

I paradossi delle forme autobiografiche digitali: Lejeune 2.0

Le pratiche autobiografiche nell'era digitale si trasformano da medi(t)ato racconto di sé a immediata esposizione della propria immagine. L'autobiografia condivisa per immagini racconta un soggetto senza passato e senza futuro, immerso in un continuo presente, come i brutti film di cui parla Godard.

Andreina Campagna

*I paradossi fanno sempre arrossire –
e perciò sono così diffamati*
Novalis

Negli anni 2000 le pratiche autobiografiche – favorite dalle tecnologie *mobile* e dalla crescente affezione ai social network¹ – si moltiplicano e intensificano, distinte da un profilo sfuggente e poliedrico, declinate in una miriade di forme aperte a sperimentazioni e ibridazioni dei linguaggi. Se, come sostengono Sidonie Smith e Julia Watson, «life narrative and its multiple genres have been foundational to the formation of Western subjects, Western cultures, and Western concepts of nation, as well as to the ongoing project of exploration, colonization, imperia-

lism, and, now, globalization»², il gesto autobiografico è oggi endemico, frutto dell'esaltazione dell'individuo e della necessità, squisitamente contemporanea, di lasciare una traccia (digitale) di sé. L'esposizione del sé è incoraggiata dalla società, che ridefinisce costumi e modelli culturali codificando altrimenti le idee d'individuo, rappresentazione della soggettività, temporalità.

Autobiografia, *life narrative* e spazio autobiografico

Quando il progetto autobiografico intercetta i nuovi media e diventa una prassi comune a milioni di persone, le modalità di costruzione e rappresentazione dell'io cambiano radicalmente. I codici del discorso autobiografico si aggiornano o cambiano segno; i nuovi mezzi di comunicazione problematizzano il tempo, l'opposizione pubblico/privato, l'immediatezza contro la lunga durata, il controllo sui dati immessi in rete, la possibilità di intervenire nelle (auto)biografie altrui.

L'autobiografia è la scrittura del sé, pratica che interseca l'arte, la psicoterapia, le modalità di costruzione e rappresentazione della propria identità. Definito da Lejeune come «racconto retrospettivo in prosa che una persona reale fa della propria esistenza, quando mette l'accento sulla sua vita individuale, in particolare sulla storia della sua personalità»³, l'autobiografia prevede la coincidenza di autore, narratore e personaggio principale, segnala un preciso rapporto con il tempo, presentandosi come racconto retrospettivo della propria vita o parte di essa, racconto che ha un inizio ma non prevede una fine, progetto «paralizzato tra due proposizioni impossibili, di cui non si può avere né il ricordo né l'immaginazione esatta: io nacqui, io morii»⁴.

La crescente varietà delle forme autobiografiche ha indotto Lejeune, con il passare degli anni, a sostituire la nozione di autobiografia con quella di spazio autobiografico, accogliendo sotto la stessa etichetta un eterogeneo gruppo di pratiche, dal diario intimo alle memorie, dall'autoritratto alla confessione, dalle lettere ai diari di viaggio, dai blog online ai profili Facebook, Twitter, Instagram, in qualsiasi forma e linguaggio si presentino (letteraria, pittorica, cinematografica, sempre più spesso tendente all'ibridazione di linguaggi e stili). Negli Stati Uniti è adottata invece la locuzione *life narrative* «as a general term for acts of self-presentation of all kinds and in diverse media that take the producer's life as their subject»⁵, che enfatizza il valore performativo della produzione autobiografica, accentuando così il carattere aperto, mutevole e discontinuo delle tecniche di rappresentazione dell'io.

