

ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITA' DI BOLOGNA

Corso di laurea in

CITEM – Cinema, Televisione e Produzione Multimediale

TITOLO DELLA TESI

Netflix e il True Crime: i nuovi modi di raccontare la cronaca nera nelle docuserie
SanPa, Vatican Girl e Wanna.

Tesi di laurea in

FORME DELLA SERIALITÀ TELEVISIVA CONTEMPORANEA

Relatore Prof.: Luca Barra

Correlatore Prof.ssa: Paola Brembilla

Presentata da: Giulia Tirone

Appello
secondo

Anno accademico
2022-2023

SOMMARIO

Introduzione	2
Capitolo I – Le origini del genere True Crime: i mass media e il processo di spettacolarizzazione del crimine	4
1.1 – Gli inizi di un genere destinato a reinventarsi	5
1.2 – La letteratura true crime	8
1.3 – Cinema True Crime.....	13
1.4 – Televisione americana: prime time for true crime	17
1.5 – Televisione true crime in Italia: tra diritto di cronaca e sensazionalismo	24
1.6 – Ossessione True Crime durante la streaming era.....	28
Capitolo II – Il true crime all’interno della piattaforma streaming <i>Netflix</i>	34
2.1 – Architettura informativa di Netflix e mappatura del genere True Crime	35
2.3 – Ossessione true crime: dal trailer al binge watching.....	42
2.3 – Il true crime nelle produzioni originali Netflix: il formato della docuserie, funzioni e convenzioni di un nuovo linguaggio.	46
Capitolo III– Netflix e il true crime italiano anni Ottanta nelle docuserie <i>SanPa, Vatican Girl</i> e <i>Wanna</i>	60
3.1 – <i>SanPa - Luci e tenebre di San Patrignano</i> : lo storytelling nel “Processo delle catene”	63
3.1.2 – Nascita, Crescita, Fama, Declino, Caduta	64
3.2 – <i>Vatican Girl: la scomparsa di Emanuela Orlandi</i>	75
3.2.1 – A volte il silenzio è il crimine peggiore	79
3.3 – <i>Wanna</i> : vendere le storie	86
Conclusioni	93
Bibliografia	95
Sitografia	98
Filmografia	102
Serie TV citate	103

Introduzione

L'obiettivo del presente lavoro è quello di analizzare uno dei generi che negli ultimi anni ha riacquisito popolarità e interesse: il True Crime.

La trattazione parte dal presupposto che il concetto di *crimine* non è da intendersi come entità oggettiva preconstituita in natura o una realtà ontologica, ma è il risultato di una costruzione sociale, soggetta a cambiamenti nello spazio e nel tempo. In questo senso il crimine può essere definito come un atto contrario alle norme e ai valori condivisi in un preciso contesto sociale. Non è quindi da presupporre che, quando si parla di crimine ci si riferisca solo ad omicidi efferati, intessuti di crudeltà e sangue, ma circoscrive tutto quell'insieme di atti criminali che si manifestano ogni qual volta venga violata una norma definita da un gruppo sociale.

Il termine *true*, cioè vero, racchiude la promessa di poter vivere un contatto più immediato con il male, con il trauma e con l'irreparabile, ma anche di penetrare la natura umana e sociale in profondità, alla ricerca di significati in grado di dare un senso alla violenza.

La scelta del campo di indagine è stata dettata non solo dal desiderio di indagare i motivi che hanno promosso il consumo di questo genere decretandone il successo, ma anche dalla volontà di dimostrare come il true crime sia stato un genere capace di reinventarsi ed esprimersi in vari campi artistici come la letteratura, il cinema, la televisione fino a sottoporsi nuove sperimentazioni e consumi grazie ai cambiamenti tecnologici, sociali ed economici che hanno caratterizzato la svolta digitale.

Lo sviluppo argomentativo della presente trattazione si sviluppa in tre capitoli. Il primo capitolo viene sviluppato attorno all'argomentazione che vede il genere true crime esordire in campo letterario. Numerosi sono stati gli scrittori che, nel corso degli anni, si sono cimentati nel racconto di crimini realmente accaduti. Il capitolo prosegue spostandosi nel campo del cinema documentaristico. In questo ambito è proprio la componente documentaristica, ricca di dettagli e documenti a farsi testimone di una raccolta di informazioni volta a suggerire l'idea della ricerca di verità. Per quanto riguarda il contesto televisivo, viene prima esaminato il panorama americano e come il genere true crime si sia sviluppato durante le tre fasi che hanno caratterizzato l'era dei network (Amanda Lotz, 2017). Dal contesto televisivo americano si passa poi a quello italiano caratterizzato da una lunga tradizione di programmi televisivi che alternano diritto di cronaca al sensazionalismo. Il capitolo si chiude con un'argomentazione sulle questioni riguardanti i nuovi metodi di fruizione e le nuove esigenze venutesi a creare a seguito dell'espansione della *convenience* televisiva.

Il secondo capitolo si incentra sulla disposizione del genere true crime all'interno della piattaforma streaming Netflix. Dopo una breve introduzione sulle varie fasi che hanno portato la piattaforma ad avere la conformazione odierna, la trattazione si sofferma su quelle che sono le strategie attraverso le quali Netflix costruisce l'esperienza dell'utente basate su funzionalità di

classificazione e personalizzazione. Queste, da un lato danno modo all'utente di instaurare un rapporto fiduciario con la piattaforma basato sulla libertà di scelta, dall'altro permettono alla piattaforma di costruire su di esso l'elemento identitario dell'esperienza di fruizione. A far parte degli atteggiamenti proattivi diretti al soddisfacimento dei consumatori rientra il trailer. Quest'ultimo viene progettato attentamente dalla piattaforma in maniera tale da produrre sull'utente un forte senso di agentività e allo stesso tempo riesce a stimolare l'appetito della dieta audiovisiva che può concretizzarsi nella pratica di fruizione nota come *binge watching*. A supporto di queste argomentazioni viene utilizzato a scopo esemplificativo il trailer della celebre docuserie true crime *Making a Murderer* (Netflix, 2015-2018). Il capitolo prosegue incentrandosi sulle questioni che ruotano attorno alla scelta da parte di Netflix di produrre contenuti originali e come questi abbiano subito un incremento progressivo negli ultimi anni. All'interno del contesto delle produzioni originali Netflix, il true crime ha un ruolo considerevole, spesso associato al formato della docuserie.

Il terzo capitolo porta in esame tre docuserie originali Netflix appartenenti al genere true crime: *SanPa – Luci e tenebre di San Patrignano*, *Vatican Girl: la scomparsa di Emanuela Orlandi* e *Wanna* che vedono implicate vicende realmente accadute e già affrontate dal punto di vista mediatico, legate a verità nascoste e personaggi molto discussi, entrate a far parte della storia del crimine italiano degli anni Ottanta. Le tre docuserie sono esemplificative del più ampio contesto mediatico in cui riportare i fatti non basta più a intrattenere il pubblico, il bisogno si sposta verso criteri di efficacia narrativa che rispondono alle più recenti esigenze formali e produttive introdotte dalle piattaforme OTT.

Capitolo I – Le origini del genere True Crime: i mass media e il processo di spettacolarizzazione del crimine

Prima di addentrarci nelle pratiche che hanno portato alla configurazione del genere true crime, è utile anticipare che cosa faccia nascere la voglia di consumare prodotti relativi a eventi criminosi realmente accaduti. Il nostro cervello si basa su *negativity bias*, ossia sulla naturale tendenza a dare maggior importanza ad eventi negativi rispetto a quelli positivi. Assistere a eventi pericolosi o ricevere la notizia di una tragedia ha un impatto molto forte sulla nostra memoria, provocando un aumento dell'attività del nostro cervello. Questa attrazione per il negativo risiede nella capacità di adattamento della nostra specie di proteggersi dai pericoli, individuando i segnali di minaccia. I nostri comportamenti e i nostri atteggiamenti tendono quindi a essere modellati in modo più potente dalle cattive notizie. Questa predisposizione naturale verso il negativo si lega ad un'altra pulsione insita nell'uomo ossia quella relativa alla fascinazione per il macabro.

Già Platone, nel IV libro della Repubblica, anticipa la questione che concerne la fascinazione per il macabro affermando che in ogni individuo ci sia questo tipo di pulsione verso la quale si può scegliere o meno di sottrarsi:

Mentre saliva in città del Pireo passando sotto le mura settentrionali, (Leonzio) vide dei cadaveri ammassati presso la piazza delle esecuzioni. Voleva vederli, ma allo stesso tempo il discusso lo distoglieva. Per un po' lottò con se stesso e si coprì il volto; ma alla fine, vinto dalla curiosità, aprì gli occhi e corse vicino ai cadaveri esclamando: «Ecco. Sciagurati, saziatevi di questo bello spettacolo!¹».

Platone sembra dare quasi per assodata l'esistenza di un appetito per gli spettacoli di degradazione, densi di sofferenza e passione umana.

Una fascinazione per il macabro alla quale Freud dà una spiegazione psicologica definendola come pulsione distruttiva insita nell'uomo e denominata *destrudo*². Quest'ultima contraddistingue un potenziale negativo, il quale viene normalmente inibito dai divieti morali interiorizzati durante il normale percorso di socializzazione proprio di ogni individuo. Secondo lo psicologo Piero Bocchiario il sistema sociale si occupa di soddisfare generalmente i residui latenti di questa *destrudo*, facendo sì che vengano dissipati nei tempi e nei modi ritenuti accettabili. In questa prospettiva il crimine e le

¹ Jean Claire, *La Barbarie ordinaria. Music a Dachau*, Allemandi, Torino, 2001, p. 18.

² Sigmund Freud, *L'Io e l'Es*, Torino, Bollati Boringhieri, 1976.

sue diverse implicazioni si configurano come azioni che seducono e affascinano essendo in grado di soddisfare i residui latenti di questa *destrudo*³.

Il crimine è sempre esistito. La sua essenza, tuttavia, è cambiata nel corso del tempo e dello spazio. Anticamente l'atto criminoso era da intendere come violazione della legge divina a cui seguivano motivazioni mitologiche e religiose che facevano risalire la devianza a forze divine o demoniache. In maniera progressiva il crimine è stato riconosciuto dapprima come la violazione di leggi non scritte per poi riconoscersi nella violazione di leggi scritte dalle società giuridicamente più evolute.

Diventa dunque imprescindibile il legame che si instaura tra *crimen, ius e societas*. Questo legame deriva dal fatto che il crimine non è un'entità oggettiva preconstituita in natura o una realtà ontologica, bensì il risultato di una costruzione sociale, soggetta a cambiamenti nello spazio e nel tempo. Il crimine può essere definito come un atto contrario alle norme e ai valori condivisi in un preciso contesto sociale⁴.

A questo proposito ci si rifà alla teoria dell'etichettamento, *labeling theory*⁵, emanata dalla scuola di Chicago e sviluppata dal sociologo Howard Becker. Secondo questa teoria la devianza è il frutto di processi di stigmatizzazione sociali. Sono gli stessi gruppi sociali che creano devianza istituendo norme la cui infrazione costituisce un allarme sociale, etichettando così il soggetto deviante come *outsider*, ovvero colui che sta al di fuori della conformità sociale. La devianza, quindi, non è una qualità dell'atto commesso dalla persona, piuttosto una conseguenza dell'applicazione di norme e sanzioni a un delinquente da parte di altri nell'ambito di una *societas*. Il crimine è quindi la violazione di una norma definita da un gruppo sociale. Senza quest'ultimo e l'iniziativa dello stesso di creare norme, il crimine che consiste nell'infrangere tali norme, non potrebbe esistere⁶.

1.1 – Gli inizi di un genere destinato a reinventarsi

Il crimine inteso come prodotto derivante dalla costruzione di certi fatti meritevoli di criminalizzazione operata da gruppi o istituzioni è stato, sin dai suoi esordi e per i secoli a venire,

³ Davide Bagnoli, *La cronaca nera in Italia. I perché della sua spettacolarizzazione*, Temperino Rosso Edizioni, Brescia, 2016, Edizione Kindle.

⁴ Vanessa Lucernini, *Il crimine mass-mediatico: influenze sulla percezione sociale e sulle scelte di politica criminale*, (tesi di laurea magistrale in giurisprudenza), Roma: Università Commerciale Luigi Bocconi, anno accademico 2014-2015, p. 14.

