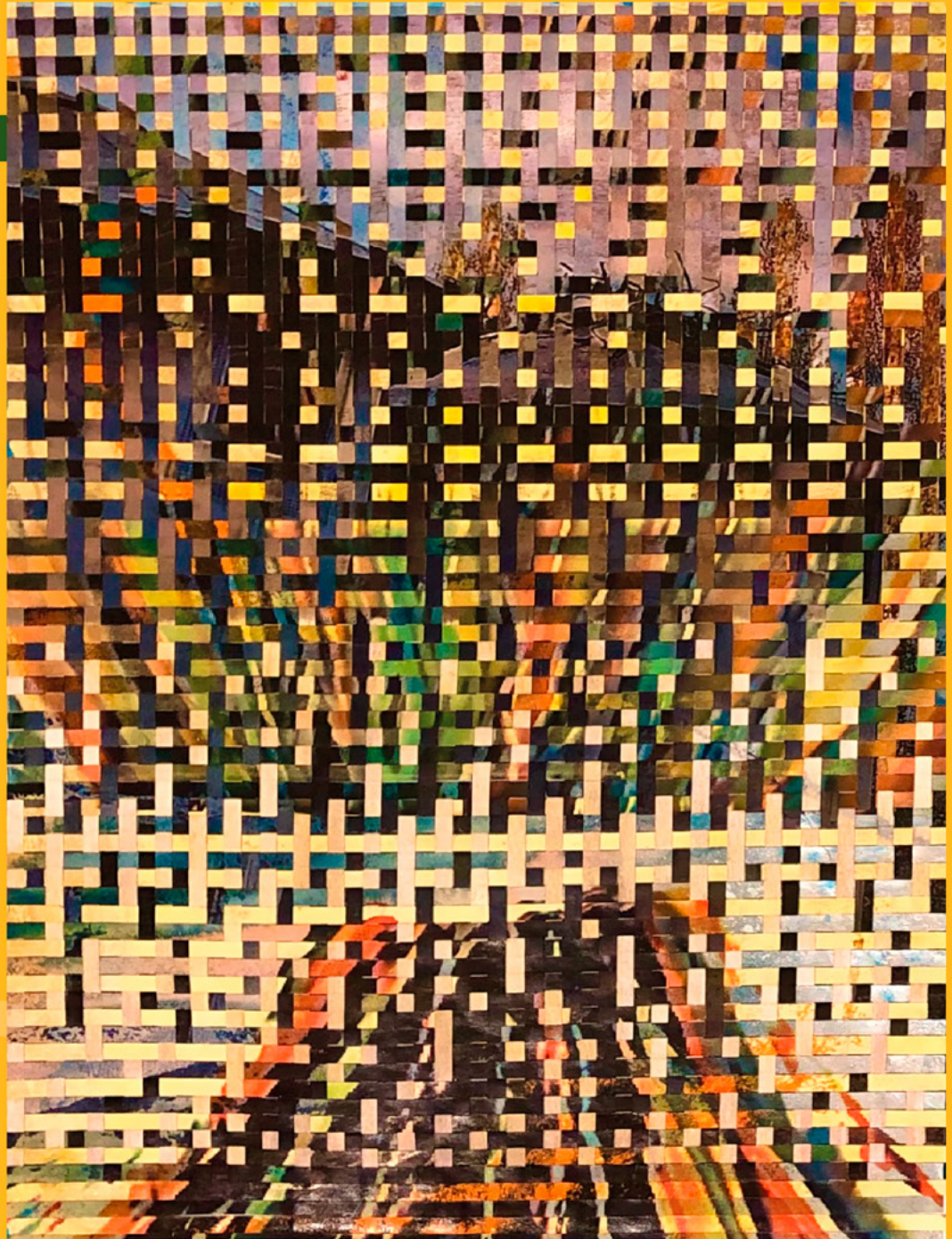


GENTES

| Anno XII, numero 12 | dicembre 2025 |



Autorizzazione n. 16/2014 del tribunale di Perugia - Dir. Resp. Antonello Lamanna

12

Rivista di Scienze Umane e Sociali
Journal of Humanities and Social Sciences



PERUGIA STRANIERI
UNIVERSITY PRESS

Rivista di Scienze Umane e Sociali
Journal of Humanities and Social Sciences

GENTES

| Anno XII, numero 12 | dicembre 2025 |

Serialità, periodicità e testualità effimera:
indagini, analisi, nuove prospettive



PERUGIA STRANIERI
UNIVERSITY PRESS

Direttore Scientifico

Giovanna Zaganelli

Direttore Editoriale

Antonello Lamanna

Comitato Scientifico

Carlo Alberto Augieri (Università del Salento), Sarah Bonciarelli (Universite de Gand), Andrea Capaccioni (Università degli Studi di Perugia), Giovanni Capecchi (Università per Stranieri di Perugia), Massimo Ciavolella (University of California, Los Angeles (UCLA), Gianni Cicali (Georgetown University), Marcel Danesi (University of Toronto), Roberto Fedi (Università per Stranieri di Perugia), Simona Carretta (Università per Stranieri di Perugia), Massimo Lucarelli (Universite de Chambéry), Toni Marino (Università per Stranieri di Perugia), Jean-Luc Nardone (Universite de Toulouse II Jean Jaures), Fabrizio Scrivano (Università degli Studi di Perugia), Enrico Terrinoni (Università per Stranieri di Perugia), Boris Uspenskij (Università Statale di Mosca)

Comitato editoriale

Cecilia Gibellini (Università degli Studi del Piemonte Orientale), Federico Meschini (Università degli Studi della Tuscia), Luca Padalino (Università degli Studi di Perugia), Roberta Salvatore (Università degli Studi di Messina)

Comitato di redazione

Andrea Agosta, Virginia Benedetti, Ylenia Papa

Editore

Perugia Stranieri University Press, Università per Stranieri di Perugia, Piazza Fortebraccio

Redazione

Università per Stranieri di Perugia, Via C. Manuali 3, Palazzina Valitutti, 06122 Perugia

email: gentes@unistrapg.it

sito web Gentes: www.unistrapg.it/it/ricerca/perugia-stranieri-university-press/catalogo/gentes-rivista-di-scienze-umane-e-sociali

Published by Perugia Stranieri University Press

Gentes e inclusa nella lista ANVUR delle | Riviste Scientifiche dell'Area10 |

Tutti gli articoli sono sottoposti a *peer review*

Ogni autore e responsabile delle immagini presenti nel proprio articolo sollevando la rivista GENTES da ogni tipologia di responsabilità. Ogni autore dichiara di possedere tutti i diritti (licenze o liberatorie), sugli originali, sulle acquisizioni digitali e sulle elaborazioni delle immagini inviate.

