



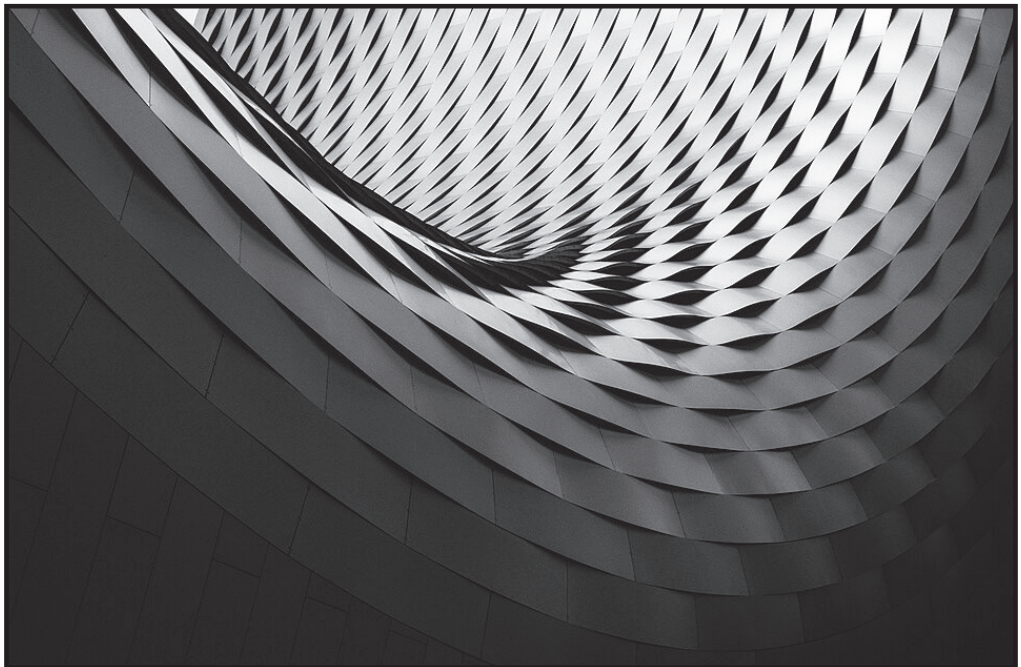
ILEXIA
Rivista di semiotica
Journal of Semiotics 47-48

IL SENSO DELLA REALTÀ

THE MEANING OF REALITY

a cura di / edited by

ANTONIO SANTANGELO, SIMONA STANO



LEXIA. RIVISTA DI SEMIOTICA

LEXIA. JOURNAL OF SEMIOTICS

47-48

Direzione / Direction

Ugo Volli

*Comitato di consulenza scientifica /
Scientific committee*

Fernando ANDACHT

Kristian BANKOV

Pierre-Marie BEAUDE

Denis BERTRAND

Eleonora CHIAIS

Marcel DANESI

Ruggero EUGENI

Guido FERRARO

José Enrique FINOL

Bernard JACKSON

Eric LANDOWSKI

Giovanni MANETTI

Diego MARCONI

Gabriele MARINO

Gianfranco MARRONE

Isabella PEZZINI

Jenny PONZO

Antonio SANTANGELO

Marina SBISÀ

Simona STANO

Frederik TJERNFELT

Eero TARASTI

Peeter TOROP

Patrizia VIOLI

Redattore Capo / Editor-in-Chief

Massimo Leone

Editori associati di questo numero / Editor

Associated editors of this issue

Gastón Amen, Silvia Barbotto, Giuditta Bassano,
Francesco Bellucci, Paolo Bertetti, Giorgio Borrelli,
Francesco Buscemi, Elena Casetta, Andrea Cerroni,
Lucia Corrain, Enzo D'Armenio, Valeria De Luca,
Cristina Demaria, Pino Donghi, Ruggero Eugeni,

Marco Giacomazzi, Remo Gramigna, Giorgio Grignaffini,
Eduardo Grillo, Tarcisio Lancioni, Luca Lo Sapio, Gabriele
Marino, Paolo Martinelli, Roberto Mastroianni, Federico
Montanari, Niccolò Monti, Neyla Pardo, Paolo Peverini,
Francesco Piluso, Alberto Romele, Davide Sisto, Antonio
Santangelo, Franciscu Sedda, Simona Stano, Bruno Surace,
Marco Tamborini, Stefano Traini, Vera Tripodi, Marco Viola,
Ugo Volli, Salvatore Zingale, Francesco Zucconi

Sede legale / Registered Office

CIRCe, "Centro Interdipartimentale
di Ricerche sulla Comunicazione",
con sede amministrativa presso
l'Università di Torino Dipartimento
di Filosofia e Scienze dell'Educazione
via Sant'Ottavio 20 – 10124 Torino
Info: massimo.leone@unito.it

Registrazione presso il Tribunale di Torino
n. 4 del 26 febbraio 2009

*Amministrazione e abbonamenti /
Administration and subscriptions*

Adiuvare S.r.l.

0039 06 87646960

info@adiuvaresrl.it

via Colle Fiorito, 2 (p. I, int. 6)

00045 Genzano di Roma

P. IVA 15662501004

https://www.adiuvaresrl.it/

I edizione: dicembre 2025

ISBN 979-12-218-2446-9

ISSN 1720-5298

«Lexia» adotta un sistema di doppio referaggio anoni-
mo ed è indicizzata in SCOPUS– SCIVERSE. È una
rivista in fascia "A" ANVUR. / «Lexia» is a dou-
ble-blind peer-reviewed journal, ranked A in
"ANVUR", and indexed in SCOPUS–SCIVERSE.

