



**Citation:** G. Salvagnini Zanazzo (2025) Scrivere contro i documenti. Autofiction, identità, realtà: il caso di Chloé Delaume. *Lea* 14: pp. 141-153. doi: <https://doi.org/10.36253/lea-1824-484x-16160>.

**Copyright:** © 2025 G. Salvagnini Zanazzo This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

**Data Availability Statement:** All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

**Competing Interests:** The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

## Scrivere contro i documenti. *Autofiction*, identità, realtà. Il caso di Chloé Delaume\*

Giovanni Salvagnini Zanazzo

Università degli Studi di Padova, Université Paris Nanterre  
([giovanni.salvagninizanazzo@phd.unipd.it](mailto:giovanni.salvagninizanazzo@phd.unipd.it))

### Abstract

The essay studies a kind of autofictional writing “against” documents through the example of French author Chloé Delaume. It begins with a brief survey of the use of documents in contemporary self-writing, which can be framed as “writing with”. In Delaume’s case, in contrast, the autofictional writing consciously turns against the biographical data displayed on the identity card, which represents the imposition of the external reality on the perception of the self. A final part of the essay distinguishes this stance from that of authors (Duras, Valéry) who, while similar in themes, completely ignore the document, writing “beyond” it.

**Keywords:** Autofiction, Contemporary French Literature, Non-fiction, Personal Identity, Subjectivity

Volendo interrogarsi sulla sempre più diffusa e distintiva inserzione di materiale documentario all’interno di testi narrativi (Ruffel 2012), è senz’altro necessario inquadrarla nell’ambito della generale esigenza di un “ritorno alla realtà” espressa dalla letteratura contemporanea (Donnarumma 2014, 64) e già diagnosticata da svariate formule critiche di area anglofona (Foster 2006; Shields 2010). Tale esigenza si traduce, in particolare, nell’esplosione quantitativa di scritture riconducibili all’ombrello della cosiddetta *non fiction* (Marchese 2019), fenomeno tipico della letteratura del nuovo millennio in cui tratti veridici si mescolano a tratti convenzionali (Tirinanzi De Medici 2012) in proporzioni costantemente variabili. Non deve sorprendere il

\* Il presente contributo approfondisce una comunicazione presentata nell’ambito delle Journées doctorales dell’UMR Litt&Arts sul tema “Arts et document”, svoltesi il 13 e 14 giugno 2024 presso l’Université Grenoble Alpes. L’autore ringrazia per l’accoglienza gli organizzatori Romain Fernandez e Anastasia Gladoshchuk.

fatto che questa tendenza si riverberi anche nelle scritture dell'io dell'estremo contemporaneo, che costituiscono il territorio di indagine del presente contributo e nelle quali capita di assistere a un analogo fenomeno di popolamento dei testi da parte di documenti di ogni tipo e formato (Montémont 2012). Come riscontra Raffaele Donnarumma, infatti, le due caratteristiche vanno in qualche modo di pari passo: “parti ineliminabili della retorica realista ipermoderna sono il racconto in prima persona e l'esibizione della ‘storia vera’ ” (2014, 209).

È pur vero che il titolo da noi proposto promette, più o meno improvvidamente, l'identificazione di un tipo di scrittura autofinzionale la cui cifra sarebbe di schierarsi contro i documenti – formula il cui senso si tenterà di precisare in seguito. Tuttavia, se lo scopo di ogni etichetta critica, pur con tutti i limiti del nostro caso, è quello di isolare la specificità di una singola fascia di pratiche in base alla quota di differenza che essa esibisce rispetto alle altre, allora una conoscenza pur sommaria di queste ultime è preliminare all'avvio di qualsiasi discorso contrastivo. Di conseguenza, non parrà inutile gettare preliminarmente un rapido sguardo ad altre tipologie contemporanee, senz'altro maggioritarie, di impiego narrativo del materiale documentario. Lo scopo di questo breve stato dell'arte, oltre a quello di confermare la centralità del documento come strategia di rappresentazione del sé, è di indicare le direzioni generali di tale impiego – il quale, il più delle volte, non è contro bensì con i documenti,<sup>1</sup> sebbene questo “con” vada evidentemente inteso in un'accezione sfaccettata e problematica, distante da ogni ingenua “*illusion factographique*” (Demanze 2019, 21). Una volta compiuto questo primo passo, si passerà ad analizzare più estesamente il caso dell'autrice a nostro avviso più rappresentativa di un utopico rifiuto del documento e del suo portato impositivo, vale a dire la scrittrice francese Chloé Delaume. La presentazione di questo *case study* comporterà, da ultimo, anche la messa in atto di un sommario sforzo genealogico volto a collocarlo in un contesto letterario più ampio: ciò servirà, ancora una volta, a precisare il senso dell'etichetta teorica proposta, attraverso la comparazione con altre all'apparenza affini.

### 1. Scrivere con i documenti

Prima di giungere al ribaltamento di prospettiva adombrato dal nostro titolo, sarà necessario, come detto, esporre un paio di esempi in grado di confortare le ragioni di una “scrittura con” – esempi estratti, senza alcuna pretesa di esaustività,<sup>2</sup> da egofonie di grande impatto in area italiana e francese, per usare la categoria ad ampio raggio proposta da Donnarumma (2016). Nell'*Adversaire* (2000) di Emmanuel Carrère, il pur rinvenibile gioco autofinzionale (Tinelli 2022) non costituisce il fulcro del testo; quest'ultimo si configura piuttosto come una ripresa del *non fiction novel* alla Capote, arricchito dall'inserzione del punto di vista soggettivo (Huglo 2018, 214). Qui sono i documenti processuali a inserirsi nella prosa del narratore attraverso i tecnicismi del lessico specializzato – sorta di rivitalizzazione letteraria (Demanze 2019) del “paradigma indiziario” proposto in ambito storico da Carlo Ginzburg (1986). Per corroborare la propria ricostruzione del castello di menzogne imbastito da Jean-Claude Romand, infatti, Carrère non esita ad attingere con precisione al materiale documentario, punto d'appoggio più o meno fragile per orientarsi nel mondo. Il libro si intride così di veri e propri passaggi da *reportage*:

Un document administratif étonnant figure au dossier, c'est la correspondance échangée entre l'étudiant de seconde année Jean-Claude Romand et l'UER / Faculté de médecine de Lyon-Nord, de 1975 à 1986. (2000, 83)

<sup>1</sup> È questo il “con” che si ritrova, ad esempio, nel titolo di Bricco 2021.

<sup>2</sup> Diversi altri testi avrebbero potuto essere chiamati in causa: cfr. il *corpus* di Suverato 2023.