Che sia sotto forma di diario privato, romanzo, autoritratto, confessioni o memorie, il progetto autobiografico non può eludere la doppia identità di autore e narratore, e di narratore e personaggio principale del racconto. Questa doppia identità è l'asse portante del *patto autobiografico*, che secondo Lejeune consente di stabilire un rapporto specifico tra autore e lettore, dove il primo – grazie all'asserzione della propria identità – garantisce al secondo che sta raccontando la verità su se stesso e le circostanze descritte. Il patto autobiografico regola il rapporto tra autore e lettore, e indirizza le modalità recettive del testo.

Jean Starobinski ha sviluppato la sua analisi del discorso autobiografico attorno ai concetti di tempo e stile. L'io che si racconta agisce in una doppia temporalità: il passato e il presente. Solo muovendosi su quest'asse temporale può darsi l'autobiografia, intesa come racconto della trasformazione dell'io. Senza distanza tra passato e presente, il progetto autobiografico è drasticamente indebolito. Se l'autobiografia è formalizzazione stilistica della costruzione dell'io, senza scarto temporale è difficile riconoscere l'evoluzione e formazione dell'identità. La trasformazione del soggetto nel tempo traspare dallo stile, elemento decisivo di qualsiasi forma autobiografica, sigillo di un atto individuale e intimo⁶.

La scrittura autobiografica è mobile e instabile, soggetta a continui interventi dell'autore, che osserva il proprio passato, attribuisce un senso agli eventi, incontri e passaggi della propria vita. Un progetto in continua evoluzione, destinato a variare man mano che la crescita personale, l'esperienza e la conoscenza di sé e del mondo aggiungono elementi di valutazione e analisi del proprio passato. Lo sguardo retrospettivo non è fisso, muta nel tempo, sottoponendo il racconto a tagli, sovrapposizioni, aggiunte, conferme o smentite.

Nel caleidoscopico spazio autobiografico una forma molto diffusa e amata è quella del diario intimo, genere antico che dimostra una sorprendente vitalità e capacità di adattarsi ai ritmi rapidi e frenetici delle pratiche autobiografiche 2.0, configurando il rapporto con i parametri appena individuati – tempo, stile, patto autobiografico, costruzione dell'identità – in nuovi schemi.

Diario privato pubblico

La rapidità e il carattere aleatorio, ma allo stesso tempo quotidiano, dei social networks hanno indirizzato la pratica autobiografica digitale verso le specifiche del diario "intimo": radicamento nel quotidiano; interesse per ciò che è apparentemente irrilevante; falso dialogo che serve a formalizzare ciò che altrimenti non troverebbe modo di esplicitarsi⁷. Il diario è immerso in una dimensione presente, mantiene la freschezza e immediatezza dell'appunto giornaliero, scevro della rielaborazione propria della scrittura autobiografica. Lejeune, autore capace di cogliere le trasformazioni delle pratiche autobiografiche con straordinario acume⁸, ha dedicato varie analisi al diario, individuando alcune categorie universali che si uniscono alle già citate da Blanchot: ripetitività; disordine; allusività; discontinuità e frammentazione; lacune; ridondanza; carattere non narrativo. Infine, particolare caratteristica del diario è acquisire un senso a posteriori: non mai nell'atto di scrittura, ma in quello di lettura, da parte dello stesso autore o di terzi.

Che succede, però, quando il diario è digitale ed esposto, contemporaneamente al suo farsi, alla lettura altrui? È pensabile che l'autore annoti distrattamente, senza rielaborare seppur a un minimo livello, gli eventi, le sensazioni, i pensieri di una giornata? Possiamo ancora interpretare il diario come spazio privato, zona franca dove l'io può liberamente esprimersi, sperimentare linguaggi e stili senza censure? L'elemento che garantiva la libertà viene meno: la solitudine della scrittura, condizione propria delle forme autobiografiche e diaristiche, è preclusa dall'attività online. Il diario, pratica privata e intima, eventualmente suscettibile di pubblicazione dopo accorta revisione, diventa pratica di esposizione dell'io all'indiscreta curiosità del web, manifestazione di un processo che non prevede una fine, performance quotidiana sempre al presente: come i brutti film, direbbe Godard.