In copertina

Sauro Cardinali,

“Intrecci incestuosi” (2023)

Tecnica mista su carta 50x36.

Per gentile concessione

Impaginazione: David Montyel

Rivista distribuita
con Licenza internazionale
Creative Commons CC BY-NC
Attribuzione – Non Commerciale



INDICE

- 6 [Editoriale - Sulla riproducibilità. Il testo, la copia, il modello](#)
- Laboratori della comunicazione letteraria
- 14 [Fabrizio Scrivano, *Pinocchio e la tentazione multiseriale. Una riflessione tra ripetizioni e invarianti*](#)
- 33 [Andrea Agosta, *Motti, facezie, buffonerie. Forme di serialità comica nel Cinquecento*](#)
- 42 [Nicolò Brunelli, *Appunti sugli almanacchi di Mario dell'Arco*](#)
- Pratiche e strategie delle culture contemporanee
- 60 [Andrea Bernardelli, *Il crimine in scena: biografie, biopic e true crime.*](#)
- 75 [Toni Marino, *Serialità narrativa, coinvolgimento e persuasione: transportation, empatia ed emotional flow nelle serie televisive crime.*](#)
- 91 [Luca Padalino, *Lo statuto critico di periodici e almanacchi nel campo filosofico-letterario italiano: Gramsci, Croce, Garin, Falqui*](#)
- Recensioni, Riflessioni, interviste
- 113 [Giovanna Zaganelli, *La circolazione mondiale di Pinocchio: prospettive di studio. Intervista a Giovanni Capecchi*](#)
- 116 [Gregorio Ceccagnoli, *Achilles between Homer and Baricco, a Modern Hero from Ancient Times: Literary Seriality and the Reinvention of the Homeric Hero*](#)
- 130 [Luca Padalino, Andrea Agosta *Recensione a A. Perrone, Il palinsesto della catastrofe. La metafora tra lirica e scienza nel Barocco meridionale.*](#)

G

Il crimine in scena: biografie, biopic e true crime

§

The Crime on Stage: Biographies, Biopics, and True Crime

Andrea Bernardelli
Università di Ferrara

Abstract

Il genere narrativo true crime ha un vasto successo su diverse piattaforme – dallo streaming audiovisivo al podcast. Fondamentalmente si tratta di fornire la ricostruzione della biografia delle persone coinvolte in un crimine. Questo secondo due possibili diverse prospettive quella del criminale – spesso un assassino o un serial killer – oppure quella della vittima, o delle vittime. Il legame tra le due forme narrative – quello del biopic e quella del true crime -, è evidente anche nel fatto che si basino entrambe sull'uso di materiale audiovisivo – solo audio nel caso del podcast -, d'archivio - come news, interrogatori, o deposizioni in tribunale, ma anche il girato personale o familiare dei soggetti coinvolti. Questo materiale è ciò che rende "true" il true crime, anche se in molti casi è intrecciato con le forme della finzione – il reenactement spesso presente nei true crime audiovisivi. Quali sono le forme del true crime più interessanti in termini di ricostruzione di una sorta di biografia personale degli individui coinvolti? E quali questioni etiche coinvolge questa modalità di approccio al crimine?.

Parole chiave: Semiotica audiovisiva; Narratologia; True Crime; Biopic.

The true crime narrative genre is widely successful on various platforms - from audiovisual streaming to podcasts. Basically, it implies providing a reconstruction of the biography of people involved in a crime. This is ac-

ording to two possible different perspectives: that of the criminal - often a murderer or serial killer - or that of the victim, or victims. The link between the two narrative forms - that of the biopic and that of true crime -, is also evident in the fact that they are both based on the use of archival audiovisual material - audio only in the case of the podcast -, such as news, interrogations, or court depositions, but also the personal or family footage of those involved. This material is what makes true crime "true," although in many cases it is intertwined with forms of fiction - the re-enactment often used in audiovisual true crime products. What forms of true crime are most interesting in terms of reconstructing a kind of personal biography of the individuals involved? And what ethical issues does this mode of approaching crime involve?.

Keywords: Biopic, seriality, transcoding, automatism.

1. Il true crime e le forme narrative di confine

Nell'ultimo decennio abbiamo assistito al crescente successo di un particolare genere narrativo, il *true crime*, questo sia sui servizi streaming video, attraverso documentari e miniserie, ma anche attraverso il podcasting, canale sempre più rilevante per la sua diffusione. Inizialmente confuso - perché prossimo per molti aspetti -, con la *crime fiction*, ha ora trovato una propria caratterizzazione specifica, nonostante una costante interazione con altri generi narrativi "di confine" (Punnet 2018, p. 3).

Del true crime potremmo qui dare una prima definizione generica - in un certo senso funzionale, o pragmatica -, che potrebbe essere questa: si tratta di *narrazioni* che raccontano in *forma documentaria* la storia di crimini *realmente* accaduti. L'uso di quel "realmente" allude al fatto che si tratti di prodotti non-fictional, non di finzione, il che giustifica l'uso del termine "true" nella denominazione del genere narrativo. Ma dovrebbe fare riflettere anche il fatto che in quella definizione sia stato necessario inserire un riferimento alla forma documentaria della narrazione, denso di conseguenze, come vedremo. Si dovrebbe aggiungere che le storie narrate si incentrano sulle esistenze di persone reali, e quel "persone" ha a sua volta un certo peso per comprendere la funzionalità del genere true crime, non solo perché, a questo punto, si trova ai confini con un ulteriore genere narrativo, quello del documentario biografico, ma anche perché - come vedremo -, molte delle questioni etiche sollevate dal true crime sono riconducibili proprio alla intrusione, più o meno debita, nella vita di altre persone.