Nell'esempio sopra citato, tale scelta formale si applica a un testo che è in fondo una *exofiction*, ovvero una forma di scrittura dell'io centrata sulla vicenda di un personaggio diverso dall'autore (Bosco 2018) – in questo caso l'*affaire* Romand, realmente accaduto e ben noto al grande pubblico. L'impatto del documento è, se possibile, ancor più marcato nei testi in cui esso interessa direttamente la vita privata del narratore che parla nel testo. Se, in effetti, riferimenti a eventi esterni e al contesto sociale sembrano in qualche modo prolungare un esercizio mimetico già plausibile nel genere romanzo<sup>3</sup> – volto ad esempio a rinvigorire lo sfondo storico e il *milieu* con cui l'opera interagisce (Bertoni 2007, 108-10; Marchese 2019, 21) – il protagonista sembrerebbe invece dover essere più incline a conservare, come baluardo finzionale, il proprio inequivocabile statuto di *être de papier*.<sup>4</sup>

Nell'*autofiction*, al contrario, sono proprio il protagonista e le sue dichiarazioni a possedere uno statuto programmaticamente ambiguo. Pur nel disaccordo teorico e definitorio cui il genere va incontro in sede di dibattito critico (Gasparini 2008), resta infatti assodato che alla sua base debba esservi la tipica miscela di realtà e finzione, verità e menzogna, nel discorso di un io (Marchese 2014, 37). L'esposizione di documenti extra-testuali relativi alle vicende narrate permette di dare un ulteriore giro di vite all'indecidibilità di una simile costruzione retorica (Gasparini 2004, 105-10), il che spiega perché una sorta di anima documentaria abiti il genere autofinzionale. Se infatti, come già metteva in luce Giorgio Manganelli (1967), le risorse del linguaggio letterario sono intimamente compromesse con la vertigine propria del *côté* menzognero, l'inserzione di elementi probatori permette invece di riproporre con vigore la questione del contatto del racconto col mondo, fornendo un punto d'appoggio al secondo polo dell'esitazione, quello che spinge verso il reale. In questo senso, il ricorso al documento come indice papabile di un quoziente di verità della narrazione si iscrive pienamente nella gamma degli stratagemmi finalizzati a preservare la sussistenza dell'indispensabile dialettica autofittiva tra “è vero” e “non è vero”, tra “questo non è un romanzo” e “anzi no” (Siti 2024, 32).

Un caso di utilizzo documentario nell'ambito di accadimenti privati è nel *Libro delle case* di Andrea Bajani (2022), testo imperniato sull'evocazione retrospettiva delle case che il protagonista ha abitato o frequentato nel corso della propria vita e che costituiscono l'espedito attraverso cui raccontarla. A raddoppiare il gioco di specchi che già si compie nel testo (narrato in terza persona), alcune disordinate piantine catastali punteggiano, non commentate, il libro di Bajani – che pure si vuole “romanzo” (251): quasi ad alludere in questo modo a un'implicita base di realtà (l'effetto di vero, per dirla con Tirinanzi) sulla e contro la quale il discorso letterario e derealizzante<sup>5</sup> del narratore ha l'agio di svilupparsi. Questo scrupolo topografico vanta d'altronde almeno un precedente illustre in Stendhal, il quale accompagna, sia nella *Vie de Henri Brulard* (1890) che nei *Souvenirs d'égotisme* (1892), le descrizioni testuali delle case da

<sup>3</sup> In questo senso, Laurent Demanze (2019) intitola il suo saggio sulla *non fiction* contemporanea evocando una *nuova* “epoca dell'inchiesta”: implicando con ciò una continuità di fondo rispetto a un'epoca precedente, riconducibile proprio alla pratica del romanzo e segnatamente al movimento realista zoliano.

<sup>4</sup> L'importanza della finzionalità del protagonista ai fini della ricezione di un romanzo come tale sembra essere confermata dal fatto che, non appena la prima viene meno, anche la seconda vacilla. Si veda in questo senso il caso fondativo del *Robinson Crusoe* di Defoe le cui indicazioni paratestuali, che presentavano il protagonista come una persona realmente esistita e autrice del testo, indussero molti lettori a crederlo un autentico resoconto di viaggio.

<sup>5</sup> Nel testo mancano le indicazioni geografiche (ogni casa prende il nome da un suo aspetto saliente: Casa del sottosuolo, Casa del radiatore...) così come i nomi propri (i personaggi sono designati attraverso il ruolo che rivestono, sostantivato: Io, Madre, Padre...). Le case evocate, inoltre, si fanno progressivamente più metaforiche, fino all'onirica Casa dei ricordi fuorusciti.

lui abitate con piantine disegnate di proprio pugno e inserite a corredo del testo scritto.<sup>6</sup> Degno di nota è il fatto che Stendhal non stia scrivendo un'*autofiction* bensì delle opere autobiografiche, canonizzate come tali da Philippe Lejeune (2014, 158-60) – vale a dire, dei testi il cui contenuto si pone come veridico. L'utilizzo di documenti in questo contesto e a questo scopo conferma ancora una volta che il loro potere enunciativo primario risiede nell'instaurazione implicita di un orizzonte d'attesa in cui il lettore è portato ad accreditare l'effettiva sussistenza dell'evento attestato.

Ciò non significa, naturalmente, che tale orizzonte d'attesa non possa poi essere disatteso o quantomeno complicato. Il fatto che i documenti producano l'impressione di un maggior radicamento della *fiction* nel mondo reale non giustifica infatti una lettura univoca e ingenua del loro sfruttamento testuale. Come dimostra già l'ambiguo caso di Bajani, anzi, i narratori contemporanei giocano spesso con tale presupposto, offrendo al lettore documenti manipolati o confondendo in ogni caso le tracce attraverso una sovrapposizione non del tutto combaciante tra documento e scrittura. In questo senso, istruttivo è il già citato saggio di Véronique Montémont sugli utilizzi autobiografici del materiale documentario e iconografico, nel quale la studiosa invita a prendere in conto anche le difficoltà ermeneutiche derivanti dall'ambivalenza e dalla polisemia del documento:

On peut [...] faire confiance aux auteurs pour complexifier à loisir leur relation à la sphère référentielle [...] le simple geste d'introduire du matériau extérieur dans le texte trouble [...] la linéarité narrative, introduit des polyphonies, décale le jeu des points de vue. (2012, 50-51)