Classificazione Decimale Dewey:

401.4105 (23.) SEMIOTICA. Pubblicazioni in serie

LEXIA. RIVISTA DI SEMIOTICA, 47-48
LEXIA. JOURNAL OF SEMIOTICS, 47-48

IL SENSO DELLA REALTÀ
THE MEANING OF REALITY

a cura di / edited by

ANTONIO SANTANGELO, SIMONA STANO

Contributi di / Contributions by

FERNANDO ANDACHT
FLAVIO VALERIO ALESSI
MASSIMO ROBERTO BEATO
FEDERICO BELLENTANI
ANDREA BERNARDELLI
MICHELE CERUTTI
ANGELO DI CATERINO
GUIDO FERRARO
FRANCESCO GALOFARO
GIANMARCO THIERRY GIULIANA

ANNA MARIA LORUSSO
FRANCESCO MARSCIANI
SEBASTIÁN MORENO
CLAUDIO PAOLUCCI
LUCA PRADA
GIUSEPPE GABRIELE ROCCA
ANTONIO SANTANGELO
SIMONA STANO
CRISTINA VOTO





©

ISBN
979-12-218-2446-9

PRIMA EDIZIONE
ROMA 15 DICEMBRE 2025

INDICE

TABLE OF CONTENTS

- 9 Il senso della realtà: un'introduzione / *The Meaning of Reality: An introduction*
Simona Stano

Parte I

Teorie, prospettive, approcci

Part I

Theories, Perspectives, Approaches

- 29 Il nostro percorso verso il “reale”: semiotica, fisica e cosmologia
Guido Ferraro
- 43 Realtà–mondo in una prospettiva etnosemiotica
Francesco Marsciani
- 55 Un grosso inganno. La realtà tra percezione, costruzione sociale ed efficacia simbolica
Angelo Di Caterino
- 75 La realtà come discorso tra semiotica ed ermeneutica: un'eredità critica problematica
Gianmarco Thierry Giuliana
- 99 Two Meanings of the Nature/Culture Opposition: Distinguishing Between Distinctions and Dualisms
Michele Cerutti

Parte II
Media, mediazioni, codici

Part II
Media, Mediations, Codes

- 123 The Sense of Reality: Between Contexts and Truthfulness
Anna Maria Lorusso
- 143 L'Intelligenza Artificiale tra *hype* e discorsi critici: paradigmi sociosemiotici a confronto
Antonio Santangelo
- 163 A Peircean Lens to View a Documentary Multi-Layered Mediation of Reality
Fernando Andacht
- 187 Gli effetti sulla realtà di un genere narrativo: il *True Crime*
Andrea Bernardelli
- 203 La realtà incandescente. Un caso di *reframing* per rappresentare l'extrasemiotico
Luca Prada
- 225 Los sentidos disputados de la realidad histórica reciente: el caso de la última dictadura militar uruguaya (1973–1985)
Sebastián Moreno

Parte III
Scienza, tecnologia, (pre)visione

Part III
Science, Technology, (Pre)View

- 245 Linguaggi scientifici e realtà. *La voce del padrone* di Stanisław Lem
Francesco Galofaro
- 263 Senso del reale e visualizzazione ecografica. L'immagine fetale tra dispositivi di senso e modelli di legittimazione del visibile
Cristina Voto

- 283 Comunicare la scienza: stereotipi, fatti aneddotici, preverità
Claudio Paolucci, Flavio Valerio Alessi
- 307 The Meaning of Reality Among the Past, the Present and the Future
(Perfect): The Case of Cultivated Meat
Simona Stano
- 329 Realtà ibride: immaginari e narrazioni dell'interazione umano–macchina
Massimo Roberto Beato
- 345 Dal senso del reale alla tecnologia: la forma dei dispositivi come
manifestazione pratica di prospettive semiotiche
Giuseppe Gabriele Rocca
- 363 Il senso della realtà: alcune conclusioni
Antonio Santangelo

Recensioni / Reviews

- 377 Review of *The Semiotics of Architecture in Video Games*, Aroni G. (2022)
Bloomsbury Academic, London
Federico Bellentani, Gianmarco Thierry Giuliana
- 385 Note biografiche degli autori / *Authors' Biographies*

GLI EFFETTI SULLA REALTÀ DI UN GENERE NARRATIVO: IL *TRUE CRIME*

ANDREA BERNADELLI*

ENGLISH TITLE: *The Real–World Impact of the True Crime Narrative Genre*

ABSTRACT: the true crime narrative genre by definition has a complex relationship with the way we conceive of reality. True crime constructs at various levels different characterizations of reality and what is considered real, particularly with regard to crime. It is a form of storytelling that acts on the beliefs that readers, listeners, and viewers may have about the world, the presence of evil, and their own principles of ethical evaluation of reality. In some cases true crime is performatively effective and acts on reality by strongly altering its perception, leading viewers to think they can act on reality itself. A particular subgenre of true crime has been identified referred to as New True Crime (Rickard 2023) that questions the very way in which criminal fact has been interpreted and judged. These are forms of storytelling that “jurified” the same audience, that seek to make it an active participant in the construction of judgment regarding the propriety of an investigation and conviction. To understand the narrative forms of the New True, the two true crime docu–series, *The Staircase* (2004) and *Making a Murderer* (2015), will be considered as exemplary cases of this subgenre.

KEYWORDS: Real–World; Narrative Genre; True Crime; Non–Fiction Film; Documentary.

1. Perché il *true crime*

Il *true crime* è un genere narrativo che ha un vasto seguito, qualunque sia la piattaforma mediale su cui viene veicolato (Larke–Walsh 2023). Percorrendone la storia, all’origine possiamo individuare diverse forme di racconto del crimine vero, dai sermoni recitati prima delle esecuzioni

* Università degli Studi di Ferrara.

capitali dei secoli xvi e xvii, gli *execution sermons* (Murley 2008, p. 7), fino ai fogli volanti dei secoli xviii e xix che riportavano in forma sensazionalistica notizia dei crimini più efferati (Ascari 2019; MacMillan 2015; Flanders 2011; Wiltenburg 2004). La forma moderna del *true crime* appare nelle riviste specializzate di inizio Novecento, come il popolare *True Detective Magazine* (1924–1995), e nella esplosione della editoria *true crime* degli anni 70', a partire dal celebre *In Cold Blood* (1966) di Truman Capote (Murley 2008; Browder 2010; Barnes 2023). Oggi lo conosciamo prevalentemente come un genere audiovisivo, attraverso docu–film e docu–serie sulle piattaforme streaming, ma anche nella sempre più rilevante forma audio dei podcast (Blom *et al.* 2023; Boling 2019; Horeck 2019; Walters 2021; Cenni 2025).