Lejeune definisce il diario «a series of dated traces [...]». The date is essential. The trace is usually writing, but it can be an image, an object, or a relic»⁹. Quando il diario si adatta alle leggi della rete, si converte in «writing without "difference," writing that is almost as instantaneous as speech, and privacy with no inside, since everything seems to be outside immediately»¹⁰.

Il diario online presenta subito un connotato pubblico, rivolgendosi a una cerchia più o meno vasta di interlocutori. La traccia digitale, inoltre, è difficilmente distruttibile e manipolabile, perché i dati immessi in rete, una volta resi pubblici e disponibili alla condivisione, sfuggono al controllo. Le frontiere tra pubblico e privato fluttuano, i livelli di privacy sono a discrezione dell'utente, che può (illudersi di) scegliere quanto rendere pubblico di sé. L'utente abbandona i suoi dati e i suoi pensieri nel labirintico sentiero mediale, incurante delle tracce disperse.

La sincronizzazione tra i momenti, prima separati, di scrittura e lettura, funziona come nuovo paradigma destinato a influenzare sia la pratica di scrittura sia quella di ricezione del diario. Il progetto autobiografico non sedimenta più nell'animo dello scrittore, ma si espone nel suo farsi, offrendo il fianco a critiche, condivisioni, aggiunte, smentite, conferme.

La contraddittoria percezione del tempo nelle forme digitali, esperito come eterno presente e flusso, consolida la dimensione performativa della scrittura e la relazione del soggetto con il tempo. In gioco non è più la creazione di un oggetto, ma una pratica svuotata di senso: «Ciò che davvero preme all'utente in rete è il manifestare la propria presenza nel gesto senza scopo, nel fare per il fare, non curandosi troppo del destino di ciò che viene incessantemente prodotto»¹¹.

La massiccia esposizione del sé, tradotta in *selfie*, immagini standardizzate e clichés narrativi, ripositiona i confini tra sfera pubblica e privata attivando due processi complementari: il narcisismo e l'impersonalità. La struttura dei social incita l'utente a dirsi, rappresentarsi, presentificarsi in un gesto di autoreferenzialità narcisistica che sfocia nell'impersonale, tattica «che

permette così al soggetto di ritrarsi definitivamente, di fare a meno di esserci pur essendoci, non esporsi in prima persona, ma espropriarsi in terza persona»¹².

Autobiografia condivisa per immagini

Questi slittamenti convergono verso forme che potremmo definire autobiografie condivise per immagini: pratiche miste dove gli utenti intervengono nel racconto di vita altrui, racconto-bricolage che ingloba video, fotografie, canzoni, riconfigurando i rapporti tra immagine e parola¹³. Ogni giorno milioni di persone depositano una traccia datata, sempre più spesso un'immagine o un filmato; la simultaneità e multifunzionalità dei nuovi dispositivi digitali tendono ad azzerare il tempo di scarto tra lo scatto o la ripresa e la pubblicazione di foto o video che integrano la scrittura, sempre più contratta.