⁵ La Labeling theory è una teoria emersa intorno agli anni Cinquanta e Sessanta in risposta alle interpretazioni funzionaliste e del consenso sociale attorno ai fenomeni di devianza.

⁶ Vanessa Lucernini, *Il crimine mass-mediatico: influenze sulla percezione sociale e sulle scelte di politica criminale*, op. cit., p. 15.

oggetto di spettacolarizzazione. Un fenomeno da sempre correlato alle reazioni da parte della collettività di fronte al crimine. Oriana Binik nel suo libro *Quando il crimine è sublime. La fascinazione per la violenza nella società contemporanea* (2017), interpreta i processi di reazione sociale come delle “narrative” partendo dal presupposto che i gruppi sociali, così come gli individui raccontano e agiscono sulla base di storie. Queste narrative si polarizzano in narrative espulsive e narrative di avvicinamento. La prima tipologia concerne essenzialmente quelle storie volte a mettere a distanza il male suscitando un sentimento di odio e disgusto nei confronti del criminale. Dall'altra parte Binik riflette sul potere seduttivo del crimine nei confronti della collettività indagando sulla dimensione introspettiva dell'uomo. Da questa analisi emerge un'attrazione intrinseca all'uomo verso l'ignoto e una propensione tesa all'impossibilità di conoscere il bene senza la possibilità del male, e che il male costituisce un'eccedenza non sradicabile alla nostra società. In questa prospettiva il crimine seduce e affascina e prendono forma le narrative di avvicinamento⁷.

Una seduzione e fascinazione che ha portato il crimine a declinarsi in una categoria dalla forte componente attrattiva data la sua capacità di rispondere alle diverse pulsioni insite nell'uomo e a configurarsi progressivamente in prodotto predisposto al consumo di massa, alla spettacolarizzazione e all'intrattenimento, dando al genere true crime. Un genere che parte da una componente narrativa basata sulla ricostruzione documentaria di fatti realmente accaduti, per lo più proveniente dalla settore giornalistico della cronaca, per poi dimostrarsi capace di reinventarsi nel corso del tempo cogliendo vantaggio dal cambiamento tecnologico e sperimentando diversi momenti spartiacque⁸. La studiosa inglese Anita Biressi nel suo libro *Crime, Fear and the Law in True Crime Stories* spiega come “true crime narrates crime events (already mediated by personal accounts, diaries and the stories produced by the law, journalism and so on) and transmutes them into new kind of stories, into mass-produced entertainment, into leisure interest product”⁹.

Le nuove necessità, i nuovi gusti, i nuovi media e le nuove direttive di consumo editoriale e industriale che la società ha continuato e continua a proporre hanno portato il true crime ad allontanarsi dalla sola componente veritiera e realistica che definisce il genere per contaminarsi con altre categorie generando una «ibridazione promiscua»¹⁰. A questo proposito Mark Seltzer nel suo libro *True Crime: Observations on Violence and Modernity* definisce il true crime un oggetto ibrido: “true crime is a crime fact that looks like crime fiction”¹¹.

⁷ Oriana Binik, *Quando il crimine è sublime. La fascinazione per la violenza nella società contemporanea*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine, 2018. pp. 12-15

⁸ Rachel Franks, “True Crime: The Regular Reinvention of a Genre”, in *Journal of Asia-Pacific Pop Culture* Vol. 1 No. 2, The Pennsylvania State University, University Park, PA, Giugno 2016, p. 240.

⁹ Anita Biressi, *Crime, Fear and the Law in True Crime Stories*, Palgrave Macmillan UK, Londra, 2001, p. 21

¹⁰ Graeme Turner, «Genre, Format and “Live” Television», in Glenn Creeber (a cura di), *The Television Genre Book*, Londra, 2001, p.7.

¹¹ Mark Seltzer, *True Crime observations on violence and modernity*, Routledge, New York, 2007, p. 32.

Per quanto riguarda la fruizione di un genere come quello del true crime va introdotto come questo, attingendo direttamente dalla realtà sociale, inevitabilmente non può che avere come conseguenza una ripercussione sulla stessa. Le conseguenze che si sono verificate sono state molteplici. Nel corso del tempo si è visto come la prospettiva adoperata in determinati prodotti true crime ha potuto generare, da un lato, echi mediatici tali da smuovere l'opinione pubblica portandola a dubitare delle istituzioni circa la colpevolezza di presunti criminali, dall'altro rischia di generare una gogna mediatica, che ha come conseguenza la diffusione di un senso di delegittimazione del sistema giuridico esistente¹². Ancora, la fruizione di prodotti true crime rischia spesso di generare un *moral panic*¹³ che potrebbe essere un fattore disgregante per la società qualora non subentri immediatamente uno spirito unitario difensivo. Allo stesso tempo questo consumo sempre più ordinario e di intrattenimento verso questa tipologia di eventi attinenti a crimini realmente accaduti ha permesso una progressiva anestetizzazione dello spettatore che accetta in maniera passiva i fatti che vengono proposti.

Per concludere, il consumo sempre più ossessivo per il true crime ha dato modo di introdurre pratiche che sono entrate a far parte della cultura popolare. Mi riferisco alla pratica del *dark tourism*, che si manifesta organizzando tour nei luoghi dove si sono consumati i più "famosi" ed efferati crimini generando un vero e proprio prolifico business, suscitando lecite indignazioni da parte dei familiari delle vittime. Dai tour che ripercorrono i luoghi dove il serial killer Jeffrey Dahmer conobbe le sue vittime, alla gita con tanto di selfie ricordo dove ebbe luogo il naufragio della Costa Concordia, i fatti di cronaca nera hanno stimolato la crescita dei flussi turistici del macabro. Una pratica, quella del dark tourism, che si lega a quella meno diffusa nata nell'ultimo decennio del *murderabilia*. Nello specifico si tratta di siti che commerciano soprattutto opere d'arte prodotte da serial killer: riviste che includono articoli e illustrazioni realizzate da autori di reato, oggetti appartenuti ad assassini, cartoline di auguri firmate da serial killer. Eric Gein, fondatore del sito *Serialkillersink*, intrattiene rapporti che definisce "di amicizia" con i vari autori di reato di cui vende opere d'arte, oggetti, ciocche di capelli e simili. Questo suscitò rimostranze per i familiari delle vittime nei confronti delle quali Gein riconobbe l'enorme sofferenza ma allo stesso tempo non si scusò per il tipo di business che andava praticando: "Non stiamo trasgredendo nessuna legge. Questa è l'America e abbiamo il diritto di guadagnarci da vivere"¹⁴.

¹² Giulia Scomazzon, *Crimine, colpa e testimonianza. Sulla performatività documentaria*, Mimesis Edizioni, Udine, 2021, p. 276.

¹³ Il *moral panic* è una forma di panico collettivo ingiustificato su una questione ritenuta da molte persone una minaccia o un pericolo. Tale fenomeno viene spesso causato da notizie più o meno distorte a scopo sensazionalistico dai vari media.

¹⁴ Notizia apparsa su *Dailyfinance*, 11 novembre 2011.

1.2 – La letteratura true crime

Come abbiamo visto, la propensione alla fascinazione verso il macabro è insita nell'uomo e viene esplicitata in maniera latente sin dall'antichità, quando la società decideva di punire il criminale attraverso la pena capitale eseguita attraverso esecuzioni pubbliche.

Durante tutto il Medioevo venivano scelti appositamente luoghi deputati alle esecuzioni che si gremivano di gente comune per assistere al macabro spettacolo, unita in una sorta di rito collettivo “come se il gruppo sociale si attivasse per superare la crisi e promuovere il ritorno all'ordine, attraverso la punizione del criminale e la tutela delle vittime”¹⁵. Una pratica destinata a durare nel tempo e ad arricchirsi tramite resoconti orditi da figure professioniste come il cappellano carcerario il cui compito era quello di assistere moralmente il detenuto nei suoi ultimi giorni di vita. Questi resoconti si componevano di tre parti distinte: la prima prevedeva il sermone pronunciato mentre il prigioniero attendeva l'esecuzione, la seconda era caratterizzata un breve riassunto dei crimini per i quali veniva punito il prigioniero e l'ultima parte prevedeva una cronaca degli eventi che circondavano l'esecuzione nel giorno in cui si eseguiva la sentenza compreso il comportamento del prigioniero sul patibolo e le sue ultime parole¹⁶.

Lo stesso cappellano provvide alla pubblicazione di questi resoconti a cui seguì un successo incredibile. Sebbene essi ad un certo punto conobbero un declino, in linea con il venir meno della scrittura confessionale, ci furono comunque più di quattrocento edizioni in cui si faceva riferimento a più di 2500 biografie di uomini e donne condannati a morte¹⁷. Con una spesa di pochi penny il cittadino poteva approcciarsi ad un racconto di vero crimine contribuendo a far progredire una appena nascente attività imprenditoriale. Questa pratica stabilì come il crimine poteva generare profitto ponendo le basi per lo sviluppo di una branca della letteratura destinata a diventare una costante del mondo dell'editoria, fino a tramutarsi in un vero e proprio genere, quello del true crime.

Durante la metà del XVI secolo in Inghilterra, grazie all'avvento della stampa, molti autori e stampatori pubblicarono un numero sempre più cospicuo di testi riguardanti crimini. Con la progressiva crescita del tasso di alfabetizzazione cominciarono a diffondersi sempre di più opuscoli riguardanti crimini. Si trattava di brevi fascicoletti non rilegati lunghi da sei a ventiquattro pagine spesso riguardanti omicidi¹⁸. Questi opuscoli non costituivano la sola forma di diffusione della

¹⁵ Oriana Binik, “L'arte del crimine tra liminale e liminoide. Il caso di *Making a Murderer*”, in Fausto Colombo, Francesca Pasquali (a cura di), *Comunicazioni sociali - 2017 - 2. Media, creative industries and crisis in Italy. Cycles and Anticycles between Society and Communication*, Vita e pensiero, Milano, 2017, p. 295.

¹⁶ Rachel Franks, “True Crime: The Regular Reinvention of a Genre”, op. cit., p. 244

¹⁷ Ivi, p. 245.

¹⁸ Pamela Burger, “The Bloody History of the True Crime Genre”, in *JSTOR Daily*, 24 Agosto 2016, <https://daily.jstor.org/bloody-history-of-true-crime-genre/>

cronaca criminosa. Molto diffuse erano le ballate¹⁹, forme poetiche messe in rima destinate al canto e alla danza, la cui stampa veniva poi affissa nei punti nevralgici delle città. La loro dimensione spettacolare, garantita anche dalle xilografie che illustravano i crimini più sgradevoli, combinata con la dimensione orale ebbe modo di espandere il pubblico oltre alla classe letterata e pagante²⁰. Nonostante gli opuscoli potessero risultare come una forma di intrattenimento volgare e scandalistica, all'epoca non erano destinati ad un pubblico di massa, nel senso moderno del termine, poiché, nonostante il tasso di alfabetizzazione fosse in crescita, la classe lavoratrice non aveva tempo e denaro per acquistare gli opuscoli²¹. Erano quindi prodotti di intrattenimento rispettabili in cui il sensazionalismo poteva lasciar spazio a tematiche spirituali e moralistiche, altre volte potevano addirittura avere una funzione di propaganda politica²².

Un altro cambiamento significativo all'interno del genere letterario del vero crimine, emerso nei decenni tra metà e fine del XIX e primi del XX secolo, riguarda l'aumento della professionalità e della competenza dei poliziotti, degli investigatori e dei magistrati associati ad un innalzamento dei livelli di comprensione della psicologia e il progresso della scienza forense. Elementi che sarebbero diventati essenziali nella narrativa true crime. I molti cambiamenti prodotti dalla rivoluzione industriale avevano inciso nelle vite dei cittadini che cercavano risposte o certezze in un periodo di radicale trasformazione sociale. L'investigatore era presentato come il personaggio cruciale del sistema di giustizia portatore di sicurezza e di ordine sociale, una figura che meritava di essere celebrata occupando tutta la scena nella narrativa true crime del periodo²³.

