeaux, dans les étangs que</p>
--	--	--

<p><i>s'agouton, e, qu'ador, à l'escandihado dóu salanc, la Vièio²⁸³ ié danso, l'ivèr arrambo un fube de sóuvagino [...]. Dóu tèms di caumasso, lou Riege²⁸⁴, desprouvesi d'aigo douço e rabina de la secaresso, s'encapo, de mai, empouisouna de manjanço e de mousco verinuso que secuton lou bestiau, mai dins la sesoun marrido, estènt que la terro ié sablejo, l'erbo se ié mantèn fresco e quand règnon li gros tèms, lou fourni de mourven ié fai bon abri pèr lou capitau d'uno manado»²⁸⁵.</i></p>	<p>d'estate, si prosciugano, è allora che, sull'abbagliante terreno salato, la Vecchia vi danza, l'inverno raccoglie una gran quantità di selvaggina [...]. Durante il periodo del gran caldo, il Riege, sprovvisto d'acqua dolce e ardente per la siccità, si ritrova, sì sempre più, infestato da parassiti e da mosche velenose che perseguitano il bestiame, ma nella cattiva stagione, poiché la terra è sabbiosa, l'erba vi si mantiene fresca e quando domina il brutto tempo, il bosco è in effetti un buon riparo per il grosso di una mandria.</p>	<p><i>l'été dessèche et où, alors, sur l'étendue éblouissante de sel dansent des mirages, l'hiver amène une abondance incroyable de sauvagine [...]. Pendant les chaleurs, le Riège privé d'eau douce et brûlé de sécheresse se trouve, par surcroît, infesté de bestioles parasites et de mouches charbonneuses qui désolent le bétail, mais, pendant la rude saison, comme la terre y est sablonneuse, l'herbe s'y conserve fraîche et quand viennent les gros temps, les fourrés de mourven sont un bon abri pour les animaux de la manade»²⁹⁰.</i></p>
---	--	---

283 «*Ainsi les Camarguais ont-ils coutume de désigner le mirage*», spiega Bayle nelle note al testo. Bayle invita inoltre a cogliere una suggestione in quest'immagine evanescente, ossia uno spirito antico e selvaggio, in cui dimora l'anima della regione. D'Arbaud, 2007, p. 289.

284 Il Riege è una zona particolare del delta compresa tra il Vacarés e la costa.

285 d'Arbaud, 2007, pp. 68-70.

286 Lentisco (*Pistacia lentiscus*). Ha foglie spesse e frutti scuri a piccoli grappoli. Caratterizza i boschi della regione mediterranea. «*Questo arbusto dei terreni molto aridi e molto soleggiati tollera una certa umidità*» e richiede molto calore, P. Lieutaghi, *Il libro degli alberi e degli arbusti*, Milano, Rizzoli Editore, 1975, Vol. II, pp. 638-640.

287 «*L'Olivo selvatico o Oleastro (Olea Oleaster) è un arbusto fronzuto, raramente assume l'aspetto di un piccolo albero*». Allo stato spontaneo cresce su terreni poveri, ciottolosi, soprattutto calcarei. Insieme al lentisco si incontra nella regione mediterranea. Lieutaghi, 1975, Vol. II, pp. 535-536.

288 Secondo la nota di Bayle (d'Arbaud, 2007, p. 288) il *mourven* è un *ginepro*, in particolare si tratta del *ginepro fenicio*. Anche questa pianta è uno degli arbusti più tipici della flora mediterranea. Appartiene alla famiglia delle *cupressacee*, predilige terreni rocciosi, sopporta grandi calori e un'aridità quasi assoluta, Lieutaghi, 1975, Vol. I, p. 422.

289 La salsapariglia o *Smilax aspera* è una «*liana provvista di cirri molto aggrappanti*» foglie coriacee, dentate-spinose o intere, anch'essa è tipica di boschi e macchie mediteranee. Lieutaghi, 1975, Vol. I, p. 65.

290 d'Arbaud, 2007, pp. 69-71.

A questo punto del romanzo il lettore si trova già all'interno della finzione letteraria dell'antico manoscritto medievale ma, sebbene sia Jaume a raccontare il territorio, quella che il lettore si trova di fronte non è una zona deltizia medievale ma quella coeva di d'Arbaud.

Il protagonista scrive nel 1417 ma il lettore ben presto dimentica questo contesto storico e si ritrova in un Vacarés congelato nel tempo. In effetti, sebbene il territorio della Camargue sia in continuo mutamento, principalmente a causa del Rodano e quindi dell'ambiente paesaggistico che lo circonda, vede avvenire i cambiamenti più significativi solo in epoca moderna, con lo sviluppo dell'industria e del turismo che ne minacciano il fragile equilibrio²⁹¹.

Proprio a causa di questi mutamenti così profondi e radicali nascerà la necessità di preservare questa realtà territoriale e, se al tempo di Mistral, Baroncelli e d'Arbaud non era ancora possibile farlo attraverso un'azione politica, era possibile intanto cominciare a custodirne una memoria poetica in grado di esaltarne il valore e di difendere *«la terre vierge, mère des taureaux et des chevaux sauvages, des flamants, des mirages, des légendes, de la poésie avec ses soldats aussi (moins riches d'argent, mais plus riches de cœur et de mémoire), les poètes, les savants, les gardians, les pêcheurs, les Gitanes»*²⁹².

Dunque la zona che d'Arbaud descrive è formata da molti elementi naturali differenti.

Vi è una boscaglia che si sviluppa su alcuni isolotti emersi tra gli stagni che compongono le valli del delta; quest'ultimi sono ricoperti dalla classica vegetazione mediterranea della costa: ginepri, salicornie e arbusti bassi e verdi. All'interno del bosco invece abbonda la selvaggina ma con l'inverno giungono anche altri animali, uccelli per lo più, tra cui gli splendidi fenicotteri, mentre negli stagni prosciugati, durante l'estate danzano nell'aria i miraggi²⁹³ provocati dall'aria calda e umida. L'ambiente estivo si fa più difficile, l'acqua dolce scarseggia e gli insetti aumentano ma durante le stagioni più

291 B. Picon, *L'espace et le temps en Camargue (essai d'écologie sociale)*, Le Paradou, Editions Actes/Sud, 1978, pp. 52-66.

292 F. de Baroncelli-Javon, préface de *La Camargue Gardianne d'Elly*, 1938, in D. Le Fur (1994), *Expériences de paysages en Camargue*, Mémoire de DEA, EHESS, Paris, in B. Picon, *Le faste et le merveilleux, l'humilité et la mélancolie. Deux discours fondateurs de la protection de la nature dans les deltas du Guadalquivir et du Rhône (1840-1910)*, Strates (on-line), 1995, messo on-line 2005, <http://strates.revues.org/902>, p. 6.

293 *«[Camargue] Ce paysage unique au monde, où les effets naturels de la lumière sont comme autant de mirages...»* J. Belleudy, in J. Charles-Roux, J. De Flandreysy, E. Mellier, *Livre d'Or de la Camargue. Le pays, les mas et les châteaux. Le Rhône Camarguais*, Paris, Librairie A. Lemerre, 1916, Tome premier, p. 278.

incerte l'erba per le mandrie cresce fitta e i boschetti sono un rifugio ideale per gli animali in caso di tempesta.

Poche righe per raccontare un territorio contraddittorio: acqua dolce e salata si alternano, periodi di secco e alluvioni, erba fresca e una siccità sfiancante, stagni prosciugati ma anche paludi e pozze di fango in grado di risucchiare qualunque cosa. Ambienti che d'Arbaud ripercorre nel suo racconto durante tutte le quattro stagioni, vissute dal gardian nel delta della Camargue: dalla primavera ricca di animali e pascoli, alla secca estate che spinge Jaume e il fratello alla transumanza, alla pioggia incessante di novembre che metterà in difficoltà la Bestia. D'Arbaud «*il nous conduit sur un sol d'argile grise qui se craquèle au soleil, et, du seuil de sa porte entrouverte, nous regardons avec lui tomber interminablement sur la terre noyée les pluies de novembre*»²⁹⁴, commenta Louis Bayle nell'introduzione a *La Bèstio dóu Vacarés*.

Ciò che va tenuto in considerazione è che all'interno del romanzo il paesaggio non è solo un elemento descrittivo di contorno, una scena dove far agire i protagonisti del racconto. Si tratta invece di un vero e proprio personaggio a sé stante: «*il faut cependant ajouter qu'un autre personnage – la Camargue – y tient une place au moins aussi grande que la Bête elle-même*»²⁹⁵.

La Camargue ha un'anima che nel racconto di d'Arbaud prende forma e corpo nella Bestia così, ogni qualvolta Jaume dialoga con la Bestia occorre tenere in considerazione due livelli di lettura delle scene: nel primo Jaume parla, conosce e cerca di comprendere la Bestia-Pan; nel secondo Joseph d'Arbaud si confronta con l'anima della Camargue.

Ecco dunque che *La Bèstio dóu Vacarés* si trova a narrare un paesaggio che è anche dell'anima, un mondo interiore le cui contraddizioni tipicamente umane si rispecchiano in quelle morfologiche e naturali del territorio e trovano esistenza poetica attraverso l'ambivalente Bestia-Pan, «*un paysage d'âme accordé à l'autre, – quello reale – peut-être suscité par l'autre, tout aussi, et même plus réel que l'autre [...]. Ce double paysage, c'est exactement celui où évolue la Bête*»²⁹⁶.

294 Bayle, in d'Arbaud 2007, p. 39.

295 Bayle, in d'Arbaud 2007, p. 38. Anche per Mistral, in *Mirèio* la Provenza è «*l'un des sujet principaux du poème. Sa destinée paraît se confondre avec celle de l'héroïne*» formando un'unione indivisibile tra la Provenza e la protagonista Mirèio. Gardy, 2006, p. 167.

296 Bayle, in d'Arbaud 2007, p. 36.

La corrispondenza tra paesaggio reale e animo umano è un punto su cui anche Gardy aveva posto l'attenzione nel momento in cui aveva analizzato la trama del romanzo di d'Arbaud. Gardy portava come esempio il primo episodio di ricerca della Bestia, in cui Jaume segue le impronte sul terreno prima a cavallo nella palude e poi le ripercorre con la mente nel momento in cui trascrive i suoi pensieri: la doppia azione di ricerca pratica e di rielaborazione mentale ha lo scopo di congiungere il paesaggio esteriore e quello interiore fino a formare un unico spazio²⁹⁷.

In tal modo il paesaggio dell'anima diventa, attraverso la scrittura, un'aspirazione.

Una lettura alla raccolta di Alexandre Hurel²⁹⁸ e al *Livre d'Or de la Camargue*²⁹⁹ rendono un'idea precisa di come la Provenza ed il delta del Rodano facessero già parte dell'immaginario di scrittori ed artisti fin dall'età antica. Le particolarità e la bellezza del luogo lo trasformavano in un ideale *locus amoenus* dove scacciare i tormenti e permettere alla propria anima spezzata di ricongiungersi, di sentirsi completa, di sanare la frattura creata da quella modernità incalzante di cui si parlava nel secondo capitolo di questo percorso. È per ricomporre la propria identità che d'Arbaud si reca in Camargue e la trasforma nella sua aspirazione. Allo stesso modo questa stessa terra era stata tutta la vita di Baroncelli e persino per gli autori contemporanei vi si trova il sogno di pace a coronamento di una vita, come avviene per il fratello di Daniel Pennac nell'ultimo romanzo dell'autore e la cui citazione apre questo capitolo.

Il sogno è poter gridare in mezzo alla campagna, ascoltare le cicale e il muggito dei tori e tornare la sera al *cabanon* dove, ferma sulla soglia, una *piéucello provençalo*³⁰⁰ attende il ritorno del suo *gardian*. E né al conte Baroncelli né a d'Arbaud «*ce jeune étudiant si beau, si élégant, si séduisant*»³⁰¹, importa che *l'oustau es pichot*³⁰² perché loro si sentono re nella loro Camargue:

297 Gardy, 2006, pp. 198-199.

298 A. Hurel (a cura di), *Je vous écris de Camargue. Récits et témoignages d'écrivains et de voyageurs de l'Antiquité à 1900*, Clermont-Ferrand, Pimientos, 2015.

299 Charles-Roux, *De Flandreysy*, Mellier, 1916.

300 J. d'Arbaud, *La Gardiano*, in J. D'Arbaud, *Li cant palustre*, C. I. E. L. d'Oc, <https://www.cieldoc.com/libre/integral/lobr0053.pdf>, v. 1.