Queste considerazioni sul documento si situano, metodologicamente, sulla stessa lunghezza d'onda di quelle che caratterizzano la riflessione teorica sull'interazione fototestuale – una linea di ricerca in continua espansione anche negli studi sulle scritture dell'io (Coglitore 2016; Montémont 2016; Schmitt 2024) e alla cui prospettiva è qui utile rifarsi, sia pure in modo cursorio, dal momento che le immagini sono (anche) una tipologia di documento (Montémont 2012, 44). Per limitarci alle *auctoritates* della teoria francese del Novecento, possiamo allora sottolineare, con Maurice Blanchot, il quoziente di perturbante opacità insito nell'immagine fotografica la quale, simulacro di un'entità assente, finisce col fagocitarla al punto da “ne réfère[r] à nul réel qui lui serait antérieur” (Schulte Nordholt 1995, 208). Una volta calata all'interno di un organismo testuale, l'immagine sovrappone il proprio discorso a quello portato avanti dal *medium* linguistico, riservandosi la possibilità di confondere le acque tramite il proprio controcanto e raddoppiando in ogni caso il messaggio di un suo doppio o doppiofondo. Tale effetto di de-coincidenza veniva evidenziato già da Roland Barthes nell'avvertenza metodologica collocata in apertura a un iconotesto fondativo quale l'*Empire des signes* (1970): “les images n'illustrent pas le texte [...] texte et image, dans leur entrelacs, veulent assurer la circulation, l'échange [des] signifiants” (1980, 5).

Ad ogni modo, simili sottolineature non sono sufficienti per poter parlare di una scrittura “contro” i documenti, in quanto l'autore, in tali frangenti, non scrive direttamente per smentirli né per rifiutarne l'autorità, bensì si limita a convocarli in vista di un impiego esteticamente saliente che, a vario titolo, complica e arricchisce le potenzialità espressive della propria opera.

<sup>6</sup> Tra le molte, si vedano ad esempio quelle relative alle prime dimore stendhaliane a Grenoble (Stendhal 1982, 557-59). A ulteriore conferma della stretta connessione con la realtà che queste indicazioni testuali promuovono, si noti come in una di queste abitazioni abbia attualmente sede il Musée Stendhal, dedicato allo scrittore.

## 2. Scrivere contro la carta d'identità

Ciò che, per passare al cuore positivo del contributo, si intende designare con la nostra etichetta, è piuttosto un altro tipo di postura, certo minoritaria: quella di chi scrive per confutare il valore prescrittivo del documento, e attraverso le risorse della *fiction* intende cancellarne l'autorità e l'affidabilità. In questo senso, luogo privilegiato del nostro discorso si rivela essere un documento in particolare, la carta d'identità, il quale molto più di altri si presta all'instaurarsi di una relazione crudelmente antagonista con l'io che la maneggia. Ciò deriva evidentemente dal diverso tipo di pretese che il documento in questione avanza in merito alla verità dell'individuo, confermate già dalla sua denominazione che chiama in causa l'ingombrante concetto filosofico di "identità personale" (Lecaldano 2021). La piantina di una abitazione, una carta processuale, la fotografia di un paesaggio, si limitano infatti a testimoniare della realtà di un evento o dell'effettiva esistenza di un oggetto, ma non implicano alcuna dichiarazione in merito alle caratteristiche della persona che esibisce il documento – al di là dell'unico legame che stabiliscono tra essa e quanto il documento attesta. Non vi è questione, cioè, della persona come entità particolare, individuale, ma soltanto della persona in quanto essere umano che ha vissuto in un dato edificio, che è stato o meno implicato in una determinata vicenda. Il proprio grado di coinvolgimento in quanto il documento afferma resta cioè marginale, poiché non viene chiamato in causa quel "*something else, utterly mine*" (Howe 1991, 57) che è il nucleo profondo dell'io: esso resta fuori portata rispetto alla parzialità e alla particolarità del singolo evento, alla contingenza narrativa attestata dal documento.

La carta d'identità, al contrario, nasce con uno scopo molto più ambizioso e organico: essa intende appunto riassumere e definire in maniera univoca l'identità personale dell'essere cui è assegnata – vuole enunciare delle verità sulla persona considerata nel suo insieme. È pur vero che, si potrebbe obiettare, le dichiarazioni della carta restano quelle di un documento amministrativo, interessato pertanto a informazioni di base, attinenti perlopiù al criterio biologico dell'identità, vale a dire alle caratteristiche fisiche della persona, senza spingersi più di tanto sul versante psicologico (Patrone 2023, 14-18). Tuttavia, distinzioni simili richiedono un certo qual grado di sottigliezza interpretativa nonché una decisa svalutazione del proprio involucro corporeo; e in ogni caso la carta d'identità resta responsabile, ancora una volta, dell'istituzione di un orizzonte d'attesa il quale, per quanto insignificante lo si voglia considerare, non è mai del tutto innocente nei confronti della persona che ne è l'oggetto.

Quest'ultima, ad esempio, può non essere soddisfatta dell'immagine di sé che il documento restituisce, e sentirsi istintivamente portata a prenderne le distanze. Un'autrice di spicco dell'*autofiction* francese quale Camille Laurens espone i propri dubbi in merito tramite un breve testo contenuto nella raccolta *Le Grain des mots* (2003), la quale si compone di brevi definizioni personali dei più svariati concetti della vita quotidiana, disposti in ordine alfabetico. Confermando lo stretto legame col documento, la voce consacrata alla parola "identità" comincia nel seguente modo:

J'ai retrouvé l'autre jour une vieille carte d'identité datée de 1970. Eh bien! je vais vous dire une chose: ce document porte vraiment mal son nom. Ainsi moi, par exemple, je ne me suis pas reconnue: ni sur la photo (une godiche avec une frange), ni d'après l'état civil (un nom qui n'est plus le mien) ou le signalement (1m 65 – j'en fait sept de plus!) Non, vraiment je ne suis plus la même, et pourtant c'est mon identité qu'atteste ce papier. (2003, 73)

Pur denunciando le criticità inerenti al carattere rigido e grossolano della carta d'identità, il breve passaggio citato non può altresì fare a meno di ammettere, attraverso la concessiva in-

trodotto dall'avverbio “pourtant”, che tale documento possiede una ineliminabile e fastidiosa centralità nel contesto dell'ordine sociale. Esso costituisce infatti la prova più certa della propria esistenza e della propria identità, l'unica sulla quale si possa giuridicamente fare affidamento, molto più che sulle metamorfiche elucubrazioni prodotte dal proprio ineffabile spazio interiore. La carta d'identità è la certificazione standardizzata e autoritaria della forma del proprio sé. Nel caso in cui non se ne riescano ad accettare e ignorare le pecche – atteggiamento che è senz'altro il più diffuso tra i possessori del documento – può sorgere allora un'intensa velleità di ribellarglisi, culminante nell'ardita intenzione di ricrearlo.