Il true crime vive uno dei suoi momenti spartiacque e una legittimazione vera e propria a partire dagli anni Trenta del Novecento. È in questo periodo che la narrativa true crime conosce personalità letterarie che seppero reinventare il genere innescando una tendenza editoriale e di costume che avrebbe determinato un forte impatto nella *popular culture* degli stati uniti e dei paesi sottoposti alla loro influenza.

Edmund L. Pearson fu una di queste. Considerato uno dei più importanti precursori del genere true crime inteso in senso moderno, Pearson cominciò a scrivere articoli su quelli che definiva *pure murder*²⁴. Di questi escludeva l'omicidio politico poiché considerato «troppo funzionale a uno scopo» e l'omicidio sentimentale considerato incompatibile con l'austero amatore dell'omicidio. Il lavoro di

¹⁹ Ballate seicentesche come *Last Goodnight* di Lord Maxwell o *Newgate Penitent* raccontavano le vicende dal punto di vista del criminale, di conseguenza chi le leggeva era portato ad immedesimarsi con il cattivo anche solo per cercare di capire le ragioni del crimine.

²⁰ Joy Wiltenburg, "True Crime: The Origins of Modern Sensationalism" in *The American Historical Review*, Vol. 109, No. 5, Oxford University Press, 2004, p. 1382.

²¹ Pamela Burger op. cit. <https://daily.jstor.org/bloody-history-of-true-crime-genre/>

²² Ibidem

²³ Rachel Franks, "True Crime: The Regular Reinvention of a Genre", op. cit., p. 244.

²⁴ Con "pure murder" Pearson intende una costruzione narrativa ingegnosa che coinvolga l'omicidio e abbia un movente intellettuale.

Pearson si contraddistingue per la totale eliminazione delle convenzioni tipiche dell'horror gotico e per l'introduzione dell'ironia nell'iter narrativo degli omicidi. Le tematiche su cui verte la produzione letteraria dello scrittore non girano intorno a crimini sensazionalistici, ma si concentrano su una narrazione dalla costruzione ingegnosa che spinge a vedere il movente in maniera intellettuale e ad indagare su di essi piuttosto che sulla mera dinamica dell'omicidio²⁵.

Il principale maestro del true crime moderno fu Truman Capote che, con il suo *In Cold Blood* del 1966, inaugurò convenzioni stilistiche che saranno riprese dalla futura produzione letteraria del genere. Lo stesso Capote però, dichiara di aver sempre preferito l'espressione “*non-fiction novel*” o “*new journalism*”²⁶ per il suo romanzo, manifestando un senso di disagio per un'etichetta, quella del true crime, associata già negli anni Sessanta a prodotti prevalentemente commerciali²⁷. Capote nel suo romanzo ha fatto proprie le peculiarità del genere proponendo un'innovazione tecnica conforme sia ai criteri di credibilità sia all'atmosfera del romanzo.

Questa innovazione tecnica concerne essenzialmente l'eliminazione del narratore, per cui la presentazione dei fatti oscilla continuamente tra il tono impersonale del reportage giornalistico e l'intensità della rappresentazione letteraria, facendo propria la tecnica del *saturation reporting*²⁸. In questo modo le interpretazioni dei personaggi e degli eventi sono assenti, tutto si sussegue consequenzialmente, *scene-by-scene*, così che la storia sia completamente a sé stante; l'autore – eccetto per la selezione dei dettagli – è totalmente assente dallo sviluppo narrativo e le persone sono ricreate come nella realtà. A questo riguardo cito un'intervista redatta da George Plimpton per il «New York Times», dove alla domanda «Ti sei completamente tenuto al di fuori del libro. Perché, considerando il tuo coinvolgimento nel caso?» Capote ripose:

La mia sensazione è che, affinché la forma del romanzo non-fiction abbia pieno successo, l'autore non dovrebbe apparire nell'opera. Idealmente. Una volta che il narratore appare, deve apparire dappertutto, fino in fondo, e l'io-io-io si intromette quando in realtà non dovrebbe. Penso che la cosa più difficile nel mio libro, tecnicamente, sia stata scriverlo senza mai mostrare me stesso, e tuttavia, allo stesso tempo, creare una credibilità totale.²⁹

L'eliminazione del narratore consente quindi che si instauri un rapporto diretto e intimo tra il lettore e gli assassini. Citando Jean Murley:

²⁵ Mario A. Iannacone, *Meglio regnare all'inferno. Perché i serial killer popolano il cinema, la letteratura e la televisione*, op. cit., p. 128.

²⁶ I. Punnet, *Toward a theory of true crime narratives*, Routledges focus, New York, 2018, p.2.

²⁷ Giulia Scmazzone, *Crimine, colpa e testimonianza. Sulla performatività documentaria*, Mimesis Edizioni, Udine, 2021, p. 282

²⁸ Termine coniato negli anni Sessanta da Tom Wolfe, esponente della corrente stilistica del New journalism.

²⁹ George Plimpton, “The Story Behind a Nonfiction Novel”, in *The New York Times*, 16 gennaio 1966.

Lo scrittore guadagna credibilità, non mostrandosi insieme agli assassini, intervistandoli o modellando la narrazione, ma perché al lettore è consentito un accesso più intimo ed immediato alle vicende della storia. Il lettore può così immedesimarsi mentre intervista l'assassino, mentre osserva le azioni, diventando parte della storia stessa³⁰.

Pubblicato inizialmente a puntate nella rivista *New Yorker*, *In Cold Blood* narra la vicenda del quadruplice omicidio della famiglia Clutter nella campagna del Kansas per mano di due giovani, Richard Hickock e Perry Edward Smith, usciti da poco dal carcere in libertà vigilata. I due criminali vennero poi arrestati a Las Vegas il due di gennaio del 1960 e condannati alla pena di morte il quattordici aprile del 1965 per l'omicidio della famiglia Clutter. Durante questi cinque anni Capote si immerse totalmente in una realtà che non visse in prima persona, ma che scelse di raccontare in ogni suo dettaglio. “Tutto il materiale presente in questo libro, non deriva dalla mia personale osservazione, ma è riconducibile a documenti ufficiali o è il risultato di interviste con persone direttamente coinvolte”³¹, scrive l'autore nell'introduzione al suo romanzo. Capote intrattenne infatti un rapporto epistolare con i due detenuti fino al giorno della loro esecuzione, ottenendo informazioni legate ai loro sentimenti e ai loro ricordi, ma anche informazioni specifiche legate alle procedure giudiziarie che sarebbero diventate una costante nella narrativa true crime³².

Tutte queste componenti diedero modo al romanzo di ottenere il merito di aver saputo trasmettere un forte senso di verosimiglianza alla narrazione che ebbe come conseguenza quella di suggestionare i lettori. Il grande clamore seguito alla pubblicazione di *In Cold Blood* ebbe ripercussioni importanti sull'opinione pubblica; vi furono conferenze e pubblicazioni sulla pena di morte, sul ruolo della psichiatria nell'amministrazione della giustizia, sul significato dei crimini apparentemente insensati, sulla possibilità di provare empatia per degli assassini³³. Da questa prospettiva il true crime, attingendo direttamente dalla realtà sociale, inevitabilmente non può che avere come conseguenza una ripercussione sulla stessa. Come spiega Oriana Binik nel suo libro *L'arte del crimine tra liminale e liminoide. Il caso di Making a Murderer* (2017) “a partire da Capote, il true crime sottende sovente lo scopo di agire sulla realtà, tentando di portare la società civile in prossimità del limite sino a cui si può spingere l'essere umano e problematizzandone alcune delle possibili cause e conseguenze³⁴”.

³⁰ Jean Murley, *The Rise of True Crime: 20th-Century Murder and American Popular Culture*, Praeger, USA, 2008, p. 57, traduzione mia.

³¹ Truman Capote, *A sangue freddo*, Garzanti, Milano, 2019, p. 14.

³² Jean Murley, *The Rise of True Crime: 20th-Century Murder and American Popular Culture*, op. cit., pp. 54-55.

³³ Dave Tell, “The Meanings of Kansas: Rhetoric, Regions, and Counter Regions”, in *Rhetoric Society Quarterly*, 42, 3 (2012): 214-232.

³⁴ Oriana Binik, “*L'arte del crimine tra liminale e liminoide. Il caso di Making a Murderer*”, op. cit., p. 293

Pochi anni dopo il successo seguito alla pubblicazione di *In Cold Blood*, un altro scrittore Vincent Bugliosi pubblicò nel 1974 un testo true crime, *Helter Skelter*. Nel libro Bugliosi racconta il suo lavoro come avvocato dell'accusa nel processo contro Charles Manson e alcuni esponenti della sua Family. Il libro divenne un best seller e uno dei libri di true crime di maggior successo nella storia, con sette milioni di copie vendute in lingua inglese. Al romanzo va il merito di aver saputo unire insieme tutte le convezioni di un genere emergente in una forma facilmente appetibile, accattivante e infinitamente imitabile³⁵.

Nella seconda metà degli anni Settanta altri libri true crime ebbero successo anche se non incontrarono il favore clamoroso di *In Cold Blood* e di *Helter Skelter*. Nel 1979 fu pubblicato uno dei libri più fortunati di Norman Mailer, un true crime dedicato al caso del serial killer Gary Gilmore: *Il canto del boia* (*The Executioner's song*, 1979). Il libro è una brillante narrazione di un omicidio, ma allo stesso tempo offre una visione da *insider* della vita della classe operaia americana negli anni Settanta e di come quel tipo di vita sostenga la violenza. Molti critici hanno infatti interpretato il Gilmore di Mailer come “un archetipo dell'anima sfollata americana degli anni Settanta³⁶”.

Durante gli anni Ottanta il true crime divenne un genere molto in voga per cui l'industria editoriale si mosse sempre di più verso logiche *consumer-driven*. La narrativa true crime di questo periodo si focalizza soprattutto sulla biografia dei serial killer come Ted Bundy, Richard Ramirez, John Wayne Gacy. Un interesse che conferma il sentimento di paura paranoica del pubblico sulla violenza in America che ha portato progressivamente gli scrittori di true crime a confrontarsi con i serial killer in un rapporto di avvicinamento, entrando nelle loro menti, ma allo stesso tempo di allontanamento poiché i romanzi spesso raccontavano di casi chiariti o risolti con la condanna dei criminali, ripristinando così l'ordine sociale. È nel 1980 che esce il primo libro di Anne Rule, ex poliziotta che aveva cominciato la sua carriera come giornalista di cronaca nera. Il suo libro, *Un estraneo al mio fianco* e il suo successo segnarono un nuovo inizio per il genere true crime. Il libro fece diventare il famigerato Ted Bundy il più famoso serial killer moderno e creò un importante precedente secondo cui gli scrittori di cronaca nera potevano diventare delle celebrità, la cui fama dipendeva dalla fama dei loro soggetti criminali³⁷, creando così degli interessi economici. Un tipo di business che ebbe ripercussioni politiche importanti poiché poteva sollevare rimostranze da parte delle vittime, per questo nel 1977 fu introdotta una legge la *Son of Sam law* che impediva ai criminali di trarre profitto dalle pubblicità dei loro crimini, per esempio vendendo le storie agli editori.

³⁵ Jean Murley, *The Rise of True Crime: 20th-Century Murder and American Popular Culture*, op. cit., p. 64

³⁶ Hilary Mills, *Mailer: A Biography*, Empire Books, New York, 1982, p.432

³⁷ Mario A. Iannacone, *Meglio regnare all'inferno. Perché i serial killer popolano il cinema, la letteratura e la televisione*, op.cit., p. 133.

I libri di Truman Capote, Vincent Bugliosi, Norman Mailer e Anne Rule sono soltanto i più noti di una tendenza tesa alla spettacolarizzazione del vero crimine che in quegli anni aveva già avuto modo di dimostrare la sua capacità di catalizzatore di interesse anche attraverso altri mezzi di comunicazione come il cinema e la televisione.

1.3 – Cinema True Crime

Per comprendere dove poter collocare i testi ascrivibili al genere cinematografico true crime, è utile partire dal presupposto che la vocazione documentaria è insita nel mezzo cinematografico fin dalle sue origini.