Al di là del recente successo è un genere dotato di una lunga storia che viene fatta risalire al racconto a sfondo moralistico di crimini degli *execution sermons*, testi che venivano recitati il giorno dell'esecuzione del condanna-

to nel New England dei secoli xvii e xviii, ma anche ai racconti riportati nelle varie edizioni del *Newgate Calendar*, raccolta di storie di crimini originariamente pubblicata mensilmente dalle autorità della prigione di Newgate a Londra nei secoli xviii e xix (Murley 2008). Da questa letteratura di stampo religioso e istituzionale deriva poi quella che è invece una produzione di genere più popolare, e di fatto in larga parte finzionale, quella dei *penny dreadful*, fascicoli di poche pagine a pubblicazione seriale venduti per le strade dell'Inghilterra vittoriana, che raccontavano in forma spettacolare e finzializzata storie di crimini efferati, in alcuni casi ispirati a veri fatti di cronaca.

Forzando un po' la mano potremmo dire che il genere "true crime" nasce propriamente nel momento in cui viene usata con insistenza quella specifica espressione per identificare un determinato tipo di pubblicazione. Quindi di fatto è con i magazines degli anni '30 e '40 del Novecento – con testate come *True Detective* (1924-95) o *True Police Cases* (1936-2000) –, che è possibile identificare uno spazio per un genere narrativo specifico e di cui, per quel medium, vale a dire per la stampa periodica, finisce per definire anche un primo formato narrativo, un modo di raccontare il crimine. Nasce quella forma mista di finzione e realtà che resterà caratteristica del true crime nei decenni a seguire, dove l'aspetto finzionale svolge la funzione di rendere avvincente il percorso della narrazione, mentre l'aspetto documentario, di riferimento alla realtà, rende la storia coinvolgente dal punto di vista emotivo, dando al lettore il brivido del contatto con la cruda realtà. In seguito, negli anni '70 del Novecento, avviene quella che è stata identificata come l'esplosione editoriale del libro true crime, e anche in questo caso si definisce - o si ridefinisce rielaborando il modello dei magazines -, un nuovo standard del meccanismo narrativo delle storie true crime – dal capostipite *In Cold Blood* di Truman Capote del 1966, fino al prototipico *The Stranger Beside Me* di Ann Rule del 1980.

La regola nella storia del true crime sembra essere questa, semplificando: un nuovo supporto genera nuove forme. Per chi conosce lo studio della storia dei sistemi dei media questo sembrerà banale. Tanti macrogeneri narrativi si sono trasformati nel corso del tempo in ragione del medium utilizzato per veicolare le storie, pensate al romance, alla fantascienza, al fantasy, e così via. Ogni volta però c'è qualcosa che rimane costante, che ci permette, come stiamo facendo ora, di identificare dei precursori, e una conseguente storia di quel genere narrativo. Quindi con il true crime ci troviamo di fronte ad un genere narrativo *multiplatforma* – a stampa, cinematografico-documentario, audiovisivo seriale in televisione e sulle piattaforme con il podcast –, e per questo motivo *proteiforme* – come dicevamo, cambia le proprie forme narrative in funzione del medium o canale attraverso cui viene veicolata la storia, creando in alcuni casi dei veri e propri micro-universi multimediali, in cui lo stesso racconto passa da un podcast ad una miniserie, e poi ad un docu-film, e non necessariamente in questo ordine o sequenza.

Come sottolineato in precedenza, ricordando la sua parentela con la crime fiction, il true crime vive una costante situazione di ambiguità dovuta al suo intreccio con altre forme narrative “di confine”, come quelle del giornalismo investigativo, del documentario storico, della saggistica storiografica, e della scrittura legale o giuridica (Punnett 2018; Barnes 2023). Un interessante contatto del true crime con una forma narrativa limitrofa – non molto esplorato, in realtà –, è quello che il true crime ha con il genere della narrazione biografica. Una biografia genericamente consiste nella narrazione della vita di una persona – per lo più illustre o famosa, o che per qualche motivo sia ritenuta dall’autore meritevole di essere resa nota e posta in evidenza. Si tratta anche in questo caso di un genere trasversale, multipiattaforma e quindi proteiforme, come lo stesso true crime. Ma in cosa consiste il legame tra le forme del genere biografico e quelle del true crime? Fondamentalmente il true crime è basato sul racconto delle vite delle persone coinvolte nei crimini, su un procedimento di lenta e capillare ricostruzione degli eventi e dei comportamenti che li hanno caratterizzati come vittime o carnefici, o come coloro che si sono messi alla ricerca dei colpevoli di un crimine, vale a dire le autorità giuridico-legali.

All’interno del vasto campo delle forme della narrazione biografica, in ragione del medium specifico che lo caratterizza, possiamo isolare il genere del *biopic*, o del film – o più genericamente dell’audiovisivo –, biografico (Venturelli 2003). L’etichetta di *biopic* – *biographical picture* –, comprende tutti quei prodotti audiovisivi – film, serie tv, e miniserie – che raccontano la vita di personaggi realmente esistiti, rielaborandola in modo più o meno finzionale. Il *biopic* trova poi differenti declinazioni in ragione del genere narrativo specifico in cui viene collocato – storico, bellico, avventuroso, scientifico, ecc. Quello che rende evidente la parentela con il true crime non è tanto la sua applicazione, ad esempio, al genere del gangster movie, più prossimo all’ambito finzionale, ma il rapporto che entrambe le forme, il *biopic* e il true crime, hanno con il genere e le forme del documentario, o del non fiction movie. Il *biopic* si avvicina al true crime quando è più attento nella ricostruzione della narrazione biografica alla corrispondenza con ciò che è documentato della vita delle persone coinvolte – di fatto, diventa una questione di oggettività o di soggettività del racconto (Aprà 2003).

È interessante il fatto che nell’ambito dei non-fiction film studies sia evidente la presenza di una polarizzazione della discussione riguardo proprio alla distinzione tra le forme di un racconto oggettivo e quella di un racconto soggettivo. Ad esempio, Bill Nichols (1999; 2001; 2008) sembra privilegiare le forme di un documentario che definisce come *observational*, in cui lo spettatore viene invitato a osservare semplicemente ciò che accade di fronte alla macchina da presa, come se si trattasse della osservazione diretta di una esperienza vissuta, senza uso di una voice over narrante che gli faccia da guida, né di re-enactments – vale a dire di ricostruzioni finzionali, con attori, delle situazioni reali. Secondo Nichols questa modalità si distingue dalle forme più intrusive e più soggettive della modalità *expository* del do-