### 3. Il caso di Chloé Delaume

Armarsi del potere performativo della parola e far fronte, tramite essa, alla freddezza della verità burocratica è esattamente il gesto di “scrittura contro” cui fa capo il tipo di *autofiction* attorno cui ruota il presente contributo. Quasi l'incarnazione stessa di un simile proposito, Chloé Delaume è l'autrice sulla quale ci si soffermerà nelle prossime pagine. Si tratta di una scrittrice dalla produzione oramai copiosa ma la cui penetrazione nel mercato editoriale italiana è a tutt'oggi molto lacunosa, se è vero che il *corpus* delle sue traduzioni si limitava ancora a due racconti curati da Marika Piva (*Narciso e i suoi spilli* e *Il lutto delle due sillabe*, 2016), prima della recente versione del suo ultimo romanzo *Pauvre folle* (2023), a cura di Sofia Tincani per l'editore Mincione (*Povera pazza*, 2025). Nonostante la scarsa ricezione nel nostro paese, Delaume è una figura cruciale per almeno tre filoni di studio della letteratura contemporanea – oltre a quello dell'*autofiction* e dell'identità narrativa, incessantemente lavorata nei suoi romanzi e teorizzata in *La Règle du Je* (2010), ci si riferisce al femminismo e all'identità di genere (in particolare nel manifesto *Mes bien chères sœurs*, 2019), nonché al *performative turn* e alla transmedialità (Delaume è anche attrice e musicista).<sup>7</sup>

Il testo sul quale ci si intende soffermare in questa sede è appunto *La Règle du Je*, sorta di saggio dal tessuto linguistico scoppiettante<sup>8</sup> e genericamente inclassificabile, posto a metà fra la dichiarazione di poetica e l'autobiografia intellettuale.<sup>9</sup> In questo breve libro, Delaume rende conto delle ragioni di fondo dell'operazione che si è prefissata di perseguire tramite la propria opera autofinzionale, ovvero quella di riscrivere interamente la vicenda biografica della propria esistenza attraverso la *fiction*, segnatamente l'*autofiction*. Tale discusso genere assume qui, tra i molteplici sensi che gli sono stati di volta in volta attribuiti, quello di narrazione di una storia inventata (nel senso fattuale di “mai accaduta nella realtà”)<sup>10</sup> con protagonista un narratore la cui identità coincide con quella dell'autore. Refrattaria a ogni prudente compromesso letterario volto a “s'adapter au réel” (2016, 223), Delaume si esprime in merito fin dalle prime pagine, con tono perentorio:

<sup>7</sup> Per una bibliografia critica più estesa su Delaume, si rimanda a Piva 2024, 259-70. Un'introduzione all'autrice è fornita da Piva 2012. A testimonianza dell'interesse critico intorno all'opera dell'autrice, va ricordato anche il recente convegno *Chloé Delaume: une œuvre intermédiaire*, svoltosi a Parigi dal 17 al 19 gennaio 2024.

<sup>8</sup> La sperimentazione linguistica è cifra distintiva della produzione di Delaume, in particolare nella sua prima fase (Piva 2024, 13).

<sup>9</sup> Nello stesso solco si inseriscono due testi teorici più brevi, frutto di interventi ai convegni di Cérisy del 2008 e del 2012: “S'écrire mode d'emploi” (Delaume 2010b), scansione retrospettiva dell'opera dell'autrice libro per libro, ripresa in forma scorciata nell'*Annexe* della *Règle du Je* (2010a, 83-93); e “Politique et autofiction” (2016).

<sup>10</sup> In contrappunto alla definizione originale di Doubrovsky, l'intenzione di Delaume è “créer un réel d'événements et de faits si strictement fictifs” (Delaume 2016, 231).



Le réel se plie aux contours de ma fable[...] me réapproprier ma chair, mes faits et gestes comme mon identité ne pouvaient s'effectuer que par la littérature. Je ne crois plus en rien, si ce n'est en le Verbe, son pouvoir tout-puissant et sa capacité à remodeler l'abrupte. (2010a, 6)

Per lei, piegare il reale al potere del Verbo significa soprattutto poter cancellare la storia dei suoi primi ventisei anni di vita, cioè appunto contestare e azzerare, a un momento dato, quanto enunciato dal "document brut" (Ducas 2010, 182), dalla propria carta d'identità. In qualche modo, il testo di Delaume si apre proprio con quest'ultima, nella misura in cui espone i tipici riferimenti biografici dell'autrice per affrettarsi a negarli e a spiegare la diversa via intrapresa: "né dans les Yvelines le dix mars mille neuf cent soixante-treize" (Delaume 2010a, 5). Se, come proposto in precedenza, i dati della burocrazia biografica vengono percepiti come insufficienti per una definizione della propria identità personale, il gesto che *La Règle du Je* implicitamente compie nelle sue prime righe non è tanto quello di sottrarre loro ogni legittimità, quanto piuttosto di circoscriverla e confinarla. L'autrice sottolinea infatti che questi dati sono validi soltanto rispetto al livello biologico, fisico – sono cioè riferiti soltanto al corpo, soggetto sintattico della frase sopra citata: "Mon corps est né dans les Yvelines le dix mars mille neuf cent soixante-treize" (5). A essere effettivamente sottoposto all'*emprise* dei documenti, localizzato e imprigionato sulla carta d'identità, è dunque il corpo, con tutto l'effetto straniante e distanziante che tale *splitting* comporta. Dispiegando i sottintesi su cui si regge il discorso di Delaume, è necessario infatti concludere che, per lei, avere un corpo non coincide necessariamente col fatto di essere un io. Nel dualismo implicito che esso promuove, si allude infatti all'esistenza di un livello mentale assai più decisivo del fisico: quello di un "Je" privo di nomi propri e che costituisce l'autentica essenza della persona. Nella maggior parte dei casi, naturalmente, i due piani convivono fin da subito in una sinergia simbiotica che rende impercettibile la loro divergenza di fondo; nel caso di Delaume, quest'ultima è invece manifesta, tanto che l'io dichiara di aver preso possesso del corpo soltanto in un momento molto successivo rispetto alla nascita biologica (5), e di averlo fatto attraverso le risorse della finzione.

Il richiamo all'apparente onnipotenza di quest'ultima, tuttavia, non deve far supporre che alla base dell'operazione di Delaume vi sia soltanto un'esaltazione dell'inventività e della capacità immaginifica, così come avviene nella concezione dell'*autofiction* – più propriamente *autofabulation* – proposta dal critico Vincent Colonna (2004). Per Delaume, infatti, non si tratta soltanto di esercitare ludicamente i mezzi della propria fantasia: la sua operazione scrittoria origina da esigenze assai più urgenti e ha ricadute profonde sull'interezza della sua persona. Secondo una formula impiegata dall'autrice stessa: "ça ne m'intéresse pas d'être juste écrivain" (2010a, 6), dove la qualifica di "soltanto scrittore" sembra rifarsi al durevole immaginario della torre d'avorio e a una separazione stagna tra l'astratto dell'arte e il concreto della vita.

