

“Je crus d’ailleurs que nous avons traversé une barrière”: la porosità dei confini in *L’illusion poétique* di Ananda Devi

ELISA ARECCO

Università degli studi di Genova-Université Savoie Mont Blanc
elisa.arecco@edu.unige.it

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.36.583>

Parole chiave

Porosità
Sensi
Corpo
Paesaggio
Ecopoetica

Keywords

Porosity
Senses
Body
Landscape
Ecopoetics

Abstract

La raccolta *L’illusion poétique* (2017) di Ananda Devi riunisce tre racconti precedentemente pubblicati che affronta il tema dei confini fisici, metafisici e sociali che allontanano i personaggi. Questo contributo analizza il passaggio dall’imposizione di una separazione netta alla porosità (Iovino 2014) tra personaggi e paesaggio. In particolare, i corpi diventano ibridi, composti, collettivi e utilizzano i sensi e specialmente la vista per aprire fessure e oltrepassare le barriere. Anche i paesaggi assumono un ruolo attivo interagendo con umani e non umani. Si costituiscono così spazi intermedi in cui i corpi e il paesaggio si compenetrano e si rinnovano.

Ananda Devi’s collection *L’illusion poétique* (2017) brings together three previously published short stories that explore the theme of the physical, metaphysical and social boundaries that drive the characters apart. This article analyses the shift from the imposition of a clear-cut separation to a state of porosity (Iovino 2014) between the characters and the landscape. In particular, bodies become hybrid, composite and collective, using the senses—and especially sight—to open up fissures and cross barriers. Landscapes, too, take on an active role by interacting with humans and non-humans. Thus, intermediate spaces are formed in which bodies and landscape interpenetrate and renew themselves.

La scrittrice Ananda Devi, nata nel 1957 a Trois-Boutiques sull'isola di Mauritius, è una delle voci più rilevanti della letteratura dell'Oceano Indiano. La sua opera ha ricevuto numerosi riconoscimenti internazionali, tra cui il Prix des cinq continents de la Francophonie nel 2006, il Prix du rayonnement de la langue et de la littérature françaises dell'Académie Française nel 2014 e il Neustadt International Prize for Literature nel 2024; i primi due sono legati in particolare al romanzo *Ève de ses décombres*.¹

Come sostiene Véronique Bragard, la scrittura di Devi si caratterizza per la messa in scena di alcuni dei principali problemi sociali della sua terra natale: i suoi personaggi soffrono l'"enfement", la chiusura che si esplica nella società patriarcale e nella sua violenza familiare o nella coppia; o ancora nella società che esclude l'alterità, la devianza dalla norma.² Pur avendo un carattere realistico, le sue storie sono ambientate in una dimensione mentale e sognata dell'isola in cui gli elementi reali e finzionali coabitano.

Nella raccolta di racconti oggetto della nostra analisi, *L'illusion poétique* (2017), questo aspetto è esplicitamente affrontato nel *Préambule* poiché la scrittrice si propone di conciliare la realtà quotidiana con gli "univers inventés" (Devi 2017: 7) in cui "les dimensions de l'espace et du temps y sont certes élargies, mais elles n'en demeurent pas moins les nôtres" (ivi: 12). *L'ecological system* delle opere di Devi, cioè lo spazio in cui evolvono i personaggi, non è semplicemente finzionale, ma è un mondo possibile in cui, come in uno specchio deformato, la realtà mostra aspetti riconoscibili e altri irriconoscibili (Jean-François 2018: 143). In un'intervista, l'autrice definisce con il termine "para-naturel" il confine sottile tra le situazioni e i personaggi reali e altre dimensioni, come le metamorfosi tra umani e non umani e la presenza di figure fantomatiche (Arnold 2018: 73). Nella sua volontà di "blur the limits of the world and extend it beyond reality as we conceive it" (Disbro 2022: 72), Devi crea un sistema non razionale fondato sulla percezione sensoriale (Disbro 2022: 76) e quindi sulla partecipazione dei corpi. In effetti, nei tre racconti della raccolta, lo sguardo dei narratori non si concentra solo sugli elementi visibili dell'ambiente in cui si trovano, ma si sofferma anche sulle fessure, sui "trous",³ attraverso i quali accedere istintivamente e sensorialmente ai paesaggi. Questi ultimi non sono più un decoro impenetrabile ma veri e propri perso-

naggi (Glissant 1996: 25 in Ziethen 2011) che agiscono con umani e non umani per compenetrarsi.

La raccolta *L'illusion poétique* (2017) è un breve volume co-pubblicato dalla casa editrice Paulsen e dalla FACIM, *Fondation pour l'action culturelle internationale en montagne* -⁴ istituzione che opera in Savoia e Alta Savoia. Il libro nasce dalla partecipazione della scrittrice agli incontri letterari organizzati dalla fondazione nel 2016, nel suo caso "entourés de nuages", in montagna a Chamonix.⁵ A conclusione degli appuntamenti, la fondazione chiede agli autori ospitati di scrivere un piccolo libro e Devi ha scelto di riunire tre racconti già pubblicati, *Afin qu'elle ne meure seule*, *Cette nuit-là* e *Le tissu des rêves*,⁶ introdotti da un preambolo inedito.

Il primo racconto contiene estratti di una raccolta di poesie di Yvon Le Men (2006), autore che ha sottoscritto come Devi il manifesto *Pour une "littérature monde" en français* nel 2007.⁷ La storia ha come protagonista, una "créature", un personaggio femminile non umano che presenta alcune caratteristiche animali e appare come l'ultima sopravvissuta della sua famiglia. Ormai in fin di vita, si confronta con l'isolamento che le impongono gli altri abitanti della sua terra di cui però non conosce la lingua. L'unico contatto che ha con loro è il suono delle loro parole e, in particolare, quelle di una mamma che ha adottato un figlio che assomiglia alla creatura. Narrato in terza persona, ha focalizzazione interna sulla protagonista. Il secondo, *Cette nuit-là*, ha come personaggi principali un nonno, narratore in prima persona, e sua nipote Annonciata che si muovono in un mondo dell'oltretomba; ancora coscienti malgrado la loro relazione al corpo sia cambiata, entrambi aspirano a una spiegazione di ciò che è accaduto loro. Il terzo racconto, *Le tissu des rêves*, è ambientato in un villaggio imprecisato nel deserto di notte. La narrazione in terza persona alterna i punti di vista di una ragazza e un ragazzo che nel buio si muovono in parallelo ai lati opposti del muro che separa i loro popoli, instaurando una relazione destinata a esaurirsi nello spazio di una notte, senza mai oltrepassare completamente la frontiera.