cumentario – in cui una o più voci si rivolgono direttamente allo spettatore proponendo in maniera evidente una specifica prospettiva sui fatti -, e a quella *performative* – in cui viene messa in evidenza la complessità degli eventi e la loro incertezza, utilizzando le dimensioni personale ed emotiva (embodied e situata), con una combinazione di ciò che è reale e di ciò che è invece ricostruzione immaginata come ipotesi soggettiva. Di opinione opposta è invece Stella Bruzzi (2006; 2016; 2020) che propone una visione meno oggettivante delle forme del documentario filmico, sostenendo che proprio nella modalità performativa il documentario trovi il proprio senso più compiuto. Il documentario deve essere il risultato di un processo di negoziazione tra la realtà, il documento, e l'interpretazione soggettiva. In questo modo la narrazione filmica documentaria è il risultato necessario dell'intrusione del filmmaker nella situazione filmata, il che porta il documentario ad essere inevitabilmente performativo; si basa sul riconoscimento della artificialità della ricostruzione da parte dello spettatore, il che permette l'emergere della verità in una sorta di meccanismo dialettico tra gli autori, il soggetto trattato, e gli spettatori. Bruzzi ci dice che il documentario deve essere soggettivo, non può farne a meno, e che di conseguenza deve esibire questa condizione per risultare onesto, eticamente coerente.

Non è un caso se anche il giornalismo investigativo – altro ambito limitrofo al true crime e al biopic -, basi la discussione sulle proprie forme narrative sulle categorie del soggettivo e dell'oggettivo. Nel giornalismo il concetto di oggettività viene declinato in termini di obiettività del giornalista, sul fatto che non debba avere un punto di vista preconconcetto sugli eventi che sta riportando. L'obiettività viene qui intesa non tanto come veridicità dei fatti – che è l'oggetto dell'indagine e il fine del percorso narrativo del giornalista -, ma come un atteggiamento che consiste nel non essere influenzato da opinioni o sentimenti personali. L'idea sarebbe quella di non essere guidato dal pregiudizio, da favoritismi, o da una valutazione soggettiva degli eventi. Questo perché nel giornalismo investigativo si cerca la creazione di un rapporto di fiducia tra il giornalista e i propri lettori/spettatori/ascoltatori che non può essere messo in discussione da una parzialità di giudizio del giornalista stesso. È evidente come questo possa entrare in conflitto con le forme narrative del true crime in cui è spesso la parzialità dell'opinione dell'autore a guidare la ricerca di un senso dei fatti riportati.

Ora, in sintesi, è qui, nell'incrocio tra tre diversi campi e relative forme narrative - quelle del giornalismo investigativo, del documentario, e della fiction -, che emergono le questioni fondamentali del rapporto tra true crime e biopic che vogliamo qui mettere in evidenza. È in questo intreccio che nascono anche le varie questioni etiche relative al true crime – valide di fatto anche per il biopic -, che riguardano la soggettività del racconto, la finzione forzata dei fatti, l'intrusione voyeuristica nell'esistenza di persone reali. Nel caso del true crime queste problematiche si concretizzano nel rischio della eroizzazione o idealizzazione del criminale, nel dimenticare le vittime – il classico problema del true crime, “where the victims are? -,

l'abuso dei ricordi e del dolore dei parenti o dei sopravvissuti al crimine, l'intrusione della narrazione nelle questioni reali, influenzando l'opinione pubblica e le autorità competenti, fino a portare a cambiare le sorti di un giudizio legale.

2. Found footage e reenactment

Ma quali forme accomunano la narrazione true crime al biopic, e quali invece le distinguono? Possiamo partire dal fatto che entrambe le forme narrative si basano sulla ricostruzione della biografia di persone reali – personaggi di un qualche rilievo storico o culturale per il biopic, persone coinvolte in un crimine reale nel caso del true crime. Il legame tra le due forme narrative – quella del biopic e quella del true crime -, è evidente anche nel fatto che si basano entrambe sul riferimento al documento storico. Per il biopic si tratta di fare riferimento, nella ricostruzione finzionalizzata della vita di un personaggio storico, su quelli che sono i documenti e le testimonianze su quella persona e sulla sua esistenza, anche sul suo privato – in particolare toccando aspetti oscuri della biografia del personaggio o le difficoltà incontrate nel suo percorso esistenziale. Nel caso del true crime si tratta più propriamente del ri-uso di materiale audiovisivo di archivio - come news, interrogatori, o deposizioni in tribunale, ma anche il girato personale o familiare dei soggetti coinvolti. Si tratta di quello che tecnicamente nell'ambito dell'audiovisivo viene definito il *found footage* – termine attraverso cui si identifica il girato di repertorio, il materiale audiovisivo d'archivio che viene riutilizzato per un nuovo prodotto. Ma entrambe le forme di narrazione sembrano utilizzare un altro dispositivo tecnico cinematografico: quello del *reenactment*. In senso esteso il termine richiama la rievocazione storica, vale a dire il riproporre vicende o situazioni storiche attraverso una loro rappresentazione con attori basandosi su documentazione storiografica. In senso ristretto si tratta di una tecnica cinematografica che consiste nel proporre in versione finzionalizzata, con attori e con la ricostruzione del contesto il più possibile realistica, la rappresentazione di un evento storico o di un evento realmente accaduto, a volte letteralmente replicando una qualche testimonianza audiovisiva di archivio. Ad esempio, nel film di Oliver Stone, *JFK. Un caso ancora aperto* (*JFK*, 1991), viene riprodotta la scena dell'assassinio del presidente Kennedy a Dallas il 22 novembre del 1963, riportando letteralmente la Dealey Plaza alla condizione in cui si trovava quel giorno - lo scenografo Victor Kempster ridiede all'edificio del Texas School Book Depository l'aspetto esterno originario dell'epoca, fece ricollocare i binari della ferrovia dietro la collinetta erbosa dove, secondo una delle diverse teorie, potevano essersi nascosti altri presunti killers, e fece potare gli alberi per riportarli all'altezza in cui erano all'epoca del fatto. Questo basandosi sui filmati d'archivio di quel giorno, in particolare sul celebre filmato amatoriale opera di Abraham Zapruder, e cercando di replicarne anche i minimi particolari (v. ad es. Bruzzi 2006: 17-26).