Prima ancora che esistesse una qualche forma di codificazione in merito ai generi cinematografici, nella pratica del cinema individuiamo una tendenza principale, vale a dire quella di sfruttare presso un pubblico pagante l'effetto di realtà. Le famose vedute dei fratelli Lumière come *L'arrivo del treno alla stazione della Ciotat* (*L'Arrivée d'un train à La Ciotat*, Auguste e Louis Lumière, 1896) costituiscono uno dei primi esempi, anche se non del tutto consapevoli, della vocazione del mezzo cinematografico di rispecchiare la realtà. Considerati i primi operatori di attualità, le celebri "vedute" che componevano i loro cataloghi, sono scene prese dalla strada, vedute colte con ore di sosta in vie frequentate, che testimoniavano una realtà familiare agli spettatori. Il cinema, quindi, nasce con l'intenzione di documentare la vita quotidiana.

A questa concezione di presa diretta sulla realtà si aggiunsero poi delle ambiguità. Il cinema, infatti, ci parla della realtà, la racconta e la reinventa nelle sue immagini. Il realismo non è che un particolare tipo di interpretazione del reale. Non esiste documentario senza interpretazione, come non esiste nessuna antropologia oggettiva, che faccia a meno dell'antropologo e delle sue opinioni personali. L'importanza del cinema documentario consiste soprattutto nel connubio di soggettività e conoscenza, da cui nascerà molta parte del cinema moderno.

Nel libro *Crimine, Colpa e Testimonianza*, l'autrice Giulia Scomazzon, distingue tre tipi di approccio all'immagine documentaria: l'immagine ricavata dall'incontro tra il regista e l'altro, l'immagine-documento dell'archivio e l'immagine finzionale del *reenactment*. Queste tre tipologie identificano rapporti di casualità e di significazione del reale diversi. La procedura documentaria riesce a mantenere la sua promessa di mostrare la realtà quando lo sguardo registico si confronta sinceramente e incorpora le tracce del reale che hanno uno spessore, un'autonomia e una sopravvivenza che supera lo spazio del racconto filmico. L'approccio e l'interesse del filmmaker

selezionano e orientano la significazione di queste tracce, la cui causa d'essere e il contenuto di verità non dipendono e non si esauriscono nel solo storytelling³⁸.

Tramite il ricorso a una procedura condivisa, lo spettatore viene messo nella posizione di “poter credere alle immagini, al loro potere associativo e creativo e, al tempo stesso, credere al loro potere di ricreare un legame tra sé e il mondo”³⁹. Il discorso documentario, in virtù dell'essenza tecnica del mezzo cinematografico e della responsabilità del documentarista, può partecipare in maniera critica alle pratiche sociali e alle performance rituali e culturali che preservano la memoria umana dall'oblio. A questa riflessione sul cinema documentario si aggiunge l'interesse di rappresentare vicende legate al crimine, già codificato come genere vero e proprio in ambito letterario e predisposto a destare convinzioni e problematiche in ambito cinematografico.

L'interesse del cinema per il crimine è sempre stato fortissimo, consentendo di guardare da vicino la violenza restando al sicuro e di sperimentare la sensazione di paura e pericolo potendola interrompere in qualsiasi momento. Il cinema consente di riprodurre la violenza con una verosimiglianza tale da incitare conseguenti effetti sulla realtà stessa.

Questo è quanto accadde dal 1930 al 1967 quando al cinema americano fu imposto un codice di regolamentazione formulato da un'associazione creata nel 1922 e divenuta subito molto potente, la *Motion Picture Producers and Distributors Association of America*. L'introduzione di questo codice di regolamentazione, il Codice Hays, fu predisposta a seguito di preoccupazioni di natura sociale da parte delle autorità giudiziarie. La potenza del medium cinematografico, con la sua predisposizione alla multi-sensorialità, permise un allargamento nel campo delle azioni con la conseguente possibilità di indurre il fruitore a imitare, se non a compiere, azioni socialmente pericolose.

In questa prospettiva il Codice Hays limitò fortemente la rappresentazione dei crimini e della violenza all'interno dei film, stabilendo linee di condotta per aiutare i produttori a evitare provvedimenti legali contro gli Studios da parte delle autorità giudiziarie. Uno dei suoi tre principi costitutivi sosteneva “la necessità di negare la produzione di film che abbassassero gli standard morali degli spettatori”. Per questo motivo la simpatia del pubblico non doveva essere indirizzata in alcun modo verso il crimine, i comportamenti devianti, il male o il peccato. In particolare, la tecnica dell'assassinio doveva essere presentata in modo tale che non ispirasse all'imitazione e le uccisioni brutali non dovevano essere presentate nel dettaglio.

Suddetto codice fu applicato in modo stretto soltanto fino al 1966, quando cominciarono ad essere ammesse delle eccezioni, soprattutto per quanto riguarda il turpiloquio e i riferimenti sessuali. Il primo novembre del 1968 fu introdotto un nuovo sistema di classificazione chiamato *MPAA Film*

³⁸ Giulia Scomazzon, *Crimine, colpa e testimonianza. Sulla performatività documentaria*, op. cit., p. 134

³⁹ D. Dottorini, *La passione del reale. Il documentario o la creazione del mondo*, Mimesis Edizioni, Milano, 2018, p. 70.

Rating, che consentiva la visione di qualsiasi film previa etichettatura delle produzioni con un sistema di lettere a seconda dei contenuti. I film violenti vennero inseriti nella categoria “R”, Restricted, mentre la “X” stava ad indicare che quel determinato film era vietato ai minori di sedici anni. Con l’abolizione del Codice Hays e l’introduzione del nuovo sistema di classificazione dei film, i registi sperimentarono nuove libertà per quanto concerne la rappresentazione della violenza e del crimine.

Uno dei primi film realizzati a seguito dell’abolizione del Codice fu *Lo strangolatore di Boston* (*The Boston Strangler*, Richard Fleischer, 1968) nel 1968, adattamento dell’omonimo romanzo del 1966, diretto da Richard Fleischer. Il film ricostruisce con precisione e tensione drammatica la vicenda che ruota attorno a tredici omicidi che hanno coinvolto sole donne, la cui risoluzione si concluse con la cattura e la condanna di Alberto DeSalvo. Nonostante il film fosse stato realizzato in un periodo senza troppe restrizioni e trattasse di un argomento true crime, Fleischer non si allargò troppo nella rappresentazione di scene cruente. A questo proposito Murley precisa che nel film:

Gli omicidi sono suggeriti, piuttosto che mostrati, forse a causa della scabrosa modalità con cui veniva provocata la morte – strangolamento associato a una componente sessuale – considerato ancora un tabù dalla maggior parte dei cineasti americani. A parte una visione di pochi secondi del corpo di una donna violato con il manico di una scopa, Fleischer rimane conservatore nella sua rappresentazione della violenza⁴⁰.

Nel film, Richard Fleischer, fa utilizzo della tecnica dello *split screen*, suddividendo lo schermo in due o più inquadrature al momento del montaggio e mostrando durante la proiezione più scene simultaneamente con l’obiettivo di trasmettere un progressivo aumento di tensione nello spettatore. Nonostante questa intenzione, il risultato da parte del pubblico fu un senso di distrazione e smarrimento, la critica cinematografica del *New York Times*, Renata Adler, in uno dei suoi giudizi relativi al film dichiara che “the effect is like flipping continuously among TV commercials⁴¹”.

Sempre sulla scia del successo derivante dai romanzi true crime, anche la vicenda legata ad *Helter Skelter* ebbe numerose trasposizioni cinematografiche tanto da far diventare Charles Manson un vero e proprio fenomeno mediatico. Il primo film a lui dedicato fu diretto da Frank Howard nel 1971, *The Helter Skelter Murders* (Frank Howard, 1971), e realizzato secondo una combinazione di filmati documentari e drammatizzazioni basati sui resoconti giornalistici degli eventi. Nel 1973 il documentario *Manson e la famiglia di Satana* (*Manson*, Robert Hendrickson e Laurence Merrick,

⁴⁰ Jean Murley, *The Rise of True Crime: 20th-Century Murder and American Popular Culture*, op. cit., p. 89.

⁴¹ Renata Adler, “Screen: The Boston Strangler’ Opens”, in *The New York Times*, 17 ottobre 1968.

1973) realizzato da Hendrickson e Laurence Merrick si concentrò maggiormente sul contenuto politico e sociologico che faceva da sfondo alla vicenda piuttosto che sulla figura di Charles Manson. A differenza di *Manson*, l'adattamento cinematografico del libro di Bugliosi, *Helter Skelter* (Tom Gries, 1976) diretto da Tom Gries, demonizza Manson e si focalizza sulla devianza della sua Famiglia. Il film si è focalizzato su un triplice piano: in primo luogo ha trasformato la figura di Charles Manson in una caricatura di sé stesso. In secondo luogo, il film ha standardizzato la narrazione rinvigorendo certi archetipi tematici dal gusto gotico. In terzo luogo, il film ha enfatizzato alcuni elementi del libro di Bugliosi come l'incapacità da parte della polizia di risolvere il crimine a causa della cattiva gestione burocratica⁴². Un filone, quello relativo alle biografie dei serial killer, non solo destinato a durare nel tempo, ma ad essere quello con più proficuo nelle trasposizioni mediali del genere true crime. Si tenderà sempre di più a normalizzare la figura dello psicopatico seriale e a rappresentarlo da un punto di vista più introspettivo e soggettivo fino a raggiungere un livello di ambiguità e paradossale popolarità andando a sostituire altre figure di villain e inventando un nuovo folklore.

Come già visto nel caso di *In Cold Blood* di Truman Capote, quello che spesso accade quando i fatti vengono prelevati dalla realtà, è il generarsi di echi mediatici tali da influenzare la realtà stessa, "intersecandosi con l'esperienza sociale del fenomeno criminale da parte dello spettatore"⁴³. Dal punto di vista cinematografico il documentario più influente e significativo della fine del XX secolo è *La sottile linea blu* (*The Thin Blue Line*, Eroll Morris, 1988) di Eroll Morris. Il film narra la vicenda processuale di Randall Dale Adams accusato e condannato ingiustamente per l'omicidio di un agente di polizia, Robert W. Wood. Il film di Erris riporta alla luce questo caso processuale archiviato troppo velocemente e nel modo sbagliato, basato su prove inconsistenti, spesso contraddittorie derivanti dalle false testimonianze di David Harris, il vero colpevole, e diretto da un sistema giudiziario intrinsecamente corrotto.

Grazie all'utilizzo del *reenactment*⁴⁴, connotato da un'estetica del frammento e da una saturazione visiva, Morris è riuscito a coinvolgere emotivamente lo spettatore, sfruttando i meccanismi retorici della finzione, e allo stesso tempo ad enfatizzare la complessità dell'esperienza e l'ambiguità della memoria umana. In questo senso lo spettatore è stato chiamato in causa come soggetto incarnato, con un ruolo attivo nella costruzione del significato del film.⁴⁵

⁴² Jean Murley, *The Rise of True Crime: 20th-Century Murder and American Popular Culture*, op. cit., p. 95.

⁴³ Giulia Scmazzon, *Il vero pericolo. Da dove nasce la fascinazione per il true crime? Un estratto da Crimine, colpa e testimonianza*, in *Il Tascabile*, <https://www.iltascabile.com/societa/true-crime/>

⁴⁴ Strategia cinematografica che dissolve il legame indessicale tra immagine filmica e l'episodio storico originale procedendo verso una riconfigurazione storiografica audiovisiva, oltre che ad una ricostruzione meticolosa degli eventi e dei processi presi in esame

⁴⁵ Giulia Scmazzon, *Crimine, colpa e testimonianza. Sulla performatività documentaria*, op. cit., p.109

Il film, attraverso la ricostruzione meticolosa che propone diversi punti di vista dell'assassinio Wood, ha rivelato le contraddizioni della tesi accusatoria e delle testimonianze che determinarono la condanna di Adams alla pena capitale, destabilizzando il sistema giudiziario statunitense che si vide obbligato a riaprire al caso rivalutandolo con le dovute misure che dimostreranno l'effettiva innocenza di Adams. Errol Morris ha sottolineato però, che non fu il film in sé a determinare la scarcerazione di Adams, bensì l'attività di indagine che precedette e accompagnò la produzione del film: "the movie brought the case to national attention, but it was my investigation, part of which was done with a movie camera that got Randall Adams out of prison"⁴⁶.

