

Riprese di realtà: indicialità ed efficacia sensibile, tra eyewitness video e news

Lucio Spaziante

Università di Bologna
lucio.spaziante@unibo.it

Abstract In a recording culture that constantly documents the everyday reality through audiovisual materials, a particular type of amateur videos, called *eyewitness videos* (EV), emerges in crisis situations such as natural disasters or terrorist attacks. The EVs are regularly inserted into the tv news flux as they convey, at the same time, the objectivity effect of a prosthesis and the emotional and testimonial taking charge of those who personally participate in the event. EVs are attributed a value of *thereness* deriving from their - presumed - self-evidence that provides viewers with the experience of being able to “touch” closely the event. Here it is evoked a form of naive *indexicality* which, through an impression of immediacy, de-problematizes that complex structural relationship between reality and its reproduction, contained in the media ontology. The analysis covered in this article highlights how that set, consisting of a promise of objectivity, absence of mediation and information surplus provided by the news, hides the effective technical - sound and visual - manipulation included in these materials. It’s a sub-code that produces a sort of *amateur aesthetic of crisis*, useful to be applied in other media contexts. This logic of *sensorial effectiveness* that leads to the search for subjective experiential effects, also determines the modification of the conventions related to the journalistic function of documentation. Rather than enriching a *witnessing* function, the rhetoric comprised in these media processes shows, rather, an impoverishment of the critical and informative role of the media.

Keywords: audiovisuales, eyewitness video, media, news, indexicality, witnessing, semiotics

Received 29 August 2017; accepted 18 December 2017.

0. Introduzione

Un costante flusso di ripresa audiovisiva *documenta*¹ la normalità del quotidiano – dai video selfie alle telecamere fisse (CCTV) poste all’ingresso delle banche – e

¹ Come afferma John Ellis, «le tecnologie digitali hanno messo a nudo la doppia natura contenuta nel fotografico e nel suono registrato. Ogni volta che viene premuto il pulsante “record”, viene creato un documento. C’è un intervento umano (qualcuno preme un pulsante) e una tecnologia controllabile crea un artefatto, un documento» (2009: 67, traduzione mia).

all'interno di questo flusso continuo irrompono anche eventi imprevedibili come i disastri naturali o gli attacchi terroristici (PETERS, ALLAN 2016). Si tratta di una *recording culture* (ANDÉN-PAPADOPOULOS 2014: 753) per la quale è difficile pensare ad un momento nello spazio e nel tempo che non sia documentato e dunque replicato. Grazie al propagarsi di video virali ripresi con smartphone e diffusi nelle diverse piattaforme su Internet, il testo audiovisivo permane il formato prevalente cui viene affidato il compito comunicativo e linguistico dei media. Non solo il visivo ma anche il sonoro svolge un determinante ruolo di documentazione, se pensiamo che ogni smartphone costituisce anche un microfono portatile, contribuendo in modo rilevante, così, ad alimentare la resa realistica dell'audiovisivo (ELSAESSER 2013). Dentro i confini sensoriali del sonoro e del visivo converge, infatti, un variegato universo semiotico che si sforza di rendere conto dell'intera sfera del sensibile nelle sue plurime dimensioni percettive e sensoriali (matericità, propriocezione, sensomotricità, spazialità), facendo il possibile per «trasformare l'esperienza in discorso»² e gli eventi (PETERS 2001: 711).

1. Video amatoriali e news

La diffusione quotidiana di apparati audiovisivi ha così favorito da parte di persone comuni – *amatori*, o comunque non professionisti dell'informazione – la documentazione di eventi giornalmisticamente rilevanti (ANDÉN-PAPADOPOULOS, PANTTI 2011: 9). Con il protrarsi dello stato di crisi globale che fa registrare di continuo casi di eventi terroristici, le news televisive e le edizioni online dei media hanno iniziato ad adoperare regolarmente sequenze derivanti da video amatoriali realizzati sul luogo degli eventi. Si tratta di una trasformazione significativa visto che di norma nelle pratiche giornalistiche e nel *visual newsmaking* (POGLIANO 2015) si impiegavano solo materiali audiovisivi professionali. Fu nel 2004, quando in Asia si verificò lo *tsunami*, che la copertura dell'informazione attinse prevalentemente a materiali amatoriali (ROBISON, ROBINSON 2006). In quell'occasione turisti e persone comuni diffusero l'evento in tempo reale via Internet, trasformandosi così in *citizen journalists*³. Sia la produzione, sia la diffusione di quei materiali informativi, avvennero attraverso canali non istituzionali. Il tradizionale meccanismo di mediazione autoritativa conferito dai media ufficiali, venne sostituito dalla garanzia di autenticità fornita da una sorta di *eyewitness testimony*; una testimonianza “oculare” realizzata in presenza (PETERS 2001). Il documento diventava rilevante perché “girato da chi c'era”: il suo valore di verità, cioè, dipendeva dalla coincidenza con il tempo e lo spazio dell'evento.