Potremmo dire che risulta centrale in questi casi il rapporto dialettico tra il realismo introdotto dal *found footage* e la finzionalizzazione portata invece dal *reenactement*, dalla ricostruzione a posteriori dell'evento. Al limite si potrebbe pensare al biopic, in senso tecnico, come ad una sorta di lungo ed esteso *reenactment*: sarebbe la ricostruzione di eventi storici attraverso gli strumenti della finzionalità audiovisiva - gli attori, il set, il montaggio -, di una documentazione, non esclusivamente filmica, visto che il biopic storico si può basare su una documentazione di tipo scritto, o storiografico (la vita di Giulio Cesare così come è possibile ricostruirla a partire dalle testimonianze storiche e cronachistiche del tempo). Nel biopic, quantomeno in quello relativo ad eventi e personaggi vissuti dagli inizi del Novecento in poi, spesso vengono inseriti filmati d'epoca, come segnale o indizio del realismo del racconto. Quindi entra in gioco il rapporto con il *found footage*, anche se per porzioni minime della costruzione narrativa audiovisiva, utilizzato come una sorta di "prova" della corrispondenza agli eventi e ai contesti reali.

Qualcosa di simile succede per il true crime audiovisivo anche se cambiano i rapporti relativi tra le due forme di documentazione. Nel true crime assistiamo all'uso di una grande mole di materiale di archivio che, come detto, va dai filmati ripresi dalle news fino alle riprese amatoriali personali, e ai materiali archiviati dalle forze dell'ordine o dal tribunale, spesso interrogatori o testimonianze. A questo materiale si aggiungono le interviste *staged* cioè, fatte in studio a protagonisti o testimoni degli eventi, materiali che rivestono uno statuto intermedio tra realismo e finzione - essendo testimonianze di persone realmente coinvolte negli eventi, ma collocate in contesti ricostruiti, a volte con riprese in studio con la ricostruzione di ambienti solo apparentemente realistici.

Il materiale d'archivio è ciò che rende "true" il true crime, anche se in molti casi è intrecciato con le forme della finzione - il *reenactment* appunto. Nel caso del true crime però il *reenactment* svolge una funzione ambigua, e spesso ridotta o quasi occulta: da un lato sembra avere una fondamentale funzione euristica - serve al filmmaker e allo spettatore per analizzare e comprendere meglio situazioni di cui non sia possibile visualizzare correttamente lo svolgimento solo a partire dalle testimonianze verbali delle interviste -, ma, allo stesso tempo, introduce un elemento di interpretazione soggettiva, la prospettiva dell'autore, riguardo allo svolgimento dei fatti e alle intenzioni delle persone coinvolte che, nei modi espressivi, rinvia alle forme della fiction narrativa. Ad esempio, nella ricostruzione della vita del protagonista Robert Durst, il regista e conduttore della miniserie *The Jinx* (HBO, 2015; 2024), Andrew Jarecki, si basa su filmati d'archivio e sulle fondamentali interviste allo stesso Durst e ad altri protagonisti della biografia del milionario newyorchese, ma introduce in alcuni momenti chiave della narrazione delle ricostruzioni finzionali degli eventi che sono di fatto interpretazioni dell'accaduto, e che vanno al di là dei fatti documentati. Quando Durst descrive un evento traumatico della propria infanzia - l'essere stato obbligato dal padre ad assistere al suicidio della madre quando

aveva sette anni -, Jarecki mostra allo spettatore una ricostruzione dell'evento fortemente drammatizzata. Questo porta lo spettatore ad accettare quanto raccontato dallo stesso Durst nell'intervista senza problematizzarlo. Ma restano aperte alcune questioni: fino a che punto quella persona sta usando quel ricordo per giustificare il proprio comportamento a posteriori, e fino a che punto possiamo credere che sia realmente accaduto come ce lo sta riportando e non sia un ricordo "ricostruito"? La rappresentazione attraverso la ricostruzione filmica ci porta ad accettare la verità di quanto raccontato soggettivamente da Durst perché inserita all'interno del materiale documentario d'archivio la cui "storicità" viene così a proiettarsi sulla ricostruzione finzionale.

A questo punto possiamo chiederci: quali sono le forme del true crime più interessanti in termini di ricostruzione della biografia personale degli individui coinvolti nel crimine? Come è possibile giustificare l'idea che il true crime sia una sorta di biopic criminale? E, in conclusione, quali questioni etiche coinvolge questa modalità di approccio al crimine incentrato sulla ricostruzione biografica?

3. Modelli di biografie criminali nel true crime

I modi secondo cui vengono raccontate le "vite criminali" possono essere a volte molto diversi tra loro, e coinvolgono in maniera diversa le categorie che abbiamo finora evidenziato – la dialettica oggettività/soggettività, l'uso del re-enactment e del materiale d'archivio, e l'utilizzo dello strumento dell'intervista.

Un primo esempio di come l'utilizzo dell'intervista – in molti casi di una specifica intervista -, possa diventare centrale nella ricostruzione della biografia di un criminale, possiamo identificarlo nella miniserie Netflix del 2019 diretta da Joe Berlinger, *Conversations with a Killer: The Ted Bundy Tapes*. Il motore stesso della narrazione è una intervista, in un certo senso esclusiva e personale, che il criminale ha concesso ad un giornalista, in tal modo dando vita ad un particolare rapporto di confidenza - a volte anche di complicità emotiva -, tra l'intervistato e il giornalista stesso. Questa miniserie, incentrata sulla figura del serial killer Ted Bundy, è parte di un trittico che comprende altri due prodotti simili nella struttura, sempre distribuiti da Netflix: *Conversations with a Killer: The John Wayne Gacy Tapes* e *Conversations with a Killer: The Jeffrey Dahmer Tapes*, entrambi del 2022 e sempre diretti da Joe Berlinger. La miniserie del 2019 è stata prodotta in occasione del trentesimo anniversario della esecuzione di Ted Bundy avvenuta il 24 gennaio 1989 e, nei suoi quattro episodi, utilizza oltre cento ore di girato che comprende materiale di archivio preso da notiziari, interviste a persone coinvolte nelle indagini, a parenti delle vittime o testimoni. Al centro di tutto, e a fare da guida allo spettatore nella ricostruzione dell'esistenza di Bundy, è però la lunga intervista fatta dal giornalista Stephen Michaud, con la col-

laborazione investigativa del suo collega Hugh Aynesworth, quando il serial killer era già detenuto nella death row del carcere poco prima dell'esecuzione – da cui erano già derivati due libri true crime pubblicati da Michaud e Aynesworth, il primo nel 1983, *The Only Living Witness*, il secondo del 1989, *Ted Bundy: Conversations with a Killer*. Ted Bundy era stato accusato, e poi riconosciuto colpevole, di almeno trenta omicidi di giovani donne avvenuti tra il 1974 e il 1978, anche se resta il dubbio che abbia colpito anche in precedenza. Quello che aveva impressionato l'opinione pubblica del tempo, e anche oggi chi senta raccontare le sue vicende, è la peculiare caratterizzazione della persona, o del personaggio, vista la costruzione narrativa che ce ne è stata restituita. Si trattava di un uomo molto intelligente, abile manipolatore, colto e affascinante – laureato in psicologia, stava studiando legge per abilitarsi alla avvocatura. Riusciva ad attirare le proprie vittime fingendosi in difficoltà sostenendo di aver bisogno di aiuto – in alcuni casi aveva usato una fasciatura ad un braccio per fare credere di esserselo fratturato -, per poi stordirle, aggredirle sessualmente ed ucciderle.