301 Così M. T. Jouveau descrive d'Arbaud al momento della decisione di andare a vivere in Camargue con il cugino Baroncelli., Jouveau, 1984, p. 61.

302 d'Arbaud, *La Gardiano*, v. 9.

<p>«<i>Siéu rèi. Ai de cavalo eila, de-vers lou grau, - siéu mèstre d'un troupeu de biòu mé si dountaire - e tène de metis; li pastre castejaire - me gardon milo anouge au mitan de la Crau.</i></p>	<p>Sono re. Ho dei cavalli là, verso la foce, - sono capo di una mandria di tori con il suo capobranco - e ho delle greggi; i pastori itineranti³⁰⁴ - osservo mille agnelli nel mezzo della Crau³⁰⁵.</p>	<p>«<i>Je suis roi. J'ai des juments là-bas vers le golfe, - je suis maître d'un troupeau de taureaux avec ses bœufs conducteurs, - et j'ai des brebis; les pâtres nourrisseurs - me gardent mille agneaux au milieu de la Crau.</i></p>
<p><i>Lis èrso de la mar que bagnon mi parage - canton coume uno voues, de l'aubo à jour-fali, - lou souleias de moun país fai espeli - en l'èr de lono bluio e de font de mirage»³⁰³.</i></p>	<p>Le onde del mare che bagnano la contrada - cantano come una voce dell'alba al crepuscolo, - il sole della mia regione fa nascere - nell'aria degli stagni blu e delle sorgenti di miraggi.</p>	<p><i>Les vagues de la mer, qui baignent mes rivages, - chantent comme une voix de l'aube au crépuscule; - le grand soleil de mon pays fait éclore, - en l'air, de bleus étangs et des sources de mirage»³⁰⁶.</i></p>

3. 2 DALLA POESIA ALL'AMBIENTE: L'ÉCOPOÉTIQUE

Una sensibilità così profonda e radicata, in grado di creare un movimento come quello felibrista e un sentimento d'orgoglio tale da far sentire d'Arbaud addirittura «*mai fièr dins ma sello gardiano- qu'un targaire*»³⁰⁷ e da far nascere la “*nation gardianne*”,

303 d'Arbaud, *La Gardiano*, vv. 13-20.

304 Difficile rendere il significato di “*castejaire*” che indica un pastore che fa pascolare il proprio gregge su terreni altrui in cambio della concimazione di quest'ultimi. È un pastore che si sposta di continuo senza un pascolo definito. Castejaire: s. m. Berger qui n'a pas de poste fixe, qui va parquer de ferme en ferme, payant par l'engrais qu'il laisse la pâture de son troupeau, v. parguejaire ; brocanteur de brebis; tondeur de nappe, v. castelejaire. <https://www.locongres.org/fr/applications/dicodoc-fr/dicodoc-recherche?type=historic&dic%5B%5D=PALAY&dic%5B%5D=TDF&dic%5B%5D=LESPY&q=CASTEJAIRE&q2=&submit=Rechercher>.

305 La Crau è una pianura arida, pietrosa e desolata di origine alluvionale. www.treccani.it/enciclopedia/crau_%28Enciclopedia-Italiana%29/.

306 C. Maurras, *Préface de l'édition originale*, in d'Arbaud, 2007, p. 19.

307 “Più fiero sulla mia sella di gardian – di un cavaliere (alla giostra)” d'Arbaud, *La Cansoun di Ferre*, in J. D'Arbaud, *Li cant palustre*, C. I. E. L. d'Oc,

secondo Bernard Picon³⁰⁸ ha giocato un ruolo fondamentale nel creare e sviluppare un interesse che si potrebbe definire “ecologico” e nel trasportare quella che era una percezione della natura tipicamente romantica su di un piano sociale e culturale molto più concreto³⁰⁹, tanto da porre le basi per la futura creazione della Riserva Nazionale della Camargue.

Nel momento in cui i felibristi si schierarono per la difesa della Provenza e della Camargue, risultava una novità il fatto che una produzione artistico-letteraria potesse contribuire a sviluppare nella popolazione di una regione una coscienza e un senso di appartenenza territoriale abbastanza stabile da condurre poi ad un’azione politica di valorizzazione e preservazione di un determinato ecosistema. In epoca contemporanea invece tale stretto legame tra letteratura ed ecologia trova identità in termini nuovi come *ecocriticism*³¹⁰, *écopoétique*³¹¹ e *geopoésia*³¹².

Si tratta di neologismi indicanti, con sfumature diverse, una tendenza letteraria comune e in sviluppo nel XXI secolo, ossia quella che vede avvicinarsi il mondo della letteratura e quello delle scienze e delle tematiche ecologiche, al fine di sensibilizzare l’opinione pubblica ma anche di rielaborare il rapporto uomo-natura per comprenderne i mutamenti ed i limiti e dare un’identità a regioni e zone che l’industrializzazione e l’accentramento urbano hanno isolato.

Il termine *ecocritica* nasce negli anni ‘70, negli Stati Uniti, a seguito di un saggio di William Reuckert³¹³ e sebbene questo termine conviva nel panorama degli studi letterari

<https://www.cieldoc.com/libre/integral/libr0053.pdf>.

308 B. Picon, *Le faste et le merveilleux, l’humilité et la mélancolie. Deux discours fondateurs de la protection de la nature dans les deltas du Guadalquivir et du Rhône (1840-1910)*, Strates (on-line), 1995, messo on-line 2005, <http://strates.revues.org/902>.

309 Picon, 1995, p. 7.

310 M. Panari, *Ecocritica, ovvero della letteratura ecologica*, La Stampa, 17/01/2014, <https://www.lastampa.it/2014/01/17/scienza/ecocritica-ovvero-della-letteratura-ecologica-vx0hEFXO7ke2sMUePnAMNN/pagina.html>.

311 C. Jaquier, *Écopoétique, un territoire critique*, 2015, http://www.fabula.org/atelier.php?Ecopoetique_un_territoire_critique#_ftnref4.

312 Per approfondire il tema “letteratura e ecologia” si lasciano qui le indicazioni di alcune delle pubblicazioni più recenti: P. Thomas, *Réinventer la nature: vers une éco-poétique*, in *Études anglaises*, 2005/1 (Tome 58), p. 68-81. URL : <https://www.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2005-1.htm-page-68.htm>; C. Salabé, *Ecocritica. La letteratura e la crisi del pianeta*, Roma, Donzelli Editore, 2012; N. Scaffai, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017; P. Schoentjes, *Ce qui a lieu. Essai d’écopoétique*, Marseille, Éditions Wildproject, 2015.

313 Panari, 2014. Il saggio è: W. Reuckert, *Literature and Ecology: an experiment in Ecocriticism*, in C. Glotfelty, H. Fromm, (a cura di), *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, Athens, University of Georgia Press, 1996, pp. 105-123, <https://books.google.it/books>.

odierni con quello di *ecopoetica*, quest'ultimo si impose solo una quindicina di anni dopo nel panorama francofono, per sottolineare, all'interno di questi studi, il maggiore interesse francese per l'ambito poetico³¹⁴. L'ecopoetica e l'ecocritica rispondono in sostanza al bisogno di «*cartographier*»³¹⁵ ossia di mappare, nel senso più ampio del termine, lo spazio naturale. Quanto alla geopoetica si sviluppa in Francia negli anni '60 e, secondo una definizione di Michel Collot «*la géopoétique se préoccupe de la mise en forme des rapports entre espace et création — littéraire et artistique — dans le but de refonder la relation de l'homme avec la terre*»³¹⁶.

Se si considerano dunque gli scopi di queste discipline, si può sostenere che il ruolo giocato dalle opere degli autori felibristi nella costruzione di una sensibilità territoriale sia inscrivibile all'interno dei confini dell'*écopoétique*, una definizione che ben si adatta al panorama che Bernard Picon aveva denominato «*romantisme naturaliste*»³¹⁷ ed entro cui si sono mossi i pionieri della protezione del delta camarghese. Una visione romantica che per i felibristi, come già si accennava nel paragrafo precedente, si basava sull'umiltà del territorio: «*cette entreprise de défense culturelle puise vraisemblablement ses racines dans les textes qui à la fin du XIX^e siècle décrivent la nature camarguaise comme symbole d'humilité*»³¹⁸. Sarà proprio questa "umiltà" a permettere di trasportare sul piano sociale e culturale questo romanticismo naturalistico e a considerare il rapporto armonioso tra l'uomo e la natura come un unico insieme: «*un Parc Naturel Régional comme celui de la Camargue se donne en effet pour mission autant de protéger la nature que les activités humaines qui en sont les garantes*»³¹⁹.

3.3 LA CAMARGUE SOCIALE DI BERNARD PICON

La Camargue è una regione che si presenta come una pianura deltizia di origine alluvionale, in parte coltivata e in parte semi-lacustre e desertica, compresa tra due

314 C. Jaquier, *Écopoétique, un territoire critique*, 2015, http://www.fabula.org/atelier.php?Ecopoetique_un_territoire_critique#_ftnref4.

315 Jaquier, 2015.

316 *Ibidem*.

317 Picon, 1995, p. 7.

318 *Ibidem*.

319 *Ibidem*.

bracci del Rodano e chiusa dal mare. Pur essendo la zona molto vasta sono solo due i comuni che la suddividono: Arles e Les Saintes-Maries de la Mer. Il territorio è per lo più dedito all'agricoltura e alla risicoltura, nonché all'allevamento di tori e cavalli³²⁰.

Partendo dalla struttura del territorio, la prima domanda che Picon si pone proprio in apertura del suo saggio è come sia possibile che attività sociali sostanzialmente comuni nel resto della Francia, prendano in Camargue caratteristiche particolari. Che si tratti di produzioni agricole, industriali o scientifiche tutte secondo Picon, hanno in comune il fatto che il loro «*capitale fisso*»³²¹ è «*l'aspect physique original de ce sol et sa situation géographique*»³²². Questo ha una conseguenza fondamentale secondo lo studioso: le attività devono necessariamente o adattarsi al territorio o modificarlo in base alle loro esigenze. Ciò comporta però che, qualora non vi siano interessi comuni, si generi una situazione di conflitto.

Considerata in questi termini la Camargue, secondo Picon, «*ne serait donc point un découpage arbitraire de l'espace mais un lieu où tous les rapports (conflituels ou non) entre les différents acteurs sociaux passent par un dénominateur commun – la gestion de l'espace – et se nouent autour de cet unique enjeu*»³²³.

Il delta di un fiume è quindi un ecosistema che vive di equilibrio, non solo ecologico ma anche umano, infatti parte fondante di questo equilibrio è il ruolo che l'uomo e le sue attività svolgono sul territorio.

Uno dei problemi principali a cui la creazione di una Riserva prima e di un Parco poi doveva far fronte era innanzitutto quello idraulico di irrigazione e gestione delle acque deltizie. Durante il XIX secolo il territorio della Camargue si era visto conteso tra l'agricoltura (in particolare la risicoltura³²⁴) e l'industria di estrazione del sale, che necessitavano l'una d'acqua dolce, l'altra d'acqua salata. Questa incompatibilità di gestione idraulica stava portando a profonde modifiche ambientali creando delle zone d'acqua salmastra permanenti³²⁵. Quando dopo il 1890 si sviluppò un'agricoltura

320 Picon, 1978, pp. 13-14.

321 Picon, 1978, p. 15.

322 *Ibidem*.

323 Picon, 1978, p. 16.

324 «*La révolution rizicole, en quinze ans, de 1945 à 1960, porte la surfaces cultivées en riz de 200 à près de 15.000 ha pour la seule grande Camargue. Au manque d'eau qui était jusqu'alors la règle, succède l'excès*». P. Heurteaux, *Modifications apportées pas l'homme au fonctionnement de la Grande Camargue*, Le Courrier de la Nature, n° 35 janvier/février 1975, in Picon, 1978, p. 141.

325 Picon, 1995, p. 1.

moderna di tipo industriale in grado di reggere la concorrenza dell'industria delle saline³²⁶, venne a formarsi una situazione di equilibrio che portò alla creazione, nella zona centrale e più contesa del Delta, della Riserva nazionale zoologica e botanica della Camargue, gestita dallo Stato.

Poi nel 1927 la zona di conflitto tra agricoltura ed industria venne ceduta in gestione alla Société nationale d'Acclimatation de France ma, commenta Picon: «*cette première mesure de protection n'aurait pu voir le jour dès cette époque si elle n'avait pas pu permettre de trouver une solution à ce grave conflit*»³²⁷.

