

Cantieri tanatologici

Trauma *vs* scrittura nell'opera di Chloé Delaume*

Marika Piva

Università degli Studi di Padova (<marika.piva@unipd.it>)

Abstract:

This article investigates the relationship between trauma and writing in Chloé Delaume's *oeuvre*. *Autofiction*, the genre chosen by the French author, together with her personal idea of literature, creates a fictional universe whose aim is to change the real one. In this way, trauma is, at the same time, the subject of Delaume's books and the result she wants to achieve. The *mise en scène* of her private story, through formal research and language experimentation, aspires to create a new identity for herself and to involve her readers in an individual search for awareness.

Keywords: autofiction, experimental literature, identity, trauma.

1. *Chloé Delaume: finzione una e trina*

Introdurre Chloé Delaume significa, innanzitutto, procedere a un lavoro di raccolta e confronto tra le innumerevoli presentazioni che la scrittrice dà di sé, tanto in testi più evidentemente saggistici¹, quanto in opere meno squisitamente metaletterarie. Nel suo sito (<www.chloedelaume.net>), ad esempio, la pagina biografica è cambiata nel 2012, quando il testo iniziale, creato in contemporanea al sito stesso, è stato sostituito con una redazione completamente diversa; l'aggiornamento della bibliografia, infatti, implica necessariamente una rimessa in causa dell'autodefinizione per una scrittrice che proclama la coincidenza assoluta tra protagonista, narratrice e autrice². La frase che ritorna ossessivamente nei suoi scritti, ripetuta e variata *ad libitum*, e che è divenuta in qualche sorta il suo motto è "Je m'appelle Chloé Delaume. Je suis un personnage de fiction" (Mi chiamo Chloé Delaume. Sono un personaggio di finzione) e il genere che l'autrice rivendica è l'*autofiction*, un annullamento delle frontiere tra vita e scrittura in un atto che non si vuole narcisistico, ma al contrario politico. Si tratta pertanto, in quest'ottica, di una

forma di sopravvivenza in una società governata dal capitalismo, che ci implica e ci annulla nella propria prospettiva; di un modo di reagire alla passività, opponendovi un controllo del racconto in cui la protagonista/narratrice/autrice evolve; di un dominio della propria vita e della possibilità di esercitare una qualche influenza sulla realtà.

Il problema al centro della scrittura di Delaume è, in primo luogo, quello identitario: l'Io della scrittrice è frammentario e, nei suoi testi, si procede non solo alla scomposizione, ma anche all'analisi di ogni singola parte e dei suoi traumi; come appare evidente dalla grafica del sito, nonché dalle opere, la morte è incessantemente sullo sfondo, se non addirittura al centro della scena. Il vecchio Io dell'autrice, quello di cui Chloé Delaume ha invaso e occupato il corpo, è nato nel 1973 da madre francese e padre libanese; in seguito a un breve periodo trascorso a Beirut, la famiglia si trasferisce nella periferia di Parigi e, dopo anni di violenze, il padre uccide la madre prima di suicidarsi di fronte alla figlia di non ancora dieci anni. Questo è il dramma che viene esposto nel secondo romanzo dell'autrice, *Le cri du sablier* (2001; L'urlo della clessidra), e che non smette evidentemente mai di riaffiorare nelle sue opere. L'adolescenza di Nathalie-Anne, questo il suo nome all'anagrafe, trascorre nella casa dei nonni prima e degli zii materni poi, nel segno dell'incomprensione e di seri problemi psichici che la porteranno a tentare ripetutamente il suicidio. Il suicidio è, tra l'altro, il tema centrale di un monologo teatrale, *Éden matin, midi et soir* (2009; Eden mattina mezzogiorno e sera), dove l'impulso di porre fine ai propri giorni viene esorcizzato dall'autrice mettendo in scena un personaggio che, alla fine, cede alla sua "tanatopatia", la malattia della morte. La giovane viene diagnosticata bipolare con tendenza psicotica e viene più volte ricoverata al Sant'Anna, ospedale psichiatrico dov'è ambientato *Certainement pas* (2004; Sicuramente no); anche *Transhumances* (Transumanze), *pièce* teatrale del 2007, ha per protagonisti degli alienati, mentre *La nuit je suis Buffy Summers* (2007; Di notte sono Buffy Summers), rivisitazione del libro-game, ha nuovamente come set un ospedale psichiatrico. A vent'anni Nathalie-Anne diviene prostituta in un locale parigino, esperienza che l'autrice traspone nel suo primo romanzo: *Les mouffettes d'Atropos* (2000, Le mocciose di Atropo); il corpo della donna e la sua posizione nella società vengono rimesse in questione, rendendo la figura femminile moneta corrente. È nel 1999 che nasce Chloé Delaume, dal nome della protagonista di *L'Écume des jours* di Boris Vian, la Chloé che alla fine del romanzo muore per una ninfea nei polmoni, e dal titolo della traduzione parziale di *Alice* di Lewis Carroll a opera di Antonin Artaud: *Larve et l'aume*. Boris Vian rappresenta una vera e propria rivelazione nella sua vita, come la scrittrice racconta in *Les juins ont tous la même peau* (2005; Tutti i giugno hanno la stessa pelle): le fa scoprire la Letteratura ("Avant *L'Écume des jours* les livres racontaient: ils ne me disaient pas", Delaume 2009a, 21; Prima di *La Schiuma dei giorni* i libri raccontavano: non mi dicevano nulla) e le svela la sua natura ("Je suis la maladie d'un mort", *ivi*, 7; Sono la malattia di un morto). Il rapporto preferenziale tra Delaume e