A partire da quel periodo, con la continua e ampia disponibilità di materiali audiovisivi legati ad eventi di crisi, si è sviluppata una prassi mediale contraddistinta da elementi di osservazione, registrazione, documentazione che fa riflettere anche sul tema della testimonianza mediale. Una tendenza che ha attivato una forte aspettativa nelle *audience* assecondando una sorta di riflesso condizionato – “se c'è un evento, allora deve esserci un video” – che, a sua volta, ha esercitato una pressione sui media istituzionali: si è passati dall'attendere un evento all'«attendere le immagini» di un evento (POGLIANO 2015: 10).

² «The transformation from experience to discourse lies at the heart of communication theory» (PETERS 2001: 711).

³ Il termine *citizen journalism* fu coniato proprio in occasione dello tsunami del 2004 (MORTENSEN 2015: 27).

Se già l'attacco alle Twin Towers dell'11 settembre 2001 aveva ricevuto una vasta copertura informativa dovuta anche a fonti amatoriali, con l'attentato alla metropolitana di Londra nel luglio del 2005 la produzione amatoriale giunta nelle redazioni fu talmente ampia e significativa da mettere in crisi le consolidate routine di selezione delle notizie. La BBC provò in quell'occasione una grande indecisione prima di aprirsi a fonti informative non verificate e derivanti esclusivamente da Internet. Da quel momento in poi furono infrante alcune basilari convenzioni legate all'accuratezza e all'obiettività nella selezione delle fonti (BELAIR-GAGNON 2015: 3). La composizione delle news relativa a quell'evento fu quasi del tutto basata su video girati da testimoni e sopravvissuti, e la pregnanza di queste immagini amatoriali fu tale da occupare anche le prime pagine dei quotidiani internazionali (vedi Figura 1).



Figura 1

Il fenomeno si è, per così dire, istituzionalizzato soprattutto a partire dal gennaio 2015, quando, con l'attacco avvenuto a Parigi nella sede di Charlie Hebdo, si è innescata una catena pressoché ininterrotta di eventi di crisi legati al terrorismo globale che ne hanno richiesto una primaria copertura mediatica⁴.

⁴ A partire dal 13 novembre 2015, quando a Parigi sono avvenuti una serie di attacchi tra cui quello al Bataclan, in vari luoghi del mondo si sono susseguiti continui eventi terroristici fino a tutto il 2017. Pensiamo, per limitarci all'ambito occidentale, a quanto avvenuto durante questo periodo in luoghi

2. Indicalità e protesi: eyewitness video

A breve distanza dall'accadere degli eventi in questione, i media sono già in grado solitamente di fornirne una documentazione filmata. Si tratta di *eyewitness video*⁵ (EV) diffusi via Internet, provenienti nella maggior parte dei casi da smartphone o da CCTV (telecamere a circuito chiuso), che vengono poi integrati nel flusso delle notizie. Grazie ad accorgimenti enunciativi, questi video amatoriali vengono mescolati ad immagini professionali, così come a mappe o ad animazioni digitali, per fornire la sensazione di un controllo informativo spinto fino ai dettagli. Le strategie di incorporazione nelle news, secondo Sjøvaag e Bridge (2010), tendono essenzialmente verso due direzioni: da un lato puntano a incorporare questi video nella consueta narrazione mediale (*embedding*); dall'altro danno loro risalto evidenziandone il carattere di singolarità e trattandoli come fonti esterne (*embellishing*) (cfr. SJØVAAG 2011: 85).

Gli EV mostrano una specifica realtà *profilmica* (ciò che si trova visivamente davanti, e acusticamente attorno, alla videocamera), ovvero eventi che accadono “proprio là”, in una situazione *indicale* di copresenza, di connessione fisica e di condivisione spazio-temporale con l'Oggetto (ovvero l'evento). Come ci ricorda Fumagalli, in semiotica «il principale compito dell'indice [...] è quello di rendere possibile l'identificazione» (1995: 338). Ed è proprio questo effetto di *thereness* a definirne il valore, questo effetto di indicialità che si traduce in una promessa di descrizione dell'evento dal suo “interno”.

Gli EV appartengono ad una tipologia audiovisiva peculiare nella quale la promessa di un potere indicale si colloca idealmente a monte di questioni relative all'efficacia della riproduzione e al realismo. Piuttosto, si tratta di un fenomeno assimilabile a tipologie di *protesi* della percezione. Per rendere l'idea, prendiamo il caso di una videocamera fissa posta dinanzi ad una banca, che riprenda all'infinito, con lo scopo di documentare, allertare o identificare: la sua funzione, apparentemente neutra e oggettiva, è quella di far sapere cosa accade “là”, nel dettaglio, attraverso una visione a distanza. Negli EV sono compresi, dunque, sia casi di ripresa *oggettiva* e neutra della realtà (“sul luogo era presente una videocamera”), sia altri nei quali vi è una presa in carico *soggettiva* da parte di qualcuno che, presente sul luogo dell'evento, decide di riprendere l'evento dal proprio punto di vista.