Una vicenda, quella di *La sottile linea blu*, destinata a sensibilizzare l'opinione pubblica nel verificare la terrificante facilità con cui una persona innocente può essere incastrata, condannata e talvolta persino giustiziata. In questo senso il documentario si può dare come un atto testimoniale e politico efficace e determinante al fine di stabilire pubblicamente una verità necessaria alla giustizia. Ciò deriva dalla capacità del discorso documentario di declinare uno sguardo critico sugli eventi del reale attraverso la trasformazione in pensiero delle tracce audiovisive⁴⁷.

1.4 – Televisione americana: prime time for true crime

Per quanto riguarda il contesto televisivo americano, per ricostruire la diffusione del genere true crime è utile adottare quello che Jason Mittell definisce «approccio genealogico» che tiene conto del periodo storico-culturale e dei contesti produttivi in cui il genere è apparso considerando anche le sue varianti⁴⁸. A questo proposito è opportuno adoperare la suddivisione temporale redatta da Amanda Lotz nel suo libro *Post Network. La rivoluzione della tv*, nel quale spiega come la televisione americana sia stata attraversata da tre importanti fasi, l'ultima delle quali ancora in corso. Sin dall'«era dei network» passando per la «transizione multicanale» fino all'«era post network»⁴⁹ il crimine nella sua accezione comune e nello specifico il vero crimine sono stati temi molto ricorrenti nello storytelling televisivo americano. La ricostruzione di fatti criminosi porta con sé interpretazioni derivanti da esigenze culturali e televisive che fanno sì che la rappresentazione dei soli fatti non basti. Per questo gran parte della produzione true crime televisiva americana affonda le proprie radici nella fiction, dimostrando quanto in realtà sia un genere ibrido. I produttori di programmi true crime tendono quindi a sfumare senza soluzione di continuità in rappresentazioni fittizie della realtà.

⁴⁶ Errol Morris, *Thin Blue Line: Five Key Witness*, https://www.errolmorris.com/film/tbl_5witnesses.html

⁴⁷ Giulia Scmazzon, *Crimine, colpa e testimonianza. Sulla performatività documentaria*, op. cit., p. 127

⁴⁸ Jason Mittell, *Genre and Television*, Routledge, Londra, 2004, p. 30.

⁴⁹ Amanda Lotz, *Post Network. La rivoluzione della tv*, Minimum Fax, Roma, 2017.

Significativa in questo contesto è la citazione di John Fiske e John Hartley che ritengono “(...) il realismo un costrutto artificiale” e che “(...) non c’è nulla di naturale nel realismo⁵⁰”.

Agli inizi degli anni Cinquanta la televisione americana era costituita da tre grandi network nazionali - Nbc, Cbs e Abc - che si spartivano milioni di telespettatori. Inizialmente questi tre network principali mandavano in onda serie antologiche sponsorizzate da grandi aziende come *Philco*, *Revlon* e *Goodyear*, la situazione cambia a metà anni Cinquanta quando i network cominciano ad abbandonare questo modello e a produrre i propri programmi consentendo loro di trarre profitto sia dagli spazi pubblicitari sia dalla concessione dei diritti di licenza in syndacation. Per contare sui diritti si dovevano offrire prodotti solidi, e in tal senso una produzione seriale in prima serata si rivelava più vincente degli episodi autoconclusivi che erano stati alla base delle serie antologiche⁵¹.

Tenendo conto della dimensione ibrida del true crime come genere, è con il *police procedural* che il tema della criminalità comincia a comparire in televisione con un approccio documentaristico. Indicativa di questo genere è la serie *Dragnet* (NBC, 1967-1970) di Mark Webb. Andata in onda dal 1952 al 1971 sulla Nbc, aveva una durata episodica di circa mezz’ora e si apriva con l’immagine del distintivo del sergente del LAPD (Los Angeles Police Department) Joe Friday, seguita da un inserto in stile documentaristico sulla città di Los Angeles commentato dalla voce fuori campo di Webb che richiama sia lo stile documentaristico, sia la voce tipica del detective *hardboiled*. Ogni episodio segue la prassi investigativa sul caso, che veniva sempre risolto alla fine della puntata. L’idea di utilizzare storie poliziesche reali deriva dal desiderio dello stesso Webb, che era attore, produttore e regista, di ritrarre l’effettiva efficienza dell’apparato poliziesco e delle loro tecniche lavorative contrastando l’immagine distorta riportata da libri, radio, cinema e televisione che raffigurava i poliziotti come individui incompetenti, corrotti o idioti. Questo desiderio si riflette nella meticolosa attenzione che Webb ripone nei dettagli: la serie fu prodotta e scritta in stretta collaborazione con la polizia di Los Angeles e le storie provenivano direttamente dai loro fascicoli facendo uso di molta licenza poetica. Quando Jack Webb decise di terminare la serie nel 1971 e concentrarsi al suo nuovo prodotto televisivo *Adam-12*, *Dragnet* trovò un ulteriore e maggiore successo tramite syndacation⁵².

Accanto al *police procedural* inizia a svilupparsi un interesse sempre più significativo verso discipline specifiche relative alla criminalità, soprattutto quelle riguardanti il discorso investigativo-scientifico. Per quanto riguarda questo tipo di programmi è utile sottolineare che una parte cospicua del genere true crime americano intrattiene con il reale un rapporto all’insegna della verifica, intesa

⁵⁰ John Fiske, John Hartley, *Reading Television*, Methuen, Londra, 1978.

⁵¹ Bill Osgerby, Anna Gough – Yates e Marianne Wells, « The Business of Action: Television History and the Development of the Action Tv Series», in Bill Osgerby e Anna Gough – Yates (a cura di), *Action tv: Tough Guys, Smooth Operators and Foxy Chicks*, Routledge, Londra/New York, 2002, p.15.

⁵² Jean Murley, *The Rise of True Crime: 20th-Century Murder and American Popular Culture*, op. cit., p.115.

come strategia di risoluzione del caso attraverso l'oggettività delle prove scientifiche e il ragionamento induttivo del detective/inquirente. Secondo Giulia Scomazzon:

Il racconto di queste prove materiali è divenuto centrale nei format crime statunitensi. Il primato assegnato da tanto true crime alle prove forensi serve ad avvallare le pretese di verità di questi prodotti di consumo, che promettono, almeno in via promozionale, di dare al pubblico un accesso apparentemente oggettivo al mistero del crimine. L'utilizzo del linguaggio scientifico e l'uso massiccio della dimostrazione induttiva acuisce l'effetto di verità del true crime; il crimine diventa oggetto che deve essere analizzato attraverso saperi scientifici che mettono in sicurezza la verosimiglianza del racconto celandone il valore d'uso commerciale⁵³.

Questo aspetto porta con sé conseguenze di carattere sociale, generando fenomeni come il cosiddetto "effetto CSI" derivante dall'omonima serie crime drama ed analizzato dalla letteratura accademica. Si tratta nello specifico di un fenomeno scaturito dall'influenza esercitata su un processo da una giuria che, avendo imparato quello che sa dalla medicina legale da un crime drama, ha maturato aspettative irrealistiche sulla capacità della scienza di fornire prove inoppugnabili.

Una serie indicativa del genere true crime relativa al discorso investigativo-scientifico è *Quincy (Quincy, M.E., NBC, 1976-1983)*, prodotta da Nbc dal 1976 al 1983. Sebbene non tratti di casi reali Quincy è stata particolarmente significativa per la televisione true crime per aver introdotto una particolare tipologia di scienza investigativa, quella forense. La struttura delle puntate segue lo stesso schema narrativo: il dottor Quincy, medico legale, viene incaricato di effettuare un'autopsia. Dai risultati ottenuti emerge che le indagini effettuate dagli inquirenti sono errate o incomplete che attribuiscono il decesso ad un suicidio o a motivazioni di carattere naturale. Il dottor Quincy, sospettando una superficialità da parte degli inquirenti, decide di mettersi in gioco e indagare sul caso in prima persona attraverso la scienza forense.

A partire dalla metà degli anni Ottanta la situazione televisiva americana cambia, andando incontro ad una "transizione multicanale". L'esperienza televisiva comincia a trasformarsi grazie a diversi fattori come l'utilizzo del telecomando, del videoregistratore e la disponibilità crescente di servizi e nuovi canali via cavo ampliando possibilità di scelta e controllo dei telespettatori. Le nuove possibilità tecnologiche e la risposta dei consumatori nei loro confronti hanno costretto i magnati dell'era dei network a reimmaginare il business e fronteggiare nuovi concorrenti con le idee chiare sul futuro⁵⁴. Nascono i canali in abbonamento che introducono la programmazione senza pubblicità e la misurazione degli ascolti diviene sempre più precisa grazie all'utilizzo del People Meter della

⁵³ Giulia Scomazzon, *Crimine, colpa e testimonianza. Sulla performatività documentaria*, op. cit., p 273.

⁵⁴ Amanda Lotz, *Post Network. La rivoluzione della tv*, op. cit. Edizione Kindle.

Nielsen⁵⁵. L'offerta contenutistica venutasi a verificare in quegli anni causa la frammentazione del pubblico in settori di interesse più piccoli. In questo periodo le reti broadcast e ancor di più i canali via cavo, invece di dover pensare a trasmettere programmi che risultassero il più omogenei possibile, potevano permettersi prodotti molto graditi a precise fasce di pubblico.

La prima serie documentaria true crime è *Unsolved Mysteries* (NBC 1987–1997, CBS 1997–1999, Lifetime 2001–2002, Spike 2008–2010, Netflix 2020–) andata in onda dal 1987 al 2010 sulle reti americane NBC, CBS, *Lifetime* e *Spike* per poi essere rilanciata nel 2020 come reboot sulla piattaforma streaming *Netflix* proseguendo la sua trasmissione fino ai giorni nostri. La serie, presentata da Robert Stack, incentra le proprie trame non solo sulle circostanze che ruotano attorno a persone scomparse, ma si occupa anche di casi omicidari senza colpevole, i cosiddetti *cold case*, intervallati anche da racconti con uno sfondo paranormale. Nella prassi costruttiva di queste vicende vengono mescolati elementi fattuali a quelli finzionali. L'alternanza tra immagini e riprese d'archivio, ricostruzioni con attori e comparse, interviste di amici e familiari, interventi di esperti criminologi e scienziati forensi hanno dato luogo a convenzioni narrative che configurano la serie come antesignana di molti altri futuri programmi televisivi true crime. Secondo Murley, la ricostruzione tramite elementi finzionali “permette allo spettatore di sperimentare una moderna forma di catarsi attraverso la sperimentazione verosimile dell'orrore e della paura provati dalle vittime”⁵⁶. Per sopperire al senso di ambigua incertezza che molti di questi casi irrisolti suscitavano nei confronti dello spettatore, ad alcuni venivano aggiunte nuove informazioni ufficiali che potevano decretare la chiusura e la risoluzione del caso. In questo senso “(...) le interviste e gli interventi delle autorità giudiziarie guidano lo spettatore offrendogli una rassicurazione simbolica di chiusura e ristabilimento dell'ordine”⁵⁷. L'ascesa di *Unsolved Mysteries* è stata descritta dalla critica come un esempio di come la NBC abbia sacrificato la propria identità in sede di una programmazione di alta qualità rispondendo alla forte attrazione suscitata dai tabloid, portando il *Wall Street Journal* a domandarsi “Is NBC putting ratings before taste?”⁵⁸

Tra i nuovi canali via cavo nati durante la transizione multicanale Court Tv (denominata TruTv nel 2008) ha avuto un ruolo significativo nella produzione e trasmissione di programmi su veri crimini a partire dalla metà degli anni Novanta, quando la rete ha progressivamente cancellato la programmazione iniziale destinata alla trasmissione in diretta di processi giudiziari per presentare serie true crime nel tentativo di aumentare gli ascolti. Dopo un aumento di popolarità, dovuto in gran

⁵⁵ Ivi

⁵⁶ Jean Murley, *The Rise of True Crime: 20th-Century Murder and American Popular Culture*, op. cit., p. 119.