Vian si sviluppa su una serie di macabre casualità – il giorno e il mese di nascita dei due autori sono i medesimi (il 10 marzo) e Vian è morto in giugno, come i genitori della scrittrice –, ma soprattutto si basa sulla centralità della parola: “Raconter des histoires, simplement des histoires, user des mots sans y prendre garde ce n’est pas leur rendre service. *Il n’est pas malheureux, dit la souris, il a de la peine*” (ivi, 27; Raccontare storie, semplicemente storie, usare parole senza prestarvi attenzione non è far loro un favore. *Non è triste, disse il topo, è addolorato*)³. Come sottolinea Marc Décimo (2008, 317), anche nel rapporto che Chloé Delaume intrattiene con i defunti che popolano la sua storia dominano le parole, a volte mortifere, a volte catartiche.

La scoperta della letteratura consiste nella presa di coscienza della centralità della forma nell’opera, preoccupazione che rimarrà ininterrottamente dominante per Delaume, la quale non nega che la scrittura possa essere in qualche modo terapeutica, ma che proclama la necessità dell’aspetto estetico, nella scrittura come nella vita: “Faire de sa vie une œuvre d’art, et d’une œuvre d’art sa vie” (Delaume 2010a, 112; Fare della propria vita un’opera d’arte, e di un’opera d’arte la propria vita). Ogni scritto, per l’autrice, è un vero e proprio cantiere dove la sperimentazione a livello di lessico, sintassi, strutturazione del testo e genere letterario primeggia sul vissuto traumatico. Posto quindi che il passato drammatico, la propensione alla morte e l’approccio autoptico costituiscono la base e la tela di fondo della maggior parte dei suoi testi, rimane da analizzare come questi divengano opere letterarie. Myriam Ponge sintetizza egregiamente come la costruzione dell’Io dell’autrice Chloé Delaume si sia sviluppata in reazione a traumi biografici che sono divenuti oggetto di variazioni stilistiche; la creazione, per quest’autrice, si basa su giochi che vertono sulla “finzionalizzazione di un *Io-scrittore*” (2011, 107)⁴.

2. Scrivere il trauma

Il trauma alla base della produzione di Chloé Delaume è, come si accennava, quello familiare: il padre violento uccide la madre e poi si suicida davanti alla figlia; la famiglia materna non capisce l’orfana, chiama il dramma che l’ha colpita “l’incidente” e le nasconde per anni che l’assassino della madre non era in realtà il suo padre naturale; infine, il fallimento del suo primo matrimonio mina ulteriormente il suo rapporto con gli uomini (si veda a questo proposito *Mes week-end sont pire que les vôtres*, 2001; I miei week-end sono peggiori dei vostri). Queste difficili relazioni si incrociano, in un complesso sistema di causa-effetto, con la malattia di cui soffre la scrittrice – che, come abbiamo segnalato, è affetta da disturbo bipolare – e con la decisione di creare un personaggio di finzione, Chloé Delaume, che farà dell’*autofiction* il suo terreno d’elezione e della propria vita l’oggetto preferenziale di scrittura.

Sebbene questi aspetti appaiano spesso assieme nelle pagine dell’autrice ed esibiscano le loro mutue interferenze, alcuni testi focalizzano più esplicitamente una prospettiva, sia dal punto di vista dei dettagli messi in luce, sia per quanto

concerne le tecniche narrative utilizzate. Per limitarci a un solo esempio, la polifonia presente in *La Vanité des Somnambules* (2002, *La Vanità dei Sonnambuli*) non si circoscrive alla voce del corpo – quello che alla nascita ha ricevuto il nome Nathalie-Anne Abdallah – e a quella del personaggio di finzione che ne ha preso possesso – Chloé Delaume –; la narrazione alla prima persona coinvolge anche il punto di vista della madre, Soazick Leroux, e quello del padre, Selim Abdallah, per decretare l'impossibilità dell'unione che ha dato vita alla narratrice e che ha portato solo alla sua alienazione, a una carneficina e all'assenza.