Attraverso l'analisi di questi racconti, il nostro contributo si propone di interrogare il modo in cui Devi mette in scena i confini rendendoli porosi, ossia mostrando come essi consentano trasformazioni e processi di metabolizzazione, nonché il passaggio di

flussi di materia, energia e informazioni (Iovino 2014: 100), aprendo così alla possibilità di un rinnovamento. Analizzeremo dapprima il superamento delle barriere normalmente invalicabili, come gli elementi fisici del paesaggio o i limiti della vita umana tra nascita e morte; in secondo luogo, ci soffermeremo sull'esplorazione della porosità dei corpi e delle relazioni dei personaggi umani e non umani con il paesaggio stesso. La conclusione metterà in evidenza le potenzialità dell'ibridazione e della porosità nella raccolta.

La porosità dei confini fisici e metafisici: l'apertura al rinnovamento

La costruzione di relazioni porose tra personaggi avviene attraverso la messa in discussione di confini fisici, come i muri, e metafisici, come la discriminazione, l'odio, la morte. Sebbene apparentemente impenetrabili, questi limiti si dimostrano permeabili e anzi, i personaggi accedono a uno spazio di intersezione, un "espace intermédiaire, dedans-dehors", l'unico che "semble représenter l'espace de l'habitable" (Soukai 2017: 37) e che offra la possibilità di rigenerazione. In particolare, vedremo come nel primo e nel terzo racconto l'ibridazione sia rappresentata dalla nascita di una nuova creatura mentre nel secondo il processo sia vissuto in prima persona dai protagonisti. Per questa ragione, la nostra analisi non seguirà l'ordine dei racconti nella raccolta.

Nel primo racconto, i personaggi vivono rinchiusi in una torre "faite d'une matière dure comme la pierre" (Devi 2017: 16) e circondata da un muro invalicabile (ivi: 19). Questa costituisce per loro un rifugio, l'ultimo "rempart" (ivi: 16, 17, 26) per difendersi dai danni provocati da loro stessi: come gli umani che modificano la terra nell'era dell'Antropocene, la loro civiltà ha "creusé, bouleversé, éventré le sol avec des machines" (ivi: 17), senza rispettare né i limiti naturali né quelli dell'istinto di conservazione e il loro territorio è ormai inabitabile. Al tempo stesso, l'isolamento dall'esterno rimarca il loro distanziamento dalla creatura. Nel suo corpo ibrido coesistono caratteristiche di diversi animali: è pelosa e dotata di ali trasparenti (ivi: 15), sa arrampicarsi – nel testo troviamo "rampe[r]" (ivi: 24), verbo utilizzato per vermi, rettili e animali che vivono nell'acqua – e, al tempo stesso, vive in un nido (ivi: 20, 24). Per queste sue caratteristiche, essa è isolata e rinchiusa in una gabbia metallica posta all'e-

sterno della torre. Infatti, benché nel racconto la loro identità sia definita solo in base alla loro provenienza da un altrove non esplicitato e dal loro gesto di conquista (ivi: 23, 26), gli abitanti della torre aspirano alla purezza della loro popolazione e si allontanano dalla creatura, ultima superstite della sua specie.

Solo un abitante della torre, la madre, tenta di introdurre un elemento ibrido: gli abitanti la accusano di tradire il suo popolo poiché si tratta di "un enfant doté d'ailes qui n'est ni de notre race ni de notre couleur, un enfant qui altérerait notre héritage" (ivi: 26). Al contrario, la madre è convinta che sarà il piccolo a portare il "renouvellement" necessario alla sopravvivenza (ivi: 27). L'apertura all'ibridazione della madre fa sì che la creatura le si possa avvicinare. Infatti, due percezioni uditive sfumano i confini tra la creatura e la madre: da una parte, il "cri" (ivi: 23) del piccolo fa riaffiorare il dolore della creatura per la perdita dei propri figli, morti a causa delle privazioni imposte dagli abitanti della torre; dall'altra, le parole della madre, in parte costituite dalle poesie di Yvon Le Men (ivi: 25 e 28-29), rendono intelligibile la lingua degli abitanti fino ad allora per lei incomprensibile: "Elle ne comprit pas ces mots de méfiance, mais il lui semble de saisir ceux prononcés par la mère pour se défendre" (ivi: 27). La creatura si lascia quindi guidare dal suo istinto (ivi: 19, 21, 23, 29-30) che la porta ad avvicinarsi al piccolo che la madre getta dalla torre per proteggerlo dagli attacchi degli abitanti (ivi: 29-30). Osservandone il corpo ormai senza vita, la creatura lo riconosce come ibrido tra "l'espèce étrangère réfugiée dans la tour" e il riflesso di se stessa (ivi: 29). L'"être fragile et merveilleux" (ivi: 30), così come la madre lo definisce, apre quindi una fessura che permette il dialogo tra le due madri che, condividendo la sofferenza, si aprono alla porosità. La morte del piccolo evoca tuttavia la fragilità dell'interazione tra l'interno e l'esterno della torre: il processo si interrompe prematuramente poiché i suoi abitanti non sono ancora pronti ad accogliere la compenetrazione dei confini e il racconto si chiude senza spiegare quale sarà il destino delle due madri.