Come tante altre forme di espressione narrativa mediale svolge un ruolo rilevante nella costruzione di una percezione condivisa della realtà, non solo tra i fan più accaniti del genere che partecipano alle discussioni online sui social dedicate ai delitti più celebri (Jones 2023), ma anche in generale all'interno della società, nel delineare la nostra visione del male e del pericolo (Biressi 2001; 2004; Seltzer 1998; 2004; 2007). Le narrazioni *true crime* sono il motore di complessi meccanismi di scontro tra diverse prospettive e interpretazioni della realtà che i suoi lettori, spettatori, o ascoltatori, elaborano riguardo ad un ambito particolarmente rilevante come quello del campo della nostra prospettiva etica e del modo di interpretare la presenza del crimine nella nostra cultura. Il racconto *true crime* porta a costruire determinate credenze riguardo alla realtà e ai suoi meccanismi che ci conducono a interpretare il mondo secondo specifiche strutture di senso: l'ottica della presenza del male e dei suoi pericoli.

Volendo dare ora una definizione sintetica e generica del macro–genere *true crime* potremmo dire che si tratta di *narrazioni* che raccontano in *forma documentaria* la storia di *crimini realmente accaduti* (Browder 2010; Punnet 2018). Il fatto che si parli di narrazioni rende evidente che siano fondate su forme e dispositivi che appartengono anche al racconto finzionale. Questo perché il solo modo per rendere accettabile e fruibile il racconto del delitto “vero” è inevitabilmente quello di ricostruirne gli avvenimenti secondo strategie notoriamente efficaci sul pubblico, quelle della *crime fiction*. E questo è uno dei primi importanti aspetti del modo in cui viene costruita nel *true crime* la realtà di riferimento del suo racconto. La forma finzionale è quella che ci

permette di fruire il racconto di eventi reali del *true crime* attraverso una sorta di ossimoro di fondo tipico di quel genere di narrazione: essere reale nella sostanza e finzionale nella forma.

Il secondo aspetto rilevante — e che sembra contrastare con le sue forme espressive finzionali — è quel riferimento alla sua costitutiva forma documentaria. Esistono delle modalità di proposta del racconto *true crime* che fanno riferimento alla ricostruzione storiografica fondata sul riferimento a documenti. Il *true crime* costruisce il proprio racconto usando la documentazione legale — interrogatori delle autorità giudiziarie—, e testimonianze dirette da parte delle persone coinvolte — vale a dire le interviste, perno fondamentale di molti prodotti *true crime*, sia a stampa che audiovisivi. Da qui anche il legame tra il genere *true crime* e la biografia storica in quanto ricostruisce sulla base di documenti le esistenze di persone coinvolte in crimini, colpevoli o vittime che siano.

A questo punto per il nostro discorso è rilevante quel “realmente accaduti” riferito agli eventi raccontati dai prodotti *true crime* e che caratterizza il genere narrativo nel suo insieme, vale a dire il fatto che quella dialettica tra forme finzionali del racconto e riferimento inevitabile a documentazione relativa agli eventi deve in ogni caso restituire al fruitore del genere *true crime* la sensazione di trovarsi di fronte alla realtà dei fatti stessi. Al centro dell’attenzione si trova dunque la questione della costruzione di una realtà credibile e condivisibile. Il *true crime* produce quindi delle credenze riguardo al modo in cui sono accaduti fatti relativi ad eventi criminali.

Esiste un rapporto complesso tra il *true crime* e il concetto di realtà, in quanto tale genere narrativo non ricostruisce una sola prospettiva della realtà del crimine, ma ne propone diverse accezioni. Quella che viene prospettata al lettore, spettatore, o ascoltatore di un prodotto *true crime* è una pluralità potenziale di realtà che si vengono a trovare quantomeno in relazione dialettica, se non proprio conflittuale. Queste contrastanti ricostruzioni della realtà degli eventi rinviano ad un meccanismo che non riguarda solo le forme narrative del *true crime*, ma anche il modo in cui lavorano, in primo luogo le autorità investigative, e poi i magistrati, gli avvocati, e i giudici, nel corso di un reale processo giudiziario (Brooks e Gewirtz 1996). È infatti sulla credibilità della versione dell’una o dell’altra parte, dell’accusa o della difesa, che si gioca il destino di un accusato e la risoluzione di un caso criminale reale.

Quello che accade è in sostanza che un prodotto *true crime* ci può fornire una ricostruzione più o meno oggettivante o soggettivante degli eventi — come in una sorta di tribunale mediale —, spesso basandosi sulla rappresentazione di una pluralità di prospettive, di differenti potenziali “sceneggiature” del crimine “vero” così come viene narrato. In questo virtuale tribunale mediale il pubblico viene “*jurified*”, nel senso che ogni lettore o spettatore di un *true crime* può farsi carico del ruolo di giudice o giurato (Bruzzi 2006 [2000], p. 35). Nel gestire queste forme oggettivanti o soggettivanti entrano in gioco l’uso che si può fare delle testimonianze delle persone coinvolte negli eventi, del materiale fornito dalle autorità riguardo alle fasi investigative e processuali, anch’esso composto da interrogatori o testimonianze rese in tribunale, ma in particolare vedremo come diventino rilevanti le intrusioni più o meno evidenti della figura di un “narratore”, spesso rappresentato dallo stesso autore o filmmaker, carico di potenzialità soggettivanti. Ma la ricaduta etica che più interessa in questo contesto è come la ricostruzione degli eventi del genere *true crime* abbia inevitabili effetti sulla percezione di questi ultimi che ne hanno i suoi fruitori.