Tale intervento statale ebbe un'altra conseguenza rilevante: creò una nuova categoria sociale, quella del turismo di massa³²⁸. In pochi anni la Camargue si ritrovò soggetta ad un'attività economica senza precedenti e alla necessità di rispondere al sempre più crescente bisogno di natura proveniente dalla popolazione urbana.

Si cercò pertanto un'alternativa più flessibile che fosse in grado di produrre spazi utilizzabili da «*l'homme moderne traumatisé par la cadre urbain*»³²⁹.

Al di là delle vicissitudini politiche, questi fatti evidenziano come le ragioni che portarono alla costituzione delle primissime aree protette furono innanzitutto pratiche e non frutto di una mutata sensibilità sociale e di una nuova percezione degli spazi naturali.

3. 4 LA PROTEZIONE DEL DELTA: IL PARCO NATURALE DELLA CAMARGUE

Quando nel 1927 venne creata la Riserva Nazionale della Camargue e nel 1973 il Parco Naturale Regionale, la necessità era quindi quella di trovare un equilibrio tra la preservazione dell'ambiente e la regolamentazione delle attività umane. Già dai primi anni '60 erano state avanzate molte proposte di tutela e protezione del territorio, tutte respinte:

326 Picon, 1978, p. 230.

327 Picon, 1995, p. 2.

328 Picon, 1978, pp. 157-160.

329 Picon, 1978, p. 162.

En 1962, par exemple, une proposition du Conseil national de la protection de la nature suggérant la création d'un Parc national en Camargue est refoulée par le Ministère de l'Agriculture. Le 2 juillet 1964, le même conseil propose la création de nouvelles réserves naturelles d'intérêt scientifique (Fournelet, Salins de Badon, Tour du Valat) sans résultat. Ce n'est qu'en décembre 1964, alors que la politique de zonification dite "d'aménagement du territoire" commence à prendre une tournure effective, que les pouvoirs publics se préoccupent de donner une vocation d'espace naturel à l'ensemble du delta³³⁰.

Venne pertanto avanzata proposta di un Parco naturale regionale che avesse tre funzioni ufficiali: «équiper les grandes métropoles en aires naturelles de détente; animer quelques secteurs ruraux, notamment ceux qui seront le plus difficilement adaptables aux exigences d'une agriculture moderne; protéger enfin la nature et les sites des ensembles suffisamment vastes»³³¹.

Al di là delle proposte statali e degli studi offerti dalle commissioni tecniche restano però «les singularités locales»³³² ad avere un ruolo primario nella realizzazione del parco, soprattutto in un territorio fiero come quello della Camargue dove la popolazione si dimostrava ostile ad un progetto proveniente dallo Stato centrale, conto tenuto inoltre che i proprietari terrieri erano abituati da secoli a modellare il territorio in base alle proprie esigenze. Per questo richiesero con forza la maggioranza all'interno del consiglio di amministrazione del parco³³³.

La storia della realizzazione del Parco del delta della Camargue potrebbe concludersi così se non fosse che il parco rimane tutt'oggi soggetto al variare delle condizioni economiche, agricole ed industriali della Francia.

Bernard Picon analizza dettagliatamente vari aspetti sociali ed economici che influenzano la gestione e la struttura del delta camarghese. Tra questi merita considerazione lo sviluppo del settore terziario e del turismo, cui si accennava prima, e che ha portato e porta tuttora la Camargue a non essere più considerata solo come capitale produttivo di beni agricoli o industriali ma anche come un oggetto simbolico³³⁴:

330 B. Picon, *L'espace et le temps en Camargue (essai d'écologie sociale)*, Le Paradou, Editions Actes/Sud, 1978, p. 157.

331 *Ibidem*.

332 Picon, 1995, p. 4.

333 Picon, 1995, pp. 1-5 e Picon, 1978, pp. 157-182.

334 Picon, 1978, p. 233.

«les activités touristiques et équestres, à partir de 1870, ont pour mission d'affirmer de façon héroïque (la nation gardianne) [...]. nostalgie du passé et lutte contre l'extérieur ont trouvé leur symbole dans cette basse Camargue aux horizons dégagés des signes de la modernité»³³⁵.

Ritorna così in primo piano il ruolo della *nation gardianne* all'interno dell'identità del territorio camarghese. A questo proposito Picon riporta un estratto di un discorso tenuto da Folco de Baroncelli nel 1922, dove il poeta-gardian spiega:

*En Camargue, il faut bien se le dire, deux ennemis acharnés sont aux prises: d'un coté, ce que l'on veut appeler le progrès avec son cortège de machines et de destructions, ses nivellements, ses défrichements, ses digues, ses soldats (le riches qui se sont emparés du sol); de l'autre la Nature, la terre vierge, mère des taureaux et des chevaux sauvages, des flamants, des mirages, des légendes, de la poésie avec ses soldats aussi (moins riches d'argent, mais plus riches de cœur et de mémoire), les poètes, les savants, les gardians, les pêcheurs, les Gitanes*³³⁶.

La vera opposizione quindi è quella tra i sostenitori di uno sfruttamento agricolo della regione ed i sostenitori di una sua preservazione³³⁷. Protezione che, secondo Baroncelli e i felibristi, deve essere estesa non solo alla natura ma anche agli uomini che, quando vivono nel rispetto delle tradizioni e del paesaggio, vengono considerati, anche grazie ad opere come quella di d'Arbaud, un binomio armonioso che deve essere preservato³³⁸. Al termine dell'analisi di alcune delle testimonianze letterarie che contribuirono a creare il mito del paesaggio della Camargue, Picon afferma quindi che «*la protection de la Camargue les doit pour une bonne part à la résistance romantique des poètes du félibrige*»³³⁹ sebbene, riflettendo sul destino del territorio deltizio nelle conclusioni del

335 Picon, 1995, p. 8.

336 «Nella Camargue, è bene dirlo, sono alle prese due implacabili nemici: da un lato, ciò che si vuole chiamare progresso con il suo corteo di macchine e di distruzione, i suoi livellamenti, le sue radure, le sue dighe, i suoi soldati (i ricchi che si sono appropriati della terra); dall'altra la Natura, la terra vergine, madre di tori e cavalli selvaggi, di fenicotteri, di miraggi, di leggende, della poesia anch'essa con i suoi soldati (meno ricchi di denaro, ma più ricchi di cuore e di memoria), poeti, scienziati, gardians, pescatori, Gitani». Marquis de Baroncelli-Javon, prefazione a *La Camargue Gardianne* d'Elly, 1938, in D. Le Fur, *Expériences de paysages en Camargue*, Paris, Mémoire de DEA, EHESS, 1994, in Picon, 1995, p. 6.

337 Picon, 1995, p. 6.

338 «*Un Parc Naturel Régional comme celui de la Camargue se donne en effet pour mission autant de protéger la nature que les activités humaines qui en sont les garantes*». Picon, 1995, p. 7.

339 *Ibidem*.

suo saggio di analisi sociale della Camargue, l'autore specificò che il destino del delta sarà legato ai mutamenti economici e alle necessità agricole e di gestione idraulica del delta e che, in sostanza, la protezione della natura e dell'ecosistema rimarrà, ancora a lungo, legata principalmente alle necessità pratiche e funzionali³⁴⁰.

3. 5 DI CAMARGUE E DI POLESINE

Alla luce della descrizione del territorio camarghese raccontata da d'Arbaud, ma anche dopo aver visto come è nato il Parco del Delta della Camargue, è difficile per un polesano non pensare al proprio delta, quello del Po. È difficile non sentire l'eco dei paesaggi delle valli del Po nelle descrizioni di d'Arbaud del Riege, nei Canti Palustri. È difficile non immaginare che una Bèstio possa nascondersi anche nel delta del Po.

Questa somiglianza, innanzitutto paesaggistica, porta inevitabilmente a chiedersi se vi siano altri punti in comune con una realtà culturale, quella camarghese e felibrista, che all'apparenza può sembrare distante, ancorché poco nota. Nella sua tesi di laurea, la Dott.ssa Irene Lycourentzos³⁴¹ ha ripercorso le similitudini tra il territorio del delta del Po ferrarese e la Camargue e tale percorso di confronto ben si applica, dal punto di vista paesaggistico ed ambientale, anche al delta del Po veneto: il territorio, in fondo, è sempre lo stesso.

La Dott.ssa Lycourentzos traccia con precisione i confini di questa similitudine paesaggistica dividendo il suo lavoro di comparazione in tre sezioni dedicate alla flora e alla fauna del delta del Po e del delta camarghese e in due parti dedicate invece alla società, alla popolazione, ai mestieri e alle tradizioni.

Le similitudini naturalistiche sono le più evidenti ad un primo sguardo. Come si diceva la flora caratteristica *«in entrambi i territori è quella tipica degli ambienti fluviali e dei terreni salmastri delle zone paludose. Canneti, salici e giunchi, così come salicornie e*

340 *«En d'autres termes, ici comme ailleurs, la protection de la nature n'aura de réalité que si elle sert des intérêts concrets»*. Picon, 1978, p. 235.

341 I. Lycourentzos, *Da un delta all'altro. La letteratura del paesaggio tra Rodano e Po*, Tesi Magistrale, Università degli Studi di Ferrara, Anno Accademico 2015-2016, relatore M. Longobardi.

“fiori del sale” ricoprono le aree vicine all’acqua. Per quanto riguarda le specie arboree, non possono mancare i pioppi»³⁴².

Giunchi e canneti possono sembrare piante poco nobili ma hanno comunque un ruolo primario. Mistral li chiamava «*paltanasso palustro*»³⁴³ e queste piante così povere diventano le protagoniste della vita quotidiana raccontata nei poemi felibristi. Le canne erano utilizzate per le attività lavorative non solo dai pescatori nella realizzazione di nasse e canne da pesca ma anche, ad esempio, dai cestai, professione svolta dal protagonista maschile di *Mirèio*³⁴⁴.

Anche i pioppi sono alberi che vengono nominati spesso nelle opere letterarie e «*a cui vengono conferiti toni di maestosità idillica*»³⁴⁵, spiega Lycourentzos e che occupano un posto di primo piano anche nei miti del Po, basti pensare alla Eliadi sorelle di Fetonte.

In questo percorso, le varietà arboree si susseguono tra boschi, fiori e alberi da frutto, fino ad introdurre le specie animali. Camargue e delta del Po condividono la presenza di fenicotteri e cavalli ma entrambi gli ambienti si caratterizzano anche per la selvaggina e ampie varietà di uccelli che, come avviene per l’airone ad esempio, trovano spazio tanto in Mistral quanto in autori italiani come Bassani³⁴⁶.

Tutti questi elementi così particolari hanno piena valorizzazione, non solo nella letteratura ma anche nella fotografia e, per quanto riguarda il del Delta del Po, anche nel cinema.

Le conclusioni ai cui giunge la Dott.ssa Lycourentzos la portano ad evidenziare come una conoscenza superficiale e “turistica” non sia sufficiente alla comprensione della biodiversità di questi luoghi. Nuovamente la letteratura si dimostra tramite necessario tra chi ha vissuto un territorio e chi vi si accosta solo per la prima volta³⁴⁷.

Ma tra il Polesine di Ferrara e quello di Rovigo, le differenze di carattere storico, sociale e anche culturale sono molte, valga come piccolo esempio, i differenti risultati ottenuti

342 Lycourentzos, a. a. 2015-2016, p. 12.

343 Lycourentzos, a. a. 2015-2016, p. 17.

344 Lycourentzos, a. a. 2015-2016, p. 18.

345 Lycourentzos, a. a. 2015-2016, p. 23.

346 Lycourentzos, a. a. 2015-2016, p. 42.

347 Lycourentzos, a. a. 2015-2016, p. 143.

dalle due regioni nella gestione e nella valorizzazione dei due parchi del delta del Po³⁴⁸. Pertanto si è scelto di dare spazio in questo paragrafo al delta del Po veneto.

3. 5. 1 Tera e aqua, aqua e tera³⁴⁹

Se si va alla ricerca di un testo che possa fungere da inno del Polesine, di un testo che ne canti il paesaggio e le tradizioni, la mentalità e le condizioni di vita, l'anima insomma, sarà inevitabile imbattersi nella poesia di Gigi Fossati intitolata *Polesine*³⁵⁰:

*Tera e aqua, aqua e tera!
Da putini che da grandi
“Siora tera ai so comandi
siora aqua bonasera!”*

*Tera e aqua! Se lavora
soto un sole che cusina...
Tera a aqua! A la matina
se scomissia de bonora.*

*Tera e aqua! Tera nuda,
gnente piante, gnente ombria....
Sta fadiga mai finia
la comanda che se suda.*

[...]