D'altra parte, nella fenomenologia della ripresa audiovisiva è contenuto un intrinseco potenziale di *duplicazione* e *amplificazione* della realtà. Il processo è ben esemplificato dai megaconcerti negli stadi, nei quali, per rendere più efficace la fruizione di una esibizione musicale anche a grande distanza dal palco, è prassi fornire una visione della performance ingrandita e duplicata su megaschermo. Idealmente, ciò che si vede a occhio nudo *corrisponde* a ciò che contemporaneamente appare sullo schermo; dunque la videocamera assume, in questi casi, la funzione di semplice protesi, al pari di una sonda endoscopica impiegata in un intervento chirurgico. Ed è ciò cui allude l'impiego degli EV all'interno delle news: poter incarnare una forma autentica di presenza a distanza che mantenga assieme l'obiettività di una protesi e la presa in carico emotiva di chi partecipa all'evento in prima persona. Per il fatto di essere stato girato “là”, durante l'evento in

quali Bruxelles, Orlando, Istanbul, Nizza, Monaco di Baviera, Ankara, Berlino, Londra, Stoccolma, Manchester, Barcellona.

⁵ La definizione di *eyewitness video* (MORTENSEN 2015: 12), consente di fare riferimento a quella generica produzione di materiali audiovisivi realizzata da amatori o non professionisti che documentano in prima persona situazioni di crisi.

corso, in quel preciso luogo, l'EV promana un effetto di *autoevidenza* connesso ad una sorta di *ingenua indicialità* primigenia. Fornisce la sensazione di poter “mettere gli occhi” su una porzione di realtà bruta: come un cannocchiale a gettoni che su una terrazza panoramica individui un particolare del paesaggio. Il quadro, ovvero il *frame* cinematografico, funziona in questo senso da demarcatore sia visivo che sonoro (DOANE 2007: 140). Qualcosa – un evento imprevisto – entra nello spazio-tempo della ripresa.

Negli EV il potenziale indicale, però, a differenza del cannocchiale, non è amplificato, tutt'altro. Spesso si tratta di video dove si comprende a fatica ciò che si vede o si sente. Ma questa mancanza di articolazione linguistica, questo basso potere di figurazione, contribuisce d'altro canto ad avvalorare un effetto di “naturalità” indicale, scaturito da una presunta forma di “puro contatto” (DIDI-HUBERMAN, REPENSEK 1984). Proviamo l'esperienza, cioè, di poter “toccare” l'evento da vicino, in quanto lo strumento responsabile della ripresa video – che spesso è lo smartphone – esibisce una *condivisione* del luogo e del tempo con l'evento in corso. In questo modo l'Oggetto viene reso “presente” allo spettatore a distanza. Ma il processo contiene ulteriori elementi di tipo “meta-indicale”, ovvero derivanti da una *indicalità contrattuale*, desunta e non intrinseca, acquisita tramite una catena di mediazioni e di convenzioni. Un ruolo determinante è giocato in questo senso dalle cornici paratestuali nei quali i video sono inseriti (social media, siti di quotidiani) nonché da elementi intratestuali (ad esempio suoni di urla, suoni di spari, movimenti irregolari dell'immagine, bassa qualità di ripresa) che si sono affermati come vere e proprie “convenzioni di genere”, abili a far scattare l'effetto di autenticità.

3. Estetica amatoriale della crisi: manipolazione tecnica e convenzioni discorsive.

Per indagare più a fondo i meccanismi che sorreggono queste prassi, analizziamo nel dettaglio alcuni esempi tratti dal resoconto della strage al mercato di Berlino del 19 dicembre 2016 (l'analisi è incentrata sull'edizione delle 20 del TG1 RAI, nel giorno successivo). Nel servizio iniziale dapprima si mostra un testimone che tiene in mano uno smartphone, sul quale, poi, viene riprodotto un filmato (A) relativo all'evento; nella successiva sequenza accade che, invece di mostrare “a tutto schermo” quello specifico filmato in oggetto, se ne mostri uno differente (B). In un primo momento, dunque, si costruisce l'attesa di una *mise en abyme*⁶, ovvero di poter vedere nel dettaglio il video dello smartphone; ma in seguito si adotta una soluzione diversa, creando una sorta di falsa concatenazione testuale. Anche grazie alla sanzione del broadcast istituzionale RAI, si mette in atto così un meccanismo di forzata *coesione* (CHOULIARAKI 2009) tra materiali di differente statuto mediale.

All'interno del servizio seguente è poi contenuta una strategia enunciativa che è utile sottolineare, in quanto è divenuta una consuetudine diffusa nelle news dei media globali. Nel visualizzare un video girato con uno smartphone, viene applicata la tecnica dello *split screen*: lo schermo televisivo, cioè, viene suddiviso in tre rettangoli verticali. Al centro (vedi Figura 2) si vede il video originale, mentre ai due lati il medesimo video viene replicato sfocato e ingrandito, facendogli assumere una funzione di copertura o di sfondo. Questo espediente si può cogliere nel dettaglio, osservando (vedi ancora Fig. 2) il modo in cui l'indumento della persona

⁶ La *mise en abyme* costituisce una sorta di processo di “in scatolamento” tra diversi livelli testuali che «risucchia il destinatario nell'enunciato» (cfr. MARRONE 2014: 323).

inginocchiata, visibile nel riquadro centrale, viene replicata e ingrandita nel riquadro a sinistra; allo stesso tempo i corpi delle persone a terra, anch'essi rilevabili nel riquadro centrale, vengono invece ingranditi nel riquadro a destra.