Nel terzo racconto, *Le tissu des rêves*, una creatura nasce dall'incontro dei due protagonisti che attraversano la frontiera. Per loro, la barriera non è soltanto quella fisica – il filo spinato e il muro tra i loro due popoli divisi dalla diffidenza – ma è anche una resistenza mentale che provano a superare per incon-

trarsi.

I due sono oppressi dall’“incertitude et le doute” (ivi: 68) e sottomessi alle imposizioni delle “croyances inutiles et grotesques” (ivi: 60) dei loro popoli, come l’uniforme e il velo, o al potere autoritario, “le joug des puissants” (ivi: 55). Oltre che da queste forze esterne, l’immobilità dei due giovani nasce anche da un conflitto interiore. I loro popoli sono separati da un muro e, sebbene un’apertura consentirebbe di attraversarlo, il giovane si chiede se potrà davvero farlo (ivi: 67) mentre la ragazza “ne sait pas encore si elle y a droit” (ivi: 70). L’ambivalenza dei loro sentimenti diventa più evidente quando i ragazzi decidono di abbandonare il luogo che impedisce loro di allontanarsi. Se il gesto del ragazzo che ha “refusé les barrières” (ivi: 64) e soffre l’isolamento dal suo popolo è presentato senza dettagli, l’allontanamento della ragazza è descritto in tutta la sua complessità. Infatti, quando cerca di lasciare il suo villaggio, questo la trattiene: esso agisce come un corpo collettivo composto dai suoi abitanti che ormai hanno rinunciato alla volontà di emancipazione e si sono assuefatti in un oblio che inibisce i loro movimenti. La fuga della ragazza è quindi una lotta contro questa forza di attrazione che non le permette di partire: in un primo momento non sente la fatica del gesto (ivi: 55), poi, quando questa compare, decide di ignorarla (ivi: 59); infine, però, la forza del villaggio diventa incontrastabile e la ragazza cede al torpore: l’indolenza sembra permeare il suo corpo bloccandone i movimenti e impedendole di uscire dai confini del villaggio. Tuttavia, seppur stanca, la giovane persevera nella marcia. La sua partenza, quindi, non significa soltanto l’abbandono di un luogo ma di una parte di se stessa poiché si libera di quel corpo-villaggio che la tratteneva. Così, superando la “dépossession” causata dalle imposizioni sociali, i due giovani raggiungono una “repossession” individuale (Arino 2006) attraverso il distacco radicale dalla loro realtà diventata ormai inaccettabile: la loro è una “liberation by desire” (Disbro 2022: 72), cioè una liberazione che si realizza grazie alla forza di volontà che li spinge a cercare un’alternativa.

La ricerca di un contatto al di là del muro diventa un gesto “para-naturel” cioè al confine tra una rappresentazione realistica e fantastica.

Infatti, fisicamente, i loro corpi rimangono separati al di qua e al di là del muro (Devi 2017: 59, 60, 70, 71), ma il loro legame si costruisce con lo sguardo (“Leurs

regards, tout simplement, se sont croisés, et tout a été dit”, ivi: 56) che allenano per poter cogliere aspetti non visibili ad un’osservazione superficiale. Il velo, da simbolo di oppressione, diventa ora una mediazione verso un’altra modalità di percezione del mondo: in un primo momento può essere interpretato come la “peur qui colore de noir notre vision du monde” (ivi: 9-11); successivamente, tuttavia, si trasforma nel “prisme” evocato nel *Préambule* (ivi: 9) attraverso il quale diventa possibile percepire la realtà in modo diverso. In effetti, quando la ragazza osserva il suo corpo con il filtro del velo, questo assume il colore blu della stoffa (ivi: 51, 53, 57, 71) e “le profil adouci des objets” (ivi: 51), sembra una prefigurazione della maternità della ragazza. Questo passaggio sembra suggerire una trasformazione reciproca tra la giovane e l’ambiente perché le sensazioni che il velo le evoca non sono solamente visive ma anche tattili:

Ce qu’il racontait? Oh, du lissé et du feutré, du soyeux et du glissant, du matelassé et du rugueux, toutes les sensations possibles de la matière. Il lui disait qu’il existait des gammes infinies de caresses qui aboutissaient à des gammes infinies de plaisir [...] (ivi: 51-52).

La ragazza percepisce le sensazioni come se fosse lei stessa quel tessuto al punto che il piacere fisico nell’immaginare l’incontro con il ragazzo si traduce in un liquido vaginale anch’esso blu come il velo, “une coulure de bleu qui s’est emmêlée au tissu et s’est filtrée dans son corps” (ivi: 53).

Nel momento in cui il velo passa in modo spontaneo e senza spiegazione (ivi: 56) nelle mani del ragazzo, anche il suo sguardo cambia, vedendo al di là della superficie: quando vede il corpo nudo della giovane attraverso la trasparenza del foulard e il buco nel muro, egli ne ammira i “tissus organiques”, le “failles de la chair; l’argenté de sa salive et de sa glaire” (ivi: 56, 65). Anche la ragazza “devine” (ivi: 64) tutto ciò che sta dietro all’immagine del corpo del giovane il quale “se retourne comme un gant pour lui montrer l’intérieur de son corps, toutes les surfaces prêtes à la recevoir, sa chair à cru, son pelage d’être nu” (ivi: 67) e lo guarda mentre si masturba. Lo sguardo dei due ragazzi penetra il loro corpo come “une eau qui plonge” (ivi: 68) e coinvolge tutti i sensi: “le regard est tout, remplace tous les organes tactiles et sensoriels, réunit tous les sens et franchit le gouffre” (ivi: 67).