348 Il Parco del Delta del Po non è unitario e ha due gestioni indipendenti facenti capo alle due Regioni che sul delta confinano: l'Emilia Romagna e il Veneto. Il Parco emiliano-romagnolo è stato istituito nel 1988 ed è gestito, dal 1996, dal Consorzio del Parco Regionale del Delta del Po Emilia-Romagna mentre il Parco Regionale Veneto Delta del Po è stato istituito dalla Regione Veneto nel 1997 ed è gestito dall'Ente parco regionale Veneto del Delta del Po. www.parchideltapo.it/taglio.del.po/12.html e www.regione.veneto.it/web/guest/ente-parco-regionale-veneto-del-delta-del-po.

349 «*Tera e aqua, aqua e tera!*» è il verso d'apertura della poesia in lingua veneta composta nel 1961 da Gigi Fossati e intitolata *Polesine*. La poesia è stata musicata da Sergio Liberovici ed è considerata tra i testi che meglio descrivono il Polesine di Rovigo.

350 Qui se ne riporta il testo così come contenuto in P. Colombo, L. Tosini, *1950-2010. 60 anni di bonifica nel Delta del Po*, Rovigo, Consorzio di Bonifica del Delta del Po Adige, 2009, p. 40.

Sempre aqua e sempre tera!
Da putini che da grandi
“Siora tera ai so comandi...”
*Po’ se crepa... e bonasera!*³⁵¹

La descrizione risulta efficace. La ripetizione in anafora delle parole “terra” e “acqua” fornisce non solo il ritmo della canzone ma anche quello del fiume e delle zone paludose del delta dove l’acqua ricopre tutto nelle stagioni di piena, per poi ritirarsi lasciando spazio ad una terra secca e arida durante l’estate.

La “terra” viene personificata e diventa quasi una divinità agreste, l’elemento vivo a cui l’abitante del Polesine³⁵² si rivolge. È a questa “Siora tera” e alla “Siora aqua” che un polesano pensa quando tra i versi di d’Arbaud e di Mistral trova invocato *lou paire Ròse*. Ma se, ad esempio ne *Lis Aigo*, d’Arbaud invoca un fiume benevolo che riflette i raggi delle stelle e del sole, che permette di ottenere il sale e al quale il poeta chiede di condividere la forza delle sue acque per dare slancio al suo canto, l’acqua di Fossati stanca, priva delle forze e diventa un’ossessione di cui non ci si libera nemmeno durante la notte: «*tera e aqua! Po la note/ se se buta sora el leto/ e se sogna, par dispeto/ aqua e tera, piene e rote,/ piene e rote*»³⁵³.

Se si prende come punto di riferimento per una voce poetica della Camargue *Li cant palustre* di d’Arbaud e si cerca qualcosa di analogo nel panorama della letteratura locale polesana, partendo da *Tera e aqua* e arrivando a *Il canto delle angôane*³⁵⁴ di Gianni Sparapan³⁵⁵, emerge però la differenza più sostanziale tra la percezione letteraria del

351 Colombo, Tosini, 2009, p. 40.

352 Potrebbe trattarsi di un contadino, così come di uno scariolante o di un pastore. G. Brunelli, *Memoria del Polesine. Itinerari di una storia (1882-1951)*, Rovigo, Minelliana, 1991 (3ª edizione).

353 Colombo, Tosini, 2009, p. 40.

354 “Angôane” o “anguane” è il nome di leggendarie creature delle acque associabili alle ninfe.

355 G. Sparapan, *Il canto delle angôane. Una comunità polesana negli anni ‘40*, Conselve, Arci Nova Poesia Libri, 1988. Gianni Sparapan è un autore locale della provincia di Rovigo. Nato a Villadose nel 1944 ha pubblicato diverse opere in lingua veneta e italiana incentrate sulla storia locale e in particolare sulla Resistenza. È autore di prose e componimenti teatrali, così come di ricerche e raccolte lessicali sulla lingua veneta. Sebbene si tratti di un piccolo autore è forse una delle voci più autentiche in lingua veneta, per quel che riguarda il racconto del Polesine veneto tra gli anni ‘40 e ‘60.

paesaggio camarghese per i felibristi e del delta del Po veneto per gli autori in dialetto locale³⁵⁶.

Sebbene il paesaggio descritto sia simile, le stesse valli e stagni, canneti e vegetazione, gli stessi animali e mestieri, la Camargue e la Provenza portano con loro tutto l'orgoglio e la forza della tradizione, di una storia sostanzialmente unitaria e di una lingua ricca di un passato che risale al medioevo e ai trovatori.

Basta qualche verso dell'inno della Provenza mistraliano, *La Coupo Santo*, composta in occasione del dono ricevuto dalla delegazione catalana in visita nel 1867³⁵⁷, per accorgersi che alle spalle vi è un sentimento identitario molto forte.

« <i>D'un vièi pople fièr e libre Sian bessai la finicioun ; E, se toumbon li Felibre Toumbara nosto nacioun</i> » ³⁵⁸ .	Di un antico popolo fiero e libero - siamo forse la fine; - e, se i Felibri cadono - cadrà la nostra nazione.	« <i>D'un ancien peuple fier et libre- Nous sommes peut-être la fin ; Et, si les Félibres tombent Tombera notre nation</i> » ³⁵⁹ .
---	--	---

Ma senza allontanarsi dalla letteratura di paesaggio e tornando a d'Arbaud, anche *Lis Aigo* riportano ad un lungo passato e ad una visione positiva e affascinata del territorio:

« <i>L'eterne pensamen que tèn lou cor di raço - e to malancounié, me n'as empli lou cor, - en me menant lieun dóu soulèu dins ti neblasso, - maire de l'aubo, dia estello e de la mort.</i>	L'eterno pensiero che mi stringe il cuore della razza - e la tua malinconia, me ne hanno riempito il cuore - nel portarmi lontano dal sole nelle tue nebbie - madre dell'alba, delle stelle e della morte.	« <i>De l'éternelle pensée qui tient le cœur, des races, - de ta mélancolie, tu m'as empli le cœur, - en me menant loin du soleil, dans tes brumes, - mère de l'aube, des étoiles et de la mort.</i>
--	---	--

356 Si potrebbe generalizzare parlando di "lingua veneta", occorre comunque tenere presente che, nel Polesine veneto, ogni paese, con differenze più o meno marcate a seconda della distanza, ha una sua variante linguistica dialettale, talvolta molto specifica, che dipende per lo più dalla posizione geografica e da influenze storiche legate a domini politici e contatti economico-commerciali.

357 J. Mouttet, *La Coupo: dispousicioun nouvelle*, Maintenance Provence, 20 juin 2017, <http://www.felibrige.org/2017/06/20/la-coupo-dispousicioun-nouvello/>.

358 https://www.lexilogos.com/coupo_santo.htm.

359 *Ibidem*.

[...]	[...]	[...]
<i>De toun vanc majourau, de ta tranquileta, - garderai lou rebat dins maoun amo pïouso, - aigo dóu Rose viéu, mar d'estéu, aigo urouso, - douno toun giscle e ta butèio à moun canta»³⁶⁰.</i>	Del tuo maggiore slancio, della tua tranquillità, - conserverò il riflesso nel mio animo pio, - acqua del Rodano che vive, mare d'estate, acqua gioiosa, - dona il tuo zampillare e la tua spinta al mio canto.	<i>De ton élan puissant, de ta sérénité, - je garderai le reflet dans mon âme pieuse; - eau du Rhône vivant, mer d'été, onde heureuse - prête à mes chants ta force et ton jaillissement»³⁶¹.</i>

Sebbene vi sia qualcosa di malinconico nel paesaggio che d'Arbaud descrive, si tratta di una malinconia dolce, che induce alla poesia. L'acqua ispira la composizione poetica, una creazione carica di energia vitale. La stessa energia vitale che guida il *poeta-guardian* quando avanza a cavallo con in mano il tridente da *guardian*, retaggio degli antenati, arma di Provenza che al suo passaggio fa voltare tutti gli sguardi e applaudire la folla³⁶².

Al Polesine non si può chiedere lo stesso slancio “patriottico”. Non esiste alcun pensiero che si avvicini al concetto di *nation gardianne*, né un movimento come quello felibrista che abbia difeso una comune appartenenza culturale, storica e linguistica. Il Polesine è una striscia di terra di confine contesa per secoli da varie potenze: estensi e veneziani nel medioevo, francesi e austriaci poi.

Ci sono tuttavia un grande fiume, un ampio delta e un paesaggio in grado di ispirare una poesia simile a quella provenzale, fatta di scorci e natura, della ricerca di un equilibrio ed un contatto tra l'uomo e il territorio, della nostalgia di un mondo che scompare con l'arrivo della modernità e di una generazione che non ha più memoria del suo passato né un forte legame con la natura che lo circonda.

360 J. D'Arbaud, *Li cant palustre*, C. I. E. L. d'Oc, <https://www.cieldoc.com/libre/integral/libr0053.pdf>, vv. 5-8, 21-24.

361 Maurras, in d'Arbaud, 2007, vv. 5-8, 21-24, p. 21.

362 *La cansoun di Ferre*, in J. D'Arbaud, *Li cant palustre*, C. I. E. L. d'Oc, <https://www.cieldoc.com/libre/integral/libr0053.pdf>.

3. 5. 2 Leggende e creature fantastiche nel Delta del Po

Un altro legame che accomuna il delta camarghese e quello del Po passa attraverso la memoria di leggende e creature fantastiche che, nonostante il passaggio all'epoca moderna non si sono mai allontanate da una zona tanto suggestiva. Scrive D. Crivellari: «nel Delta, e lungo il fiume, si continua a rileggere e rielaborare miti antichissimi. [...] Rileggere il mito, ancora oggi, è scavare dentro gli elementi di una identità remota, alla ricerca di archetipi e immagini depositati su un territorio incredibilmente stratificato»³⁶³ e questo vale anche per il delta della Camargue.

Quindi anche le creature fantastiche ed i mostri possono essere presi in esame come ulteriori punti di contatto culturale tra i due territori deltizi finora esaminati. Nascono così racconti, poemi, romanzi o semplici favole per esprimere o esorcizzare gli elementi suggestivi o pericolosi dell'ambiente e della vita. Questi racconti spesso si assomigliano tra loro tanto quanto i territori da cui provengono.

La Bestia di d'Arbaud non è l'unica creatura fantastica all'interno del panorama letterario occitano.

Il paesaggio estremo, la presenza di nebbie nella stagione autunnale e miraggi in quella estiva e una solida tradizione letteraria medievale, hanno mantenuto nell'immaginario popolare e poetico la presenza di miti che vengono rielaborati, in poesia, con significati solitamente simbolici e metaforici, come si è potuto osservare nel caso della Bestia-Pan. Tra le creature leggendarie più importanti del panorama occitano legate all'acqua e al fiume c'è sicuramente il drago.

Nel *Poema del Rodano*, Mistral racconta la leggenda³⁶⁴ di un *draco*³⁶⁵, *lou dra*, che rapiva giovani fanciulle, dopo averle affascinate con il suo canto, e le portava a vivere con sé nelle profondità del fiume affinché facessero da balie ai suoi figli³⁶⁶. I paralleli tra il drago mistraliano e la Bestia di d'Arbaud sono molti: dalla forma in parte umana delle due creature, infatti il drago può trasformarsi in un uomo, al finale misterioso dei due

363 D. Crivellari, *Scrittori e mito nel delta del Po. Un dizionario letterario e sentimentale*, Adria, Apogeo Editore, 2019, pp. 88-89.

364 La leggenda del drago risale già al XII secolo e a Gervasio di Tilbury. J.-P. Clébert, *Guide de la Provence mystérieuse*, Paris, Tchou, collection « *Les guides noirs* », 1998 (première édition : Tchou, 1965), p. XLVII.

365 Clébert, 1998, pp. XLVI-LIV.

366 *Ibidem*.

poemi che vede queste antiche creature sprofondare rispettivamente nella terra e nell'acqua, senza lasciare intendere al lettore se siano morte o se semplicemente siano ritornate ad essere parte della natura.

Anche il Po ha nel suo immaginario tradizionale alcune creature fantastiche legate al fiume. Senza allontanarsi troppo dal Veneto, il *Bestiario Podiense*³⁶⁷ raccoglie le creature fantastiche nelle zone vicino al Po, attorno a Mantova, preservando la memoria dei racconti popolari. Chiara Crepaldi³⁶⁸ nella sua raccolta di fiabe e racconti della tradizione orale del Polesine riporta "fòle"³⁶⁹ legate alla figura del drago o del serpente d'acqua, come la favola a lieto fine di *El Bisso*³⁷⁰ - in cui un bellissimo principe³⁷¹, sposo di una povera ragazza, si trasforma in una biscia ogni volta che si allontana dal palazzo - o il racconto di un drago a sette teste che viene ucciso da un pastore³⁷².