Il suo rifiuto di questa demarcazione si percepisce anche dalla profonda preoccupazione con la quale si esprime in merito alla sorte e alla legittimità dell'"autofiction" come etichetta critica. In essa, infatti, la Delaume della *Règle du Je* ammette di riconoscersi in maniera pressoché identitaria: è ormai divenuta il *suo* genere, il suo posto nel mondo, letterario e contemporaneamente extra-letterario, tramite la quale ha imbastito la propria rinascita esistenziale. Di fronte alle numerose critiche rivolte all'*autofiction*, sia dal punto di vista della sua inconsistenza teorica (Gasparini 2004, 26) sia, sul piano estetico, del suo deleterio legame col narcisismo e l'esibizionismo, nel suo saggio Delaume si affretta a consultare a tal proposito ricercatori specializzati nella materia come lo stesso Philippe Gasparini (2010a, 41-44), ansiosa di ottenere rassicurazioni, puntualmente negate, circa la validità dell'etichetta. Questo passaggio del libro dimostra come un dibattito teorico sullo statuto dei generi letterari, normalmente ritenuto materia per oziose discussioni accademiche, possa giungere a detenere un'importanza vitale.

Nel caso di Delaume, il dubbio sulla legittimità dell'*autofiction* mette infatti in questione anche la propria, in quanto personaggio che da tale *fiction* è generato: “aujourd’hui je ne sais pas si j’ai le droit d’exister” (35).

Di fronte a un simile quadro, una possibile tentazione si impone al critico, ovvero quella di ricondurre gli assunti teorici di Delaume alla dimensione etica e traumatica di quel vissuto che l’autrice intende cancellare, infestato in particolar modo dalle violenze che ha subito durante l’adolescenza e dal passato di sangue del quale la sua famiglia è intrisa (Piva 2013). Motore del dispositivo auto-finzionale sarebbe quindi il rifiuto di essere definiti dalla violenza e dall’omicidio – il fatto che tale ipotesi, pur fondata, sia riduttiva è sottolineato con forza dall’autrice stessa, che lamenta con rabbia i casi di ricezione della sua opera fondati soltanto sul *pathos* e sulla condivisione ipoteticamente diretta e contenutistica della propria esperienza vissuta (Delaume 2010a, 65).

Al di là di più o meno facili psicologismi, dunque, la dimensione concettuale che sorregge l’impianto del discorso di Delaume merita di essere indagata nella radicalità della sua proposta. Una delle idee fondative è che ogni evento accaduto senza che l’io abbia potuto avallarlo, padroneggiarlo, ogni evento che gli piomba addosso dall’esterno, non possa intrattenere una relazione stretta con il vero “fondo” di questo stesso io. Al contrario, è molto più individuale e rivelatore ciò che l’io stesso può dire e creare su di sé, nel proprio auto-ritrarsi: “l’être prime sur l’événement” (2016, 230). È appunto all’interno di simili coordinate concettuali che si iscrive la dichiarazione con la quale Delaume chiude il primo capitolo del proprio testo: “on ne nait pas Je, on le devient” (2010a, 8). L’autrice prende qui nettamente posizione in favore di una visione poetica, fenomenologica dell’io narrativo (Carron 2002), distante dalla visione essenzialista che le etichette immutabili della carta d’identità implicitamente propugnano e incoraggiano.

### 3.1 Il nome e lo pseudonimo

Il nome, imposto alla nascita sul corpo del neonato, è uno degli strumenti più efficaci per addomesticare e inscrivere la sua assoluta alterità all’interno di un sistema di conoscenze pre-esistente (Certeau 1975, 249-73). Il fatto che Chloé Delaume sia in realtà uno pseudonimo costituisce quindi uno dei punti più emblematici e rappresentativi della sua postura di fronte all’autorità dei documenti. Il nome è, in questo senso, un campo privilegiato (Ripoll 2015, 91) attraverso il quale afferrare il lato performativo, attivo, dell’azione di (ri-)scrittura operata dall’io nei confronti della vita e delle etichette applicategli dal mondo esterno – è il correlativo oggettivo in cui si condensa la *vis* dell’intera opera.

Delaume, non a caso, dedica diverse pagine del libro al racconto della travagliata esperienza vissuta col proprio nome, della quale si offre di seguito un breve riassunto. L’autrice comincia col sottolineare i limiti e i disagi causati da un cognome che proviene dalla famiglia (il “nom de famille”, per l’appunto) e che esercita fin da subito un’influenza concreta sulla vita del bambino. È questo il caso di “Nathalie Abdallah”, il primo nominativo stampigliato sulla sua carta d’identità e che non ha altra caratteristica al di fuori di quella di significare con chiarezza “certainement pas français” (Delaume 2010a, 10), con tutti i problemi relazionali e sociali che tale indicazione comporta. In seguito, sempre con un sentimento di passività subita dall’esterno, la burocrazia modifica il nome dell’io: “Abdallah fut biffé de mon état civil [...] et devint Dalain” (11). Anche se questo nuovo cognome possiede delle apparenze più francesi, esso presenta comunque il difetto di non assomigliare a nulla (*ibidem*), di non detenere significati semantici che possano venir riconosciuti dall’io come appropriati. È di fronte a questa situazione che si rende allora necessario un primo atto di scrittura, un primo abbozzo di *fiction*



e di opera d'arte *in nuce*, vale a dire la riscrittura del proprio nome – gesto letterario a pieno titolo, in quanto si tratta in fondo di trovare il nome più adatto per il personaggio fittizio che sarà protagonista dei propri romanzi, il quale per avventura coincide con sé stesso. È così che Nathalie Dalain diventa Chloé Delaume, e che l'autrice può commentare soddisfatta: “j’ai sur les mains le sang de Nathalie Dalain” (13), sepolta nel libro *Dans ma maison sous terre* (2009). Il suo pseudonimo, chiosa Delaume, è “beaucoup plus qu’un pseudonyme” (2010a, 5): si tratta in effetti del primo segnale, il più facilmente riconoscibile a prima vista, della sua operazione di rifacimento e di sostituzione dei dati ufficiali con dati inventati e finzionali.<sup>11</sup>