L'utente Facebook cura il proprio profilo registrando e aggiungendo particolari della sua vita, esponendo però la costruzione della sua identità alla partecipazione altrui: un amico con cui ha condiviso un'esperienza può aggiungere alla bacheca particolari omessi, foto o video realizzati da altri, commenti. Ogni utente può insomma intervenire nel racconto autobiografico di un amico, supportando o smentendo la veridicità dei fatti, minando così il patto autobiografico. L'idea di un progetto autobiografico a più mani era già stata contestata da Elisabeth Bruss, quando il perfezionamento delle tecnologie di ripresa e la diffusione delle pratiche video ponevano il dubbio sulla possibilità di esistenza del cinema e del video autobiografico¹⁴. Bruss individuò tre criteri fondamentali dell'autobiografia, a suo parere violati dalle pratiche cinematografiche e videografiche che rivendicavano il diritto all'autobiografismo. I valori di verità, di atto e d'identità erano impossibili dato che per forza di cose il film è un atto collettivo, e non intimo e solitario come è la scrittura. L'autobiografia digitale sposta ancora la questione, oggi che l'immagine è la prova (inconfutabile?) dell'è stato¹⁵ affidato al profilo Facebook. L'immagine è immessa in un contesto codificato e costruito, inserita in un montaggio di materiali compositi, dove assume il ruolo di garante della veridicità dei fatti esposti. Ma l'immagine mostrata e condivisa nei social media, secondo alcuni studiosi, non esibisce le marche della soggettività: pur rappresentando una persona precisa, siamo al cospetto di immagini-souvenir: «Pezzi che, come i souvenirs, proprio perché impersonali, tutti uguali, uniformi, sganciati da un'immediata possibilità di attribuzione ad un soggetto specifico, possono essere "raccolti" di volta in volta in un progetto autoritrattistico singolo, o collettivo, che si basa sul criterio della somiglianza ad un'immagine plastica e continuamente trasformabile»¹⁶.

La «promozione di un'identità visiva di sé»¹⁷, mista all'inclinazione a riconoscere all'immagine una maggiore potenza di testimonianza, trasforma così l'autobiografia da medi(t)ato racconto di sé a immediata esposizione della propria immagine.

La supremazia dell'immagine, suggerisce Lejeune, è dovuta anche a fattori connaturati al medium, non è in gioco la verità o la capacità di mentire delle immagini rispetto alle parole. La diffusione dei computer e delle possibilità di accesso a internet, che in un primo tempo sembravano restituire sovranità alla scrittura, è caratterizzata da due aspetti complementari: fusione e rapidità. La scrittura «d'abord privilégiée, n'avait été récupérée que pour être fondue avec les autres médias (son et image) dans un nouveau langage qui les intégrant tous»¹⁸. L'immediatezza e l'assenza di scarto temporale tra scrittura e trasmissione generano un cambiamento radicale e angosciante, ridefinendo il rapporto con il tempo, e in misura minore con lo spazio. Afferma Lejeune: «Aujourd'hui, tout va si vite que notre identité ne peut plus s'appuyer sur la permanence du monde qui nous entoure. Le passé démonétisé s'effondre, l'avenir disparaît puisque demain, c'est déjà aujourd'hui. Nous perdons les attaches à long terme, l'enracinement dans le passé, la projection dans l'avenir, qui nous permettraient de nous construire une identité narrative»¹⁹.

Non c'è tempo passato su cui riflettere, non c'è futuro cui guardare trasognati, solo l'onnivocità del presente. Un continuo "io sono" che dimentica "io sono stato" e non pensa a "io sarò". Un io senza prospettiva temporale, precario, specchio dei tempi che viviamo.

Il soggetto diverrà cosciente di sé, della sua trasformazione, senza vedersi in prospettiva, ingaggiando con il tempo un diverso rapporto, elaborando ricordi, esperienze e stati d'animo in forme diverse, servendosi delle immagini a scapito delle parole. L'autobiografia digitale sarà un racconto per immagini, frammentario, rapsodico, ridondante, gesto espositivo comprensibile nel «quadro di un rito di identificazione collettiva che, se da una parte porta le immagini ad uniformarsi ed apparire come tutte uguali a se stesse, dall'altra parte partecipa di un'intenzione condivisa, quella di somigliare ad un'unica immagine in perenne via di formazione»²⁰.