Nel Polesine di Rovigo invece Gianni Sparapan autore di racconti in parte in prosa veneta e italiana, in parte in poesia intitola i suoi canti palustri *Canto delle angòane*³⁷³ dove l'angòana o anguana è una creatura delle acque, simile ad una ninfa, originaria delle leggende alpine venete³⁷⁴ ma arrivata lungo il Po e che con il suo canto genera, almeno nella versione che ne dà l'autore, un sentimento di malinconia. Sul finale della prima parte della raccolta di aneddoti³⁷⁵ l'autore riporta il lettore al quel concetto di ecopoesia di cui si parlava in precedenza: quando il turista rumoroso e irrispettoso della natura se ne va, quando cala la sera, nonostante gli anni trascorsi e la perdita di memoria e tradizione, nascosto nella natura, celato ad un passante distratto, rimane il canto delle angòane che, come il drago di Mistral o la Bestia di d'Arbaud, è voce poetica di un territorio e di una identità.

367 D. Canestrini, *Tra mito e realtà. Il Pidrüs invita a un bagno nell'immaginario che abita lungo il Po*, in S. Giannella (a cura di), *Airone. Vivere la natura conoscere il mondo*, Milano, Editoriale Giorgio Mondadori, n° 85, maggio 1988.

368 C. Crepaldi, *Fòle e Filò. L'Immaginario nella tradizione orale del Polesine*, Stanghella, Minelliana associazione culturale, 1998 (3ª edizione).

369 "Favole". I racconti contenuti nella raccolta sono tratti da una serie di registrazioni effettuate dall'autrice tra il 1977 e il 1979. Crepaldi, 1998, pp. 15-20.

370 Crepaldi, 1998, pp. 160-165.

371 «La storia appartiene al ciclo dello Sposo animale che abbiamo già visto essere largamente rappresentato, in diverse varianti, nelle raccolte di fiabe e miti di tutto il mondo». Crepaldi, 1998, p. 164. Il finale della fiaba vede la fanciulla uscire vittoriosa dalla vicenda dopo aver ingannato lo sposo mostro.

372 Crepaldi, 1998, pp. 166-175..

373 Sparapan, 1988.

374 Sparapan, 1988, p. 71.

375 *Ibidem*.

Sul finire del primo capitolo de *La Bèstio dóu Vacarés*, Jaume dice che «*fau counèisse la Camargo*»³⁷⁶. Conoscerla per capire cosa significa vivere questi territori, quali ne siano i pensieri e le tradizioni, come sia la natura e la poesia. E se si parte dall'assunto che per conoscere qualcosa occorre averla vista e pertanto vissuta, allora per le stesse ragioni occorre vivere la Camargue e il Polesine. Questo è quello che sembra voler dire d'Arbaud ed è quello che sembrano ripetere le angòane.

Un'ultima breve parentesi, prima di ritornare a parlare più in generale di territorio, va aperta per fare il punto sulla lingua che questi racconti, punto di contatto tra due territori così fortemente caratterizzati e legati all'ambiente e alle tradizioni usano. Si possono scrivere racconti e leggende di Delta in italiano come in francese, ma per raccontarle occorrono le "lingue della terra". Il suono delle varietà linguistiche regionali, come dei dialetti, porta con sé lo scorrere del tempo, le tradizioni, la storia politica, i rumori e i colori della propria regione³⁷⁷. Difficile scrivere delle nebbie del Polesine senza usare il dialetto veneto; altrettanto incompleta risulterebbe una descrizione delle grandi pianure camarghesi che non fosse in occitano. Il provenzale non è un'unica lingua, si declina in varianti a seconda delle zone, anche se Mistral con la sua riforma e le sue opere ha cercato di codificarne una forma ad uso letterario³⁷⁸. Bayle propone la definizione di «*koinê*»³⁷⁹ provenzale che ben ne descrive il panorama. D'Arbaud predilige ne *La Bèstio dóu Vacarés* la variante di Arles, a testimonianza del suo stretto legame con la città, ed esalta nel romanzo le potenzialità della prosa provenzale non solo attraverso il lessico ma anche grazie alle possibilità offerte da una struttura sintattica più flessibile rispetto a quella francese. Quest'uso originale della lingua gli permette di diventare un esempio, la prova che «*le provençal peut, en prose, comme il l'a fait dans la poésie, atteindre des sommets*»³⁸⁰ conclude Bayle.

376 d'Arbaud, 2007, p. 122.

377 «*Mi a go sta ambizion de avere conservà, insieme co le parole, i ricordi, le usanze, i lauri, la zente, insuma l'ànema mia e vostra, la corona de i misteri gloriosi, gaudioși e dolorosi ca se ciama nostalgia*». Traduzione: io ho questa ambizione di aver conservato, insieme con le parole, i ricordi, le usanze, gli allori (le glorie), la gente, insomma l'anima mia e vostra, la corona (l'insieme) dei misteri gloriosi, gioiosi e dolorosi che si chiama nostalgia. G. Sparapan, *Dizionario della parlata veneta tra Adige e Canalbianco*, Rovigo, d'Acqua Edizioni, 2009 (2ª edizione), p. 7.

378 L. Bayle, *Note sur la langue de d'Arbaud*, in d'Arbaud, 2007, p. 45.

379 *Ibidem*.

380 d'Arbaud, 2007, p. 49.

Del polesano si può parlare più propriamente di dialetto che di lingua, ma proprio perché dialetto anch'esso testimonia lo stretto legame con il territorio perché «*in dialetto si nasce, di dialetto si muore*»³⁸¹.

3. 6 PAESAGGI IN DISSOLVENZA E NARRATORI DEL DELTA

Il rapporto privilegiato tra letteratura e ambiente che si è descritto finora non è caratteristica esclusiva né del Delta del Po né della letteratura di fiume, anzi, una particolare sintonia tra letteratura e paesaggio è una caratteristica tipicamente italiana. Niccolò Scaffai chiarisce quest'aspetto in apertura dell'ultimo capitolo del suo saggio dedicato alla letteratura e all'ecologia³⁸². L'autore scrive infatti che «*il caso dell'Italia è tra i più rilevanti per illustrare la relazione tra le forme letterarie e l'immaginario ecologico*»³⁸³. Questa relazione tra letteratura e tematiche ambientali acquista sempre più peso in particolare nel corso del Novecento, innanzitutto perché l'Italia, come la Provenza, si era ritrovata ad affrontare un inaspettato e velocissimo sviluppo industriale. Oltre ai progressi dell'industrializzazione e dell'urbanizzazione, Scaffai ricorda come vada tenuto in considerazione anche il susseguirsi delle due guerre mondiali che, stravolgendo e devastando il paesaggio, ne hanno fatto un nuovo oggetto di letteratura. Sarà proprio a seguito dei due periodi bellici che, nel secondo Novecento, si svilupperà un'attenzione neorealista «*verso la dimensione del locale, tesa a rivalutare gli aspetti minuti della natura del paesaggio*»³⁸⁴. Il rapido evolversi del paesaggio consegna quindi alla letteratura un'altra nuova tematica: quella dell'ambiente minacciato, che permette così di prendere nuovamente in esame quei concetti di ecocritica ed ecopoesia a cui si accennava in precedenza.

Limitando strettamente lo sguardo al Veneto, dal Delta del Po si può risalire fino alle Alpi per trovare nei versi e nelle prose di Andrea Zanzotto³⁸⁵ il tema dell'ambiente in

381 F. De Poli, introduzione a G. Sparapan, 1988, p. 5.

382 Scaffai, 2017, pp. 167-218.

383 Scaffai, 2017, p. 166.

384 Scaffai, 2017, p. 171.

385 A. Zanzotto (1921-2011) nato a Pieve di Soligo. Tra le sue opere maggiormente legate al paesaggio si ricordano *Dietro il paesaggio (1951)*, *Elegia e altri versi (1954)*, *IX Ecloghe (1962)*, *La Beltà (1968)*,

pericolo. Nella raccolta postuma *Luoghi e paesaggi*³⁸⁶ Zanzotto si basa su di un punto di vista originale nel definire il rapporto uomo-natura.

Non è dall'assenza dell'uomo che si trarrà la piena valorizzazione e preservazione della natura ma dal suo equilibrio con esso «*il paesaggio viene dunque ad animarsi e a meglio splendere nel lavoro umano che vi opera*»³⁸⁷.

Questo quasi idillico binomio può esistere nella poesia: «*resta ferma, insomma, la convinzione che la poesia debba ostinarsi a costituire il "luogo" di un insediamento autenticamente "umano"*»³⁸⁸. Partendo da questo punto di vista Zanzotto si dimostra un autore di ecopoesia³⁸⁹, che riversa nelle sue liriche l'indignazione causata dal processo di industrializzazione dell'Italia del secondo Novecento³⁹⁰, dallo straniamento che questo sviluppo provoca e che poeticamente prova a trovare una sua dimensione grazie ad una ricerca poetica incentrata sulla lingua. L'ambiente è quindi al centro della scrittura di Zanzotto e con essa «*la denuncia di una crescente devastazione dell'ecosistema*»³⁹¹ in nome di una globalizzazione che appiattisce qualunque diversità, dove «*in questo progresso scorsoio/ non so se vengo ingoiato/ o se ingoio*»³⁹² dice l'autore.

Il paesaggio di Zanzotto è quello del Veneto, dai colli a Venezia ed è attraverso la lingua che «*ha dentro la tragedia dello scomparire dei suoi parlanti*»³⁹³ che Zanzotto espone una denuncia, sempre più incalzante nel corso degli anni, nei confronti «*dell'urbanizzazione indiscriminata*»³⁹⁴. In contrasto con la realtà cementificata la sua idea di natura resta profondamente poetica: per il poeta il paesaggio ha un'anima e rappresenta «*l'ultimo rifugio del sacro nel mondo contemporaneo*»³⁹⁵.

Il Galateo in Bosco (1978).

386 A. Zanzotto, M. Giancotti (a cura di), *Luoghi e paesaggi*, Milano, Bompiani, 2013.

387 Zanzotto, 2013, in Scaffai, 2017, p. 178.

388 Zanzotto, 2013, in Scaffai, 2017, p. 179.

389 «*Che Zanzotto abbia avuto, da sempre, una sensibilità ecologica è fuori dubbio. [...] Per il poeta, infatti, la devastazione dell'ambiente non è un dato puramente chimico-biologico, ma ha profonde implicazioni metafisiche*». R. Bruni, *L'ecologia poetica di Andrea Zanzotto*, Europa, 2014, in <http://www.minimaetmoralia.it/wp/ecologia-poetica-di-andrea-zanzotto/>.

390 A. Baldacci, *Andrea Zanzotto. La passione della poesia*, Napoli, Liguori Editore, 2010, p. 3.

391 Baldacci, 2010, p. 72.

392 Baldacci, 2010, p. 72.

393 Baldacci, 2010, p. 73.

394 Bruni, 2014, <http://www.minimaetmoralia.it/wp/ecologia-poetica-di-andrea-zanzotto/>.

395 *Ibidem*.

Da qui il forte legame con la poesia punto intermedio tra ambiente ed interiorità, «non è un caso che in Zanzotto le esplorazioni del paesaggio siano anche, se non soprattutto, esplorazioni poetiche e spirituali»³⁹⁶.

Esploratori in senso poetico e letterario, oltre che fisico, del paesaggio sono anche gli autori che percorrono per scelta e non solo per appartenenza la pianura padana e il delta, luogo simbolo per eccellenza di quell'equilibrio tra uomo e ambiente di cui parlava Zanzotto. Da Sondrio arriva Gianni Celati³⁹⁷, Ermanno Rea³⁹⁸ è napoletano, Gian Antonio Cibotto³⁹⁹ invece è rodigino. Ognuno di loro esplora il delta, se ne innamora e lo racconta, in prosa in questo caso, talvolta sotto forma di diari di viaggio.