La miniserie, come detto, segue il filo rosso dell'intervista della fine degli anni '80 e introduce poi dei commenti di Michaud e di Aynesworth a trent'anni di distanza da quella serie di incontri in carcere. Quindi, in parallelo con la ricostruzione della catena degli omicidi di Bundy, viene anche ricostruita la biografia e la contorta psicologia del serial killer. Ma le vere rivelazioni o informazioni rilevanti vengono sempre dall'intervista di Michaud e dai suoi commenti a posteriori, come se la stessa intervista fosse diventata una scena del crimine da investigare e commentare. Viene così introdotto un meccanismo metanarrativo in cui Michaud fornisce le chiavi interpretative del personaggio Bundy attraverso una serie di riflessioni sull'accaduto e sul modo in cui il loro rapporto si era sviluppato durante quegli incontri. Michaud racconta di come, ad un certo punto, avesse trovato il modo di fare parlare un reticente Ted Bundy dei propri crimini – la cui responsabilità continuava a negare nonostante l'evidenza delle prove e la condanna -, chiedendogli di provare a descrivere questo supposto omicida dei cui delitti era stato ingiustamente accusato. Parlando in terza persona di un altro ipotetico criminale, Bundy, nelle registrazioni, costruisce una sorta di profiling di sé stesso, di una nitidezza impressionante, di fatto auto-accusandosi. In questa miniserie la funzione dell'intervista non sembra essere molto diversa da quella svolta da questo stesso dispositivo nelle inchieste di approfondimento del giornalismo investigativo, quando l'intervistatore cerca attraverso domande mirate di fare cadere in contraddizione l'intervistato. L'intervista diventa, nella nostra prospettiva, fondamentale strumento di costruzione, o di ri-costruzione, della identità del personaggio e della sua biografia criminale.

Ma con questo prodotto siamo ancora all'interno di un formato tradizionale del true crime audiovisivo che si limita appunto a ricostruire gli eventi, un accaduto appartenente al passato, in forma documentaria. Diversa è la struttura di una tipologia di true crime che potremmo definire invece più

propriamente investigativo o performativo – che porta a far sì che le cose cambino in qualche modo per effetto della narrazione stessa. In questo senso la sociologa Diana Rickard ha proposto di identificare una sorta di sottogenere del true crime definendolo come il “new true crime” (2023, p. 41). Fondamentalmente la caratteristica rilevante di questi specifici prodotti true crime consisterebbe nel fatto che sono costruiti in modo da muovere critiche al sistema giudiziario, mettendone in discussione i meccanismi stessi o rilevando singoli episodi di corruzione o di forzatura, prendendo in particolare le parti di un individuo che si suppone sia stato accusato ingiustamente di un crimine.

Il primo esempio di questa forma performativa di miniserie true crime audiovisiva è rappresentato da *Making a Murderer* (Netflix, 2015; 2018), ma il cui modello, in un certo senso prototipico, è identificabile nel podcast *Serial* (WBEZ, 2014) condotto e ideata dalla giornalista Sarah Koenig proprio l'anno precedente. *Making a Murderer* ricostruisce la vita di Steven Avery, un autodemolitore di un piccolo centro del Wisconsin, che viene prima incarcerato ingiustamente con l'accusa di stupro e poi scarcerato, dopo diciotto anni di reclusione, una volta accertato che il crimine era stato commesso da un'altra persona. Ma la narrazione delle sue disavventure non termina qui, perché due anni dopo la scarcerazione viene accusato di aver stuprato, e questa volta ucciso, una giovane fotografa di una rivista di auto che era stata vista l'ultima volta nella sua ditta di autodemolizioni. Da notare che Avery aveva chiesto alla contea un rimborso milionario per la sua ingiusta precedente incarcerazione e che le istituzioni non sarebbero state in grado di fare fronte alla situazione, di conseguenza era presente un evidente conflitto di interessi tra la polizia locale e la conduzione di queste seconde indagini. Quello che in sostanza cercano di ricostruire gli autori del programma è come le prove e le accuse a Avery siano state anche questa volta costruite ad arte per incastrare una persona scomoda per le istituzioni e la polizia della contea. La ricostruzione, da un punto di vista audiovisivo, si basa sempre sulla raccolta di testimonianze attraverso interviste, ma che in questo caso sono realizzate in una forma di quasi presa diretta, spesso in contesti in cui la persona intervistata visita i luoghi del delitto, e la macchina da presa viene usata in modo da dare la sensazione di una registrazione non programmata di quella situazione – la mdp è spesso in movimento, probabilmente una steadycam, e le immagini non sono “pulite”, ma hanno la caratteristica della quasi improvvisazione della ripresa. A queste interviste-testimonianze delle persone coinvolte – parenti e amici di Avery, poliziotti o altri testimoni dei fatti -, si aggiungono i filmati forniti dalle autorità di interrogatori e delle testimonianze rese in tribunale. Da notare che ben poco spazio viene dato a girato personale o di archivio, usato solo quando si cerca di identificare la personalità dell'accusato attraverso scene della propria vita familiare.