La violenza, così come la menzogna e il silenzio, rappresentano diversi aspetti della ferita che viene riportata sulla carta tramite un'esplorazione incessante del difficile rapporto tra evento traumatico e racconto. Come l'autrice non si stanca mai di ripetere, l'obiettivo della sua scrittura non è il contenuto, ma il modo in cui questo diviene letteratura. Il trauma viene rappresentato spesso attraverso una trasformazione grammaticale e/o linguistica: il passaggio dalla terza persona singolare alla prima simboleggia un'appropriazione del racconto e la conquista di una voce individuale per poter narrare la propria verità; i giochi di parole divengono un'indagine sul senso nascosto dei lemmi, che non sempre corrisponde meramente a quello riportato dal dizionario, ma che esplora invece assonanze ed etimologie, alla ricerca di un potere da esercitare sulle cose nominate.

Se la scrittura diviene per Delaume un modo per dare la propria forma alla storia, e quindi a se stessa, la finzione ne rimane un aspetto essenziale. Da un lato, l'invenzione è messa sotto accusa in quanto menzogna volta a salvare le apparenze: in questo senso vengono denunciate le bugie della nonna relativamente al concepimento dell'autrice e la versione familiare della morte dei genitori in un incidente automobilistico, inutile tentativo di arginare i danni psicologici della bambina; allo stesso modo vengono prese di mira la vergogna provata dalla madre per il nome e le origini del marito, nonché le bugie destinate a nascondere le violenze domestiche di cui madre e figlia sono oggetto. D'altro canto, l'invenzione diviene una forma di sopravvivenza; giacché l'esistenza reale è inaccettabile, l'autrice ne crea altre di parallele: *in primis* evidentemente Chloé Delaume, scrittrice che diviene la sua nuova definitiva identità; la figura ricorrente di Clotilde Mélisse, doppio letterario dell'autrice; Adèle Trousseau, suicida seriale malata di tanatopatia (*Éden matin midi et soir*)⁵. Curiosamente, queste creazioni non si limitano all'ideazione di *alter ego*, ma riguardano anche e soprattutto il campo della morte; nelle pagine di Delaume, infatti, spiccano innumerevoli scene fittizie di decessi e suicidi, che durante l'adolescenza della narratrice avevano assunto la forma di storie ideate per giustificare le sue crisi di pianto: gli zii materni si fanno chiamare papà e mamma e la ragazzina viene accusata, da chi non conosce la sua vera storia, di inventare il suo statuto di orfana e di essere una mitomane, "Les phobies narratives se substituent chaque jour davantage chaque jour aux troubles légitimes" (Delaume 2002, 96; Le fobie narrative si sostituiscono ogni giorno di più ogni giorno ai disturbi legittimi). Nascono così, a scopo di difesa, l'ideazione della morte della migliore amica

immaginaria, come quella della nonna, il cui annuncio precede di un mese il decesso reale del nonno, e la narratrice conclude: “Je ne pouvais pas le blairer mais je reste éplorée quatre mois consécutifs persuadée d’être atteinte du complexe de Cassandre” (*ibidem*; Non lo sopportavo, ma rimango sconsolata per quattro mesi di seguito convinta di essere affetta dal complesso di Cassandra). I traumi fittizi servono a nascondere quelli reali, o quanto meno a rendere questi ultimi in qualche modo accettabili e gestibili; ciò non toglie che l’invenzione può a sua volta divenire generatrice di altri traumi inattesi.

Il mondo ludico rappresenta un’ulteriore possibilità di sublimazione, innanzitutto l’universo virtuale del videogioco di simulazione *The Sims*, dove il personaggio di finzione Chloé Delaume trova rifugio dopo essere stata cacciata dal corpo di cui aveva preso possesso: “A contrario du corps que j’avais piraté je sais qu’ici jamais je ne serai suppliciée. Le programme qui m’héberge n’a pas de .exe concernant le monopole de la douleur. Le programme qui m’héberge n’a pas de point final” (Delaume 2003, 11; Al contrario del corpo che avevo piratato so che qui non sarò mai suppliziata. Il programma che mi ospita non ha .exe relativi al monopolio del dolore. Il programma che mi ospita non ha un punto finale). Quest’esplorazione del mondo virtuale rappresenta, senza dubbio, l’occasione ideale per ricreare la propria identità attraverso la reincarnazione in un avatar in tutto e per tutto controllabile: “Je suis l’incontestable maîtrise” (ivi, 22; Sono l’incontestabile controllo). In quel mondo di pixel, la semplicità e l’organizzazione binaria sono una garanzia di assenza di dolore, non esistono nemmeno gli incubi che tormentano invece la narratrice nella realtà:

Les Sims sont dénués d’inconscient. Ce qui explique qu’ils soient autant en paix avec eux-mêmes. Être un Sims est très reposant. Ils n’ont aucun imaginaire, aucun trauma existentiel, aucune pulsion morbide ou presque. Les Sims ne peuvent être névrosés, psychotiques, schizophrènes, paranoïaques, aphasiques, mythomanes, hystériques, anorexiques, atteints de troubles obsessionnels compulsifs, ni plus génériquement mabouls. (61)

I Sims sono sprovvisti d’inconscio. Il che spiega perché siano tanto in pace con se stessi. Essere un Sims è molto riposante. Non hanno nessun immaginario, nessun trauma esistenziale, nessuna pulsione morbosa o quasi. I Sims non possono essere nevrotici, psicotici, schizofrenici, paranoici, afasici, mitomani, isterici, anoressici, affetti da disturbi ossessivi compulsivi, né più in generale fuori di testa.