Per situare meglio quanto appena notato, sarà forse utile sottolineare come il gesto di Delaume non scaturisca *ex nihilo*, ma si ricolleggi piuttosto a una genealogia di autori che trova uno dei suoi esiti più rappresentativi nella postura di Antonin Artaud. Con grande autocoscienza storico-critica, è Delaume stessa a confermare la validità di una simile filiazione, citando Artaud all’inizio della *Règle du Je* come uno dei suoi veri due padri insieme a Boris Vian<sup>12</sup> – ancora una volta non si tratta, evidentemente, di genitori biologici quali quelli certificati dall’arbitrarietà dei documenti, bensì di padri artistici, ritenuti gli unici che meritino di essere menzionati nel libro. Tra i molti esempi possibili all’interno del vasto corpus dell’opera di Artaud, uno mostra con sorprendente chiarezza la sua affinità rispetto al trattamento dei dati biografici compiuto da Delaume. Si tratta di una lettera a Henri Parisot, datata 7 settembre 1945; a conferma della sua importanza metaletteraria, Artaud la sceglie per figurare a conclusione della sua *plaquette* odeporica *D’un voyage au Pays des Tarahumaras* (1945), ora confluita nell’edizione Gallimard dei *Tarahumaras*. Esponendo con vigore l’urgenza personale della propria scrittura, Artaud vi puntualizza i dettagli del sé di cui, attraverso la mediazione esotica, era alla ricerca:

Moi, M<sup>r</sup> Antonin Artaud né le 4 septembre 1896 à Marseille, 4, rue du Jardin des Plantes, d’un utérus où je n’avais que faire et dont je n’ai jamais rien eu à faire [...] je sais que j’étais né autrement, de mes œuvres et non d’une mère. (1971, 59)

Il gesto di Artaud appare pienamente sovrapponibile rispetto a quello compiuto da Delaume all’inizio della *Règle du Je*: riprodurre parola per parola la propria carta d’identità (nome e cognome, luogo e data di nascita...) soltanto al fine di negarla con forza e proporre in alternativa la sua riscrittura finzionale. “Je suis né de mes œuvres”: questa formula di Artaud riassume con efficacia il senso della palingenesi linguistica che anche Delaume, in maniera se possibile ancor più mirata, assidua e sistematica, tenta di compiere.

#### 4. Biforcazioni genealogiche: Delaume, Duras, Valéry

Per riassumere quanto fin qui esposto, la carta d’identità e le indicazioni biografiche in essa contenute si configurano quindi, in una scrittura autofittiva “contro”, come il palinsesto che il testo finzionale complica e riscrive. Lungi dal rappresentare una conferma della propria esistenza, un appoggio al discorso su di sé, essa viene percepita in quanto imposizione e limite. Tale postura sembra chiamare in causa una folta schiera di dichiarazioni circa l’arbitrarietà del diritto che i dati biografici pretendono di vantare sulla complessità della persona – schiera

<sup>11</sup> Delaume ribadisce l’importanza del suo pseudonimo nella risposta alla prima domanda dell’intervista concessa a Havercroft (2012).

<sup>12</sup> Il suo pseudonimo deriva da un incrocio fra due delle loro opere, rispettivamente *L’Arve et l’aume* (1947) e *L’Écume des jours* (1947). Circa l’impiego della pseudonimia nella letteratura francese sulla lunga durata si veda Martens (2017).

che oltrepassa l'esempio del solo Antonin Artaud per allargarsi fino a Paul Valéry, Marguerite Duras o Roland Barthes,<sup>13</sup> volendo limitarsi all'ambito ristretto del Novecento francese. Per concludere e completare questo sommario inquadramento di Delaume all'interno del contesto storico-letterario a lei precedente, sembra quindi necessario fare i conti con questa latente tentazione "espansionistica".

La comparazione con altri autori che, pur non esplicitamente citati nella *Règle du Je*, sono riconducibili a una spiccata diffidenza verso il piano biografico e documentario in ambito di auto-costruzione identitaria può rivelarsi utile per afferrare ancora meglio la specificità del posto occupato dalla nostra autrice all'interno del panorama delle forme letterarie della soggettività. Se è infatti innegabile che molti dei tratti concettuali evocati più sopra risuonano con echi e posture che vanno ben oltre la famiglia ristretta Artaud/Vian, è tuttavia necessario tentare di oltrepassare la vaghezza della consonanza tematica e introdurre piuttosto una linea di demarcazione e differenziazione tra i percorsi variamente afferenti a questa postura, per non rischiare di agglutinare senza criterio le varie posizioni. Da un lato, il gesto autofunzionale di Chloé Delaume consiste nella cancellazione dell'identità personale veicolata dalla propria carta d'identità al fine di ricadere istantaneamente in una nuova e altra identità, quella finzionale, considerata migliore in quanto più aderente all'auto-percezione dell'io: come scrive l'autrice, "je me sentais enfin reliée à une histoire qui pouvait me convenir: elle était littéraire" (Delaume 2010a, 7). La stessa cosa non può essere sostenuta rispetto ad autori quali Valéry o Duras, che fanno completamente a meno dell'aspetto documentario proprio alla carta d'identità e preferiscono spostare il loro discorso sull'io in un piano del tutto differente. Il documento, assente nelle loro opere, è da loro ignorato piuttosto che combattuto.

Nel caso specifico di Marguerite Duras, il posizionamento autoriale quanto al discorso sull'io è caratterizzato dalla scelta di situarsi a monte del concetto stesso di identità personale. Lo scopo di Duras e delle sue protagoniste finzionali, infatti, non è quello di forgiarsi un *récit de soi* più confortevole, bensì soltanto di scoprire il lato arbitrario su cui ogni *récit de soi* giocoforza si regge.<sup>14</sup> La differenza fondamentale tra le due risiede nella discrepanza tra l'idea che l'identità personale possieda effettivamente un valore, e che il problema in merito derivi soltanto dalle carenze della propria specifica, migliorabile identità; e l'idea che, al contrario, sia l'intero gioco identitario, esteso a ogni identità possibile, a essere in fondo del tutto privo di senso. Duras rivendica limpidamente quest'ultima posizione in un passaggio della *Vie matérielle*, libro-intervista con Jérôme Beaujour nel quale afferma:

Je ne connais pas mon histoire. Je n'ai pas d'histoire. De la même façon que je n'ai pas de vie. Mon histoire, elle est pulvérisée chaque jour, à chaque seconde de chaque jour, par le présent de la vie, et je n'ai aucune possibilité d'apercevoir clairement ce qu'on appelle ainsi: sa vie. Seule la pensée de la mort me rassemble ou l'amour de cet homme et de mon enfant. J'ai toujours vécu comme si je n'avais aucune possibilité de m'approcher d'un modèle quelconque de l'existence. Je me demande sur quoi se basent les gens pour raconter leur vie. (1987, 88)

L'ultimo periodo dell'estesa citazione esprime proprio un'intima diffidenza nei confronti della pratica letteraria del racconto di sé intrapresa da Delaume, a dimostrare come Duras intenda prendere le distanze da una testualità fondata sull'*histoire* personale e sull'identità narrativa, per dirla con Ricœur. La divergenza di fondo tra le due autrici è ben esemplificata dalla coppia di

<sup>13</sup> Proprio a Barthes rimanda Duras (2010, 184), inserendo Delaume in una linea che comprende anche Foucault, Derrida e Lacan.