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ Meg Cox, “Is NBC Putting Ratings before Taste? Critics Deplore Slip in Standards at Top Network,” in *Wall Street Journal*, April 11, 1989.

parte all'analisi di casi orribili come gli omicidi di Jeffrey Dahmer e quelli legati a OJ Simpson, i dati di ascolto Nielsen di CourtTv sono diminuiti e i dirigenti hanno dato alla rete una nuova direzione. Nel 1998 sotto la direzione dell'allora nuovo presidente Henry Schleiff, Court Tv ha implementato una strategia di branding iniziando a trasmettere diversi programmi originali e trasmessi in prime time, come *Forensic Files* (TLC 1996–1999, Court TV 2000–2007, truTV 2008–2011).

Il tasso di fidelizzazione registrato dall'emittente dimostra di essere un *unicum* tra le altre emittenti via cavo dell'epoca; Charlie Collier, vicepresidente esecutivo delle vendite del canale, afferma che i risultati ottenuti da una ricerca condotta su Court Tv dimostrano come i telespettatori tra i 18 e i 49 anni in prima serata hanno un tasso di fidelizzazione del 95% durante le interruzioni pubblicitarie che risulta essere al primo posto tra le basic cable supportate dalla pubblicità⁵⁹.

In un ambiente *narrowcast*⁶⁰ i temi trattati in più programmi o su più network acquistano rilevanza perché proprio la loro portata indica che, nonostante la frammentazione e la polarizzazione del pubblico, quel contenuto ha una fidelizzazione importante⁶¹. Alcune reti cable decidono di dedicare la loro intera programmazione a serie true crime. *Investigation Discovery* (ID) è passata ad una programmazione interamente true crime nel 2012 e Oxygen è passata da una programmazione incentrata su lifestyle femminile ad una interamente dedicata al true crime aumentando gli ascolti del 22% nel 2017⁶². Nel 2019 ID è stato il dodicesimo canale via cavo per ascolti, superando la CNN, MTV, AMC, FX e Bravo, grazie a prodotti seriali riguardanti crimini reali, tra cui *Homicide Hunter: Lt. Joe Kenda* (Investigation Discovery 2011–2020), *Fear Thy Neighbor* (Investigation Discovery 2014–), e *People Magazine Investigates* (Investigation Discovery 2016–)⁶³.

Accanto alle basic cable cominciano a integrarsi nel panorama delle emittenti televisive le premium cable grazie a determinazioni economiche e istituzionali quali il sistema delle sottoscrizioni come fonte di finanziamento e l'assenza di restrizioni federali. Queste condizioni permettono alle reti premium di delineare una nuova categoria merceologica basata sugli alti budget, stili narrativi e visivi che ricalcano quelli del grande schermo, enfasi sulle personalità autoriali. In questo contesto alcune emittenti televisive, specialmente HBO, si fanno spazio imponendo nel mercato un sistema di produzione diverso e inaugurando per prima quella che poi sarà definita *quality television* attraverso lo slogan emanato nel 1996 da HBO "It's not tv, it's HBO".

⁵⁹ Tricia Despres, "TV's crime wave spreads across dial", in *Advertising Age*; Vol. 75, Fasc. 22, Chicago, 2004.

⁶⁰ Con narrowcast si intende la frammentazione della programmazione televisiva rivolta a precisi e distinti microsettori del pubblico

⁶¹ Amanda Lotz, *Post Network. La rivoluzione della tv*, op. cit. Edizione Kindle.

⁶² Michael Schneider, "Most-Watched Television Networks: Ranking 2017's Winners and Losers," IndieWire, December 28, 2017, <https://www.indiewire.com/2017/12/highest-network-ratings-2017most-watched-hbo-cbs-espn-fx-msnbc-fox-news-1201911363>.

⁶³ Michael Schneider, "Most-Watched Television Networks: Ranking 2019's Winners and Losers," Variety, December 26, 2019, <https://variety.com/2019/tv/news/network-ratings-top-channels-fox-news-espn-cnn-cbs-nbc-abc-1203440870>

Nello stesso anno HBO produce il primo documentario true crime della trilogia *Paradise Lost*, *Paradise Lost: The Child Murders at Robin Hood Hills* (HBO, Joe Berlinger e Bruce Sinofsky 1996) a cui seguiranno *Paradise Lost 2: Revelations* (HBO, Joe Berlinger e Bruce Sinofsky, 2000) e *Paradise Lost 3: Purgatory*, (HBO, Joe Berlinger e Bruce Sinofsky, 2011), tutti diretti da Joe Berlinger e Bruce Sinofsky. La trama della trilogia ruota attorno agli sviluppi processuali della vicenda legata a tre adolescenti: Damien Echols, Jessie Misskelley Jr. e Jason Baldwin accusati di aver ucciso e occultato i corpi di tre bambini. I due registi decidono di intervistare famigliari, accusanti e accusati, entrando persino nelle aule di tribunale durante le udienze. Il materiale che ottengono è impressionante. Il primo documentario ottiene un successo immediato fornendo dettagli sull'accaduto e soprattutto mostra una miriade di incoerenze e imprecisioni avvenute durante i processi. Sostanzialmente i tre ragazzi sono stati rinchiusi senza prove e la confessione strappata a Jessie è stata forzata senza la presenza di un avvocato. La reazione dell'opinione pubblica è devastante, si crea un movimento per la tutela dei diritti dei tre detenuti, soprattutto per quelli di Damien condannato alla pena di morte. Il secondo documentario, prodotto nel 2000, si concentra sull'eco mediatico scaturito dal primo documentario che smosse l'opinione pubblica, decisa a far riaprire il caso. Nuove udienze e nuovi indizi a favore degli indiziati cominciano a far vacillare il sistema giudiziario americano. Arriviamo al terzo capitolo prodotto nel 2010 a cui andrà la candidatura per l'Oscar al miglior film documentario. I pubblici ministeri e gli avvocati della difesa chiedono la formulazione di un patteggiamento che avrebbe consentito ai tre uomini di uscire di prigione, a condizione che si dichiarassero colpevoli ma potessero mantenere la loro innocenza. I tre, dopo diciotto anni e settantotto giorni, accettano con riluttanza l'accordo uscendo finalmente di prigione.

Una vicenda true crime che ricorda per molti versi quella italiana del massacro di Ponticelli avvenuto nel 1983 e che si lega per il *modus operandi* utilizzato a quello del documentario già citato *The Thin Blue Line* dimostrando quanto un prodotto true crime possa agire sul reale dando modo agli spettatori di costruirsi una propria visione dei fatti e battersi per far sì che venga fatta giustizia andando contro anche alle istituzioni, citando Angela J. Aguayo "an agitating media public fuelled the motor of social change"⁶⁴.

Un altro esempio di dinamica in cui la giustizia ufficiale si intreccia con gli effetti della rappresentazione sull'opinione pubblica e le aspettative del pubblico televisivo è la docu-serie true crime prodotta sempre da HBO, *The Jinx - La vita e le morti di Robert Durst* (*The Jinx: The life and deaths of Robert Durst*, HBO 8 febbraio 2015- 15 marzo 2015) ideata e realizzata da Andrew Jarecki

⁶⁴ Angela J. Aguayo, "Paradise Lost and Found: Popular Documentary, Collective Identification and Participatory Media Culture," *Studies in Documentary Film* 7, no. 3, 2013.

nel 2015. La docu-serie è improntata sulla vicenda giudiziaria del miliardario newyorkese Robert Durst accusato di tre omicidi, ma scagionato. Vicenda già adattata a lungometraggio cinematografico in *Love & Secrets (All Good Things)*, Andrew Jarecki, 2010) sempre sotto la regia di Jarecki. Per la docu-serie è lo stesso Durst che decide autonomamente di prendere parte al progetto documentario per esprimere il proprio punto di vista circa le accuse che gli sono state mosse nel film. Richiedendo questo tipo di partecipazione Durst si ritroverà ben preso intrappolato, ritenendo di poter controllare la propria rappresentazione documentaria⁶⁵.

Jarecki, infatti, costruisce con Robert Durst un rapporto basato sulla menzogna facendogli credere di avere a cuore la storia e di volergli dare un'occasione per esprimersi liberamente in pubblico, quando, lo scopo principale del regista era, sin dall'inizio, quello di provare la colpevolezza di Durst e di fare giustizia⁶⁶. In questo senso l'approccio del regista alla vicenda giudiziaria di Durst segue uno schema inquisitorio volto a smascherare il colpevole. Il modo in cui viene gestito il racconto ha tutti gli stilemi tipici della narrazione classica documentaria dove, accanto al materiale di repertorio, ci sono le testimonianze dirette di chi stava mandando avanti le indagini.

L'uso ripetitivo del *reenactment*, soprattutto a partire dal secondo episodio, è incentrato sulla ricostruzione dei traumi passati di Durst, ma che di fatto non ci dicono nulla sulla sua trasformazione in assassino. L'iper-stilizzazione dei *reenactment* esasperano il protagonismo vittimista di Durst finendo per snaturare la funzione euristica originaria e riducendolo a uno strumento di mera seduzione visiva⁶⁷. Jarecki risolve il problema dell'ingiustizia con l'ottenimento di una prova schiacciante. Il quattordici marzo 2015, il giorno prima della messa in onda dell'ultima puntata di *The Jinx*, Durst viene arrestato per l'omicidio di una delle tre vittime. Il tutto grazie ad una perizia grafologica commissionata da Jarecki per constatare che quella di Durst fosse la stessa calligrafia di una nota lasciata dall'assassino. La perizia viene consegnata alle autorità sancendo definitivamente la colpevolezza di Durst. *The Jinx* è il risultato di un percorso inquisitorio svolto attraverso un linguaggio documentario fatto di documenti testimonianze e prove che costituiscono un'indagine persino più approfondita di quella svolta dalle autorità. Un'indagine in cui Jarecki non si limita a restituire passivamente la catena degli eventi ma si inserisce in prima persona imponendosi come protagonista e come interprete.

In questo panorama televisivo nuove condizioni industriali permettono lo sviluppo di ulteriori nuove tecnologie facilitando il controllo dello spettatore su cosa vedere e dove vederlo, espandendo la *convenience* della televisione. Apparecchi tecnologici tra cui i computer portatili, i tablet e gli

⁶⁵ Giulia Scomazzon, *Crimine, colpa e testimonianza. Sulla performatività documentaria*, op. cit., 304.

⁶⁶ Ivi, p. 311.

⁶⁷ Ivi, p. 307.

smartphone uniti a servizi come il dvr⁶⁸, il VOD⁶⁹, lo SVOD⁷⁰, il download e lo streaming su banda larga potenziarono la visione non lineare consentendo agli utenti di fruire dei contenuti true crime da qualunque posto potessero ricevere un segnale televisivo, accedere a una rete wireless o anche solo ricevere un segnale telefonico.

1.5– Televisione true crime in Italia: tra diritto di cronaca e sensazionalismo

Per quanto riguarda il contesto italiano, tenendo sempre conto «l’approccio genealogico», l’argomentazione che vede come soggetto la diffusione del genere true crime prenderà piede concentrandosi su una esposizione basata sulla rappresentazione mediatica della notizia che finisce per saturare, attraverso processi di ipermediatizzazione, le televisioni oltre ogni misura. Siamo quindi al di fuori del contesto della fiction e all’interno della lunga tradizione italiana di trasmissioni di approfondimento o di servizio.

Il true crime, come già sottolineato nel primo paragrafo, costruisce le proprie tematiche attingendo direttamente da fatti prelevati dalla realtà, subendo poi mutazioni specifiche a seconda del medium di arrivo. Nel contesto televisivo la rappresentazione mediatica della cronaca giornalistica viene delegata ai telegiornali. Un tipo di rappresentazione che con il passaggio dalla paleotelevisione alla neotelevisione è passata dal monologo giornalistico e quindi da una oggettività della notizia a un nuovo modello di informazione televisiva, denominato nello specifico come *infotainment*⁷¹.