Come abbiamo già sottolineato, benché il trauma abbia fortemente segnato la vita e la produzione dell’autrice, quest’ultima ripete senza tregua che quel che conta non è la storia che viene raccontata, ma come questa viene raccontata. La scelta del suo pseudonimo è significativa in questo senso, in quanto fusione del nome di battesimo di un personaggio di Boris Vian e di un patronimico derivato dalla traduzione “antigrammaticale” di *Alice* da parte di Antonin Artaud⁶, un omaggio al ruolo centrale ricoperto dalla lingua in questi testi. Il trauma contro il quale lotta la scrittrice non è semplicemente quello personale, ma anche, e soprattutto, quello del suo rapporto con la letteratura e la realtà. Se i libri, pri-

ma di leggere Vian, raccontavano, ma non le dicevano nulla, così, prima della sua nascita come Chloé Delaume, l'autrice non poteva essere davvero se stessa, in quanto prigioniera della finzione collettiva che “scrive” – e quindi determina – tutti coloro che non si trasformano in personaggi di finzione per poter raccontare, in prima persona e in piena coscienza, la propria storia. Il rapporto con Boris Vian, così come ripercorso in *Les juïns ont tous la même peau*, è ricco di coincidenze e somiglianze, prima fra tutte la consapevolezza della morte raggiunta grazie a un'esperienza diretta: Vian malato di cuore, Delaume testimone dell'assassinio-suicidio dei propri genitori e suicida seriale fin dai dodici anni.

Bien sûr c'est le contraire. Le contraire très exact de Boris Vian Boris [...]. Bombe à retardement dans la cage thoracique, ses lendemains désormais se savent damoclésés. Mais ça ne change rien. Non vraiment rien du tout. Au fait qu'à douze ans quel que soit le côté, le côté de la berge, traverser ou rester dès qu'on approche du Styx, dès qu'on entend l'écho de ses flots clapotis la notion de sursis s'imprime au quotidien. (Delaume 2009a, 48)

Naturalmente è il contrario. Il perfetto contrario di Boris Vian Boris [...]. Bomba a scoppio ritardato nella cassa toracica, i suoi domani sanno ormai di essere quelli di Damocle. Ma questo non cambia niente. No, proprio niente. Al fatto che a dodici anni qualsiasi sia il lato, il lato dell'argine, attraversare o restare, quando ci si avvicina allo Stige, quando si sente l'eco sciabordio delle sue onde, la nozione di rinvio si imprime nel quotidiano.

Questo impulso inarrestabile di morte ritorna in modo ossessivo nelle pagine della scrittrice, fino a divenire addirittura il tema di un monologo dal meccanismo a orologeria: *Éden matin midi et soir*. Adèle Trouseau, ricoverata in ospedale per l'ennesimo tentativo di suicidio, disquisisce per cinquanta minuti – il tempo che separa due suicidi in Francia – sul suo male, la tanatopatìa, per concludere: “Il est dit un suicide toutes les 50 minutes, ce matin ça y est, c'est mon tour” (Delaume 2009b, 46; Si dice un suicidio ogni 50 minuti, questa mattina ci siamo, è il mio turno). Specchio deformato dell'autrice stessa, Adèle ne condivide dei tratti: le allucinazioni che le fanno credere di decomporsi, l'essere in cura psichiatrica⁷, il ricordo del primo tentativo di suicidio avvenuto mangiando delle bacche velenose. Si tratta, in quest'ultimo caso, del medesimo episodio raccontato in prima persona da Chloé Delaume in *Les juïns ont tous la même peau*⁸, ma lì il fatto è successivo al trauma familiare che ha colpito l'autrice, mentre, in *Éden matin midi et soir*, esso viene anticipato a quando Adèle ha sei anni ed è la madre stessa a redarguire la bambina sulla pericolosità delle bacche. Non si tratta di una mera variazione formale; nel tentativo di liberarsi catarticamente dall'ossessione di togliersi la vita, Chloé Delaume crea un doppio che non ha alcuna giustificazione biografica per il suo male: Adèle prova continuamente il desiderio di porre fine ai suoi giorni, sebbene sia in preda ai sensi di colpa nei confronti della famiglia, benché sia consapevole delle sue responsabilità e, soprattutto, anche se “La thanatopathie, moi, je suis née avec. Il ne s'est rien passé, je n'ai perdu personne, à part moi, dès le début” (26; Con la tanatopatìa

io ci sono nata. Non è successo niente, non ho perso nessuno, a parte me stessa, fin dall'inizio). Il vuoto esistenziale che spinge al suicidio perde ogni connessione con un evento traumatico scatenante, il trauma si colloca nell'esistenza stessa e non ha alcuna soluzione come nessuna causa individuabile.