È un diario di viaggio, ad esempio, *Verso la foce*⁴⁰⁰ di Gianni Celati, dove l'autore si affianca ad un gruppo di fotografi e percorre un paesaggio che percepisce inquinato, decadente, abbandonato e solitario. Non si tratta tuttavia di una solitudine poetica ma di un deserto urbano che l'autore osserva con la netta sensazione di sentirsi straniero. Prevala nei racconti di Celati, come in quelli di Rea o di Cibotto⁴⁰¹, l'idea di un delta quasi evanescente. Un paesaggio che c'è e al tempo stesso sfugge nella sua essenza ed ha bisogno della scrittura per esistere: «le cose sono là che navigano nella luce, escono dal vuoto per aver luogo ai nostri occhi. Noi siamo implicati nel loro apparire e scomparire, quasi che fossimo qui proprio per questo. Il mondo esterno ha bisogno che lo osserviamo e raccontiamo, per avere esistenza»⁴⁰² afferma Celati. E ancora, descrivendo l'ambiente del delta del Po, mantiene l'idea di dissolvenza e di decadenza del paesaggio:

questi terreni sono dunque masse di detriti che scivolano sulla placca continentale verso il mare, una pianura color del muschio in inverno, con molti verdi e gialli nelle stagioni in cui la luce è meno radente, e con un grande fiume che arriva a

396 *Ibidem*.

397 G. Celati (Sondrio, 1937) professore universitario a Bologna ha scritto vari libri tra cui si ricorda *Narratori delle pianure* (1985) sempre legato al delta.

398 E. Rea (Napoli, 1927) scrittore e giornalista, vive tra Roma e Milano.

399 G. A. Cibotto (Rovigo 1925-2017) giornalista e scrittore, tra le varie opere, pubblica due delle testimonianze più importanti legate al delta rodigino *Cronache dell'alluvione* (1954) e *Scano Boa* (1961).

400 G. Celati, *Verso la foce*, Milano, I Narratori Feltrinelli, 1989.

401 In particolare in *Scano Boa*. G. A. Cibotto, *Scano Boa*, Padova, Tascabili Marsilio, 1996.

402 Celati, 1989, p. 126.

*destinazione aprendosi a ventaglio in sei bracci: come se questa fosse la tendenza di tutto qui, aprirsi andando alla deriva verso il mare, raggiungere una foce dove tutte le apparizioni si eclissano ridiventando detriti*⁴⁰³.

Ermanno Rea descrive in modo simile, quasi con accenti di lirica nobiltà, la morte del fiume e nuovamente si ritrova l'idea di un paesaggio che fonde tutti i suoi elementi in linee tremolanti e indistinte: *«sempre a destra c'è il faro: una grande mole bianca; poi, più nulla o meglio un infinito intersecarsi di linee orizzontali, linee reali e immaginarie insieme, linee d'acqua, di argini, di sabbia e linee che invece sono soltanto abbagli, effetti ottici, suggestioni»*⁴⁰⁴.

Difficile distinguere se per questi autori la presenza-assenza del paesaggio sia connaturata alla struttura ambientale e geografica del delta o se, come per Zanzotto, sia il risultato di un mutamento, del passare del tempo e della trascuratezza che la modernità riserva, tanto da portare la parola "paesaggio" ed essere graficamente nascosta e cancellata:

*No tu non mi hai tradito [paesaggio]
su te ho
riversato tutto ciò che tu
infinito assente infinito accoglimento
non puoi avere: il nero fato/ nuvola
avversa o della colpa, del gorgo implosivo*⁴⁰⁵.

In queste descrizioni prevale però la stessa suggestione paesaggistica che d'Arbaud dà della propria Camargue. C'è qualcosa di misterioso ed ineffabile in queste narrazioni della natura, Rea parla di una *«geografia segreta»*⁴⁰⁶, di una conoscenza di alcune zone

403 *Ibidem*.

404 E. Rea, *Il Po si racconta. Uomini, donne, paesi, città di una Padania sconosciuta*, Milano, Il Saggiatore, 1996, p. 69.

405 Baldacci, 2010, p. 73.

406 Rea, 1996, p. 71.

che appartiene solo a coloro che conoscono il territorio perché lo hanno vissuto e percorso e che è «*impenetrabile al forestiero*»⁴⁰⁷ senza un tramite⁴⁰⁸, eppure:

*lo spettacolo del Po che muore a mare in un dedalo di rami, canali, sacche, acquitrini, canneti, distese verdeggianti, argini che corrono diritti a perdita d'occhio fino ad apparire pure astrazioni geometriche, è di quelli che ti entra in cuore per sempre, al punto che ti pare di conoscerlo già, di averlo già dentro di te, in quel pozzo senza fondo che è la memoria dell'immaginazione*⁴⁰⁹.

Dalla memoria dell'immaginazione nasce per questi autori, come per d'Arbaud, l'incontro tra ambiente e letteratura, mostro mitologico moderno in parte antico ed in parte nuovo, metà natura e metà parola che si cerca di afferrare e comprendere, «*divinità utopica, la natura continua, dietro la devastazione, a respirare tra fili d'erba e fascine, alimentando un "sogno di terapia universale" in cui si radica il "principio-(r)esistenza" del mondo*»⁴¹⁰.

3. 7 IL PARCO DEL DELTA DEL PO

Tracciate le linee della sensibilità poetica del delta del Po e visti i punti di vicinanza paesaggistici e culturali con la Camargue, resta da capire attraverso quale percorso si sia sviluppato il Parco Regionale Veneto del Delta del Po e se vi sia qualche punto di vicinanza con il parco del delta della Camargue.

Il punto di partenza è sempre lo stesso: l'equilibrio in un territorio dove l'intervento dell'uomo può dimostrarsi utile, tanto quanto dannoso.

Dal punto di vista territoriale il Delta moderno nasce con il Taglio di Porto Viro⁴¹¹ per opera dei veneziani che portò la costa ad assumere l'aspetto attuale. In seguito il

407 Rea, 1996, p. 71.

408 Ne *La Provence* d'Arbaud dice che occorre un tramite per comprendere a fondo la regione, un'amicizia che veicoli qualcosa in più della prima impressione turistica. D'Arbaud, 1947, p. 25.

409 Rea, 1996, p. 71.

410 Baldacci, 2010, p. 73.

411 Realizzato tra il 1600 e il 1604. Colombo, Tosini, 2009, pp. 8-13.

delicato compito di gestione idraulica delle zone deltizie fu affidato al Consorzio di Bonifica. Quindi il territorio del Parco del Delta del Po è in parte artificiale e ha sempre necessitato dell'intervento dell'uomo per mantenere un proprio equilibrio. Come si è già visto per la Camargue, il binomio tra uomo e ambiente è difficile da scindere, in particolare in zone come quella del delta dove le conseguenze dello sviluppo industriale possono talvolta modificare il paesaggio in maniera irreversibile, dalle zone salmastre create dagli sversamenti di acqua dolce nel delta camarghese, al grave problema della subsidenza causato dalle estrazioni metanifere nel delta veneto⁴¹².

«Tutelare, recuperare, valorizzare e conservare i caratteri naturalistici, storici e culturali del territorio del delta del Po, nonché per assicurare adeguata promozione e tutela della attività economiche tipiche dell'area e concorrere al miglioramento della qualità della vita delle comunità locali»⁴¹³ è pertanto lo scopo con cui viene creato, nel 1997, il Parco del Regionale del Delta Po veneto, molto dopo rispetto al suo corrispettivo in Emilia-Romagna⁴¹⁴.

Il territorio del parco è molto ampio e, a differenza di quello camarghese, comprende ben nove comuni. La sensibilità degli abitanti del Polesine nei confronti dell'area protetta, diversamente da quanto visto in Camargue, è nata solo dopo la creazione del parco⁴¹⁵ e si è rafforzata negli ultimi anni sostenendo battaglie per la preservazione dell'ecosistema, contro le estrazioni metanifere o le grandi centrali elettriche⁴¹⁶, ma anche contro l'attività venatoria e il bracconaggio⁴¹⁷.

Il lavoro di tutela degli ultimi anni ha portato il delta a ricevere nel 2015 il riconoscimento di Riserva della Biosfera MaB UNESCO, che già nel nome – Man and Biosphere - identifica quei luoghi particolari dove il nesso uomo-natura è difficilmente scindibile e di cui anche la Camargue fa parte dal 2006⁴¹⁸. Negli ultimi anni si sta inoltre cercando di giungere ad un'unione tra il parco del delta del Po veneto e quello emiliano-

412 Colombo, Tosini, 2009, p. 125-128.

413 Colombo, Tosini, 2009, p. 192.

414 Si veda la nota 348.

415 A. Le Blanc, *Le Delta du Pô: un espace doublement instable*, Mappes Monde, n° 67, marzo 2002, <https://www.mgm.fr/PUB/Mappemonde/M302/LeBlanc.pdf>.

416 Crivellari, 2019, pp. 133-139.

417 Alcuni dati sul bracconaggio nel delta vengono riportati all'interno di un articolo del WWF dedicato alla giornata del 07 ottobre 2017 che ha visto presentare a Ferrara il progetto per l'unione dei due parchi regionali del delta del Po. <https://www.wwf.it/news/?34600/Presentato-oggi-a-Ferrara-il-Patto-per-il-Delta-del-Po>.

418 <https://mab-france.org/fr/reserve-de-biosphere/camargue-delta-du-rhone/>.

romagnolo⁴¹⁹, al fine di avere un unico grande parco che garantisca maggiore tutela e una gestione più efficiente in vista dei cambiamenti futuri sia economici che climatici: si tratta delle stesse problematiche che Picon teneva in considerazione anche per il parco del delta della Camargue.

Il percorso che dovrà portare alla creazione di questo parco interregionale si dimostra complesso tanto quello che è stato alla base del parco camarghese, conto tenuto che, in Italia, sembra mancare una direzione culturale comune che rafforzi e sostenga le decisioni politiche e che permetta di dare al territorio nuovo slancio, in particolare turistico.

Commenta Crivellari: *«se il senso identitario correlato al fiume agisce positivamente su una scala locale, esso non assurge ancora ad un ruolo sistemico, deciso a proiettarsi in ambito nazionale e internazionale»*⁴²⁰. Come si è cercato di evidenziare in questo capitolo, la Camargue da questo punto vista si dimostra consapevole della propria identità e alla ricerca di uno spazio definito nel panorama culturale nazionale ed internazionale.

Piace pensare che, in questo frangente, la poetica e la letteratura di paesaggio possano giocare un ruolo fondamentale.

419 *Presentato a Ferrara il patto per il Delta del Po*, 07 ottobre 2017, <https://www.wwf.it/news/?34600/Presentato-oggi-a-Ferrara-il-Patto-per-il-Delta-del-Po> e Crivellari, 2019, pp. 138-139.

420 Crivellari, 2019, p. 138.

CONCLUSIONI

Joseph d'Arbaud scrive ne *La Provence*:

Connaissance de la Provence. L'accueil de son ciel, le contact de son peuple n'y suffit pas. De la terre, de l'homme, derrière cette clarté simple, les réalités sont diverses et compliquées. Malaisées, ainsi, à surprendre, délicates à observer. Il ne suffit point, pour les comprendre, de s'être baigné sur la côte, d'avoir bu avec les pêcheurs, d'avoir traversé villes et villages, d'avoir admiré, au passage, une heure claire sur le Rhône ou un coucher de soleil. Et les livres pour la plupart, n'y aident guère.

Car ce pays qui passe sur se livrer sans efforts, que, sur la foi des idées toutes faites, on est tenté de croire sans ombres et sans nuances, est parmi les plus défendus et les plus clos. [...]

Mais pour en pénétrer le sortilège, en entendre le lyrisme, en voir éclater le vraie grandeur, il y faudrait un autre contact, une contemplation autrement pieuse et grave. Comme avec l'homme, il faudrait une amitié⁴²¹.

Quella “*amitié*” necessaria ad una vera e profonda conoscenza della Provenza e della sua letteratura è *La Bèstio dóu Vacarés*.

Il capolavoro di d'Arbaud è la chiave per entrare ed avvicinarsi al mondo della letteratura occitanica: la vicenda narrata dal romanzo è avvincente, misteriosa, si legge con entusiasmo, lascia che il lettore si immedesima nei personaggi e resti sospeso, fino alla fine del libro, carico di domande. A una parte di questi interrogativi si è provato a dare una risposta nel presente lavoro di ricerca.

421 “La conoscenza della Provenza. L'accoglienza del suo cielo, il contatto con il suo popolo non sono sufficienti. Della terra, dell'uomo, dietro questa semplice evidenza, le realtà sono diverse e complesse. Scomode anche, da scoprire, delicate da osservare. Non è per nulla sufficiente, per comprenderle, aver fatto il bagno sulla costa, aver bevuto con i pescatori, aver attraversato città e villaggi, aver ammirato, di passaggio, un'alba sul Rodano o un tramonto del sole. E i libri per la maggior parte, non aiutano. Perché questo paese che sembra consegnarsi senza sforzi, che, sulla fede di idee tutte costituite, in cui si è tentati di credere senza ombre e senza sfumature, è forse tra i più difesi e i più chiusi. [...] Ma per penetrare il sortilegio, per comprenderne il lirismo, per vederne scoppiare la vera grandezza, occorrerebbe un altro contatto, una contemplazione diversamente pia e profonda. Come con l'uomo, occorrerebbe un'amicizia”. D'Arbaud, 1947, pp. 24-25.