Figura 2

La comparazione con altri telegiornali internazionali (France2, RTVE Telediario Spagna, NOS Paesi Bassi) conferma come questa sia divenuta una pratica comune dei media, non solo di quelli italiani (vedi Figure 3-4).



Figura 3 (NOS, Paesi Bassi)



Figura 4 (RTVE Spagna)

L'impiego dello split screen, con la relativa frammentazione e duplicazione delle immagini, poteva avere in origine una motivazione tecnica dovuta al fatto che i video girati con gli smartphone possiedono un formato ridotto rispetto al 16:9 della televisione. Il procedimento si è però poi attestato come una vera e propria *convenzione discorsiva*, atta anche a richiamare un effetto di autenticità: lo "split screen sfocato" diventa marca autentica di "video amatoriale". Come già detto, va evidenziato quanto questa consuetudine sia attualmente diffusa nelle news, che si tratti – indistintamente - di notizie relative al bullismo adolescenziale oppure del crollo dei soffitti in un museo. Il video amatoriale viene grammaticalizzato sempre nello stesso modo, e da qui discende la sua rilettura *estetica*: se si vuole fornire un effetto di autenticità basterà impiegare lo split screen replicato.

Giunti a questo punto, si può dire che l'insieme di soluzioni sin qui descritte contribuisca già a delineare una sorta di *estetica amatoriale della crisi*, tramite la quale gli apparati delle news ottengono un ampliamento del loro potenziale di presa sul "reale", definendo al contempo una sorta di sotto-codice immediatamente riconoscibile per gli spettatori. L'esempio tratto dal TG1 RAI evidenzia come simili accorgimenti (tramite marche percettive e sensibili in genere) tendano ad orientare il testo in chiave passionale, *estesica*, piuttosto che seguire i tradizionali principi giornalistici di obiettività, trasparenza e accuratezza.

Un confezionamento audiovisivo di tal fatta, presenta caratteristiche di sintesi e tipologie di montaggio più simili ad un trailer cinematografico che ad un documentario (VERNALLIS 2013; DUSI 2015). All'interno della grammatica delle news vi è infatti la tendenza a elaborare questo tipo di materiali secondo una logica mediatica, nella quale le dinamiche narrative prevalgono sul rigore informativo.

Anche l'analisi della dimensione sonora lo conferma. È il caso, ad esempio, del servizio dedicato dal TG1 RAI all'attacco avvenuto a Istanbul il 31 dicembre 2016 presso il nightclub Reina. Il servizio mostra frammenti di un video (nel quale si può ascoltare in sottofondo il sonoro originale) che illustra la festa in corso all'interno del night, pochi attimi prima dell'attacco. Senza stacchi intermedi, si passa poi ad una sequenza tratta da una CCTV elaborata di nuovo con la tecnica dello split screen, dove nel riquadro centrale c'è il video originale e ai lati lo sfondo sfocato, in linea

con la suddetta estetica amatoriale della crisi. Qui si intravede l'irruzione del terrorista all'ingresso del locale, armi in pugno, nell'atto di sparare sui presenti.⁷ È noto però che in un video CCTV non è presente l'audio; dunque il sonoro che si ascolta non può che essere fittizio e risultato di un montaggio. Infatti, sulla base delle immagini i suoni dovrebbero essere costituiti da spari e da urla, mentre invece si ascoltano voci caotiche, sirene di ambulanze, brusio di folla. Il sonoro è quindi il risultato di un editing successivo realizzato ad hoc.

Proseguendo l'analisi fotogramma per fotogramma, emerge come anche la successiva sequenza visiva venga sottoposta ad un considerevole editing. La scena è in questo caso incentrata su una folla radunata accanto ad un'ambulanza: dapprima l'immagine viene sottoposta ad un rapido procedimento di sfocatura, per poi essere collocata come sfondo nei riquadri sinistro e destro (vedi Figura 5). Nel riquadro centrale, invece, si può vedere sovrapposto un altro EV, del tutto diverso, girato all'interno del night, e nel quale si intravede (vedi ancora Figura 5) la sagoma del presunto killer.



Figura 5

Il materiale, insomma, deriva da un vero e proprio *mix* operato tra due differenti video. La cosa in sé non desterebbe scandalo, se non per il fatto che si tratta di una modalità tipica di un trailer o di un videoclip musicale, e non è (o almeno non dovrebbe essere) tipica di un telegiornale; specie se l'impiego degli EV nelle news è concepito per fornire un accesso *immediato* alla realtà e agli eventi.

4. Efficacia sensibile, immersività, esperienza

L'analisi appena compiuta conduce quindi a formulare alcune considerazioni: in primo luogo le modalità *oggettivanti* sembrano derivare da, o essere strettamente connesse ad, una forte *sogettivazione*. L'utilizzo degli EV promuove, infatti,

⁷ Questo video a circuito chiuso è stato postato sul profilo Twitter di Ürün Dirier. In uno scambio via mail la giornalista turca mi ha specificato di esserne entrata in possesso attraverso una fonte militare confidenziale. Successivamente il video è stato scoperto e diffuso dai media internazionali.

l'immersione in un'esperienza, in modo da fornire allo spettatore l'impressione di essere all'interno dell'evento. Ed è a partire da ciò, che costui riceve un surplus informativo. Inoltre, l'apparente garanzia di oggettività nasconde, di fatto, la continua manipolazione tecnica e linguistica presente in questi materiali, che risultano tutt'altro che "grezzi" o incontaminati. L'effetto di "accesso immediato all'esperienza" è in realtà l'esito di una significativa elaborazione tecnica.