2. Quando il *true crime* agisce sulla realtà

Il *true crime* è un genere narrativo che modifica la percezione della realtà, in particolare per quanto riguarda le nostre paure e timori. Si tratta di un genere narrativo che ha una sorta di funzione educativa in quanto ci mette di fronte al male e ai suoi pericoli, ci istruisce riguardo al mondo e alla presenza endemica del crimine. In tal modo crea un particolare sistema culturale di credenze sulla realtà. A tale proposito, Ann Rule, autrice di quello che viene considerato come il prototipo del libro *true crime*, *Un estraneo al mio fianco* (*The Stranger Beside Me*, 1980), e di molti altri volumi dedicati al crimine, riteneva che il suo lavoro svolgesse una funzione positiva nei confronti delle donne, delle sue lettrici (Murley 2008, p. 75). In primo luogo, sosteneva che, in generale, i suoi libri avevano una funzione rilevante per la comprensione della mente criminale, esplorandone meccanismi e motivazioni. Ma anche che la vera funzione di pubblico servizio i suoi libri la svolgessero nei confronti delle donne, dando loro una corretta percezione dei pericoli che correvano quando sottovalutavano i comportamenti

potenzialmente a rischio degli uomini che avevano accanto, fidanzati, mariti, ma anche padri o fratelli. La stessa Rule sottolineava come molte donne le scrivessero ringraziandola per l'aiuto che i suoi scritti avevano loro fornito nel prendere coscienza dei comportamenti violenti e a rischio di uomini a loro vicini, e di come avessero trasmesso questi avvertimenti passando alle proprie figlie o nipoti i suoi libri come una forma di letteratura didattica. In sostanza i libri *true crime* della Rule svolgevano la funzione di mettere in allerta le donne nei confronti della possibilità di incontrare sociopatici o di vivere relazioni tossiche. Si tratta di quella che è stata identificata come la propensione del *true crime* per il racconto del “*dystopian romance*” (Browder 2006), dell'amore pericoloso se interpretato in modo troppo ingenuo. Un'efficacia rilevante del genere narrativo sulla realtà, che diventa il motore di comportamenti corretti o di una attenzione nei confronti dei pericoli del mondo in particolare per quanto riguarda le relazioni sentimentali (Wattis 2024). Ian Punnet arriva a ritenere che il *true crime* sia una forma di narrazione che possa avere anche un “*therapeutic effect*” sulle vittime di crimini violenti, lenendo il carico del trauma da loro subito, fornendo una rassicurante visione del crimine che viene risolto e punito, non forzatamente come avviene nel racconto finzionale, ma in questi casi in modo reale (2018, p. 105).

Esistono d'altro canto anche rilevanti ricadute negative del *true crime* sulla realtà. Contraria all'effetto terapeutico ipotizzato da Punnet è invece la deleteria intrusività di questo genere narrativo, in particolare nella vita delle persone coinvolte nei crimini — parenti e amici, sia delle vittime che dei criminali. Se non viene gestita in maniera adeguata, si tratta di una forma di racconto che può riaprire ferite anziché rimarginarle — secondo un meccanismo che gli statunitensi definiscono del “*digging the coffin*”, vale a dire dell'affrontare un caso criminale e la sua ricostruzione col solo fine di spettacolarizzarne le vicende e di suscitare la morbosità del lettore o dello spettatore. Da questo atteggiamento derivano forme negative di ricaduta sulla realtà, a partire dalla creazione del mito del serial killer (Halttunen 1998; Schmid 2005), che genera il cosiddetto *killer fandom* (Broll 2020; Fathallah 2023), e il conseguente inquietante mercato dei *murderabilia* — la vendita di oggetti legati ad un crimine — e del *dark tourism* — in questo caso declinato sotto forma di visita ai luoghi in cui è avvenuto un delitto o una serie di delitti.

Ma il modo in cui il *true crime* modifica la realtà è anche riconducibile agli effetti che può avere sullo sviluppo dei casi stessi di cui ricostruisce gli eventi. Senza limitarsi alle forme del *true crime* semplicemente descrittivo, che espone come le cose siano andate su un caso già chiuso, nella migliore delle ipotesi cercando di comprenderne le dinamiche come istruzione per il futuro, esistono forme di narrazione *true crime* che affrontano invece casi ancora aperti, privi di una soluzione — i cosiddetti *cold cases* —, o casi che si ritiene meritino una riapertura. Inevitabilmente il senso di queste operazioni è di modificare la realtà stessa di quegli eventi e i loro sviluppi verso una risoluzione. Nel caso in cui vengano affrontati dei *cold cases* è evidente l'intento di far sì che si giunga all'arresto di un colpevole a lungo sfuggito alla cattura, e quindi di operare sulla realtà per portarvi giustizia. I più interessanti, e sempre più numerosi tra i prodotti audiovisivi contemporanei, sono quei *true crime* che cercano di ottenere la revisione di una condanna ritenuta ingiusta o avvenuta in maniera scorretta, se non abusando della legalità stessa.

Esistono narrazioni *true crime* che sono incentrate sulla ricostruzione del percorso investigativo e processuale di casi ormai apparentemente chiusi, ma che cercano attraverso questa ricostruzione di mettere in evidenza possibili errori giudiziari o veri e propri episodi di manipolazione delle prove per condannare un innocente. La sociologa Diane Rickard (2023) ha dato una denominazione a questa tipologia particolare di narrazioni *true crime* definendole come appartenenti ad un *New True Crime*, per sottolineare un nuovo modo di interpretare il genere stesso. La studiosa di non-fiction film, Stella Bruzzi (2006 [2000]), pochi anni prima aveva a sua volta isolato una serie di documentari *true crime* dotati della caratteristica di basarsi su una forma di re-investigazione: casi già ritenuti chiusi venivano messi in discussione da parte degli autori attraverso una attenta analisi per comprendere se fossero stati compiuti errori o abusi a livello investigativo o giudiziario.