Successivamente però lo sguardo si rivela insufficiente poiché l'arrivo della notte (ivi: 65) e la nebbia impediscono al ragazzo di cogliere la figura intera della giovane attraverso l'apertura nel muro (ivi: 67) e lei, pur avendo gli occhi aperti, non vede ("Elle a les yeux ouverts, mais semble dormir", ivi: 71). L'incontro tra i ragazzi fa appello allora ad altre sensazioni come il soffio della giovane (ivi: 63) e le loro mani che toccandosi ricreano le fasi di un rapporto sessuale:

L'une déverse dans l'autre le produit de la nuit. L'autre se retire alors et apporte la matière là où elle aurait dû se trouver, là où encore vivante, elle voyagera à la rencontre de son espace maternel, là où elle lui fera, enfin, son enfant d'âme (ivi: 70).

Lo sguardo apre un passaggio nel muro e poi, attraverso il tatto, avviene il concepimento di un "enfant d'âme": questa espressione, presente nella citazione di Michaux in esergo – "Et pendant qu'il la regarde, / il lui fait un enfant d'âme." (Devi 2017: 51) –, si riferisce alla creatura incorporea che si genera dall'incontro a distanza dei due protagonisti. La sua presenza-assenza ha un valore ambivalente: essa rappresenta la fugacità dell'apertura del muro e la resistenza dei "fils [che] les tirent" come elastici di nuovo verso i loro villaggi (ivi: 70) e, al tempo stesso, la creatura dà loro la forza che permette loro di sopportare le imposizioni.

L'ambiguità del confine tra la vita e la morte è al centro del secondo racconto in cui i personaggi sono descritti come masse informi (Devi 2013 in Soukaï 2017: 38), abbandonate e martorate dalle ferite (Devi 2017: 31-32, 37) ma insensibili al dolore. Assumono quindi la forma del fantasma, figura fondatrice in Devi (Soukaï 2017: 31): non più pienamente vivi né ancora morti, le figure fantomatiche, da una parte, possono ricordare eventi della loro vita (ivi: 35, 38, 44, 47), provare emozioni come il terrore ("l'effroi", ivi: 37), compiere gesti quotidiani come nutrirsi, riposare, sedersi anche se per loro ormai privi di alcuna funzione pratica (ivi: 41); d'altra parte, essi sono ormai esclusi dalla società in quanto "futil[es]" e insignificanti (ivi: 38) e i loro corpi, sempre meno definiti nella forma (ivi: 37), si disgregano (ivi: 43).

Anche i protagonisti, un nonno e sua nipote Annonciata, vivono questa condizione: il corpo della bambina è segnato dalle ferite mentre l'uomo rinuncia a osservare il suo corpo in decomposizione e si

specchia nei morti che lo circondano (Devi 2017: 37, 40). A mantenerlo in vita è il desiderio di ottenere una "explication", "des réponses" sulla loro morte (ivi: 41, 43). Questa ricerca alimenta in lui una forza interiore (ivi: 40), "une très vague impulsion" involontaria (ivi: 42), che gli permette di resistere all'oblio (ivi: 33, 37, 40) e di evitare la disgregazione del proprio corpo come un fragile "assemblage" (ivi: 36). Al tempo stesso, tuttavia, egli aspira alla decomposizione (ivi: 31) che, nell'immaginario di Devi, comporta uno svuotamento fisico e spirituale ma si configura anche come un caos rigenerante capace di racchiudere una potenziale fertilità in cui elementi prima separati si riuniscono in forme diverse (Soukaï 2017: 31, 38). Allora, i corpi in decomposizione dei personaggi del racconto si riuniscono intorno all'uomo e a sua nipote per formare un corpo composito. Solo così i personaggi riescono ad attraversare il confine di una città che compare come un miraggio nel deserto; il nonno osserva infatti: "Je crus d'ailleurs que nous avons traversé une barrière" (Devi 2017: 45).

In effetti, in questo gesto collettivo i personaggi-fantasma rinunciano per la prima volta all'incertezza e alla sottomissione. Il superamento della frontiera si rivela quindi fertile perché porta a compimento il processo di rinnovamento. La piccola Annonciata è la prima a esperirlo, "Sa blessure avait recommencé à saigner" (ivi: 46) e ad annunciarlo, come indica il suo nome, l'unico della raccolta: "Grand-père, nous sommes arrivés" (ivi: 50). Anche gli altri personaggi, però, senza comprenderlo, subiscono dei cambiamenti nei loro corpi: essi riacquisiscono la pesantezza della carne (ivi: 46) e riprendono a percepire il mondo con i loro sensi; la città diventa così "un horizon qui semblait réel, cette fois-ci, et une lumière qui ne semblait pas être le seul fait de notre mémoire" (ivi: 45). Mentre Annonciata non è stupita, gli adulti sono sbalorditi come dei bambini ("tels des enfants éberlués", ivi: 48) quando la storia della città sembra scorrere sotto i loro occhi "comme un film" (ibidem), dalla sua nascita al suo crollo nel futuro. Il nonno comprende solo in seguito che è stata la visione stessa della città a consentire al gruppo di portare a termine la propria ricerca di spiegazioni: infatti, la partecipazione a questa temporalità lunga della città fa emergere "quelque chose [qui] était né qui, bien après nous, vivrait" (ivi: 49). È questa la comprensione a cui aspiravano: gli umani fanno parte di una forma di vita che prece-

de e seguirà le loro brevi esistenze. Una volta capito questo, un suono riecheggia nelle orecchie del gruppo e sembra evocare il rumore di un torrente e poi lo scorrere del sangue nei loro corpi: l'acqua associata al sangue, in quanto elementi vitali per eccellenza, mostrano che il rinnovamento ha avuto luogo. Così, con un'attitudine fanciullesca e un'istanza di vita nel fisico, la bambina e gli adulti partecipano a un "renouvellement", un "renouveau" (ivi: 40, 42-43) che li fa rinascere: una volta scoperto un mondo libero dalla sottomissione, il timore del passaggio si rivela infondato e legato solo a una mancanza di conoscenza – "Cet outre-monde que l'on craignait tant jusqu'à le connaître" (ivi: 38),

Abbiamo visto come sia i confini materiali sia quelli metafisici diventino porosi e aprano alla possibilità di un rinnovamento. I tre racconti mostrano infatti il contrasto tra la separazione imposta e il legame sensoriale tra i protagonisti e il paesaggio: nel primo, gli abitanti della torre si distaccano dalla natura come dalla creatura, mentre la creatura vi è immersa; in *Cette nuit-là*, i personaggi dapprima riluttanti ad entrare nella città, ne colgono gli aspetti sensibili una volta superato il confine; in *Le tissu des rêves*, la separazione tra il paesaggio e i personaggi del racconto sfuma progressivamente grazie alla mediazione del velo.