Si è cercato di mostrare come il panorama letterario e culturale entro cui si muove d'Arbaud sia molto vasto. Si tratta di un insieme di autori, tradizioni, scelte linguistiche e culturali per mezzo delle quali è possibile spaziare dalla Francia all'Italia, dal Medioevo all'epoca moderna e contemporanea.

La lettura di d'Arbaud inoltre pone in evidenza l'importanza di una letteratura che non sia solo d'evasione ma anche di testimonianza di un'identità: in questo caso, quella occitana.

È un aspetto della produzione felibrista che si dimostra importante in particolare oggi, in cui la crescente globalizzazione tende ad appiattare le diversità e le individualità in nome di una migliore comprensione reciproca ed integrazione. Si dimentica, talvolta, che sono le radici a definire chi siamo anche come cittadini del mondo.

Una lingua e un modo di accostarsi al reale che passino anche attraverso ciò che è definito "locale" non limitano lo sguardo e le possibilità di chi se ne interessa ma forniscono strumenti nuovi per cercare l'altro in se stessi.

La vicenda della Bestia è quella di un incontro tra due realtà differenti che, pur mantenendo le loro diversità, aggiungono qualcosa all'interiorità di ciascun personaggio: «*la découverte de la Bête par le gardian, c'est la découverte de l'altérité du moi*»⁴²² scrive Philippe Gardy.

Osservata in questi termini, la vicenda della Bèstio e di Jaume sembra più attuale di quanto non si potesse pensare all'inizio della lettura.

Inoltre questo romanzo può essere letto anche come un invito a cercare, conoscere ed osservare con attenzione e pazienza un territorio. Tutto sommato, oggi questo modo di vivere l'ambiente è considerato la chiave del cosiddetto turismo "slow".

Nell'ultima parte di questo percorso si è deciso di introdurre inoltre un piccolo pezzo d'Italia. In particolare una piccola parte di Delta Veneto.

Perché si parte da sempre da casa per compiere un viaggio; dalle proprie radici e da quello che si conosce, per esplorare un mondo nuovo. Lo si raffronta a ciò che si è imparato e a quanto ci appartiene, alla ricerca non solo di somiglianze ma anche di differenze. È stato sorprendente scoprire quanto questa letteratura, poco nota almeno in

422 Gardy, 2006, p. 202.

Italia, abbia da offrire. Immagini, suggestioni e convinzioni. Un panorama di cui si ha sempre l'impressione di aver grattato solo la superficie.

Resta ferma però l'idea che *La Bèstio dóu Vacarés* sia l'opera ideale con cui aprire una finestra sul mondo della letteratura occitanica: contiene la storia dell'uomo, dei miti e del territorio. Sebbene manchi una traduzione italiana, quest'opera, d'Arbaud e più in generale il panorama letterario occitano restano, senza dubbio, un punto fondamentale nella conoscenza e nell'approfondimento del patrimonio culturale romanzo, europeo.

Infine...

Nel mio paese ho sentito spesso utilizzare una parola particolare per indicare l'effetto che il delta e il Po producono su chi li osserva per la prima volta. La parola, o meglio il verbo, è *immagarsi*⁴²³.

Il significato del termine è complesso e difficile da spiegare perché indica un insieme di emozioni. Significa restare affascinati e ammaliati da qualcosa. Si tratta di una sorta di "colpo di fulmine" che lega, spesso indissolubilmente, chi guarda all'oggetto scoperto.

Nel leggere *La Bèstio dóu Vacarés* ho avuto l'impressione che d'Arbaud sia rimasto *immagato* dalla Camargue e dalla vita di *gardian*, tanto quanto il suo personaggio Jaume Roubaud sia rimasto colpito dalla Bestia, dai suoi discorsi, dalla sua essenza e dalla sua sofferenza.

Quanto a me, ritengo di essermi lasciata a mia volta *immagare* da *La Bèstio dóu Vacarés*.

423 "Immagarsi" deriva dal verbo "magare". "Magare" è un termine oggi d'uso letterario e significa sottoporre a incantesimo, stregare ma anche affascinare e ammaliare. È spesso usato al participio passato, come aggettivo. T. De Mauro, *Il dizionario della lingua italiana*, Milano, Paravia, 2000, voce "Magàre"; voce "Magare", <http://www.treccani.it/vocabolario/magare/>.

APPENDICE

SCHEDE BIOGRAFICHE DELL'AUTORE⁴²⁴

- 1874 Il 4 ottobre nasce Eugène Marie *Joseph*, figlio di François Xavier Marius *Philippe* Darbaud e Marie Louise Martin.
- 1884 Joseph frequenta il collegio Saint-Joseph d'Avignon.
- 1894 Il 7 settembre pubblica sull'*Aiòli* la sua prima poesia in provenzale.
- 1897 Interrompe gli studi e va a vivere con il cugino Folco de Baroncelli in Camargue.
- 1900 In questi anni Joseph d'Arbaud diventa un *gardian* di professione.
- 1903 Comincia ad accusare i primi problemi di salute dovuti alle difficili condizioni climatiche della Camargue.
- 1904-1908 Edmond Jaloux, amico di d'Arbaud, organizza per lui un incontro con Jean-Louis Vaudoyer, con cui il poeta stringerà una salda amicizia.
- 1905 Joseph scopre di essere malato di tubercolosi ed è costretto a lasciare la Camargue.
- 1906 d'Arbaud diviene poeta laureato dei *Jeux Floraux* grazie a *Li Cant Palustre* che non erano ancora stati pubblicati come raccolta unitaria. Qualche canto era stato pubblicato singolarmente, nel corso degli anni, in riviste come *Aiòli*.
- 1912 Primo incontro con Emile Sicard, direttore di *Le Feu*. A partire da questo incontro prenderà il via, sulla rivista, una pubblicazione ordinata delle poesie che comporranno la raccolta *Lou Lousié*.
- 1913 Prima edizione di *Lou Lousié*.
- 1917 Emile Sicard e Joseph riprendono la pubblicazione della rivista *Le Feu* interrotta durante gli anni della guerra.
A settembre muore la madre del poeta.
A maggio d'Arbaud pubblica su *Le Feu*, *Lou regrèt de pèire Guilhem*.

⁴²⁴ Le informazioni biografiche su Joseph d'Arbaud seguono la biografia dell'autore scritta da Marie-Thérèse Jouveau. M. T. Jouveau, *Joseph d'Arbaud*, Nîmes, Imprimerie Bené, 1984.

- 1918-1921 Sono anni di lotta politica e di intenso lavoro per *Le Feu*. Questo periodo è segnato anche dalla morte di alcuni dei più cari amici di d'Arbaud: Sicard e Gasquet.
- 1921 d'Arbaud pubblica *La Coumbo* sul numero di Natale di *Le Feu*.
- 1922 Il poeta partecipa attivamente a varie festività in celebrazione dell'orgoglio provenzale.
- 1925 Il 14 gennaio viene nominato Cavaliere della Legion d'Onore.
- 1926 Viene pubblicata *La Bèstio dóu Vacarés*, con la prefazione di Charles Maurras.
- 1927 d'Arbaud raccoglie in un'unica pubblicazione i racconti camarghesi *La Caraco*, *Lou regrèt de pèire Guilhem* e *La Palangre*.
- 1929 Pubblica *La Souvagino*.
- 1939 Pubblica *La Provence*.
- 1946 Ormai malato ed in età avanzata, sposa Yvonne Recours.
- 1950 Il 2 marzo Joseph d'Arbaud muore ad Aix-en-Provence.

BIBLIOGRAFIA

ALIGHIERI D., Jacomuzzi S. et al. (a cura di), *La Divina Commedia*, Torino, Società Editrice Internazionale, 2008.

BALDACCI A., *Andrea Zanzotto. La passione della poesia*, Napoli, Liguori Editore, 2010.

BALDI G., GIUSSO S., RAZETTI M. et al., *La letteratura. La Scapigliatura, il Verismo e il Decadentismo*, Varese, Paravia, 2007, Vol. V.

BRUNELLI G., *Memoria del Polesine. Itinerari di una storia (1882-1951)*, Rovigo, Minelliana, 1991, (3^a edizione).

BOURGAIN J. F., *Paysages de Pan chez Jean Giono. Éléments et espace dans Colline, Un de Baumugnes et Regain*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2016.

CALASSO R., *La letteratura e gli dèi*, Milano, Adelphi, 2001.

CANESTRINI D., *Tra mito e realtà. Il Pidrius invita a un bagno nell'immaginario che abita lungo il Po*, in GIANNELLA S. (a cura di), *Airone. Vivere la natura conoscere il mondo*, Milano, Editoriale Giorgio Mondadori, n° 85, maggio, 1988, p. 42.

CELATI G., *Verso la foce*, Milano, I Narratori Feltrinelli, 1989.

CHARLES-ROUX J., DE FLANDREYSY J., MELLIER E., *Livre d'Or de la Camargue. Le pays, les mas et les chateaux. Le Rhône Camarguais*, Paris, Librairie A. Lemerre, 1916, Tome premier.

CHEVALIER J., GHEERBRANT A., *Dizionario dei simboli. Miti, sogni, costumi, gesti, forme, figure, colori, numeri*, Milano, BUR, 1986, vol. II.

CIBOTTO G. A., *Scano Boa*, Padova, Tascabili Marsilio, 1996.

CLÉBERT J.-P., *Guide de la Provence mystérieuse*, Paris, Tchou, collection «*Les guides noirs*», 1998 (première édition : Tchou, 1965).

COLOMBO P., TOSINI L., *1950-2010. 60 anni di bonifica del Delta del Po*, Rovigo, Consorzio di Bonifica del Delta del Po Adige, 2009.

COLTRO D., *Dalla magia alla medicina contadina e popolare*, Firenze, Sansoni Editore, 1983.

CORFIATI C., “*Sie wurden astrologer und magier. Jacob Burckhardt e il “lato oscuro” del Rinascimento*, in Castelli P. (a cura di), *Finestre sul Rinascimento*, Ferrara, Università degli Studi di Ferrara, 2002.

CREPALDI C., *Fòle e Filò. L’Immaginario nella tradizione orale del Polesine*, Stanghella, Minelliana associazione culturale, 1998 (3^a edizione).

CRIVELLARI D., *Scrittori e mito nel Delta del Po. Un dizionario letterario e sentimentale*, Adria, Apogeo Editore, 2019.

D’ANNUNZIO G., *Alcyone*, in Andreoli A., Lorenzini N. (a cura di), *Versi d’amore e di gloria*, Milano, I Meridiani Mondadori, 1984, Vol. II, (ed. digitale).

D’ARBAUD J., *La Provence. Types et coutumes*, Paris, Éditions des Horizons de France, 1947.

ID., *La bête du Vaccarès*, Paris, Grasset, 2007 (1926).

DAVERIO P., *Il museo immaginato. Il secolo lungo della modernità*, Verona, Rizzoli, 2012.

DUPUY L., PUYO J. Y. (dir.), *De l'Imaginaire géographique aux géographies de l'imaginaire*, Pau, Presses universitaires de Pau et des pays de l'Adour, coll. «Spatialités», 2015.

FERRARI A., *Dizionario di mitologia greca e latina*, Torino, UTET, 1999.

FORÊT J. C., *Sang e saba*, Canet, Trabucaire, 2005.

GABARINO G., *Spazi e Prospettive della letteratura latina. Storia e testi. Dall'età di Augusto all'età di Traiano e di Adriano*, Cuneo, Paravia, 2001.

GARAVINI F., *La letteratura occitanica moderna*, Bologna, Sansoni Accademia, 1970.

GARDY P., *L'exil des origines. Renaissance littéraire et renaissance linguistique en pays de langue d'oc aux XIX^e et XX^e siècles*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2006.

GIBELLINI P., *Logos e mythos: studi su Gabriele D'Annunzio*, Firenze, L. S. Olschki, 1985.

HILLMAN J., *Saggio su Pan*, Milano, Adelphi, 1979 (2^a edizione).

HUREL A. (a cura di), *Je vous écris de Camargue. Récits et témoignages d'écrivains et de voyageurs de l'Antiquité à 1900*, Clermont-Ferrand, Pimientos, 2015.