L'aspetto terapeutico della scrittura non viene negato, semplicemente relegato in secondo piano, se non addirittura dietro le quinte. Questa variazione di prospettiva è particolarmente difficile da cogliere appieno in testi che mettono quasi sistematicamente al loro centro l'Io della scrittrice e i drammi che ne hanno segnato l'esistenza, e, di fatto, quasi tutti i rapporti con i lettori che vengono trasposti su carta evidenziano il sostanziale fraintendimento che è alla base delle loro letture. In *La règle du je*, Delaume si dice offesa dall'affermazione che le viene rivolta da una lettrice, secondo la quale la letteratura è una forma di resilienza; l'utilizzo del termine *resilienza* offre, tra l'altro, l'occasione per l'inserimento di una definizione di tale lemma, tratto degli studi medici sul trauma⁹. Il romanzo *Une femme avec personne dedans* (2012, Una donna con nessuno dentro), invece, si apre con la telefonata della madre di una lettrice di Chloé Delaume, che informa la narratrice del suicidio della propria figlia: si trattava di un'aspirante scrittrice che voleva a sua volta divenire Chloé Delaume, forte delle violenze subite in famiglia e convinta che la ricetta trovata da colei che considerava il suo modello potesse venire duplicata e riproposta; l'*autofiction*, in questa visione falsata, viene a incarnare un processo di riproduzione mimetica del vissuto traumatico, una sorta di espediente volto a ottenere effetti curativi sullo scrivente. La pietra d'inciampo rimane la forma: per ottenere dei testi dal valore letterario, secondo Delaume, l'imitazione deve cedere il passo a una ricerca originale che implichi, innanzitutto, una profonda investigazione della lingua al fine di poter trovare una voce singolare.

L'equivoco è complicato dal fatto che l'opera di Chloé Delaume si colloca al pericoloso incrocio di due tendenze fortemente criticate e che spesso si ibridano: il genere dell'*autofiction* e la scrittura del trauma. L'originalità dell'autrice è duplice. In primo luogo, Delaume compie un atto di fede assoluta nei confronti dell'*autofiction*, considerata come atto fondatore non solo della propria opera, ma anche della propria identità: ogni testo ha un'influenza non del tutto prevedibile sulla sua vita; gli oggetti, come la lingua, possiedono dei poteri magici e possono trasformare tanto l'Io, quanto la realtà esterna. In secondo luogo, la peculiarità di quest'autrice si coglie nella valutazione del trauma che è alla base della sua esistenza, e che è indubitabilmente legato alla sua nascita come scrittrice: nella sua lucida e implacabile ricerca, non vi è spazio per le giustificazioni, né di fronte a se stessa né di fronte agli altri, tanto meno vi può prendere posto l'autocompiacimento o l'autocommiserazione. Ogni suo testo è un cantiere dove la storia – quasi sempre la stessa, vista in momenti e da punti di vista differenti – viene piegata per poter entrare nella forma prescelta, continuamente diversa, e per poter rispondere alle parole che ne assicureranno la narrazione. La quotidianità messa in scena nasconde dei drammi che non vengono esibiti, ma

semplicemente suggeriti; si tratta, in fin dei conti, di una storia tra le tante che non vuole tanto essere ascoltata quanto farsi ascoltare, obbligando a uno sforzo attivo il lettore che deve, di volta in volta, trovare la giusta chiave di lettura.

Si prendano ad esempio due brevi racconti usciti, a due anni di distanza, per L'une & l'autre nella collana "... de vos nouvelles", fascicoletti stampati su carta giallo-verde e rilegati con un filo nero. *Narcisse et ses aiguilles* (2009, Narciso e i suoi spilli) e *Le deuil des deux syllabes* (2011; Il lutto delle due sillabe) si aprono su due false piste: in un caso la sparizione di un "elle", perdita da cui la narratrice non riesce a riprendersi, nell'altro la ricaduta in un qualcosa che viene paragonato a una malattia, disturbo dal quale la protagonista credeva di essere guarita. Si tratta, nel primo caso, di un paio¹⁰ di scarpe col tacco uscite dal mercato, nel secondo, del fatto di aver ricominciato a usare la parola *maman*. Il gioco è evidente, il dramma esibito poggia su una cosa estremamente frivola, laddove la malattia risulta essere un evento banalissimo. In realtà, però, il rovesciamento messo in scena è duplice: le scarpe in questione simboleggiano, per la protagonista, il superamento del dramma familiare – si tratta di scarpe bianche con delle striature a goccia rosse, che figurano l'evoluzione delle ballerine macchiate dal sangue materno al momento dell'omicidio –, mentre il fatto di pronunciare la parola *maman* implica che alla narratrice capita ancora di parlare della madre come se fosse viva, ergo, il lutto non è ancora superato. In *Narcisse et ses aiguilles*, la ricerca del Graal diviene la relazione tragi-comica delle difficoltà e delle disillusioni di una giovane donna, che cerca di conquistare un oggetto magico e che deve affrontare l'incomprensione di chi considera questo suo rito di passaggio una semplice frivolezza; il nome delle scarpe – *Splash Patent Paintdrip Pump* – viene ripetuto senza sosta, interrompendo la narrazione come un mantra o la formula di un rito propiziatorio dai toni cupi. Quest'alto valore emblematico dell'oggetto viene esplicitato dall'autrice stessa:

Ce sera mon trophée, pour ne pas dire mon massacre, même si au creux du cuir aucune taxidermie. Ce sera ma vengeance, ma réponse à mon père, vois comme je suis si haute, vois comme j'ai de ton crime su faire une œuvre d'art. Admire Chloé, la femme. Regarde-là, papa, regarde. Ses ballerines engorgées, claque de ton propre sang, rigoles sur le carrelage, le plus rouge c'est maman, maintenant, oui, regarde. Par ces seuls escarpins, je te toise ironique, hautaine, que dis-tu? Elles font putes. Mais oui, bien sûr papa. Elles ne sont pas discrètes, elles affichent mon passé, à chaque pas elles l'enfoncent. Tu entends bien le bruit de leurs talons dans le noir? Il te scande: tu es mort, oui papa tu es mort, c'est ta faute, tu r'es tué. (Delaune 2009c, 30-31)

Sarà il mio trofeo, per non dire il mio massacro, anche se nell'incavo del cuoio nessuna tassidermia. Sarà la mia vendetta, la mia risposta a mio padre, vedi come sono alta, vedi come del tuo crimine ho saputo fare un'opera d'arte. Ammira Chloé, la donna. Guardala, papà, guarda. Le sue ballerine ingorgate, schiaffo del tuo stesso sangue, rigagnoli sulle piastrelle, quello più rosso è mamma, adesso, sì, guarda. Con queste sole scarpe, ti squadro ironica, altezzosa, che dici? Fanno puttana. Ma sì, certo papà. Non sono discrete, ostentano il mio passato, a ogni passo lo affondano. Lo senti il rumore dei tacchi nel buio? Ti scandisce: sei morto, sì papà sei morto, è colpa tua, ti sei ucciso.

D'altro canto, in *Le deuil des deux syllabes*, il fatto di tornare a pronunciare la parola *maman* porta la narratrice a interrogarsi su una figura che ha perduto quando aveva dieci anni e di cui non conosce quasi nulla; quest'inchiesta fa emergere una serie di opposizioni apparentemente insanabili tra madre e figlia, prima fra tutte la profonda diversità nell'intendere la letteratura: "Ton rapport à la langue est si inexistant que nous ne pourrions être que deux parfaites étrangères, maman. Pire encore, soyons franche: tu étais à l'ennemi. Non pas aux antipodes, très clairement à l'ennemi" (Delaume 2011, 24; Il tuo rapporto con la lingua è talmente inesistente che avremmo potuto essere solo due perfette estranee, mamma. Peggio ancora, siamo franche: eri dalla parte del nemico. Non agli antipodi, chiaramente dalla parte del nemico). Alla protagonista non rimane che compiere un rito magico per liberarsi da questo "trauma ancré", da questa "psychose résistante" (ivi, 26; trauma radicato; psicosi resistente), si tratta del funerale della parola *maman*, ritagliata in una notte di luna piena dal *Petit Robert* e bruciata; il lutto, nell'universo di Delaume, può essere superato solo eliminando il termine che ne è divenuto il sinonimo e il simbolo.

3. Il potere della scrittura

Appare evidente che della sua storia drammatica e atipica Delaume preleva solo l'essenza, puntando piuttosto i riflettori su dettagli ed episodi apparentemente anodini, o, come avviene in altri casi, complicando volontariamente la narrazione per rendere opaco il referente che ne è alla base. Non a caso i termini che ricorrono nelle pagine dove l'autrice parla del proprio mestiere sono "laboratoire/chantier", "outils" e "expérimentation" (laboratorio/cantiere; attrezzi; sperimentazione). Se la sua opera costituisce una sorta di universo composto, a oggi, di una ventina di libri dove ogni parte è indipendente, ma prende significato all'interno del sistema, i suoi testi sono per lo più, come li definisce lei stessa, "objets hybrides, qui interrogent la notion de forme et d'expérience esthétique frontalement" (<www.chloedelaume.net>; oggetti ibridi, che interrogano frontalmente la nozione di forma e di esperienza estetica).