Nel primo e nel terzo racconto, il passaggio delle frontiere sembra realizzarsi attraverso la maternità ma l'apertura si rivela effimera: in *Afin qu'elle ne meure seule*, il piccolo – che incarnava la possibilità di "renouvellement" (ivi: 27) e il superamento delle "hautes barrières faites d'anciennes fureurs", in vista della costruzione di un futuro basato su "un chant de corps, [...] un chant d'amour (ivi: 30) – muore, così come gli altri simili della creatura (ivi: 19-20, 24). La sua agonia mostra come la promessa di rigenerazione inscritta nella maternità sia abortita: il corpo della creatura, privato dei suoi piccoli, diventa sterile e presenta ormai "ses tétons atrophiés." (ivi: 24). In *Le tissu des rêves*, la profusione di vita si interrompe poiché il muro rimane vuoto, in "absence de vie" (ivi: 70), fino a richiudersi. Tuttavia, la nascita dell'"enfant d'âme" apre a una nuova dimensione del "para-naturel", una dimensione in cui non è necessario un corpo esterno che raffiguri l'ibridità: essa, infatti, diventa una disposizione mentale dei personaggi che la immaginano o la ricercano nel proprio corpo. Tale dimensione è rap-

presentata in *Cette nuit-là*, dove l'attraversamento del confine della città rinnova il corpo collettivo degli umani che si reinserisce nel ciclo naturale.

Personaggi nel paesaggio: la compenetrazione dei corpi

In questa seconda parte, ci concentreremo sui corpi dei personaggi che già negli esempi fin qui citati si dimostrano ibridi in quanto assemblaggi di più elementi, umani e non umani: le caratteristiche di diversi animali nella creatura protagonista di *Afin qu'elle ne meure seule*, le parti del corpo-fantasma in *Cette nuit-là*, come anche l'insieme di corpi che ne costituiscono uno collettivo nel secondo e terzo racconto. I limiti porosi non sono solo nel paesaggio ma nei corpi stessi che si compenetrano e si uniscono.

L'ibridazione fa parte delle tematiche centrali dell'opera di Devi: per contrastare "le véritable monstre, cruel et indifférent" (Marson 2006: 75) che è la società dell'isola di Mauritius, la scrittrice mette in scena dei personaggi-mostri, il cui corpo in continuo mutamento "excède la norme, la retravaille et nous montre que les réalités [...] ne sont pas gravées dans le marbre" (Butler in Soukaï 2017: 33). La presenza quasi esclusiva di personaggi ibridi nella raccolta presa in esame rivela la convinzione di Devi che "hybridity is much more the norm than monolithic identities", a fronte di società strutturate su "monolithic norms" intrinsecamente escludenti (Disbro 2022: 71). L'ibridazione consente dunque di destabilizzare le fondamenta sociali: invece di cercare altrove una via di fuga, i personaggi mettono in discussione l'impedimento e questo genera il movimento ("empêchement générateur de mouvement"), facendo dell'immobilità una condizione di possibile rinascita (Soukaï 2017: 32-33). Il cambiamento avviene, quindi, nell'interiorità e nel corpo dei personaggi, i cui confini porosi, che impediscono di definirne l'identità e di distinguerli nettamente dai non umani, permettono di "alternate way of perceiving the world" (Tyagi 2013: 55) con un cambio di prospettiva che allarga lo sguardo ad altre dimensioni del corpo e del paesaggio.

In un primo momento, analizzeremo la porosità dei corpi attraverso l'antropomorfizzazione degli elementi naturali e l'avvicinamento dei personaggi umani alle caratteristiche dei viventi non umani; successivamente, ci soffermeremo sulla relazione tra corpi e

paesaggio fino a giungere alla loro compenetrazione.

Nell'apertura di *Cette nuit-là*, i personaggi umani sono assenti e il paesaggio descritto assume le caratteristiche dei viventi che lo abitano: "Cette nuit-là, le vent se réfugia dans des crevasses de sable. Il y gronda longtemps comme une bête perdue. Lorsque le monde ouvrit les yeux, ce fut un matin vérolé qu'il découvrit" (Devi 2017: 31). Come un animale impaurito, il vento sembra cercare rifugio nelle fessure formate dalla sabbia e il mondo apre gli occhi come svegliandosi al mattino; inoltre, la città sembra "dormir dans les bras du désert" (ivi: 47). D'altro canto, anche i personaggi umani assumono caratteristiche animali: nello stesso racconto, i morti e la nipote sono come uccelli (ivi: 41, 46) e in *Le tissu des rêves*, i ragazzi confondono le loro grida di eccitazione con quelle di un uccello o di un topo (ivi: 59). Le gocce di sudore della giovane sembrano degli insetti con le vertigini ("insectes pris de tournis", ivi: 58) e il suo odore ricorda il profumo di deiscenza ("parfum de déhiscence", ivi: 72) delle piante.