<sup>14</sup> Per una riflessione su questo aspetto nella *Douleur* di Duras (1985), si rimanda a Salvagnini Zanazzo (2024a).

opposti che si ottiene accostando fra loro due delle dichiarazioni sopra citate, accomunate proprio dalla presenza dello stesso lemma “histoire”: se da un lato Delaume può dire di sentirsi “enfin reliée à une *histoire*”, Duras è retoricamente categorica: “Je n’ai pas d’*histoire*” (corsivi nostri).

Accettando di risalire ulteriormente nella vicenda intellettuale della riflessione sull’io, un altro riferimento pressoché inevitabile convocato da alcune delle idee espresse in precedenza – in particolare la denegazione del quoziente di verità degli eventi che accadono all’io e il fastidio per le limitazioni della propria gabbia corporea rispetto all’infinità dei possibili – è quello relativo alla posizione di Paul Valéry. L’autore dei *Cahiers* propugna in effetti uno smarcamento dai dati biografici per isolare il livello veridico di un *Moi* maiuscolo, il più possibile “puro” e indipendente dagli accidenti corporei. Come per Duras, tuttavia, anche per Valéry tale esigenza spinge a dislocare l’indagine su un terreno del tutto diverso, ovvero quello della percezione e della fenomenologia, nel quale il *moi* minuscolo, diventando *Moi* puro, acquisisce uno statuto del tutto diverso e disomogeneo rispetto a ciò che normalmente si intende per l’individualità, per la “personalità” psicologica e caratteriale di un essere umano.<sup>15</sup> Nella sua emblematica divagazione biografica su Leonardo da Vinci, nel quale concepisce l’artista italiano molto più come una funzione dell’attività cerebrale che come un individuo incarnato, Valéry scrive ad esempio che “[l’individu de la première grandeur] sent bien qu’il ne peut pas se définir entièrement devant lui-même par les données et par les mobiles ordinaires” (Valéry 1957, 94). Coerentemente con questa prospettiva, l’autore arriva a stigmatizzare e connotare negativamente delle tendenze “romanzesche” e finzionali che ben si attagliano a quanto Delaume invece valorizza: “tirant de sa propre inconstance quelques ressources et beaucoup de vanité, [la personne] met dans les fictions son activité favorite. Elle vit de romans, elle épouse sérieusement mille personnages” (109).

### Conclusion

Sideralmente distante dall’algido distacco esibito da Duras e da Valéry, Delaume combatte la propria battaglia contro l’io documentario scegliendo apertamente di restare sullo stesso terreno semantico di quest’ultimo – terreno di narrazioni, di corpi, di più o meno drammatiche relazioni sociali che innervano le sue opere (Décimo 2008; Ducas 2010, 182; Piva 2013, 351; Péron-Douté 2022). È questo, in fondo, a rendere la sua una postura effettivamente “contro”: quella che ingaggia col documento può definirsi una vera e propria lotta proprio perché viene combattuta con gli stessi mezzi dell’avversario, cioè le risorse narrative della definizione di sé. Se Valéry nega costitutivamente ogni autenticità ai tratti caratteriali della *personnalité*, in quanto la natura arbitraria di quest’ultima non intrattiene alcun legame col funzionamento intellettuale della mente, l’io di Delaume, al contrario, è trascurabile soltanto quando intaccato da una falsità del tutto contingente. Qualora invece riesca ad adattarsi all’esperienza interiore dell’io, può a tutti gli effetti diventare vero: l’autenticità è il valore conoscitivo, infatti, non gli sono interdetti a priori.

La postura che Duras e Valéry incarnano potrebbe pertanto essere etichettata come un esempio di scrittura “al di là” del documento, in quanto si disinteressano di tale dispositivo e gli negano ogni pertinenza; Delaume, al contrario, si impegna a correggerlo e lavorarlo proprio perché implicitamente (inconsiamente?) lo ritiene importante e ne teme l’ingombrante influenza

<sup>15</sup> Per un approfondimento sul *Moi pur* nell’*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, ci si permette di rinviare a Salvagnini Zanazzo (2024b).

sulla propria vita. Col suo carattere semanticamente fondativo, il documento rappresenta le solide istanze di una realtà biografica in risposta alla quale l'autrice avvia il necessario e disperato sforzo della scrittura: di libro in libro, una nuova vicenda personale si sostituisce sempre più compiutamente alla precedente, fluendo dalla sorgente di un agonismo esistenziale dal cui esito dipende la vita stessa e il suo "droit d'exister".