La scrittura di Delaume nasce da un trauma, riporta alla luce l'evento ridando voce alla vittima, cerca di ricostituire un'identità a partire dai frammenti dell'Io irrimediabilmente distrutto, traumatizza il lettore cercando di trasmettergli lo stimolo per uscire dalla finzione collettiva, per creare e controllare la propria auto-finzione. È in tale senso che va accettato il rifiuto dell'autrice a una certa lettura terapeutica della letteratura, dove la scrittura viene, per l'appunto, ridotta a resilienza. Il testo non serve a far risorgere il passato, bensì a seppellirlo definitivamente, nella consapevolezza che alcune ferite non potranno mai essere curate; parlando di *Le cri du sablier*, ad esempio, Evelyne Ledoux-Beaugrand evidenzia come la scrittura non miri a esumare l'immagine del padre vivo, ma a inumare il padre morto "scavandogli una

tomba dove possa rimanere il morto che di fatto è” (2008, 51)¹¹. I testi di Chloé Delaume vorrebbero chiudere col passato, il crimine commesso e le macchie indelebili sulla sua esistenza, la figura della madre e il suo giudizio tradizionalista sulla vita e sulla scrittura. La ricreazione di una propria identità si fa non tanto attraverso la scrittura, quanto nella scrittura stessa, scrittura che diviene, ripetiamolo, un modo per cambiare la realtà, non per superare il trauma necessariamente in modo positivo. Il romanzo *Dans ma maison sous terre* (2009, Nella mia casa sotto terra), esemplarmente, ha come scopo esplicito quello di uccidere la nonna materna e, in *Une femme avec personne dedans*, Delaume insiste sulla vicinanza dell'*autofiction* alla magia nera. La realtà e la sua finzione subdolamente traumatica vanno smantellate e il mezzo per farlo è la sperimentazione; quest'ultima critica ferocemente il sistema letterario esistente, mette in questione il supporto cartaceo imbastardendolo con altri supporti¹², smonta i generi tradizionali praticando un'*autofiction* sperimentale che fagocita generi e prodotti diversi, mina la stessa lingua sciogliendone la sintassi e rimettendo al centro la parola nella sua duplice natura di *signifiant* e *signifié*, investe tutto sul rapporto forma-contenuto e sul loro potere incommensurabile. Come sostiene Décimo (2008, 320), il libro è una soluzione in quanto permette di attirare l'attenzione del lettore sul peso delle parole, attenzione che è mancata tanto ai genitori quanto alla bambina conducendo così al dramma e al senso di colpa; il libro rappresenta una testimonianza di come la scrittura permetta la ricostruzione della vigilanza dell'autrice.

E alle accuse di narcisismo, autoreferenzialità e mancato *engagement*, che da sempre accompagnano le sue pubblicazioni, l'ultima risposta di Delaume – che già sotto le spoglie di Clotilde Mélisse, in *Certainement pas*, affermava di considerare la letteratura come una forma di guerra santa – è un'interrogazione violenta sulla responsabilità dell'autore; questi, nella sua fede nel linguaggio e nell'*autofiction*, non pare affatto esente dagli attacchi del reale e dai suoi traumi. Lo statuto di vittima e la verità della sofferenza non legittimano la scrittura in quanto letteratura; la scrittura non lenisce, ma potenzia il dolore sollecitandolo; l'appello dai toni apocalittici – fatto nel momento in cui l'*autofiction* passa all'*autofixion* – è “la subjectivité peut modifier le réel, imposez les pourtours de votre identité, celle que voudraient dissoudre les fictions collectives imposées quotidiennes: c'est là la Fin des Temps” (Delaume 2012, 139-140; la soggettività può modificare il reale, imponete i perimetri della vostra identità, quella che le finzioni collettive imposte quotidianamente vorrebbero dissolvere: è questa la Fine dei Tempi).

Note

* Scrittrice, *performer*, responsabile di una collana editoriale, Chloé Delaume (1973, all'anagrafe Nathalie-Anne Abdallah, poi Nathalie Dalain) fonda la sua produzione sull'*autofiction* e sulla sperimentazione. Dal suo esordio romanzesco nel 2000 ha pubblicato una ventina di volumi e numerosi racconti. Se non diversamente indicato, tutte le traduzioni sono a cura dell'autrice.

¹ “Visite guidée” (Visita guidata), lezione tenuta nel 2006 alla Bibliothèque Nationale de France e pubblicata l’anno successivo nel collettivo *Neuf leçons de littérature*; “S’écrire mode d’emploi” (Scriversi istruzioni d’uso), conferenza a Cerisy del 2008 edita in *Autofiction(s)* nel 2010; *La règle du je* (La regola dell’io), saggio auto-fittizio sull’*autofiction* del 2010. L’opera di Chloé Delaume è totalmente inedita in italiano, tutte le traduzioni sono quindi a cura della scrivente; data la forte sperimentazione lessicale e sintattica che caratterizza i testi dell’autrice, si tratta di mere traduzioni di servizio.

² All’interno di questo saggio, i tre termini – protagonista, narratrice e autrice – vengono quindi usati come sinonimi quando si analizzano le opere che afferiscono all’*autofiction*; i dettagli biografici sono tratti esclusivamente dai testi dell’autrice.

³ Il corsivo, presente nell’originale, segnala la citazione chiave del romanzo di Vian, un vero e proprio mantra nell’opera di Delaume.

⁴ “[L]a fictionnalisation d’un *Je-écrivant*”.

⁵ Quanto a Daphné, che fa la prostituta per un paio d’anni per mantenersi, in *Les mouffettes d’Atropos* essa rappresenta una vera e propria seconda identità della protagonista, che vive due vite parallele in una sorta di schizofrenia. Si veda a questo proposito Piva 2012, 19-21.