Mettendo insieme le indicazioni delle due autrici è possibile identificare un corpus di prodotti *New True* che possiamo ritenere esemplari del sottogenere. Una sorta di capostipite può essere considerato il docu-film di Erroll Morris, *The Thin Blue Line* (Miramax, 1988) che ricostruisce il caso della condanna di Randall Dale Adams nel 1979, accusato ingiustamente di avere ucciso nel 1976 un poliziotto; liberato nel 1989 anche grazie al documentario di Morris. A seguire la trilogia

di docu-film *Paradise Lost* di Joe Berlinger e Bruce Sinofsky (HBO, 1996; 2000; 2011) basato sulla ricostruzione dei processi ai cosiddetti “Memphis Three”, tre adolescenti accusati di avere ucciso tre bambini nel 1993 sulla base di prove molto discutibili; liberati solo nel 2011 dopo un lungo iter processuale. A questi si aggiungono il docu-film *Murder on a Sunday Morning* di Jean-Xavier de Lestrade (Pathé, 2001; Oscar come miglior documentario nel 2002), la docu-serie *The Staircase* (Canal+/Netflix, 2004; 2013; 2018) sempre di Lestrade, di cui parleremo a seguire, ma anche *The Central Park Five* (PBS, 2012) di Ken Burns.

Importante, perché diventato un modello per prodotti *true crime* a seguire, è la prima stagione del podcast *Serial* (WBEZ, 2014). Scritto e condotto dalla giornalista Sarah Koenig, nel podcast ci si occupa del caso Adnan Masud Syed, accusato di avere ucciso la ex-fidanzata Hae Min Lee nel 1999 a Baltimora, cercando di mettere in discussione i risultati delle indagini e del processo. Ispirate nella sostanza al podcast della Koenig sono le due stagioni da dieci episodi l’una della docu-serie prodotta da Netflix, *Making a Murderer* (2015; 2018). Scritta e diretta da Laura Ricciardi e Moira Demos indaga sulla complessa vicenda della condanna di Steven Avery all’ergastolo per omicidio, dopo essere stato già vittima in precedenza di un errore giudiziario per cui era stato incarcerato per diciotto anni. Anche se diversa negli obiettivi rispetto ai prodotti precedenti — visto che non si cerca in questo caso di identificare un errore giudiziario che abbia portato ad una ingiusta condanna, ma al contrario si analizza il caso della mancata condanna di un potenziale triplice omicida fino a quel momento ritenuto innocente —, è la docu-serie in due stagioni di HBO, *The Jinx* (2015; 2024), scritta e diretta da Andrew Jarecki, basata sulle interviste, e il successivo percorso processuale, del milionario Robert Durst, colpevole dell’omicidio di almeno tre persone, ma che era riuscito, fino al momento del lavoro investigativo dello stesso Jarecki, a non essere mai condannato.

Potremmo citare anche un recente caso italiano di prodotto *New True*, la docu-serie, diretta da Gianluca Neri, *Il caso Yara. Oltre ogni ragionevole dubbio* (Netflix, 2024), in cui viene messa in discussione la solidità delle prove utilizzate per sostenere la colpevolezza di Massimo Bossetti, condannato per l’omicidio della tredicenne Yara Gambirasio avvenuto nel 2010 a Brembate.

Si tratta di documentari che hanno effetti sulla realtà — o che cercano di averli, quantomeno agendo sul sistema di credenze degli spettatori —, ma il modo in cui “performano” questa loro efficacia è particolare, almeno secondo i teorici del non-fiction film. Ad esempio, Bill Nichols, nel definire diverse tipologie di struttura della narrazione documentaria, riconosce uno specifico “*performative mode*” (2001, p. 130–137). Attraverso questa espressione identifica una forma documentaristica che tende a mettere in questione il nostro stesso concetto di conoscenza del mondo in generale, al di là delle mere informazioni fattuali fornite —, in una forma opposta a quella che Nichols definisce come il documentario “*observational*” che cerca invece di manifestare la più alta aderenza ad una supposta oggettività del racconto dei fatti senza porre in alcun modo in questione le nostre forme di conoscenza. Il documentario costruito secondo il modo *performativo* si basa sulla proposta di una forma di conoscenza *embodied*, incarnata, fondata sulla esperienza personale, sul significato soggettivo, e sul coinvolgimento emotivo — del narratore, così come dello spettatore di conseguenza. Il documentario performativo così come inteso da Nichols fa emergere la complessità delle nostre modalità di conoscenza del mondo, mettendo in evidenza la dimensione soggettiva ed emotiva.

Stella Bruzzi (2006 [2000]; 2020) riprende lo stesso concetto di performatività, ma declinandolo in un modo più articolato. Il documentario nella sua prospettiva deve essere il risultato di un processo di negoziazione tra la realtà, il documento che la certifica, e l’interpretazione soggettiva che ne viene data. In questo modo la narrazione filmica documentaria diventa l’inevitabile risultato dell’intrusione del filmmaker nella situazione filmata, il che porta il documentario ad essere necessariamente performativo, *embodied* e coinvolgente. Questa idea del documentario si basa sul riconoscimento da parte dello spettatore della artificialità della ricostruzione stessa che ne viene proposta, di fatto esposta come “di parte” o “orientata” — “*biased*” come dicono gli statunitensi —, e di cui lo spettatore deve essere reso consapevole. Questo permette l’emergere della verità attraverso una sorta di meccanismo dialettico di ricostruzione del senso delle vicende narrate che si attiva tra gli autori, il soggetto trattato e gli spettatori. La verità documentaria è in sostanza in continua costruzione e lo spettatore deve essere cosciente di partecipare a questo processo. In questo modo 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.