1. Il 12° Rapporto Censis-Ucsi sulla comunicazione ha rilevato che il 50,3% della popolazione è iscritto a Facebook. Cfr. 12° Rapporto Censis-Ucsi sulla comunicazione, Franco Angeli, Milano 2015.
2. Sidonie Smith, Julia Watson, *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2001, pp. 108-109. «La narrativa biografica e i suoi molteplici generi sono stati essenziali nella formazione dei soggetti e delle culture occidentali, così come per i concetti occidentali di nazione, i relativi progetti di esplorazione, colonizzazione, imperialismo e, oggi, globalizzazione».
3. Philippe Lejeune, *Il patto autobiografico*, Il Mulino, Bologna 1986, p. 12 (ed. or. *Le Pacte autobiographique*, Seuil, Paris 1975).
4. Raymond Bellour, *Fra le immagini. Fotografia, cinema, video*, Bruno Mondadori, Milano 2007, p. 294 (ed. or. *L'entre-images: photo, cinéma, vidéo*, La Différence, Paris 1990).
5. S. Smith, J. Watson, *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives*, cit., p. 3. «Come termine generale per atti di auto-presentazione di qualsiasi genere e nei diversi media che hanno come soggetto la vita di chi li produce».
6. Jean Starobinski, *L'œil vivant*, Gallimard, Paris 1961 (trad. it. *Lo stile dell'autobiografia*, in Id., *L'occhio vivente*, Einaudi, Torino 1975).
7. Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Gallimard, Paris 1959 (trad. it. *Diario intimo e racconto*, in Id., *Il libro a venire*, Einaudi, Torino 1969, pp. 187-192).
8. Dal 2006 Lejeune ha intrapreso una vivace attività online, con la creazione di www.autopacte.org, sito ricco di notizie, analisi, studi e proposte sulla diversità delle pratiche autobiografiche, con particolare attenzione all'area francese.
9. Philippe Lejeune, *On Diary*, Jeremy D. Popkin, Julie Rak (eds.), University of Hawai'i, Monoa 2009, p. 179. «Una serie di tracce datate. La data è essenziale. La traccia è generalmente scritta, ma può essere anche un'immagine, un oggetto o una reliquia».
10. Ivi, p. 301. «Scrittura senza "différance", scrittura che è istantanea quasi quanto la parola, e privacy senza interiorità, dal momento che ogni cosa sembra essere immediatamente esteriorizzata». La nozione di *différance* è elaborata da Derrida nel 1968 e permea il pensiero del filosofo francese. Semplificando, indica un movimento della scrittura che rimanda da un lato al differimento temporale, dall'altro alla distanza, allo scarto, tra l'atto di scrittura e quello di lettura e interpretazione del testo. Cfr. Jacques Derrida, *La différance*, in Id., *Marges - de la philosophie*, Les Editions de Minuit, Paris 1972 (trad. it. *La différance*, in *Margini - della filosofia*, Einaudi, Torino 1997). Vedi anche Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, 1967 (trad. it. *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino 1971).
11. Simona Pezzano, *Estensione. Il gesto autoritrattistico dalla Body Art alla Rete*, in Federica Villa (a cura di), *Vite impersonali. Autoritrattistica e medialità*, Pellegrini, Cosenza 2012, pp. 239-261, p. 240. Sull'autobiografia e l'autoritratto come gesti cfr., nello stesso volume, il saggio di Lorenzo Donghi, *Gesto*, pp. 67-99.
12. Federica Villa, *Numero*, in F. Villa (a cura di), *Vite impersonali*, cit., pp. 137-161, pp. 158-159. Sul concetto di impersonalità cfr. almeno Roberto Esposito, *Terza Persona. Politica della vita e filosofia dell'impersonale*, Einaudi, Torino 2007. La bibliografia sulla componente narcisistica, propria della nostra cultura mediale, è molto vasta. Ci limitiamo a segnalare Christopher Lash, *The Culture of Narcissism*, Norton & Co., New York 1979 (trad. it. *La cultura del narcisismo*, Bompiani, Milano 2001); Fausto Colombo, *La parabola narcisistica nei media*, «Sociologia», 2bis, 2014, pp. 41-44. Vedi anche Zizi A. Papacharissi (ed.), *A Networked Self. Identity, Community, and Culture on Social Network Sites*, Routledge, New York-London 2011.
13. Delle mutevoli relazioni tra il dicibile e il visibile, la parola e l'immagine, si è occupato specialmente Jacques Rancière, *Le destin des images*, La Fabrique, Paris 2003 (trad. it. *Il destino delle immagini*, Pellegrini, Cosenza 2007). Un'accorta riflessione sull'uso di fotografie nel racconto autobiografico letterario è svolta da Roberta Coglitore nel saggio *I dispositivi fototestuali autobiografici. Retoriche e verità*, «Between», IV.7, 2014, <http://www.Between-journal.it/> (ultimo accesso 25/06/2015).