Con l'abbattimento dei confini tra generi audiovisivi già affermatosi anche nell'ambito delle news, l'invasione di materiali non professionali sta, dunque, ulteriormente modificando le convenzioni relative al giornalismo televisivo e alla sua funzione di documentazione. Servizi come quelli analizzati, appaiono poco preoccupati del trattamento delle fonti e dei materiali, mentre svelano la sostanziale omogeneità delle logiche mediali, poco variabili in base allo statuto informativo loro richiesto. Lo sguardo sul reale da parte dei media, già condizionato dalla diffusione del genere *reality tv*, tende, con l'avvento dei *social media*, ad essere già filtrato in partenza da alterazioni mediali stesse. Le news in questo senso manifestano un contagio non solo linguistico ma anche ontologico. La presa sul reale è divenuta una *resa*. È piuttosto la logica dell'*efficacia sensibile* che domina su questo tipo di produzioni semiotiche (connessa al più generale carattere di *efficacia* e *agentività* contenuto nelle immagini: cfr. LEONE 2014; VOLLI 2014). Una logica che va alla ricerca di effetti esperienziali, fortemente soggettivanti, filtrati attraverso letture percettive e corporee della realtà,⁸ e che al contempo è poco interessata a fornire una lettura articolata e documentata degli eventi. Del resto, è il linguaggio audiovisivo contemporaneo più in generale a propendere verso forme di esperienza complete e avvolgenti, ben al di là della semplice marca della *soggettiva* (quella che consentiva di guardare "con gli occhi del personaggio" ne *La finestra sul cortile* - USA, 1954 - di A. Hitchcock). Dal mondo dei videogiochi, ad esempio, proviene l'immersione completa con la quale "entriamo" nella testa, nello sguardo e nel sentire corporeo di un personaggio. Con la consuetudine enunciativa oramai ampiamente diffusa della cosiddetta *first person shot*, si accede, come afferma Eugeni, alla «trascrizione immediata di una esperienza soggettiva di prensione incorporata del mondo» e, allo stesso tempo, ad «una relazione di simbiosi e ibridazione tra un soggetto umano e una macchina da ripresa» (2015: 52, cfr. anche EUGENI 2012). Anche gli EV prevedono, come già accennato, modi di coinvolgimento personale e pienamente soggettivo da parte di colui che riprende, la cui corporeità testualizzata (movimenti, suoni ambientali, respiri rilevabili nei video) contribuisce in modo rilevante alla fruizione "esperienziale". Nell'uso di termini come *soggettiva* oppure *first person shot* è già contenuta, d'altra parte, una marcata allusione alla "persona" e al "soggetto", ovvero al rapporto che sussiste tra il puro materiale audiovisivo come *supporto* discorsivo, e le potenzialità di cui esso è dotato per esprimere forme di soggettività compiuta. Ma anche negli EV si allude alla presenza di un soggetto umano, percepibile sia davanti sia dietro alla videocamera.

5. Eyewitness video: vera testimonianza?

E, con il termine *presenza* si intende il «fatto che una persona si trovi in un luogo o assista, intervenga, partecipi» a un evento (voce "Presenza", cfr. SABATINI, COLETTI 2003). Allora, in quanto efficace surrogato di presenza, può l'*eyewitness*

⁸ La definizione di *efficacia sensibile* si ricollega idealmente alla celebre nozione di *efficacia simbolica* elaborata da LÉVI-STRAUSS (1958).

video assolvere anche ad una compiuta funzione di *witnessing*, ovvero di testimonianza? Oppure la testimonianza è qualcosa di più complesso? Nel campo dei media studies⁹ il tema del *media witnessing* è emerso in particolare nei lavori¹⁰ di Paul Frosh e Amit Pinchevski (2009; 2014). Parlando di «witnessing performed in, by and through the media» (2014: 596), i due autori sottolineano i differenti ruoli che entrano in gioco nella relazione tra media e testimonianza e, in particolare distinguono: i *testimoni* di eventi che raccontano e compiono i loro resoconti nei media; i *media* stessi come protesi tecniche in grado di mostrare e raccontare ciò che avviene a distanza; gli *spettatori* e le audience che attraverso la fruizione dei media divengono implicitamente testimoni di quanto accade anche a distanza. L'essere testimoni compiuti di qualcosa dovrebbe comportare un carico di "responsabilità" morale ed etico, al di là del mero "essere in presenza di" qualcosa che accade (PETERS 2001). John Ellis (2000: 9) ha coniato una adeguata formula per definire l'essere spettatori a distanza: «we cannot say we do not know», ovvero, una volta visto qualcosa attraverso i media, non possiamo dire di non sapere. Nel caso degli EV, però, il punto è: dopo aver visto quei video, "sappiamo" davvero qualcosa in più, oppure abbiamo solo "provato un'esperienza" a distanza? I gradi di partecipazione ad un evento possono variare enormemente ed è dunque possibile ipotizzare una sorta di scala graduale della testimonianza ottenuta attraverso gli apparati audiovisivi¹¹. Un apparato audiovisivo, del resto, può registrare un evento anche in modo casuale¹² pur trovandosi, esso, sotto il controllo di un soggetto umano che ne determini l'orientamento discorsivo. Nel caso dell'11 settembre gli aerei diretti contro le Twin Towers erano entrati nel campo audio-visivo di chi stava compiendo riprese turistiche, trasformando costoro in inconsapevoli "testimoni" dell'evento¹³. Una modalità che si è ripetuta numerose volte, come nel caso della strage di Nizza del luglio 2016, quando i turisti riprendevano con lo smartphone mentre il camion irrompeva sulla folla.