L’appeal delle notizie, quindi, si basava e si basa tutt’oggi, sul sensazionalismo per renderle più appetibili e seducenti ad un pubblico il più ampio possibile. La selezione di cosa fosse opportuno fare vedere dipendeva dal grado di spettacolarizzazione che una notizia offriva: più una news era carica di significati emotivi, drammatici, di scoop più era in grado di attirare pubblico rispetto ad una notizia ordinaria. La cronaca nera occupa quasi sempre il primo posto nell’agenda setting nei telegiornali odierni, il cui postulato principale, il *salience transfer*, determina la resa saliente di una notizia rispetto alle altre. Non tutte le notizie però degne di essere trasmesse ed arrivare alle attenzioni degli spettatori. A questo proposito la Legge di McLurg spiega come la vicinanza e l’eccezionalità dell’evento fanno sì che l’interesse dello spettatore venga attirato e rimanga incollato allo schermo.

⁶⁸ Il termine dvr si a Digital Video Recorder, ossia il videoregistratore digitale.

⁶⁹ Il termine VOD si riferisce a Video On Demand, ossia il potenziamento strategico in grado di conferire agli abbonati valore aggiunto e alle emittenti un vantaggio competitivo sui concorrenti via satellite.

⁷⁰ Il termine SVOD si riferisce a Subscription Video On Demand, ossia i servizi in abbonamento distribuiti su banda larga come Netflix.

⁷¹ Per semplicità, si riporta la definizione di infotainment dal vocabolario on line Treccani: infotainment <infɔtɛ́inmɛ́nt> s. ingl. [comp. di info(r)mation] «informazione» e (enter)tainment «divertimento, intrattenimento»], usato in ital. Al masch. (e pronunciato comunem. <infotéinment>).

– Nel linguaggio delle telecomunicazioni, tipo di produzione, spec. televisiva, in cui la componente giornalistica viene alternata o fusa con lo spettacolo e il varietà.

Un evento che coinvolge un numero limitato di persone, ma avvenuto vicino diventa molto più interessante di un evento con molte più vittime accaduto in un luogo lontano. E sono proprio questi i fatti che il telegiornale sceglie di raccontare. Perché un evento diventi notizia, occorre un concorso di fattori che interagiscono dall'inizio, andando progressivamente a produrre una tempesta perfetta, riuscendo a bucare la comunicazione nazionale e diventando un evento mediatico, in questo senso “only bad news are good news⁷²”.

Data la naturale presenza di *negative bias* all'interno del nostro cervello e la predisposizione voyeuristica verso il macabro, lo spettatore subisce una spiccata attrazione per questi fatti e viene lentamente catturato attraverso la morbosità crescente di alcune tipologie di programmi televisivi che si propongono di “educarlo” all'analisi dei fatti criminali⁷³. In questa prospettiva assume particolare rilevanza la personalizzazione legata ad eventi di cronaca nera. Accentuare a dismisura l'enfasi sui protagonisti di un fatto tragico, attraverso la ricostruzione presunta di esperienze individuali attribuisce significatività alla notizia. La personalizzazione delle notizie favorisce enormemente la memorizzazione e amplia il fascino esercitato sul vaso pubblico. La personalizzazione dei fatti risponde così perfettamente alle esigenze di una società che ha smarrito le grandi narrazioni globali e necessita di specchiarsi in un quadro più soggettivizzante. La personalizzazione è sempre legata al sensazionalismo e si unisce a un flusso di cambiamenti che vanno a definire una nuova identità individuale⁷⁴. In questo mutamento di società perde di senso la logica che suppone che i “fatti parlino da soli” e trova spazio quella secondo la quale ogni accadimento può far parlare, e molto, di sé⁷⁵.

Trasmissioni come *Telefono Giallo* (Rai 3, 1987-1992), *Quarto grado* (Rete 4, 2010 -) e *Chi l'ha visto* (Rai 3, 1989 -), *Storie maledette* (Rai 3, 1994-2020) hanno ottenuto e continuano ad ottenere un enorme successo, grazie alla loro spettacolarizzazione degli eventi realmente accaduti e all'innovazione continua dei linguaggi utilizzati. Il primo esempio di trasmissione televisiva destinata a cambiare l'atteggiamento del pubblico nei confronti del crimine violento e a consentire un allargamento degli spazi a esso dedicati è *Telefono giallo*, andata in onda su Rai 3 per un totale di cinquantacinque puntate, dal settembre 1987 al dicembre 1992. La trasmissione affrontava casi di cronaca nera ancora aperti mettendo a disposizione un numero telefonico che gli spettatori potevano chiamare. L'innovazione più interessante che presentava, mutuata da analoghe trasmissioni americane true crime, fu la ricostruzione in studio e scene filmate con attori che ne ricostruivano la dinamica.

⁷² Stafford T., *Psychology: Why bad news dominates the headlines*, 29 luglio 2014.

⁷³ Davide Bagnoli, *La cronaca nera in Italia. I perché della sua spettacolarizzazione*, Temperino Rosso Edizioni Fortini, 2016, Edizione Kindle.

⁷⁴ Davide Martini, *La cronaca nera in tv. Quando il crimine diventa spettacolo*, Blu Editore, 2020, Edizione Kindle.

⁷⁵ Ibidem.

In *Quarto grado* le storie criminose si concentrano in maniera minuziosa sui dettagli dell'evento e sugli oggetti del delitto alternate da ricostruzioni con attori in drammatizzazioni spettacolari e montate come veri film e il tutto è ricondotto al parere dell'esperto, un criminologo, ma anche a semplici opinionisti o giallisti ritenuti esperti, solo per il genere che praticano.

In *storie maledette* la conduttrice Franca Leosini segue il modello interrogatorio-intervista con traccia scritta, in un faccia a faccia con l'ospite dentro luoghi di detenzione o cura. In questo programma si tratta sempre di casi crudeli o bizzarri che vengono affrontati in modo duro, con metafore forti e senza reticenze, in una vera e propria narrazione paraletteraria affidata alla voce della conduttrice che guida il racconto degli intervistati. Il racconto si serve anche di brevi drammatizzazioni e una curata colonna sonora che sottolinea spesso enfaticamente i momenti principali della vita dei condannati prima, durante e dopo gli atti criminosi.

Il palinsesto si carica ulteriormente di programmi infotainment legati a vicende di vero crime attraverso i talk show e programmi di approfondimento come *Porta a Porta* (Rai 1, 1996 -), *Matrix* (Canale 5, 2005-2023) e *La vita in diretta* (Rai 1, 1991 -) che hanno contribuito a mettere in scena fatti iper-mediatizzati, finendo per trascinare, secondo il filosofo francese Jean Baudrillard, la civiltà contemporanea nell'epoca dell'osceno:

L'oscenità comincia quando non c'è più spettacolo, non c'è più scena, non c'è più teatro, non c'è più illusione, quando tutto diventa di una trasparenza e di una visibilità immediata, quando tutto è sottoposto alla luce cruda e inesorabile dell'informazione e della comunicazione. Non siamo più nel dramma dell'alienazione, siamo nell'estasi della comunicazione. E questa estasi è oscena⁷⁶.

Partendo dalla vicenda di Vermicino del 1981, a cui tutta Italia ha assistito con il fiato sospeso davanti allo schermo televisivo, anche il drammatico epilogo del caso di Avetrana ha conquistato un numero vertiginoso di spettatori. La diretta televisiva del ritrovamento del cadavere di Sarah Scazzi è stata seguita da ben 3 milioni e ottocentomila spettatori; inoltre, durante la sera dell'arresto della cugina della vittima, Sabrina Misseri, il talk show *Matrix* ha raggiunto uno share del 42%⁷⁷.

I rischi di una rappresentazione morbosa e spettacolarizzante del crimine e del criminale reale sono assai rilevanti da un punto di vista sociale. Da un lato, i fatti di cronaca nera rischiano di generare un *moral panic* che potrebbe essere un fattore disgregante per la società qualora non subentri immediatamente uno spirito unitario difensivo. Nel caso della cronaca nera questo spirito unitario

⁷⁶ Jean Baudrillard, *L'autre par lui-meme. Habilitation*, Editions Galilée, Paris 1987, tr.it. di M.T Carbone, *L'altro visto da sé*, Costa & Nolan, Genova 1997, p. 14

⁷⁷ Davide Bagnoli, *La cronaca nera in Italia. I perché della sua spettacolarizzazione*, Temperino Rosso Edizioni Fortini, 2016, Edizione Kindle.

difensivo ha sempre meno i connotati della magistratura mentre tende molto spesso ad assumere quelli del talk show che sono in grado di offrire una scorciatoia nell'identificazione di un colpevole⁷⁸. A questo proposito la rappresentazione televisiva dei casi giudiziari tipica di programmi come *Un giorno in pretura* (Rai 3, 1985-) ha sempre più come effetto quello di produrre un cortocircuito giudiziario-mediatico che "può rappresentare una deriva pericolosa per la tenuta dello stesso sistema democratico, da intendersi anche come fiducia dei consociati nel funzionamento delle istituzioni"⁷⁹. L'ossessione giornalistica per la cronaca nera rischia di sfociare in una gogna mediatica, che ha come conseguenza la diffusione di un senso di delegittimazione del sistema giuridico esistente. Dall'altro lato l'enfasi proposta da queste trasmissioni nei confronti di certi casi di cronaca come la già citata vicenda di Vermicino, la tragedia di Cogne e il delitto di Avetrana, sono rappresentativi di uno storytelling televisivo del dolore che non fa altro che confermare come il vero crimine sia in grado di conquistare sempre più audience, suscitando interesse e una curiosità molto spesso morbosa intorno ad accadimenti dolorosi o di natura violenta. Allo stesso tempo questa tipologia di eventi ha permesso una progressiva anestetizzazione dello spettatore che, incollato davanti alla tv, accetta in maniera passiva i fatti che vengono trasmessi.

(...) il successo popolare della rappresentazione del male porta molto spesso a sottovalutarlo, come se fosse un fenomeno che appartiene soltanto alle persone osservate. Il male presenta poi un particolare aggravante che si ripercuote inevitabilmente sulla maniera di raccontarlo, ovvero necessita di spingersi continuamente oltre per non risultare normalizzato⁸⁰.

Il true crime come parte integrante dell'infotainment televisivo trasforma la realtà più scabrosa in un'informazione da consumare e da cui, al contempo, trarre piacere. Lo spettacolo della sofferenza, che è uno dei fenomeni più diffusi e problematici, ci viene mostrato tramite un dispositivo narrativo che fa coincidere l'elemento dell'estetizzazione superficiale con un'anestetizzazione di fondo⁸¹. Questa lunga tradizione di eventi televisivi riservati a casi di cronaca italiani è poi proseguita espandendosi ulteriormente sottoforma di altri formati derivanti dalle nuove esigenze della convergenza tecnologica.

⁷⁸ Ivi.

⁷⁹ G. P. Accinni, *Civiltà giuridica della comunicazione*, Giuffrè Editore, Milano, 2017, p.83

⁸⁰ Davide Bagnoli, *La cronaca nera in Italia. I perché della sua spettacolarizzazione*, op. cit., pp. 88-89.

⁸¹ Pietro Montani, *L'immaginazione intermediale*, Meltemi Editore, Milano, 2022.

1.6 – Ossessione True Crime durante la streaming era

L'insieme dei cambiamenti tecnologici, sociali ed economici che caratterizzano la svolta digitale hanno modificato la fisionomia della mediasfera novecentesca, incidendo in maniera profonda sia sulla conformazione generale dei media sia sui modi di produzione sia sulle pratiche di consumo⁸². Un insieme di cambiamenti riassumibili con il termine di *convergenza*, ossia il percorso di ibridazione a cui sono andati incontro diversi media sfruttando la tecnologia digitale.

Il fenomeno della convergenza rimanda a quello della *rimediazione*, termine coniato da Jay David Bolter e Richard Grusin a partire dall'intuizione di Marshall McLuhan secondo cui il contenuto di un medium è sempre un altro medium⁸³. Il processo di rimediazione fa sì che “i nuovi media “rimodellano” i vecchi media, costruendo forme di ibridazione innovative e, allo stesso tempo, nei modi in cui i vecchi media “rimodellano” continuamente se stessi per rispondere alle sfide delle nuove forme emergenti”⁸⁴.