Così facendo, gli studiosi di *documentary studies* si pongono domande, in primo luogo, riguardo a *quale* concezione di realtà costruisce il documentario attraverso le sue strategie narrative per risultare efficace sulla realtà stessa con una sorta di feedback o di loop. È interessante anche *come* venga ottenuto tale effetto o efficacia che, nella loro prospettiva, è un fatto tecnico di modalità di ripresa e di montaggio. In una prospettiva semiotica e narratologica entrano in gioco altre categorie per comprendere queste forme di documentario, nello specifico di genere *true crime*, come le diverse strategie di enunciazione, le modalità di creazione di differenti credenze e saperi, e di come possano conseguire nuovi codici di decodifica del mondo.

3. Come il *New True* ha effetti sulla realtà

Per cercare di comprendere le questioni poste dal sottogenere del *New True* ci concentreremo su due casi esemplari tra quelli prima elencati. Il primo è quello che viene considerato l'esempio originario di docu-serie televisiva legata a questa caratterizzazione, vale a dire *The Staircase* del 2004, mentre l'altro caso è quello della docu-serie che viene considerata invece esempio prototipico del sottogenere, *Making a Murderer* del 2015.

The Staircase (titolo originale *Souçons*) è una docu-serie, composta nella prima stagione da otto parti, seguite da due episodi del 2013, e da altri tre mandati in onda nel 2018. Scritta e diretta da Jean-Xavier de Lestrade, filmmaker noto per altri prodotti audiovisivi true crime di qualità, viene definita come un "*following-the-subject documentary*". Questa definizione si riferisce al fatto che la docu-serie segue dal 2004 al 2018, di episodio in episodio, compresi quelli aggiuntivi di aggiornamento, le vicende del processo a Michael Peterson, giornalista e scrittore statunitense, accusato dell'omicidio della moglie, Kathleen Peterson, avvenuto il 9 dicembre 2001 nella loro casa, a Durham nella Carolina del Nord.

Il racconto segue le vicende processuali del caso, in particolare dal punto di vista della difesa. In sostanza assistiamo attraverso le riprese alla cronaca degli sforzi compiuti dal pool difensivo di Peterson di

trovare risposte adeguate ai vari indizi che emergono, a mano a mano che le indagini dell'accusa procedono, contro l'accusato. Da questo percorso emergono due fondamentali caratteristiche di questa narrazione. La prima riguarda il fatto che la costruzione del racconto sia fortemente sbilanciata sul versante di Peterson e che, anche se non decisamente innocentista, induce comunque lo spettatore a parteggiare per lui, anche solo perché seguiamo le complesse e faticose ricerche compiute dagli avvocati per trovare prove contrarie a quelle incriminanti. L'altra caratteristica rilevante riguarda il fatto che il modo in cui emergono nel corso degli sviluppi delle indagini dell'accusa elementi sempre più strani e curiosi a carico di Peterson, permette di avere una trama che in un certo senso sembra essere "*stranger than fiction*". Ad esempio, quando si scopre che anni prima una amica di Peterson, e di cui lui aveva in seguito adottato le due figlie, era morta in circostanze simili a quella di sua moglie, oppure la rivelazione che Peterson era bisessuale e che conduceva una doppia vita, probabilmente all'insaputa della moglie stessa. Tutte queste situazioni reali vengono introdotte nel racconto in un modo che ricorda i meccanismi tipici della *crime fiction* e delle sue inattese sorprese che servono, in modo più o meno artificioso, a tenere alta l'attenzione dello spettatore. Ma in questo caso gli eventi sono reali e la loro successione non è costruita ad arte da uno sceneggiatore, lo è solo la loro ricostruzione narrativa attraverso il montaggio.

Il fatto che tecnicamente le riprese avvengano fin da principio seguendo la testimonianza, le parole e gli atteggiamenti, di Peterson stesso comporta una apparente oggettivazione del racconto; è Peterson per lo spettatore a parlare e a mostrarsi attraverso le sue reazioni emotive mentre, ad esempio, racconta quanto avvenuto la sera della morte della moglie. Il problema è che questa oggettivazione è in contrasto con la modalità stessa di ripresa, in quanto segue ogni movimento di Peterson sotto forma di una soggettiva, con frequenti primi piani, definibile come una *ocularizzazione interna primaria* (Jost 1987) — non vediamo un soggetto che interroga quella persona, ma abbiamo la consapevolezza a partire dai movimenti della macchina da presa che ci sia evidentemente qualcuno che guida il nostro sguardo, e la nostra percezione dell'accusato. È questa tecnica di ripresa che induce lo spettatore a valutare l'ambiguità stessa di quella persona, il suo apparente distacco mentre racconta quei tragici eventi, ma che all'improvviso si manifesta di fronte alla macchina da presa invece come soggetto fortemente

coinvolto, quando cede alla commozione parlando della moglie. È qui che lo spettatore viene “giurificato” dalle immagini, e che viene chiamato in causa attraverso questa forma di racconto audiovisivo per giudicare Peterson stesso. Lestrade, nonostante quello sbilanciamento del racconto verso l'accusato, avendone assunto il punto di vista, sembra mettere lo spettatore di fronte ad un ossimoro narrativo, alla oggettività della soggettività stessa di ciò che sta osservando. L'autore non sa o non vuole giudicare, ma lascia il più possibile allo spettatore lo spazio e gli strumenti per farsi un'idea riguardo all'accusato. La macchina da presa che insegue Peterson, ma anche il suo avvocato che va alla ricerca di testimonianze che possano risultare per lui positive, è quello sguardo soggettivo — la tecnica soggettivante —, fortemente ambigua usata dal filmmaker per rimettere tutto al giudizio dello spettatore, senza apparentemente farsi coinvolgere in quanto autore — il che costituirebbe la sua apparente oggettività narrativa.