Queste rappresentazioni invitano a pensare a una reciprocità nel rapporto tra paesaggio e viventi. Nel primo racconto, gli abitanti della torre, agendo con le loro opere sul territorio, lo rendono "assoiffé et sanglant" (ivi: 23); al tempo stesso, essi diventano "aussi arides que la pierre" e i loro "cœurs de granite" (ivi: 27). Al contrario, la creatura teme le conseguenze di questo disequilibrio e paragona l'azione degli abitanti alla volontà di modificare il millenario corso di un fiume ("Modifier le cours d'un fleuve qui avait mis des millénaires à se construire?", ivi: 21). In effetti, essa sviluppa con l'acqua e con la terra un rapporto armonioso:

À chaque fois qu'elle en buvait, elle se sentait renouvelée. Comme si la terre lui disait qu'elle serait toujours là, qu'elle la protégerait au-delà de la dernière heure, qu'il y aurait toujours quelque part une source pour renouveler le vivant. (ivi: 19).

La creatura gode dell'acqua che le dà forza e della terra che la protegge. Essa, infatti, è cosciente che solo attraverso uno scambio reciproco avviene il rinnovamento.

La materialità dello scambio tra i personaggi e l'ambiente in cui si muovono si radicalizza in *Cette nuit-là* e *Le tissu des rêves*: in questi racconti, il pae-

saggio poroso è attraversato dai corpi dei personaggi. Nell'atmosfera ambigua di *Cette nuit-là*, mentre il nonno ha l'impressione di avanzare, il paesaggio sembra muoversi e stravolgersi (ivi: 34, 36): i suoi elementi dal "caractère spongieux et gélatineux" (ivi: 34) sembrano dissolversi al tatto oppure sono le loro dita che "se dissolvaient à ce contact" (ivi: 34).

Questa porosità si rivela in maniera più evidente in *Le tissu des rêves*. Fin dal momento della sua partenza la ragazza è accompagnata dal movimento della natura: quando lascia il villaggio infatti "Le vent a changé de direction. Des feuilles [...] sont venues se coller à la fenêtre comme des yeux curieux" (ivi: 53). Inoltre, in un legame sempre più complesso, l'agire della ragazza genera la reazione della terra e del ragazzo: "elle met le pied sur le sol nu et il tremble" (ivi: 57) in cui, ambigualmente, il pronome "il" può riferirsi sia al terreno che al giovane. La natura la accoglie senza farle del male:

Pas de branches ni de brindilles, mollesse d'herbe sous la plante nue de ses pieds, souplesse d'air. Ventouses minuscules lui aspirant la peau par endroits. Les acacias la frôlent mais ne la piquent pas. Pas ce soir, il se passe quelque chose d'unique, ce soir.

Point de chute et de cassure, elle choisit le monde. (ivi: 58).

Quando prende la decisione di partire, la giovane "choisit le monde", esprimendo la volontà di superare i confini del suo villaggio; la terra sembra approvare questo gesto, accompagnando il suo movimento. Il suo corpo è descritto come una "géographie" (ivi: 53) e incarna quindi la "ville-corps-chaos": questa espressione indica, nelle opere di Devi, il momento in cui le protagoniste femminili si mescolano alla terra, alla città, "se laissant pénétrer par ses contours" (Soukaï 2017: 31).

Il luogo penetra i personaggi, "s'immisce, sollicite, pénètre la chair" (ibidem), e ne condivide le sensazioni e i sentimenti. Questo emerge nell'interazione del ragazzo con il muro, che si configura come un vero e proprio personaggio attorno al quale la vita prolifera, "extraordinaire et charnue" (Devi 2017: 59), e il cui corpo "absorbe et aspire toutes les énergies vives et brûlantes" (ivi: 70). Il muro condivide i sentimenti del ragazzo: così come il cuore del giovane si apre in una fessura, è "creusé" (ivi: 60), anche il muro, "troublé par tant de candeur, se creuse et s'écarte" (ivi: 60),

fino a formare “une fente oblongue, haute comme un homme et large de même, un tunnel creusé dans le mur” (ivi: 64), attraverso cui i due giovani possono vedersi. La frase conclusiva del racconto pone significativamente il muro come soggetto, scosso da ciò di cui è stato testimone: “Le mur, lui, frémit, vaincu par tant d’amour.” (ivi: 72).

Il legame degli umani con il paesaggio non solo vivifica quest’ultimo, ma permette di approfondire la relazione tra i due ragazzi: a contatto con la terra, i personaggi si abbandonano a una relazione in cui gli elementi penetrano l’uno all’interno dell’altro. Véronique Bragard, nella sua analisi di *La vie de Joséphin le fou*, romanzo di Devi pubblicato nel 2003, si sofferma sul ruolo del fango e della sabbia: infatti, il narratore Joséphin, per sfuggire alla violenza familiare, si rifugia in una grotta in riva al mare e proprio sulla spiaggia il suo corpo si trasforma situandosi a metà tra l’umano e il mostruoso. Elemento fondamentale di molti miti della creazione, il fango ha una doppia connotazione: da un lato denota la sporcizia, il luogo di morte, e dall’altro il punto di inizio del ciclo naturale, una sorta di liquido amniotico che permette di aspirare all’“unité organique” (Bragard 2007: 92). Nel terzo racconto, il fango assume questo ruolo ambivalente nella relazione tra i due ragazzi: da una parte esso rappresenta la sporcizia come simbolo di condanna della loro trasgressione delle imposizioni sociali; dall’altra, permette l’unione dei due corpi che vi si immergono anche se separati dal muro (ivi: 69-70). In questo senso, il fango diventa agente di rinnovamento grazie al quale i due entrano a far parte del ciclo naturale: la pioggia li lava, li ripulisce, li fa splendere come se rinascessero grazie a quel gesto.⁸

Ormai, i corpi dei ragazzi sono “terracquei”, dai confini fluidi (Disbro 2022: 72) e si compenetrano facilmente: “Elle, grande, étale, ouverte, lui sinueux, visqueux, capable de s’infiltrer” (Devi 2017: 68). Si delinea così una corporalità complementare in cui uomo, donna e fango si mescolano in una totale interdipendenza. I protagonisti smettono di esistere come esseri separati ma si costruiscono nella reciprocità (“they construct themselves in togetherness”, Tyagi 2013: 49), cioè la loro unità si fonda su una “viscous porosity” in cui l’identità stessa nasce dalla dinamica e dall’interazione reciproca (Tuana 2008: 188). Tali caratteristiche li avvicinano all’acqua e al fango, elementi capaci di occupare e saturare gli spazi. In

questa prospettiva, l’autrice mobilita il campo lessicale del “riempire” e del “contenere” per descrivere la relazione tra i due personaggi:

Elle ne pense plus qu’à une chose. Vite, combler, remblayer, remplir ce vide creusé dans ses yeux, dans son corps (ivi: 62)

Elle le voit et sait ce qu’il faut pour le remplir, sait exactement ce qui a une forme et une matière suffisamment denses pour le combler. (ivi: 65)

L’homme ouvre la bouche, elle la remplit [...]. / [Il] sait que ces formes-là sont parfaitement coordonnées aux siennes, l’ouverture de sa bouche, les enroulements de sa langue, et la vasque de ses paumes le rempliront comme jamais vasque n’a été remplie, combleront toutes ses failles (ivi: 66)

Lui aussi il a reçu quelque chose qui le remplit. Plus jamais faim, [...] ce qu’il a obtenu est pour de bon. Le don ne sera pas repris (ivi: 71-72).

La loro unione si configura come una ricerca di completezza e di fusione, orientata verso una forma di libertà e di conoscenza di sé (Tyagi 2013: 49): il vuoto percepito dalla ragazza nel giovane diventa spazio da colmare, mentre egli si dispone ad accoglierne il dono. In questa dinamica, le loro forme risultano complementari e la relazione consente a entrambi di soddisfare i propri bisogni. Nell’unione dei loro corpi, in una sessualità “acorporea” (Soukai 2017: 32), i ragazzi decostruiscono la materialità del fisico e i suoi limiti ontologici (ivi: 38) sperimentando una “connessione intuitiva” (Disbro 2022: 72) che li unisce al paesaggio e li rinnova con la creazione di un “enfant d’âme” ibrido (Devi 2017: 70). Nonostante la fragilità della creatura e benché il muro si richiuda una volta terminato lo scambio, i due ragazzi sono ormai aperti all’ibridazione: essa informa il loro l’agire e la loro sensibilità, “le don ne sera pas repris”.

Paesaggi porosi e corpi ibridi come spazi di rinnovamento

Nella raccolta *L’illusion poétique*, il confine sottile tra realtà e finzione sul quale Ananda Devi si muove in tutte le sue opere, si applica anche alle dimensioni del paesaggio e dei corpi dei personaggi. Come mostrano numerose analisi eco-poetiche dell’opera di Ananda Devi, anche in questa raccolta sono presenti sia la dimensione sociale dell’isola di Mauritius⁹ sia

figure corporee mostruose, come quella di *La vie de Joséphin le fou*.¹⁰ Nella forma breve del racconto in *L'illusion poétique*, le problematiche sociali risultano tuttavia decentrate a favore di un'apertura verso una prospettiva di rinnovamento. I titoli stessi dei tre testi mettono in evidenza i nuclei fondamentali di tale trasformazione: la dimensione sociale, l'emergere di un cambiamento inscritto in un momento preciso e decisivo, nonché l'articolazione tra la concretezza della percezione e la dimensione onirica.

Gli elementi esterni del paesaggio, apparentemente impenetrabili, presentano delle fessure attraverso cui permea l'alterità: l'isolamento imperfetto della torre in *Afin qu'elle ne meure seule*, lo spazio ambiguo tra la vita e la morte in *Cette nuit-là* e il buco nel muro in *Le tissu des rêves*. Tuttavia, è nel rinnovamento dei corpi che l'ibridazione assume una forma più stabile e duratura: la costituzione fisica composta della creatura nel primo racconto, i corpi fantomatici eppure sanguinanti di *Cette nuit-là* e i corpi che interagiscono tra loro e con la materialità del muro e del terreno nel terzo racconto.

Porosità e ibridazione aprono quindi a una realtà "para-naturelle" in cui il rinnovamento è possibile: si tratta di uno spazio di confine con cui i personaggi interagiscono fino alla compenetrazione dei corpi. Rinunciando all'inazione, essi superano le separazioni imposte e si abbandonano a una relazione sensibile con il paesaggio e con gli altri personaggi: entrano in contatto, si sovrappongono, si influenzano e si compenetrano. Il corpo complementare che si forma è un'unità mai definitiva che dipende dalla relazione dinamica di coloro che la compongono. Potrebbe quindi rappresentare il corpo sociale come relazione sempre in evoluzione tra le parti. Il rinnovamento non può arrivare dall'esterno ma nasce all'interno del corpo stesso. Solo così, benché le aperture siano effimere, la prospettiva dei personaggi può modificarsi profondamente e ispirare azioni per un futuro di porosità e ibridazione.

Note

¹ Ananda Devi, *Ève de ses décombres*, Gallimard, 2006.

² Véronique Bragard, *Ananda Devi*, <https://ile-en-ile.org/devi/>, consultato il 10/09/2025.

³ A tal proposito, Magali Marson afferma: « Libéré et impliqué, le regard qu'ils promènent désormais sur la société insulaire exhibe les failles » (Marson 2006: 75).

⁴ Si veda il sito <https://www.fondation-facim.fr/>, consultato il 10/09/2025.

⁵ Ananda Devi e Alison Rice, «Ananda Devi, "Dépayement de la fiction"», *Revue critique de fiction française contemporaine*, fasc. 28 (giugno 2024), <https://doi.org/10.4000/11u08>, consultato il 10/09/2025.

⁶ I tre racconti sono stati pubblicati rispettivamente: il primo in Le Bris M., Rouaud J. (2007, 143-149), il secondo nel numero speciale (3-4) di *Mosaïques* (2017, 229-234), il terzo (2009) nel numero 172 di *L'engagement au féminin, Cultures Sud* (janvier-mars 2009).