J. D. Peters afferma che «nel diritto, nella letteratura e nella storia, così come nel giornalismo, un testimone è un osservatore o una fonte che sia dotato di una privilegiata prossimità (viva e autentica) ai fatti» (2001: 709, traduzione mia). La testimonianza «possiede un duplice aspetto [...]: può essere un'esperienza sensoriale» ma allo stesso tempo, secondo Peters, «i testimoni servono come surrogato degli organi sensoriali degli assenti» (*Ibidem*). Dunque l'essere testimoni può comportare, in prima istanza, l'opportunità di vedere o ascoltare qualcosa

⁹ La questione della testimonianza possiede naturalmente una rilevanza ben più ampia oltre l'ambito dei media. Si pensi a FELMAN, LAUB (1992), e per l'ambito semiotico: DEMARIA (2012), TRAME (2013), PISANTY (2014), VIOLI (2014).

¹⁰ Sul tema del *media witnessing* si vedano anche i lavori di ELLIS (2000), PETERS (2001), ZELIZER (2007; 2010), CHOULIARAKI (2009; 2010), MONTANI (2010).

¹¹ A questo proposito va ricordato che Jacques Fontanille (2004: 357) proponeva una tipologia semiotica della testimonianza basata sia sui gradi di orientamento del discorso, sia sui gradi di coinvolgimento nel discorso stesso da parte di un testimone-reporter di un evento.

¹² Vanno infatti distinte due componenti all'interno del dominio degli EV: un *apparato tecnico* di registrazione (condizione necessaria per poter "registrare"); un *soggetto umano* che controlli l'apparato tecnico in modo più o meno consapevole o intenzionale.

¹³ Paradossalmente gli spettatori dell'11 settembre, attraverso l'enorme quantità di informazioni che giungevano attraverso i media, si trovarono ad essere più informati degli stessi *astanti* (cfr. DEMARIA 2012: 15).

passivamente, oppure lo svolgere un più compiuto ruolo *attivo* che conduca a passare così dal *seeing* al *saying* (Ivi: 709).

La conversione dall'*esperienza* al *discorso*, con le relative implicazioni legate all'*enunciazione*, risulta una questione nodale per la semiotica. Come specifica infatti Patrizia Violi in relazione alla testimonianza di eventi traumatici, «il passaggio dal testimone diretto ai testimoni secondi implica sempre una dimensione trasduttiva di natura semiotica che produce conversioni di senso» (2014: 54). Quando una vittima racconta una situazione traumatica, magari faticosamente e a distanza di anni, colui che *ascolta* diviene di fatto un *testimone-secondo*, il quale sarà a sua volta in grado di tramandare la memoria dell'evento.

Si potrebbe dire – continua Violi – che il testimone non è mai solo: l'atto del testimoniare, qualunque forma assuma, è un'enunciazione che implica sempre due attanti, un Enunciatore e un Enunciatario, e costruisce uno spazio dialogico in cui prende forma una costruzione intersoggettiva del significato. Ogni testimonianza instaura un nuovo punto di vista e in questo modo trasforma il senso precedentemente depositato, producendo una nuova narrazione che viene ad aggiungersi all'evento (*Ibidem*).

Gli EV, in specifico, non rientrano nella tipologia di narrazioni relative a traumi avvenuti a distanza di tempo, bensì in quella di “casuali” posizioni ricoperte da soggetti che si trovano – spesso loro malgrado – al centro di un evento, durante il quale si limitano ad attivare – o semplicemente a prolungare – un'attività di ripresa. Coloro che ne sono gli autori empirici spesso rimangono nell'anonimato o comunque non appaiono in modo esplicito in quanto testimoni. È come se in questi casi l'atto di testimonianza restasse confinato allo strumento di registrazione e non emergesse una specifica soggettività retrostante.

I media solitamente si limitano ad amplificare la visibilità dei questi materiali, inserendoli all'interno delle loro routine, attribuendo loro il ruolo di “flash esperienziali”, piuttosto che di racconti articolati. Per questo motivo è difficile intenderli come forme di una testimonianza compiuta. Prova ne è anche la marcata estemporaneità di questi contenuti. Dopo avere donato agli spettatori la sensazione di potere vivere ciò che è realmente accaduto “là” (*thereness*), questo tipo di notizie viene rapidamente rimosso dall'agenda dei media. Esse tendono a scomparire già a distanza di pochi giorni, per non parlare di ciò che rimarrà di loro nei mesi o negli anni a venire. Di quanto è davvero accaduto, dei motivi, delle possibili letture alternative o delle possibili ricadute, rimane scarsa memoria. Resta solo l'impressione sensibile di quel momento.