Fin dalle prime scene del primo episodio, infatti, veniamo posti di fronte ad un rapporto dialettico tra oggettività e soggettività del racconto. L'apertura avviene attraverso la proposta di immagini di repertorio — il classico *found footage* —, che mostra le news del giorno dell'incidente, ritenuto sospetto per le autorità, avvenuto nella casa dei Peterson, in cui muore Kathleen. Subito a seguire abbiamo quelle riprese di cui abbiamo già parlato in cui Michael Peterson rende la propria testimonianza diretta a Lestrade ripercorrendo — letteralmente, visto che si muove seguito dalla macchina da presa all'interno della villetta dei Peterson —, le ultime ore trascorse con la moglie prima della tragedia. Sempre seguendo questo schema, ci vengono poi fornite le testimonianze dei figli della coppia in cui viene messa in evidenza la normalità del rapporto dei genitori, intervallate alle interviste in cui il procuratore distrettuale e l'investigatore delegati al caso danno testimonianza di come avessero ricostruito la scena di un delitto in contrasto con l'ipotesi dell'incidente domestico. Dopo questa serie di interviste, pro e contro l'accusato che sembrano delineare l'ambiguità della situazione, la macchina da presa inizia a seguire il lavoro dell'avvocato difensore e dei suoi collaboratori per contribuire ad una adeguata risposta alle accuse. Si passa quindi da una iniziale dialettica tra due differenti costruzioni di oggettività, le interviste ai figli e alle autorità giudiziarie, ad una soggettivazione che coinvolge la ripresa del lavoro della difesa di Peterson. Peraltro la stessa tecnica di ripresa, da *cinema vérité*, con la

macchina da presa in costante movimento, portata a spalla, innesca un ambiguo meccanismo di enunciazione audiovisiva. Come spettatori seguiamo il procedere delle riunioni e delle soluzioni trovate dai difensori come se ne fossimo testimoni diretti, con un effetto “*flies on the wall*”, come se spiassimo qualcosa che avviene sotto i nostri occhi in quel momento. Allo stesso tempo, in maniera sottile, vista questa prima oggettivazione delle forme del racconto, veniamo portati a schierarci dalla parte dell'accusato, visto che siamo quasi direttamente coinvolti negli sforzi della difesa di costruire risposte adeguate alle accuse — condividiamo da un punto di vista audiovisivo la prospettiva di Peterson e, automaticamente, la prospettiva dell'accusa diventa quella del “nemico”, dell'opponente.

L'altro caso esemplare, la docu-serie *Making a Murderer*, come detto, si concentra sui meccanismi investigativi e giudiziari che hanno portato all'arresto e alla condanna all'ergastolo di Stephen Avery e di suo nipote Brendan Dassey per omicidio. L'intera costruzione narrativa è indirizzata a mettere in evidenza forti dubbi sul fatto che le indagini siano state condotte in maniera corretta. Anche in questo caso ci troviamo di fronte alla ambiguità creata nella percezione dello spettatore tra soggettività e oggettività del racconto. Viene fatto uso delle tecniche del *cinema verité* nelle forme più estreme, vale a dire con l'uso della camera a mano in costante movimento che segue, e a volte letteralmente insegue, i soggetti da intervistare. Questo determina in prima istanza la sensazione di una enunciazione audiovisiva oggettiva, attraverso la costruzione di una presenza dello spettatore nel momento in cui l'evento accade, come se ci rendesse testimoni del fatto in diretta. Allo stesso tempo è una tecnica soggettivante nel momento in cui, mentre ci fa seguire i soggetti inquadrati, comprendiamo che “qualcuno” guida il nostro sguardo da dietro la macchina da presa. È come se ci trovassimo di fronte, allo stesso tempo, al giudizio (oggettivo) e al pregiudizio (soggettivo) attraverso una medesima modalità di presentazione del racconto per immagini. Risulta evidente l'intenzione delle autrici di lasciare allo spettatore il peso di elaborare la complessità della situazione raccontata, cercando di ricostruire il proprio giudizio personale. Ma la narrazione sta invece proponendo una posizione abbastanza determinata che è favorevole all'accusato, in quanto si allude ad un'ingiusta condanna e a inganni operati dalle autorità, attraverso le prove dei brogli delle autorità giudiziarie che a mano a mano vengono

sottoposte all'attenzione dello spettatore. La dialettica di oggettivazione e soggettivazione determina l'inevitabile creazione del dubbio nella mente dello spettatore. Un dubbio riguardo all'innocenza di Avery e alla conseguente corruzione del sistema giudiziario che lo ha "framed", che ha costruito un assassino. Allo stesso modo nella docu-serie le autrici "costruiscono" una ipotesi di innocenza mediante un processo di narrazione per immagini che porta lo spettatore a diventare giudice degli eventi stessi.

4. Conclusioni

I meccanismi di enunciazione audiovisiva che abbiamo nesso in evidenza fanno sì che queste docu-serie abbiano una particolare efficacia pragmatica sugli spettatori. Inducono una particolare credenza sulla realtà, di fatto riconfigurano la nostra percezione della realtà, in particolare per quanto riguarda il crimine e come la giustizia amministra la pena.

Il *true crime*, in generale, applica strategie narrative che creano un pubblico di potenziali investigatori che amano approfondire i meccanismi che hanno portato alla cattura e alla condanna di un colpevole. Le serie *New True* creano qualcosa di più complesso, un pubblico di giudici che dubitano della ricostruzione della realtà dei fatti così come è stata data dalle autorità giudiziarie. È come se il caso venisse riaperto e sottoposto al giudizio della pubblica opinione attraverso particolari strategie narrative usate dal *true crime*.

Il meccanismo dialettico di oggettivazione e soggettivazione, ottenuto attraverso le forme dell'enunciazione audiovisiva, porta lo spettatore a cambiare il modo in cui interpreta la realtà, le sue credenze, nello specifico riguardo alle forme stesse della amministrazione della giustizia. Questo avviene non solo riguardo al singolo caso, ma anche riguardo alla percezione del sistema giudiziario nel suo insieme, chiedendone implicitamente una riforma o un miglioramento in direzione di una maggiore equità (Bruzzi 2016; Punnett 2018, p. 97; Rickard 2023).