⁷ Il manifesto, sottoscritto da 44 autori e autrici, promuove l'idea di una letteratura mondiale in lingua francese che sostituisca il riferimento a una letteratura francofona che invece si limita a marginalizzare autori e autrici non madrelingua francesi o di nazionalità diversa da quella francese. Il testo completo è consultabile online: "Pour une littérature-monde en français", in *Le Monde des livres*, 16 marzo 2007, <https://www.etonnants-voyageurs.com/Manifeste-Pour-une-litterature-monde-en-francais.html>, consultato il 10/09/2025.

⁸ Eileen Lohka usa la formula "naître directement du terreau" per descrivere i personaggi di Devi che sembrano prendere origine dall'isola stessa (Lohka 2008: 157).

⁹ Ad esempio, Buekens (2022) e Todd (2025).

¹⁰ Ad esempio, Kala (2024).

Bibliografia

- ARINO M. (2020), "Souillure et transgression dans quatre romans et récits d'Ananda Devi", in BOHLER D. (a cura di), *La Souillure*, Presses Universitaires de Bordeaux, Pessac, pp. 133-143. <https://doi.org/10.4000/books.pub.24196>, 10/09/2025.
- ARNOLD M. (2018), "Aller vers la dissolution : hybridité, ambivalence et monstrosité chez l'écrivaine mauricienne Ananda Devi", in *Convergences francophones*, 5 (2): 2, pp. 59-77 <https://doi.org/10.29173/cf481>, 10/09/2025.
- BARONTINI R. (2019), "Enraciner le cosmopolitisme? Lieux, sujet et communauté dans Le pays de Marie Darrieussecq", in *Revue critique de fiction française contemporaine*, fasc. 19 (giugno), pp. 67-77.
- BRAGARD V. (2007), "Enfant Des Vagues Ou de La Vase?: Symbolique Marine Dans La Vie de Joséphin Le Fou D'Ananda Devi" in *Women in French Studies*, 15 (1), pp. 84-97, <https://doi.org/10.1353/wfs.2007.0008>, 10/09/2025.
- EAD. (2021), *Ananda Devi*, <https://ile-en-ile.org/devi/>, 10/09/2025.
- BUEKENS S. (2022), "La représentation du déchet dans l'oeuvre de Jean-Luc Raharimanana et Ananda Devi", in *L'horizon éclogique des fictions contemporaines*, 53, <http://hdl.handle.net/1854/1U-8756583>, consultato il 10/09/2025.

- DEVI A. (2017), *L'illusion poétique*, Éditions Paulsen, Chamonix.
- DISBRO E. J., DEVI A. (2022), "A&Q I: Weaving as "Eternal Penelopes": Queerness and Intimate Ecologies in an Interview with Ananda Devi", in *Verge: Studies in Global Asias*, 8 (1), pp. 69-78, <https://doi.org/10.1353/vrg.2022.0001>, 10/09/2025.
- IOVINO S. (2014), "Bodies of Naples: Stories, Matter, and the Landscapes of Porosity", in *Material Ecocriticism*, Indiana University Press, Bloomington, pp. 97-113, <https://iris.unito.it/handle/2318/96068>, 10/09/2025.
- Id., (2017), "Mediterranean Ecocriticism", in *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 24:2, pp. 325-340, <https://doi.org/10.1093/isle/isx011>, 10/09/2025.
- JEAN-FRANÇOIS E. B. (2018), "An Interview with Ananda Devi. Beyond Façade and Grotesque Spluttering: The Worlds and Work of Literature", in *Contemporary French and Francophone Studies*, 22: 2, pp. 142-151, <https://doi.org/10.1080/17409292.2018.1475136>, 10/09/2025.
- KALA M. (2024), "L'insularité dans *La vie de Joséphin le fou* d'Ananda Devi", in *Tropics*, 15, <https://tropics.univ-reunion.fr/2974>, consultato il 10/09/2025.
- KUZNETSKI J. (2020), "Transcorporeality, Fluidity and Transanimality in Monique Roffey's Novel Archipelago", in *Transcending the Postmodern*, Routledge, New York, pp. 195-212, <https://doi.org/10.4324/9781003037583-14>, 10/09/2025.
- LE BRIS M., ROUAUD J. (a cura di), *Pour une littérature-monde*, Gallimard, Paris.
- LIONNET F. (1993), "Evading the Subject: Narration and the City in Ananda Devi's 'Rue La Poudrière'", in *L'Esprit Créateur*, 33:2, pp. 9-22, <https://www.jstor.org/stable/26286560>, 10/09/2025.
- LOHKA E. (2008), "De la terre à la terre, du berceau à la tombe: L'île d'Ananda Devi" in *Nouvelles Études Francophones*, 23:1, pp. 155-162, <https://www.jstor.org/stable/25702111>, 10/09/2025.
- MARSON M. (2006), "Carnalité et métamorphoses chez Ananda Devi", in *Notre librairie*, 163, pp. 71-76, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6491363h/f6.item>, 10/09/2025.
- ONESTA C. (2017), "Pluralité du corps et corporalité de l'espace: Les Jours vivants d'Ananda Devi", in *Revue Mosaïques, Espaces, mémoires et savoirs dans la fiction d'Ananda Devi*, hors-série, 3 & 4, pp. 11-22.
- RICE A., DEVI A. (2024), "Ananda Devi, 'Dépayement de la fiction'", in *Revue critique de fiction française contemporaine*, fasc. 28 (giugno), <https://doi.org/10.4000/11u08>, 10/09/2025.
- SOUKAI C. (2017), "Pour une poétique de la décomposition des corps: l'écriture disséminée de la perte créatrice dans l'oeuvre d'Ananda Devi", in *Revue Mosaïques, Espaces, mémoires et savoirs dans la fiction d'Ananda Devi*, hors-série, 3 & 4, pp. 25-40.
- TODD M. (2025), *Le para-naturel et la déréalisation dans Le jour des caméléons d'Ananda Devi*, Stockholm University, <https://urn.kb.se/>