6. Conclusioni

I fenomeni mediali sin qui descritti rappresentano una novità di una certa portata, anche se il sentire collettivo non sembra mostrarne una particolare consapevolezza. Innanzitutto le persone comuni, attraverso il loro essere intermediari nella produzione di documenti audiovisivi, diventano attori diretti del processo mediale. Ed è anche questo stesso coinvolgimento personale degli spettatori – trasformati in produttori – che contribuisce ad aumentare la pregnanza di questi materiali.

Ma l'elemento determinante risiede nell'idea che gli apparati delle news siano in grado di diffondere gli EV “così come sono, appena giunti in redazione”, restituendo l'idea di una assoluta *immediatezza*. In realtà, si tratta di processi nei quali

permangono a tutti gli effetti ampi margini di mediazione, sebbene in forme non evidenti: sia negli interventi tecnici, sia nell'editing - come abbiamo visto -, e sia nelle modalità di normalizzazione dei materiali all'interno del flusso delle notizie. La retorica mediale, in questo senso, attraverso la formula dell'*eyewitness*, della testimonianza oculare, produce un salto all'indietro nell'ontologia dei media, proponendo un ritorno al grado zero nel rapporto tra la *realtà* e la sua *riproduzione*. Emerge la narrazione di una presunta "naturalità" del linguaggio audiovisivo, costruita su di una - illusoria - «prestazione referenziale» (MONTANI 2010: 9). È come se l'indicalità promessa dagli EV riuscisse a rimuovere di colpo ogni problema di mediazione, costruzione o simulacralità dell'immagine. In aggiunta, la soggettività contenuta nelle riprese effettuate tramite smartphone, produce una modalità immersiva in grado di restituire una sensazione esperienziale. E, anche la promessa di "originalità" di questi materiali è del tutto presunta in quanto, come abbiamo visto, i meccanismi di verifica e controllo delle fonti informative sono del tutto saltati.

Ciò che risulta particolarmente lacunoso in questo tipo di materiale, concludendo, è una qualche forma di *autenticazione* - intesa come una «azione di contrasto esercitata nei confronti dei potenti effetti di *derealizzazione* che caratterizzano lo statuto dei media audiovisivi» (*Ivi*: xiv) - che dovrebbe essere svolta dagli apparati medialità.

Gli EV nella maggior parte dei casi descrivono eventi la cui drammaticità è difficilmente rappresentabile. Ma le routine medialità ne selezionano solo l'aspetto spettacolare, da consumarsi in fretta nel breve spazio delle news oppure da reiterarsi all'infinito su Internet. In entrambi i casi si ottiene uno svuotamento di senso che rende i video stessi quanto di più lontano esista da una forma di testimonianza e di valutazione critica.

Assecondando queste tendenze, i media abdicano al loro mandato di documentazione, approfondimento ed interpretazione degli eventi e vanificano, al contempo, il potenziale ruolo di testimonianza che i documenti amatoriali potrebbero contribuire ad adempiere.

Bibliografia

ANDÉN-PAPADOPOULOS, Kari (2014), «Citizen Camera-Witnessing: Embodied Political Dissent in the Age Of 'Mediated Mass Self-Communication'», in *New Media & Society*, n. 16 (5), pp. 753-769.

ANDÉN-PAPADOPOULOS, Kari, PANTTI, Mervi (2011), *Amateur Images and Global News*, Intellect, Bristol, Chicago.

BELAIR-GAGNON, Valerie (2015), *Social Media at BBC News the Re-Making of Crisis Reporting*, Routledge, New York, Abingdon.

CHOULIARAKI, Lilie (2009), *Journalism and the visual politics of war and conflict*, in ALLAN Stuart, (a cura di) *Routledge Companion to News and Journalism*, Routledge, London, UK, pp. 520-533.

CHOULIARAKI, Lilie (2010), «Ordinary witnessing in post-television news: towards a new moral imagination», in *Critical Discourse Studies*, n. 7 (4), pp. 305-319.

COTTLE, Simon (2009), «Global Crises in the News: Staging New Wars, Disasters, and Climate Change», in *International Journal of Communication*, n. 3, pp. 494-516.

DEMARIA, Cristina (2012), *Il trauma, l'archivio, il testimone*, Bononia University Press, Bologna.

DIDI-HUBERMAN, Georges and REPENSEK Thomas (1984), «The Index of the Absent Wound (Monograph on a Stain)», in *October*, n. 29, pp. 63-81.

DOANE Mary Ann (2007), «The Indexical and the Concept of Medium Specificity», in *Differences*, n. 18 (1), pp. 128-152.

DUSI, Nicola (2015), *Contromisure. Trasposizioni e intermedialità*, Mimesis, Milano.

ELLIS, John (2000), *Seeing Things: Television in The Age of Uncertainty*, L.B. Tauris, London.

ELLIS, John (2009), «What are we expected to feel? Witness, textuality and the audiovisual», in *Screen*, n. 50 (1), pp. 67-76.