Il problema è che questo atteggiamento critico da parte degli spettatori dei prodotti true crime nei confronti del sistema giudiziario, e quindi della realtà che li circonda, può essere interpretato secondo due

chiavi opposte. Da un lato infatti può essere positivo che lo spettatore del new true crime possa assumere un atteggiamento di sospetto nei confronti del sistema penale e delle sue ipotetiche storture in quanto può aprire la strada a movimenti di opinione che possano rimediare a difetti del sistema o ad errori giudiziari, non infrequenti per altro. D'altra parte, questo genere di narrazione *true crime* può determinare un atteggiamento di sospetto o di rifiuto del sistema giudiziario partendo dal presupposto che la giustizia sia sempre fallibile. In tal modo generando nel rapporto dei cittadini con il sistema giudiziario un sentimento di sfiducia preconcepita non certamente utile a determinare una condizione di civile convivenza. Si tratta quindi di prodotti molto interessanti proprio perché generano un rapporto potenzialmente ambiguo nei confronti della realtà, in particolare del crimine e del concetto stesso di giustizia, e che meritano per questo motivo attenzione e un approfondimento critico, certamente anche da un punto di vista etico.

Riferimenti bibliografici

- ASCARI M. (2019) “Dalla Street Literature a *The Illustrated Police News*: Il fascino oscuro della cronaca nera”, in A. CALANCI e T. MANCINI (a cura di), *Noir come l'inchiestro. True Crime e Fake News*, Aras, Fano, 31–51.
- BARNES C. (2023) *Deconstructing True Crime Literature*, Palgrave, London.
- BIRESSI A. (2001) *Crime, Fear and the Law in True Crime Stories*, Palgrave Macmillan, London.
- . (2004) *Insidel/out: private trauma and public knowledge in true crime documentary*, “Screen”, 45(4): 401–412.
- BLOM L., G. TAIT, G. HULTQUIST, I. CAGE e M. GRIFFIN (2023) “True Crime, True Representation? Race and Injustice Narratives in Wrongful Conviction Podcasts”, in G.S. LARKE-WALSH (a cura di), *True Crime in American Media*, Routledge, London–New York, 67–82.
- BOLING K.S. (2019) *True Crime Podcasting: Journalism, Justice or Entertainment?*, “Radio Journal: International Studies in Broadcast & Audio Media”, 17(2): 161–178, https://doi.org/10.1386/rjao_00003_1 (ultimo accesso: 07/01/2026).
- BROLL R. (2020) *Dark Fandoms: An Introduction and Case Study*, “Deviant Behavior”, 41(6): 792–804.
- BROOKS P. e P. GEWIRTZ (a cura di) (1996) *Law's Stories: Narrative and Rhetoric in the Law*, Yale University Press, New Haven.

- BROWDER L. (2006) *Dystopian Romance: True Crime and the Female Reader*, "The Journal of Popular Culture", 39: 928–953.
- . (2010) "True Crime", in C. NICKERSON (a cura di), *The Cambridge Companion to American Crime Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 205–228.
- BRUZZI S. (2006) [2000] *New Documentary. A Critical Introduction*, Routledge, London–New York.
- . (2016) *Making a Genre: The Case of the Contemporary True Crime Documentary*, "Law and Humanities", 10(2): 249–280.
- . (2020) *Approximation. Documentary, History and the Staging of Reality*, Routledge, London–New York.
- CENNI D. (2025) *Voci dal buio. Podcast e True Crime in Italia*, Patron, Bologna.
- FATHALLAH J.M. (2023) *Killer Fandom: Fan Studies and the Celebrity Serial Killer*, mediastudies.press, Bethlehem.
- FLANDERS J. (2011) *The Invention of Murder. How the Victorians Revelled in Death and Detection and Created Modern Crime*, Harper Press, London.
- HALTTUNEN K. (1998) *Murder Most Foul: The Killer and the American Gothic Imagination*, Harvard University Press, Cambridge.
- HORECK T. (2019) *Justice on Demand: True Crime in the Digital Streaming Era*, Wayne State University Press, Detroit.
- JONES B. (2023) "Forensic Fandom: True Crime, Citizen Investigation and Social Media", in G.S. LARKE–WALSH (a cura di), *True Crime in American Media*, Routledge, London–New York, 163–179.
- JOST F. (1987) *L'œil-caméra. Entre film e roman*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon.
- LARKE–WALSH G.S. (a cura di) (2023) *True Crime in American Media*, Routledge, London–New York.
- MACMILLAN K. (2015) *Stories of True Crime in Early Modern England*, Routledge, London–New York.
- MURLEY J. (2008) *The Rise of True Crime: 20th Century Murder and American Popular Culture*, Praeger, Westport.
- NICHOLS B. (2001) *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, Bloomington–Indianapolis.
- PÂQUET L. e R. WILLIAMSON (a cura di) (2024) *True Crime and Women. Writers, Readers, and Representations*, Routledge, London–New York.
- PUNNETT I. C. (2018) *Toward a Theory of True Crime Narratives. A Textual Analysis*, Routledge, London–New York.
- RICKARD D. (2023) *The New True Crime: How the Rise of Serialized Storytelling Is Transforming Innocence*, New York University Press, New York.

- SCHMID D. (2005) *Natural Born Celebrities: Serial Killers in American Culture*, University of Chicago Press, Chicago.
- SELTZER M. (1998) *Serial Killers: Death and Life in America's Wound Culture*, Routledge, London–New York.
- . (2004) *The Crime System*, “Critical Inquiry”, 30(3): 557–583.
- . (2007) *True Crime: Observations on Violence and Modernity*, Routledge, London–New York.
- WALTERS E. (2021) *Netflix Originals: The Evolution of True Crime Television*, “The Velvet Light Trap”, 88: 25–37.
- WATTIS L. (2024) *Gender, True Crime and Criminology: Offenders, Victims and Ethics*, Emerald Publishing, Leeds.
- WILTENBURG J. (2004) *True Crime: The Origins of Modern Sensationalism*, “The American Historical Review”, 109(5): 1377–1404.