IOVINO S., *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, Milano, Edizioni Ambiente, 2006.

JANKÉLÉVITCH V., *Debussy e il mistero*, Bologna, Il Mulino, 1991.

JOUVEAU M. T., *Joseph d'Arbaud*, Nimes, Imprimerie Bené, 1984.

KAPPLER C., *Monstres démons et merveilles a la fin du Moyen Age*, Paris, Payot, 1980.

KIRSCH F. P., *La Bête du Vaccarès et le mythe de Pan chez les écrivains européens du XIX^e siècle*, in LATRY G. (a cura di), *La voix occitane. Actes du VIII^e Congrès de l'Association Internationale d'Études Occitanes. Bordeaux, 12-17 octobre 2005*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2009, pp. 1201-1214.

LAFONT R., ANATOLE C., *Nouvelle histoire de la littérature occitane*, Paris, Presses Universitaires de France, 1970, Tome II.

LIEUTAGHI P., *Il libro degli alberi e degli arbusti*, Milano, Rizzoli Editore, 1975, Vol. I, II, p. 65, p. 422, pp. 535-536, pp. 638-640.

LONGOBARDI M., *Oltre il medioevo: proposte per una didattica della continuità in Filologia Romanza*, in R. Antonelli, M. Glessgen, P. Videsott (éd.), *Atti del XXVIII Congresso internazionale di linguistica e filologia romanza, Roma (18-23 luglio 2016)*, Strasbourg, ELIPHI, 2018, pp. 1416-1426.

EAD., *Viaggio in Occitania*, Aicurzio, Virtuosa-Mente, 2019 (in stampa).

LYCOURENTZOS I., *Da un delta all'altro. La letteratura del paesaggio tra Rodano e Po*, Tesi Magistrale, Università degli Studi di Ferrara, Anno Accademico 2015-2016, relatore M. Longobardi.

MALLARMÉ S., Manetti P. (a cura di) , *Il pomeriggio d'un fauno*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1976, (3^a edizione).

MISTRAL F., De Acevedo C. (a cura di), *Frédéric Mistral. Premio Nobel per la Letteratura 1904*, Milano, Fratelli Fabbri, 1964.

MURRAY M. A., *Il dio delle streghe*, Roma, Ubaldini Editore, 1972.

NUZZO G., “*Il grande Pan (non) è morto*”. *La leggenda della morte di Pan da Plutarco a D’Annunzio*, in M. Capasso, *Sulle orme degli Antichi. Scritti di filologia e di storia della tradizione classica offerti a Salvatore Cerasuolo*, Lecce-Bari, Pensa MultiMedia Editore s. r. l., 2016.

PARISI F. (a cura di), *Arte e magia. Il fascino dell’esoterismo in Europa*, Verona, Silvana Editoriale, 2018.

PÉCOUT R., *Frédéric Mistral, les mariniers du Rhône et le sacré*, in *Les cahiers Max Rouquette*, Montpellier, Association Amistats Max Rouquette, 2014, n. 8.

PELLIZZARI D., *L’esilio e il ritorno degli dei pagani nei racconti dell’Ottocento*, Ospedaletto, Pisa, Pacini, 2017.

PENNAC D., *Mio fratello*, Padova, Feltrinelli Editore, 2018.

PICON B., *L’espace et le temps en Camargue (essai d’écologie sociale)*, Le Paradou, Editions Actes/Sud, 1978.

PLUTARCO, (traduzione di) Cavalli M., Lozza G., *Dialoghi delfici*, Milano, Piccola Biblioteca Adelphi, 1983 (7^a edizione).

REA E., *Il Po si racconta. Uomini, donne, paesi, città di una Padania sconosciuta*, Milano, Il Saggiatore, 1996.

SALABÉ C., *Ecocritica. La letteratura e la crisi del pianeta*, Roma, Donzelli Editore, 2012.

SCAFFAI N., *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017.

SCHOENTJES P., *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*, Marseille, Éditions Wildproject, 2015.

SPARAPAN G., *Il canto delle angòane. Una comunità polesana negli anni '40*, Conselve, Arci Nova Poesia Libri, 1988.

ID., *Dizionario della parlata veneta tra Adige e Canalbianco*, Rovigo, d'Acqua Edizioni, 2009 (2ª edizione).

TURI N. (a cura di), *Ecosistemi Letterari. Luoghi e paesaggi nella finzione novecentesca*, Firenze, Firenze University Press, 2016.

VIRGILIO, La Penna A. (intr.), *Georgiche*, Milano, BUR, 1983 (14ª ed.) libro IV.

ID., Calzecchi Onesti R. (a cura di), *Eneide*, Cles, Einaudi, 2016, Libro VI.

ZANZOTTO A., Giancotti M. (a cura di), *Luoghi e paesaggi*, Milano, Bompiani, 2013.

SITOGRAFIA

ARTICOLI PUBBLICATI ON-LINE

BRADSHAW P., *Pan's Labyrinth*, The Guardian, 24 November 2006,
<https://www.theguardian.com/film/2006/nov/24/sciencefictionandfantasy.worldcinema>.

BRUNI R., *L'ecologia poetica di Andrea Zanzotto*, Europa, 2014,
<http://www.minimaetmoralia.it/wp/ecologia-poetica-di-andrea-zanzotto/>.

CANH-GRUYER F., *Maurice de Guérin* (voce),
<https://www.universalis.fr/encyclopedie/maurice-de-guerin/>.

D'ARBAUD J., *Li cant palustre*, C. I. E. L. d'Oc,
<https://www.cieldoc.com/libre/integral/libr0053.pdf>.

DANQUIGNY P. M., *Mallarmé et les félibres*,
<http://www.litteratur.fr/stephane-mallarme-auteurs-en-touraine/24/3/>.

GABAUDE J. M., *Le romantisme de M. de Guérin et la Grèce*, in *Le Romantisme et la Grèce. Actes du 4ème colloque de la Villa Kérylos à Beaulieu-sur-Mer du 30 septembre au 3 octobre 1993*, Paris, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 1994, pp. 122-131, http://www.persee.fr/doc/keryl_1275-6229_1994_act_4_1_906.

GÉLY C., *Néo-classicisme ou paléo-classicisme? La poétique de Maurice de Guérin*, in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1998, n° 50, pp. 177-191,
http://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1998_num_50_1_1316.

GENDRAT-CLAUDEL A., *“Dès le commencement ils furent une race noble et forte”*.
Généalogies et métamorphoses des Centaures dans la littérature italienne, Cahiers

d'études romanes [on-line], n. 27, 2013, pubblicato il 25 giugno 2014, par. 28,
<http://journals.openedition.org/etudesromanes/4030>.

GUÉRIN M., Pize L. (a cura di), *Le Centaure, la Bacchante. Textes choisis*, Lyon, I. A. C., 1994, pp. XXV-69, Collection électronique de la Bibliothèque municipale de Lisieux,
<http://www.bmlisieux.com/archives/centaure.htm>.

HÉRAUD J. P., *Maurice de Guérin, le Centaure*, 2013, in M. de Guérin, *Le Centaure*, illustré de lavis par Jean-Paul Héraud, Le Trident neuf, Toulouse, 2010, p. 27,
<http://www.lelitteraire.com/?p=8099>.

JAQUIER C., *Écopoétique, un territoire critique*, 2015,
http://www.fabula.org/atelier.php?Ecopoetique_un_territoire_critique#_ftnref4.

KERMODE M., *Pain should not be sought- but it should never be avoided*, The Guardian, 5 November 2006,
<https://www.theguardian.com/film/2006/nov/05/features.review1>.

LE BLANC A., *Le Delta du Pô: un espace doublement instable*, Mappemonde, n° 67, marzo 2002,
<https://www.mgm.fr/PUB/Mappemonde/M302/LeBlanc.pdf>.

LONGOBARDI M., *Der Professorenroman: Michel Zink entre philologie et invention*, in *Revue des langues romanes* [En ligne], Tome CXXII N° 2, 2018, mis en ligne le 01 décembre 2019,
<http://journals.openedition.org/rlr/1170>.

LOYER A., *Prélude à l'après-midi d'un faune – Claude Debussy*,
<http://edutheque.philharmoniedeparis.fr>.

MAURRAS C., *Théodore Aubanel 1889*, édition électronique Maurras.net, Association des Amis de la Maison du Chemin de Paradis,

<http://maurras.net/textes/41.html>.

MONTÉGUT É., *Portraits poétiques. Maurice de Guérin*, Paris, Revue des Deux Mondes, 2e période, tome 32, 1861, pp. 243-244,
https://fr.wikisource.org/wiki/Portraits_poétiques_-_Maurice_de_Guérin.

MOUTTET J., *La Coupo: dispousicioun nouvelle*, Maintenance Provence, 20 juin 2017,
<http://www.felibrige.org/2017/06/20/la-coupo-dispousicioun-nouvello/>.

OSSOLA C., *L'eredità dell'Occidente. "Dio è morto?" Lo diceva Plutarco*, Avvenire.it, 11 gennaio 2015,
<https://www.avvenire.it/agora/pagine/plutarco>.

PANARI M. *Ecocritica, ovvero della letteratura ecologica*, La Stampa, 17/01/2014,
<https://www.lastampa.it/2014/01/17/scienza/ecocritica-ovvero-della-letteratura-ecologica-vx0hEFXO7ke2sMUePnAMNN/pagina.html>.

PASQUINI L., *Il diavolo nell'iconografia medievale*, in *Il diavolo nel Medioevo. Atti del XLIX Convegno storico internazionale, Todi, 14-17 ottobre 2012*, Spoleto, Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2013,
http://www.academia.edu/7026578/Il_diavolo_nelliconografia_medievale_in_Il_diavolo_nel_Medioevo_Atti_del_XLIX_Convegno_storico_internazionale_Todi_14-17_ottobre_2012_Spoleto_2013_pp._479-519.

PICON B., *Le faste et le merveilleux, l'humilité et la mélancolie. Deux discours fondateurs de la protection de la nature dans les deltas du Guadalquivir et du Rhône (1840-1910)*, Strates (on-line), 1995, messo on-line 2005,
<http://strates.revues.org/902>.

REUCKERT W., *Literature and Ecology: an experiment in Ecocriticism*, in C. Glotfelty, H. Fromm, (a cura di), *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, Athens, University of Georgia Press, 1996, pp. 105-123, <https://books.google.it/books>.

ROMESTAING A., “*La Bête du Vaccarès*” de Joseph d’Arbaud: *l’impossible face à face*, in *L’Esprit Créateur, Facing Animals/Face aux bêtes*, The Johns Hopkins University Presse, Vol. 51, No 4, 2011, pp. 45-57,
<http://www.jstor.org/stable/26290180>.

SPARZANI A., *Il Fauno da Mallarmé a Debussy e a Ungaretti*, 18 settembre 2009
<https://www.nazioneindiana.com/2009/09/18/il-fauno-di-mallarme-e-quello-di-ungaretti>.

TEISSIER L., *Aubanel, Mallarmé et le faune*, Montpellier, Editions Calendau, 1945, C. I. E. L. d’Oc,
<https://www.cieldoc.com/libre/extrait/extr217.pdf>.

THOMAS P., *Réinventer la nature: vers une éco-poétique*, in *Études anglaises*, 2005/1 (Tome 58), p. 68-81,
<https://www.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2005-1.htm-page-68.htm>.

VERGHIS Z., “*Les écrivains et artistes français du XIX^e siècle et la Grèce*”, *Cahiers balkaniques* [En ligne], 44|2016, mis en ligne le 22 décembre 2017, consulté le 25 novembre 2018,
<http://journals.openedition.org/ceb/9908>.

VIER J. A., *Le paganisme de Maurice Guérin dans le Centaure*, in *Cahiers de l’Association internationale des études françaises*, 1958, n° 10, pp. 211-223,
http://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1958_num_10_1_2132, 20/04/2018.

SITI DI CONSULTAZIONE

www.lexilogos.com/coupo_santo.htm.

www.mab-france.org/fr/reserve-de-biosphere/camargue-delta-du-rhone/.

www.parchideltapo.it/taglio.del.po/12.html.

www.regione.veneto.it/web/guest/ente-parco-regionale-veneto-del-delta-del-po.

www.treccani.it.

www.wwf.it/news/?34600/Presentato-oggi-a-Ferrara-il-Patto-per-il-Delta-del-Po.

DIZIONARI ON-LINE

<https://dizionario.reverso.net/francese-italiano>.

<https://www.locongres.org/fr/applications/dicodoc-fr/dicodoc-recherche>.