⁶ Com’è noto, il testo di Artaud ha come sottotitolo *Tentative anti-grammaticale contre Lewis Carroll* (*Impresa anti-grammaticale su Lewis Carroll e contro di lui* nella traduzione italiana di Carlo Pasi).

⁷ La scrittrice soffre però di bipolarismo, mentre al personaggio Adèle viene diagnosticata una psicosi a tendenza suicida.

⁸ Un altro dettaglio che ritorna nei due testi, cosa tutt’altro che rara nelle opere di Delaume, è la contrapposizione tra la mancanza di volontà di vivere della protagonista e le malattie di cuore: “Seulement ma déficience, personne ne la prend en compte. Il faudrait pour cela qu’elle soit physiologique, pourtant c’est encore pire qu’avoir un soufflé au cœur” (Delaume 2009b, 21; Solo che la mia deficienza nessuno la prende in considerazione. Bisognerebbe che fosse fisiologica, eppure è ancora peggio di avere un soffio al cuore).

⁹ “*La résilience est un phénomène psychologique qui consiste, pour un individu affecté par un traumatisme, à prendre acte de l’événement traumatique pour ne plus vivre dans la dépression. La résilience serait rendue possible grâce à la réflexion, à la parole, et à l’encadrement médical d’une thérapie, d’une analyse*” (Delaume 2010b, 65, corsivo nell’originale; *La resilienza è un fenomeno psicologico che consiste, per un individuo affetto da un trauma, a prendere atto dell’avvenimento traumatico per uscire dalla depressione. La resilienza sarebbe resa possibile dalla riflessione, dalla parola e dal quadro medico di una terapia, di un’analisi*); si veda Piva 2011, 22-23.

¹⁰ *Paire* in francese è di genere femminile, quindi il pronome che vi si riferisce è *elle*.

¹¹ “[L]ui creusant un tombeau où il puisse demeurer le mort qu’il est”.

¹² Oltre al mondo dei videogiochi, sono innumerevoli i rinvii al mondo musicale: diversi testi di Delaume rimandano addirittura il lettore a tracce audio presenti nel web. Un posto a parte meritano le illustrazioni che spesso costellano e accompagnano le sue opere.

Riferimenti bibliografici

- Décimo Marc (2008), “De quelques histoires de famille à la naissance de Chloé Delaume: traumas et usage singulier de la langue”, in M.L. Clément, S. van Wesemael, eds. (2008) *Relations familiales dans les littératures française et franco-phone des XXe et XXIe siècles*, Paris, L’Harmattan, 2 t., II, 315-322.
- Delaume Chloé (2002), *La vanité des somnambules* (La vanità dei sonnambuli), Paris, Léo Scheer.
- (2003), *Corpus simsi*, Paris, Léo Scheer.

- (2009a [2005]), *Les juins ont tous la même peau. Rapport sur Boris Vian* (Tutti i giugno hanno la stessa pelle. Rapporto su Boris Vian), Paris, Points.
- (2009b), *Éden matin midi et soir* (Eden mattina mezzogiorno e sera), Nantes, Joca Seria.
- (2009c), *Narcisse et ses aiguilles* (Narciso e i suoi spilli), Paris, L'une & l'autre.
- (2010a), "S'écrire mode d'emploi" (Scriversi istruzioni d'uso), in C. Burgelin, I. Grell, R.-Y. Roche (éds.), *Autofiction(s)*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 109-126.
- (2010b), *La règle du je. Autofiction: un essai* (La regola dell'io. *Autofiction: un saggio*), Paris, PUF.
- (2011), *Le deuil des deux syllabes* (Il lutto delle due sillabe), Paris, L'une & l'autre.
- (2012), *Une femme avec personne dedans* (Una donna con nessuno dentro), Paris, Seuil.
- Chloé Delaume Website: <<http://www.chloedelaume.net>> (12/2012).
- Ledoux-Beaugrand Evelyne (2008), "Filles du père? Le spectre paternel chez quelques auteures contemporaines", in M.L. Clément, S. van Wesemael (éds.), *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XXe et XXIe siècles*, Paris, L'Harmattan, 2 t., I, 49-57.
- Piva Marika (2011), "Autofiction e autocritique. L'io e il genere letterario nella narrativa francese contemporanea", in A. Gullotta, F. Lazzarin (a cura di), *Scritture dell'io. Percorsi tra i generi autobiografici della letteratura europea contemporanea*, Bologna, I libri di Emil, 13-29.
- (2012), *Nimphæa in fabula. Le bouquet d'histoires de Chloé Delaume*, Perugia, Aguaplano.
- Ponge Myriam (2011), "La mise en abyme de la médiation ou le cas de l'auteur personnage d'autofiction de Chloé Delaume", in A. Alvès, M. Pourchet (éds.), *Les médiations de l'écrivain. Les conditions de la création littéraire*, Paris, L'Harmattan, 97-110.