#### Riferimenti bibliografici

- Artaud, Antonin. 1971 [1945]. "Lettre à Henri Parisot". In Id., *Les Tarahumaras*, 58-60. Paris: Gallimard.
- Bajani, Andrea. 2022 [2021]. *Il libro delle case*. Milano: Feltrinelli.
- Barthes, Roland. 1980 [1970]. *L'Empire des signes*. Paris: Flammarion.
- Bertoni, Federico. 2007. *Realismo e letteratura. Una storia possibile*. Torino: Einaudi.
- Bosco, Gabriella. 2018. "Philippe Forest et la tierce forme, ou bien le roman (auto)critique". *Revue italienne d'études françaises* no. 8. doi: 10.4000/rief.2054.
- Bricco, Elisa (a cura di). 2021. *Raccontare con la fotografia. Percorsi di indagine e di creazione*. Genova: Genova University Press.
- Carrère, Emmanuel. 2000. *L'Adversaire*. Paris: P.O.L.
- Carron, Jean-Pierre. 2002. *Écriture et identité: pour une poétique de l'autobiographie*. Bruxelles: Ousia.
- Certeau, Michel de. 1975. "La parole de la possédée". In Id., *L'écriture de l'histoire*, 249-73. Paris: Gallimard.
- Coglitore, Roberta. 2016. "Le verità dell'io nei fototesti autobiografici". In *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, a cura di Michele Cometa e Roberta Coglitore, 49-68. Macerata: Quodlibet.
- Colonna, Vincent. 2004. *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Paris: Tristram.
- Décimo, Marc. 2008. "De quelques histoires de famille à la naissance de Chloé Delaume: trauma et usage singulier de la langue". In *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles*, vol. 2, édité par Muriel Lucie Clément et Sabine van Wesemael, 315-22. Paris: L'Harmattan.
- Delaume, Chloé. 2010a. *La Règle du Je. Autofiction: un essai*. Paris: Presses universitaires de France.
- . 2010b. "S'écrire mode d'emploi". In *Autofiction(s)*, édité par Claude Burgelin, Isabelle Grell e Roger-Yves Roche, 109-26. Lyon: Presses universitaires de Lyon.
- . 2016. "Politique et autofiction". In *Lisières de l'autofiction: Enjeux géographiques, artistiques et politiques*, a cura di Arnaud Genon e Isabelle Grell, 221-34. Lyon: Presses universitaires de Lyon.
- Demanze, Laurent. 2019. *Un nouvel âge de l'enquête. Portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*. Paris: Corti.
- Donnarumma, Raffaele. 2014. *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*. Bologna: Il Mulino.
- . 2016. "Egofonie. Spazi dell'io ipermoderno: Magrelli, Trevi, Siti". In *Nuovi realismi: il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive*, a cura di Silvia Contarini, Maria Pia De Paulis e Ada Tosatti, 231-48. Massa: Transeuropa.
- Ducas, Sylvie. 2010. "Fiction auctoriale, postures et impostures médiatiques: le cas de Chloé Delaume, « personnage de fiction »". *Le Temps des Médias* no. 14: 176-92. doi: 10.3917/tdm.014.0176.
- Duras, Marguerite. 1987. *La vie matérielle. Marguerite Duras parle à Jérôme Beaujour*. Paris: P.O.L.
- Foster, Hal. 2006 [1996]. *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, traduzione di Barbara Carneglia. Milano: Postmedia books.
- Gasparini, Philippe. 2004. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Paris: Seuil.
- . 2008. *Autofiction: une aventure du langage*. Paris: Seuil.
- Ginzburg, Carlo. 1986 [1979]. "Spie. Radici di un paradigma indiziario". In Id., *Miti emblemici spie. Morfologia e storia*, 158-93. Torino: Einaudi.
- Havercroft, Barbara, et Chloé Delaume. 2012. "Le soi est une fiction". *Revue critique de fixation française contemporaine* no. 4. doi: 10.4000/fixion.6511.
- Howe, Irving. 1991. "The Self in Literature". *Salmagundi* no. 90-91: 56-77.

- Huglo, Marie-Pascale. 2018. "Scénariser le réel". In *Emmanuel Carrère: faire effraction dans le réel*, édité par Laurent Demanze et Dominique Rabaté, 212-19. Paris: P.O.L.
- Laurens, Camille. 2003. *Le Grain des mots*. Paris: P.O.L.
- Lecaldano, Eugenio. 2021. *Identità personale. Storia e critica di un'idea*. Roma: Carocci.
- Lejeune, Philippe. 2014 [1971]. *L'Autobiographie en France*. Paris: Armand Colin.
- Manganelli, Giorgio. 1967. *La letteratura come menzogna*. Milano: Feltrinelli.
- Marchese, Lorenzo. 2014. *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*. Massa: Transeuropa.
- . 2019. *Storiografie parallele. Che cos'è la non fiction?*. Macerata: Quodlibet.
- Martens, David (éd.). 2017. *La pseudonymie dans la littérature française: de François Rabelais à Éric Chevillard*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Montémont, Veronique. 2012. "Vous et moi: usages autobiographiques du matériau documentaire". *Littérature* no. 166, 40-54. doi: 10.3917/litt.166.0040.
- . 2016. "(Des)saisissements: photographie, autobiographie, fiction". In *Lisières de l'autofiction: Enjeux géographiques, artistiques et politiques*, édité par Arnaud Genon et Isabelle Grell, 119-39. Lyon: Presses universitaires de Lyon.
- Patrone, Fabio. 2023. *Piccola guida filosofica all'identità personale*. Roma-Bari: Laterza.
- Péron-Douté, Eugénie. 2022. "L'organicité chez Chloé Delaume: Penser le corps comme laboratoire". In *Políticas y narrativas del cuerpo*, a cura di Lucía Caminada e Fernando Gonçalves, 452-72. Corrientes: Eudene.
- Piva, Marika. 2013. "Cantieri tanatologici. Trauma vs scrittura nell'opera di Chloé Delaume". *Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente* no. 2: 349-60. doi: 10.13128/LEA-1824-484x-13827.
- . 2024. *Chloé Delaume: morfologia e clinamen. Letture incrociate di Chanson de geste & Opinions*. Bologna: DeriveApprodi.
- Ripoll, Ricard. 2015. "L'Écriture-recherche de Chloé Delaume". In *Littérature du moi, autofiction et hétérographie dans la littérature française et en français du XX<sup>e</sup> et du XXI<sup>e</sup> siècles*, édité par Jean-Michel Devésá, 87-94. Pessac: Presses universitaires de Bordeaux.
- Ruffel, Lionel. 2012. "Un réalisme contemporain: les narrations documentaires". *Littérature* no. 166: 13-25. doi: 10.3917/litt.166.0013.
- Salvagnini Zanazzo, Giovanni. 2024a. "Why am I suffering? Self-Identity and Trauma in Duras' *La Douleur*". *Genre* no. 40: 136-50. doi: 20.500.12680/sq87c4011.
- . 2024b. "Construire jusqu'au noir: le Moi de Valéry entre l'*Introduction* et *Note et digression*". *Revue italienne d'études françaises* no. 14. doi: 10.4000/12oz0.
- Schmitt, Arnaud (ed.). 2024. *Hybridity in Life Writing: Combining Text and Images*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Schulte Nordholt, Anne-Lise. 1995. *Maurice Blanchot: L'écriture comme expérience du dehors*. Genève: Droz.
- Shields, David. 2010. *Fame di realtà. Un manifesto*, traduzione di Marco Rossari. Roma: Fazi.
- Siti, Walter. 2024. *Il realismo è l'impossibile. Con una palinodia 2023*. Milano: Nottetempo.
- Stendhal. 1982 [1890]. "*Vie de Henry Brulard*". In Id., *Œuvres intimes*, vol.2, édition établie par Victor Del Litto, 523-964. Paris: Gallimard.
- Suverato, Andrea. 2023. *Finzioni testimoniali. Scritture di un tempo infestato*. Milano: Ledizioni.
- Tinelli, Giacomo. 2022. *L'io di carta. L'autorappresentazione contemporanea: Walter Siti ed Emmanuel Carrère*. Milano: Edizioni del Verri.
- Tirinzani de Medici, Carlo. 2012. *Il vero e il convenzionale. Rappresentazioni della realtà nel romanzo contemporaneo*. Torino: UTET.
- Valéry, Paul. 1957 [1919]. "Note et digression". In Id., *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, 71-167. Paris: Gallimard.