ELSAESSER, Thomas (2013), *Digital Cinema: Convergence or Contradiction?*, in VERNALLIS Carol, HERZOG Amy, and RICHARDSON John, a cura di, *The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media*, Oxford University Press, Oxford, pp. 13-44.

EUGENI, Ruggero (2012), «First person shot. New Forms of Subjectivity between Cinema and Intermedia Networks», in *Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura*, Núm. Monogràfic Audiovisual 2.0, pp. 19-31.

EUGENI, Ruggero (2015), *La condizione postmediale. Media, linguaggi e narrazioni*, La Scuola, Brescia.

FEATHERSTONE, Mike (2009), «Ubiquitous Media: An Introduction», in *Theory Culture Society*, n. 26 (2-3), pp. 1-22.

FELMAN, Shoshana, LAUB, Dori (1992), *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Routledge, New York, London.

FONTANILLE, Jacques (2004), *Figure del corpo: per una semiotica dell'impronta*, Meltemi, Roma.

FROSH, Paul, PINCHEVSKI, Amit (2009), a cura di, *Media Witnessing. Testimony in the Age of Mass Communication*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.

FROSH, Paul, PINCHEVSKI, Amit (2014) «Media witnessing and the ripeness of time», in *Cultural Studies*, n. 28 (4), pp. 594-610.

FUMAGALLI, Armando (1995), *Il reale nel linguaggio: indicialità e realismo nella semiotica di Peirce*, Vita e Pensiero, Milano.

FUMAGALLI, Armando (2006), “Il problema dell’indicialità in semiotica”, in RAYNAUD, S. (a cura di), *Io, tu, qui, ora. Quale semantica per gli indicali?*, Guerini & Associati, Milano, pp. 53-82.

LEONE, Massimo (2014), a cura di, «Immagini efficaci», in *Lexia*, n. 17-18.

LEVI-STRAUSS, Claude (1958), *Anthropologie Structurale I*, Plon, Paris, (*Antropologia strutturale*, trad. di Paolo Caruso, Il Saggiatore, Milano 1998).

MARRONE, Gianfranco (2014), «Gustare con gli occhi: l’enunciazione in *Masterchef*», in *Lexia*, n. 17-18, pp. 319-339.

MONTANI, Pietro (2010), *L’immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Roma-Bari.

MORTENSEN, Mette (2015), *Journalism and Eyewitness Images. Digital Media, Participation, and Conflict*, Routledge, New York, Abingdon.

PETERS, Chris, ALLAN, Stuart (2016), «Everyday imagery: Users’ reflections on smartphone cameras and communication», in *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, pp. 1-17, (consultato il 09/12/2016).

PETERS, John Durham (2001), «Witnessing», in *Media, Culture and Society*, n. 23 (6), pp. 707-23.

PISANTY, Valentina (2014), «Per una semiotica della testimonianza», in *Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio/SFL*, pp. 323-336.

POGLIANO, Andrea (2015), «Iconic Photographs in the Newsroom: An Ethnography of Visual News-making in Italy and France», in *Sociologica*, n. 1, pp. 1-49.

ROBISON, David J., ROBINSON, Wendy (2006), *Tsunami Mobilizations: Considering the Role of Mobile and Digital Communication Devices, Citizen Journalism, and the Mass Media*, in KAVOORI, (a cura di), ARCENEUX, Noah, (eds.), *The Cell Phone Reader: Essays in Social Transformation*, Peter Lang Publishing, New York, pp. 85-103.

SABATINI, Francesco, COLETTI, Vittorio (2003) *Il Sabatini Coletti: dizionario della lingua italiana*, Rizzoli Larousse, Milano.

SJØVAAG, Helle, BRIDGE, John (2010) *Amateur Images in the Professional News Stream*, in GRIPSRUD, Jostein (a cura di) *Relocating Television. Television in the Digital Context*, Routledge, London, pp. 101-112.

SJØVAAG, Helle (2011) *Amateur Images and Journalistic Authority* in ANDÉN-PAPADOPOULOS Kari, PANTTI Mervi, (a cura di), *Amateur Images and Global News*, Intellect, Bristol, Chicago, pp. 79-95.

SPAYD, Liz (2016), «Why'd You Do That? Running a Photo of a Killer on the Home Page », in *The New York Times*, 19/12/2016 (consultato il 13/12/2017).

TraMe (2013), a cura di, «Politiche della memoria. Uno sguardo semiotico», in *Versus*, n. 116.

VERNALLIS, Carol (2013), *Unruly Media YouTube, Music Video, and the New Digital Cinema*, Oxford University Press, New York.

VIOLI, Patrizia (2014), *Paesaggi della memoria: il trauma, lo spazio, la storia*, Bompiani, Milano.

VOLLI, Ugo (2014), «Leggere le immagini?», in *Lexia*, n. 17-18, pp. 17-40.

ZELIZER, Barbie (2007), «On 'Having Been There': 'Eyewitnessing' as a Journalistic Key Word», in *Critical Studies in Media Communication*, n. 24 (5), pp. 408-428.

ZELIZER, Barbie (2010), *About to Die: How News Images Move the Public*, Oxford University Press, New York.