La cosa rilevante è che l'intera costruzione della miniserie è in qualche modo guidata da un obiettivo ben chiaro, dimostrare che Avery non è

colpevole del delitto di cui è accusato e che le autorità giudiziarie hanno costruito le prove ai danni del supposto omicida – da cui il titolo che allude alla “costruzione” di un assassino. Non si tratta di un true crime storico-descrittivo, come quello precedentemente menzionato su Ted Bundy, ma in un certo senso siamo di fronte ad un prodotto “militante”, che si prende carico di dimostrare una tesi e di conseguire un risultato preciso. In primo luogo, si tratta della ricostruzione di una vita, quella di Avery, ma che è finalizzata all’obiettivo di ottenere un effetto sul sistema giudiziario, non solo per il singolo caso, ma anche nei termini di una più ampia accusa ai danni di un sistema corrotto o corruttibile. La vita di Avery diventa il mezzo per muovere precise accuse, ma anche per mettere in discussione l’intero sistema giudiziario statunitense e le sue fallacie. La biografia criminale ricostruita in questo formato di true crime viene rivolta ad un fine politico e di discussione sociale.

Abbiamo citato già in precedenza la miniserie HBO *The Jinx* (2015; 2024) che a sua volta può essere avvicinata a questo uso dell’indagine true crime, come detto, di tipo performativo o militante. Solo che nel caso di *The Jinx* l’obiettivo performativo della miniserie non sembra essere chiaro fin da principio. Ciò a cui assistiamo inizialmente manifesta una costruzione apparentemente simile a quella di *Conversations with a Killer*; una intervista diventa il centro e la linea guida per la ricostruzione di una serie di vicende criminali legate all’intervistato e, in tal modo, ne viene anche ricostruita la biografia. In *The Jinx* possiamo identificare l’uso di un diverso dispositivo del true crime: la presenza fortemente intrusiva di un *host*, di un conduttore, che non è solo una *voice over* anonima, ma che risulta fisicamente presente nella costruzione audiovisiva e che ne guida la narrazione. Il regista e co-sceneggiatore della serie, Andrew Jarecki, è a sua volta un personaggio coinvolto nelle vicende così come vengono riportate, nel senso che si fa carico di manifestare le proprie prese di posizione nel corso dello sviluppo dei sei episodi della miniserie. Nei primi quattro episodi della miniserie sembra evidente allo spettatore che Jarecki non abbia una posizione precisa nei confronti della colpevolezza di Robert Durst per i tre omicidi in cui è stato coinvolto, ma per cui fino a quel momento non è stato incarcerato. Dal quinto episodio in poi Jarecki cambia la propria posizione e anche il proprio ruolo – da semplice intervistatore che guida la ricostruzione delle vicende dell’esistenza di Durst, si trasforma in un investigatore e in un accusatore dello stesso. In questo caso la forte intrusione del filmmaker nella costruzione narrativa, come la definirebbero gli esperti di non fiction film, diventa centrale e, letteralmente, influisce sulla biografia del personaggio che è al centro della sua attenzione. Jarecki cambia il destino di Durst che verrà, prima accusato e poi condannato all’ergastolo, grazie alle prove da lui trovate. La vita stessa di Robert Durst non viene solo narrata, ma la sua biografia viene riformulata in funzione dell’intervento del filmmaker e della stessa realizzazione della miniserie. È come se Jarecki riscrivesse la trama dell’esistenza di Durst e delle persone con lui coinvolte nei crimini in un modo molto simile

alla costruzione di una sceneggiatura finzionale, ma che in questo caso ha a che fare con reali esistenze – in tal senso è impressionante la reazione dei parenti della moglie di Durst, ufficialmente scomparsa nel 1986 e di cui nulla si è in seguito saputo, nel momento in cui Durst nella registrazione dell'intervista pronuncia, senza ricordarsi di essere ancora microfonato, quella fatidica frase "I killed them all, of course" (*The Jinx* S02E01; 30.00). Questo genere di prodotto true crime cambia le biografie e non si limita a descriverle.

Sul versante opposto rispetto agli esempi appena riportati, di true crime che invece si pongono alla ricerca di una ipotetica oggettività del racconto, si colloca il docu-film *American Murder: The Family Next Door* (Netflix, 2020). In questo caso non abbiamo una evidente intrusione autoriale, non c'è una voce narrante, ma neppure interviste a testimoni o a persone coinvolte nel crimine registrate in studio. Il docu-film racconta dell'assassinio da parte di Chris Watts della sua intera famiglia, la moglie Shanann, al momento dell'omicidio incinta, e delle loro due figlie di quattro e tre anni rispettivamente. L'intera ricostruzione degli eventi è svolta attraverso il montaggio di filmati d'archivio e di riprese più o meno professionali sulla scena degli eventi – ad esempio, le prime scene a cui assistiamo, relative alla scoperta della scomparsa di Shanann e delle sue figlie e all'arrivo della polizia, sono state fatte da una sua amica con uno smartphone. Largo spazio viene lasciato anche al text messaging tra la vittima e le amiche, e anche con il marito e con altri parenti, utilizzando in tal modo per la ricostruzione delle vicende la nostra costante connessione attraverso i social media. Vengono anche utilizzati i filmati degli interrogatori di polizia all'omicida, ma sempre senza alcuna forma di commento o di introduzione da parte di soggetti esterni. L'unica forma di intervento soggettivo da parte del filmmaker consiste di fatto nel montaggio, nel modo in cui il *found footage* – comprendendo in questa etichetta anche il materiale scritto del messaging -, viene giustapposto. Il montaggio è di fatto, comunque, "parlante" nel senso che, nonostante questa costruzione oggettivante, viene ottenuto un effetto di tensione e di suspense, come nel momento, di fatto atteso dallo spettatore, ma sapientemente collocato, della confessione del pluriomicida di fronte ai poliziotti nella sala interrogatori. Ancora una volta abbiamo trovato in azione gli stessi dispositivi o meccanismi, ma che in una diversa costruzione, ottengono un effetto diverso, in questo caso di una apparente oggettività e della assenza di un punto di vista sulla vicenda e sulla vita delle persone coinvolte. Questo anche se il giudizio morale sull'omicida, implicito nella costruzione narrativa del docu-film, è dichiarato nel momento in cui il racconto si conclude con l'inserimento del filmato della lettura della sentenza di condanna e dei relativi commenti del giudice in aula.