14. Elizabeth W. Bruss, *Eye for I: Making and Unmaking Autobiography in Film*, in James Olney (ed.), *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*, Princeton University Press, Princeton 1980, pp. 296-320. Bellour ha fornito le coordinate bibliografiche del dibattito, cfr. R. Bellour, *Fra le immagini. Fotografia, cinema, video*, cit., p. 380, nota 8.
15. Il riferimento è ovviamente a Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Gallimard, Paris 1980 (trad. it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1980). Secondo autori come Stiegler, l'immagine digitale, dato l'alto tasso di manipolabilità, non sarebbe più garanzia dell'è stato. Cfr. Bernard Stiegler, *L'image discrète*, in Jacques Derrida, Bernard Stiegler, *Échographies de la télévision*, Galilée, Paris 1996, pp. 161-183 (trad. it. *L'immagine discreta*, in *Ecografie della televisione*, Raffaello Cortina, Milano 1997, pp. 167-184). Sulle criticità sollevate dall'immagine digitale riguardo l'autenticità del rappresentato, si rimanda, tra gli altri, a Pietro Montani, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Roma-Bari 2010.
16. Martina Panelli, *Souvenir*, in F. Villa (a cura di), *Vite impersonali*, cit., pp. 203-237, pp. 230-231.
17. Maria Maddalena Mapelli, *Facebook. Un dispositivo omologante e persuasivo*, in *Web 2.0. Un nuovo racconto e i suoi dispositivi*, «aut-aut», 347, luglio-settembre 2010, pp. 115-126, p. 118.
18. Philippe P. Lejeune, *L'autobiographie et les nouveaux outils de communication*, *Conférence prononcée à la Journée de rencontre régionale Rhône-Alpes de la XVIIe Semaine de la langue française et de la francophonie*, Lyon, 6 octobre 2011, www.autopacte.org/nouveauxoutils.pdf (ultimo accesso 22/04/2015), p. 3. «La scrittura, prima privilegiata, non è stata recuperata che per essere fusa con gli altri media (suono e immagine) in un nuovo linguaggio che li integra tutti».
19. *Ibid.* «Oggi, tutto è così veloce che la nostra identità non può più poggiare sulla permanenza del mondo che ci circonda. Il passato demonetizzato crolla, l'avvenire svanisce poiché domani, è già oggi. Perdiamo i legami a lungo termine, il radicamento nel passato, la proiezione nell'avvenire, che ci permetterebbero di costruire un'identità narrativa».
20. M. Panelli, *Souvenir*, cit., p. 231.

Andreina Campagna consegue il titolo di dottore di ricerca in Filosofia della comunicazione e dello spettacolo: teoria e storia dei linguaggi presso l'Università della Calabria nel marzo 2014, con la tesi *Lo sguardo complice. Politica delle immagini e condivisione del reale nel Movimiento cubano de cine documental*. Ha trascorso un anno a La Habana, dove ha svolto attività di ricerca e di studio presso la facoltà di Artes y Letras, Universidad de La Habana, all'Icaic (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos) e in diverse biblioteche. Collabora dal 2010 con la redazione di «Fata Morgana». Ha pubblicato saggi su «Fata Morgana», «Cinergie» e «Palinsesti».