4. Conclusioni

Chiudiamo con alcune considerazioni riguardo alle questioni etiche sollevate dalla forma narrativa del true crime e, in particolare, quelle derivate dalla sua inevitabile intrusione nelle vite di persone reali coinvolte nel crimine raccontato, in un certo senso relative alla sua prossimità con il genere biopic. Il docu-film *American Murder*, appena citato, ha una caratteristica importante all'interno del panorama dei prodotti true crime – al di là della sua costruzione narrativa per montaggio puro –, ed è il fatto che concentra la propria attenzione in prevalenza sulla ricostruzione della vita delle vittime, di Shanann e le sue due figlie, mettendo in secondo piano la figura del marito e omicida Chris Watts, attraverso l'utilizzo di filmati di famiglia o di materiale postato sui social da parte di Shanann. Se si pensa invece alla costruzione di un prodotto come *Conversations with a Killer* fin dal titolo è evidente come il personaggio centrale della narrazione sia il colpevole, e come questa struttura porti inevitabilmente lo spettatore a creare nel proprio immaginario una rappresentazione del killer che in qualche modo oscura la presenza delle narrazioni che riguardano le sue vittime. Esiste quindi una questione che si colloca a metà strada tra l'etico e il narrativo che riguarda la necessità di bilanciare la presenza nella storia della figura del colpevole con quella delle vittime e delle persone che abbiano perso un proprio caro, vittime a loro volta, anche se indirettamente. Esiste il rischio di creare una sorta di mitologia del colpevole, in molti casi un serial killer, attraverso una costruzione narrativa che ne mette in evidenza l'astuzia o anche solo la particolare efferatezza dei crimini commessi.

In questi casi possiamo parlare di un effetto biopic, nel senso che ponendo al centro del racconto la vita di un personaggio eticamente negativo si rischia di rendere la sua figura degna di interesse se non di un'indebita ammirazione. Se il biopic pone al centro dell'attenzione dello spettatore una personalità famosa – *famous* in inglese –, il true crime mette in evidenza invece una personalità *infamous* – malvagia, abominevole, dotata di ogni genere di caratterizzazione negativa. Questo gioco di parole rende evidente la pericolosità di una costruzione narrativa del prodotto true crime che si focalizzi in modo eccessivo, o esclusivo, sulla figura del colpevole, del bad guy, rischiando un indesiderato effetto di idealizzazione del malvagio (v. Schmid 2005).

Risulta poi eticamente complessa la valutazione di prodotti narrativi true crime che intendano avere un effetto sulla realtà, i *new true crime* come definiti dalla Rickard (2023), quelli che hanno una impostazione investigativa o pragmatica. Alcune di queste serie, come *The Jinx*, hanno non solo determinato l'incriminazione del protagonista Robert Durst, ma sono state citate dai giudici stessi nel momento in cui si svolgeva il processo. In molti casi è stato evidenziato come questi prodotti abbiano avuto una influenza, positiva o negativa a seconda dei punti di vista, nel determinare il risultato di un procedimento penale, influenzando l'opinione pubblica e di conseguenza anche i magistrati coinvolti nelle indagini e nel giudizio (Bruzzi 2016; Boling

2019; Horeck 2019). In alcuni casi i prodotti true crime hanno un effetto su una realtà che dovrebbero invece solo descrivere o documentare. In tal modo, è come se si trattasse di un biopic che non solo narra la vita di alcune persone, già di per sé note per qualche motivo (cantanti, attori, personaggi storici, ecc.), ma che ha una rilevante ricaduta sulla vita di persone reali in termini legali, e sulle loro esistenze quotidiane mettendole al centro di una attenzione non sempre richiesta o desiderata, come avviene nei true crime in particolare per i parenti delle vittime dei crimini.

Bibliografia

Aprà A., *Documentario*, in «Enciclopedia del cinema Treccani», 2003. [https://www.treccani.it/enciclopedia/documentario_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/documentario_(Enciclopedia-del-Cinema)/)

Barnes C., *Deconstructing True Crime Literature*, London, Palgrave, 2023.

Boling, K., *True Crime Podcasting: Journalism, Justice or Entertainment?*, in «Radio Journal: International Studies in Broadcast & Audio Media», 17(2), pp. 161-178, 2019. https://doi.org/10.1386/rjao_00003_1.

Bruzzi, S., *New Documentary. A Critical Introduction*, London and New York, Routledge, 2006.

Bruzzi, S., *Making a Genre: The Case of the Contemporary True Crime Documentary*, in «Law and Humanities», 10(2), pp. 249-280, 2016.

Bruzzi, S., *Approximation. Documentary, History and the Staging of Reality*, London and New York, 2020.

Gemzøe, L.S., *The Kim Wall Murder Serialized: Ethics & Aesthetics in High-Profile True Crime*, in «Series. International Journal of TV Serial Narratives», 7(1), pp. 81-90, 2021. <https://doi.org/10.6092/issn.2421-454X/12483>

Horeck, T., *Justice on Demand: True Crime in the Digital Streaming Era*, Detroit, Wayne State University Press, 2019.

Larke-Walsh, G.S. (edited by), *True Crime in American Media*, London and New York, Routledge, 2023.

Murley, J., *The Rise of True Crime: 20th Century Murder and American Popular Culture*, Westport (Conn), Praeger, 2008.

Nichols, B., *Blurred Boundaries. Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Bloomington & Indianapolis, Indiana UP., 1995.

Nichols, B., (1999), *The Voice of Documentary*, in B. Henderson, A. Martin, and L. Amazonas (Eds), *Film Quarterly: Forty Years, A Selection*, Berkeley, U of California, pp. 247-65, 1999.

Nichols, B., *Introduction to Documentary*, Bloomington & Indianapolis, Indiana UP, 2001.

Nichols, B., *Documentary Reenactment and the Fantasmatic Subject*, in «Critical Inquiry», 35.1, pp. 72-89, 2008.

Punnett, I.C., *Toward a Theory of True Crime Narratives. A Textual Analysis*, London and New York, Routledge, 2018.

Rickard, D. (2023), *The New True Crime: How the Rise of Serialized Storytelling Is Transforming Innocence*, New York, New York University Press, 2023.

Schmid, D., *Natural Born Celebrities: Serial Killers in American Culture*, Chicago (IL), University of Chicago Press, 2005.

Seltzer, M., *True Crime: Observations on Violence and Modernity*, London and New York, Routledge, 2007.

Venturelli, R. (2003), *Biografico, Film*, in «Enciclopedia del cinema Treccani», 2003. [https://www.treccani.it/enciclopedia/film-biografico_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/film-biografico_(Enciclopedia-del-Cinema)/)

Walters, E., *Netflix Originals: The Evolution of True Crime Television*, in «The Velvet Light Trap», Austin, 88(3), pp. 25-37, 2021.