Nascono così nuovi media che non sono il risultato di una semplice sommatoria di componenti e funzioni, ma di un processo di profonda integrazione ormai inscindibile. Il considerevole aumento di velocità della connessione internet portato dalla banda larga, nonché l'arrivo degli smartphone e delle tecnologie di compressione, che consentivano di accedere ai contenuti video tramite rete mobile prima 3G poi 4G, costituirono la base per i cambiamenti più significativi nell'ambito delle tecnologie televisive. L'ingresso dei servizi OTT⁸⁵ «over the top» portarono ad un punto di non ritorno il cosiddetto fenomeno *cord cutting*, ossia il “taglio dei cavi”, già iniziato con la pay tv. Nel 2013 la Nielsen riferiva che le case a “zero tv” ossia le famiglie che usavano la televisione solo tramite banda larga, erano passate da due milioni del 2007 a cinque milioni su una platea totale di 115 milioni⁸⁶. L'ascesa delle piattaforme streaming non ha solo creato nuovi modelli di business, ma ha anche portato alla disponibilità di un maggior numero di contenuti multimediali e di diversi modi per accedervi e viverli, definendo l'epoca della *Anytime-Everywhere Tv* fatta di accessibilità, immediatezza e istantaneità.

In questo contesto il true crime ha saputo reinventarsi e trasmigrare da un medium all'altro cambiando forma di pari passo con i diversi media. Lo spiega Tanya Horek, autrice di *Justice on Demand: True Crime in Digital Age*. Secondo Horek il successo del True Crime nell'era digitale sarebbe da ricercarsi nella natura stessa del genere, fondato sulla registrazione e sulla collezione di

⁸² F. Jameson, *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham 1991, p. 67.

⁸³ Marshall McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, il Saggiatore S.r.l., Milano, 2015.

⁸⁴ Jay David Bolter, Richard Grusin, *Remediation: understanding new media*, The MIT Press, Cambridge-Londra 2000.

⁸⁵ Con OTT si intendono tutte le media company che offrono servizi e contenuti via internet aggirando sistemi di distribuzione tradizionali.

⁸⁶ Nielsen Media Research Free to Move between Screens: The Cross-Platform Report – Q4 2012, marzo 2013.

informazioni come lo è l'esperienza dei motori di ricerca e dei social, spesso utilizzati per la loro capacità di permetterci di “scoprire cose su qualcuno”.

Aziende come Netflix, Sky, Amazon, Mediaset, Rai e molte altre hanno fatto proprio il modello OTT, sollecitando un consumo streaming e multiplatforma. La varietà dei prodotti offerti è un punto fondamentale nella costruzione del proprio valore e in particolare i contenuti di produzione originale sono altamente apprezzati. Partendo da *Making a Murderer* (Netflix, 2015-2018), di cui parlerò nel prossimo capitolo, è il formato della docuserie quello privilegiato per trattare temi true crime.

Nell'aprile del 2021 il *Time* ha parlato di una vera e propria docu-mania da parte delle piattaforme streaming: “Stiamo osservando un genere uscire dal suo piedistallo intellettuale, che lo ha supportato attraverso la realizzazione di molti film diventati classici e che hanno letteralmente cambiato il mondo, ma anche contribuito a limitare il suo pubblico”⁸⁷. Premettendo che nell'ambito dell'informazione «la notizia è sempre meno pensata come documento e sempre più come racconto, a prevalere non è un criterio di attendibilità, ma di efficacia narrativa». Anche in ambito di produzioni seriali vale lo stesso criterio dove però:

«presentare dei fatti non basta a intrattenere il pubblico, c'è bisogno di qualcosa di più: un racconto, il che implica un punto di vista, una narrazione – e quindi una costruzione. Quella che gli autori realizzano non è una semplice ri-costruzione, ma una vera e propria indagine, anche grazie al progresso tecnologico che permette di (re)indagare vecchi casi a caccia di nuove prove, dettagli trascurati, testimonianze inedite, tutto alla ricerca di una nuova prospettiva, di un particolare insignificante che possa ribaltare tutto».⁸⁸

Le storie proposte devono attrarre il pubblico attraverso uno storytelling innovativo che diluisca il racconto secondo la grammatica della serialità. Che tratti una storia di inchiesta o abbia un approccio socioculturale, che adotti un modello inquisitorio o accusatorio, la docuserie serie true crime deve avere una qualità che spinga lo spettatore a continuare a vederla per saperne di più, essere quindi predisposta a una *bingeability value*, ossia incoraggiare la pratica di consumo del *binge watching*. A questo proposito sono molteplici le tecniche adoperate. Per immergere lo spettatore nella narrazione l'impiego sempre più cospicuo di materiale di repertorio, interviste, registrazioni e documenti fornisce quella attinenza al vero che in ambito crime si rivela centrale per coinvolgere lo spettatore. Minore, ma comunque presente, è l'utilizzo delle ricostruzioni filmate tipiche della docufiction, utili

⁸⁷ Judy Berman, “How Docu-Mania Took Streaming by Storm, From Tiger King to WeWork”, in *Time*, 1 April 2021, <https://time.com/5951774/new-documentaries-streaming/>

⁸⁸ Lorenzo Peroni, “Osessione true crime”, *LINK*, settembre 2021, <https://www.linkideeperlatv.it/osessione-true-crime/>.

per l'immedesimazione. Il racconto poi, si serve spesso di espedienti come la suspense, l'attesa che posti tra una puntata e l'altra manda avanti il consumo. Per quanto riguarda i finali, spesso si tratta di docuserie autoconclusive che riescono comunque ad approfondire la storia true crime, espandendola in direzioni diverse, ma lasciando spesso un finale aperto, senza una chiusura definitiva o una sentenza che divida tra colpevoli e innocenti.

Non approfondendo ulteriormente la questione delle docuserie true crime, su cui si incentreranno i prossimi capitoli, l'argomento si sposta sulla capacità del genere true crime di aver saputo trasmigrare da un medium all'altro adattandosi perfettamente all'utilizzo e alle esigenze dei nuovi media.

Tra questi, quello in cui il true crime ha saputo, più di tutti, imporre la propria componente attrattiva è il podcast. È *Serial*, definito il padre di tutti i podcast, che ha inaugurato una mania per un mezzo comunicativo destinato a far parte dei sistemi di infotainment. A differenza della radio i podcast sono liberi da restrizioni temporali e dalle regolazioni della *Federal Communications Commission* o altre agenzie. Sono concepiti come microcontenuti on demand, facilmente distribuibili che migliorano la capacità di attenzione all'ascolto e consentono un consumo ubiquo e multiplatforma.

Uscito alla fine del 2014 e diviso in dodici episodi narrati dalla giornalista Sarah Koenig, *Serial* è stato scaricato 175 milioni di volte ed è diventato uno dei fenomeni mediatici più importanti degli ultimi anni. *Serial* è la ricostruzione minuziosa, dettagliata e appassionata di un caso di omicidio giuridicamente risolto, quello della diciassettenne Hae Min Lee, strangolata nel 1999 a Baltimora. Per la giustizia, il colpevole è l'ex fidanzato Adnan Syed, studente modello e ragazzino affabile e gentile. Syed però si è sempre dichiarato innocente, e *Serial* ripercorre tutto il caso per capire se ci sono delle incongruenze. Come spiega Giulia Blasi nel suo blog:

Per tutta la serie, Sarah Koenig è contemporaneamente personaggio e pubblico: la sua voce è la nostra guida, è lei a ricostruire per noi i dettagli, a rimetterli insieme, a verificarli, a parlare con gli esperti e a ricucire ogni volta il tessuto lì dove si sfrangia, a mostrarci i buchi quando i lembi non combaciano, facendosi sorprendere e depistare e riallineare da nuove informazioni, nuove dichiarazioni, personaggi che fino a quel punto non avevano parlato e invece ora sì⁸⁹.

Quello che è interessante in *Serial* è l'impiego di uno storytelling che fa proprie le potenzialità della tecnologia digitale unendole a strategie narrative tipiche di uno storytelling che mescola stili

⁸⁹ Giulia Blasi, *Serial: c'era una volta un omicidio*, 8 febbraio 2015, https://www.giuliablasit.it/serial-cera-volta-omicidio/?doing_wp_cron=1687971695.1504750251770019531250

provenienti dalla crime fiction e dai più famosi documentari true crime come *The Thin Blue Line*⁹⁰. Fin dall'inizio Sarah Koenig presenta il contenuto del podcast tramite la formula del whodunit: il materiale di partenza fatto di documenti, dati e testimonianze, viene da lei analizzato e allo stesso tempo rovesciato, facendo emergere il lato ancora vivo e pulsante di un caso che va oltre ogni ragionevole dubbio ed esortando il pubblico a porsi le proprie domande.

La partecipazione del pubblico in *Serial* è resa possibile anche perché la narrazione che Koenig fornisce non si limita al solo mezzo sonoro del podcast, ma è arricchita attraverso una serie di paratesti che intensificano l'esperienza della narrazione e invitano alla partecipazione del pubblico⁹¹. In questo senso il true crime fornisce materiale infinito per l'era dello streaming e si presta perfettamente a quella che viene definita da Henry Jenkins come *cultura partecipativa* esortata attraverso il coinvolgimento degli spettatori nella risoluzione dei crimini. Si è passati quindi da consumo spettatoriale passivo all'interattività del soggetto che diventa critico e attento nei confronti di ciò che fruisce.

Un altro podcast true crime che si lega al concetto di cultura partecipativa è *My Favourite Murder*. Conosciuto come MFM, *My Favourite Murder* è un podcast esemplare che dimostra come il true crime sia diventato, in ambienti multiplatforma, un genere predisposto alla stimolazione della partecipazione degli utenti creando delle vere e proprie community e dando vita a quella che viene definita *interactive storytelling*. MFM è diventato presto un fenomeno mediatico, guadagnandosi un fandom devoto e cospicuo riconosciuto con il nome di "murderinos". La natura partecipativa del podcast è ulteriormente messa in risalto grazie alla sua caratteristica aggiuntiva di "omicidi della città natale", in cui gli ascoltatori sono invitati a condividere le proprie storie di omicidi delle città in cui sono cresciuti⁹².

Descrivendosi come "girls who love murder", Karen e Georgia, le due narratrici, si dichiarano aperte nei confronti di chi manifesta il senso di fascinazione tipico del true crime come forma di intrattenimento "clickable". MFM tenta di normalizzare la sensazione che sia giusto essere ossessionati dal true crime e allo stesso tempo di costruire un'idea di ascoltatori "speciali" facenti parte di un fandom di culto marginalizzato. Il podcast si rivolge quindi ad un pubblico di nicchia e frammentato tipico cultura mediatica del XXI secolo, cogliendo i cambiamenti significativi nel modo in cui le narrazioni true crime vengono costruite e distribuite in un'epoca di piattaforme di ascolto e visione in competizione tra loro.

⁹⁰ Sonia Baelo-Alluè, *Transhumanism, transmedia and the serial podcast: Redefining storytelling in times of enhancement*, International Journal of English Studies; 2019, Vol. 19 Issue 1, p. 113-131.

⁹¹ Ibidem.

⁹² Tanya Horek, *Justice on Demand: True Crime in the Digital Streaming Era*, Wayne State University Press, USA, 2019, Edizione Kindle.

Il formato del podcast, che viene pubblicato settimanalmente e che comprende episodi di un'ora e mini-episodi più brevi, si struttura attraverso il racconto di una delle due co-conduttrici che tratta di un omicidio realmente accaduto, mentre l'altra ascolta e condivide le sue reazioni di rabbia, tristezza, orrore, alle quali si alternano però anche le risate. Queste ultime non vengono suscitate dal racconto degli omicidi, l'umorismo deriva piuttosto dalle loro battute irriverenti e sboccate mentre condividono le loro reazioni personali sui crimini e sulle questioni più ampie che essi sollevano. La frase iconica del podcast "Stay Sexy, Don't Get Murdered" racchiude la sua premessa centrale, ovvero che parlare e scherzare sull'omicidio aiuta ad allontanare le ansie per la violenza e che le donne in particolare hanno bisogno di "fuck politeness", citando un altro motto del podcast, per proteggersi dalla mascolinità tossica⁹³.

In un ambiente di cultura convergente, il concetto di cultura partecipativa si lega a quello della *democratizzazione*, scaturito a seguito dell'avvento delle piattaforme web 2.0. Queste, data la loro facilità di accesso, hanno permesso a centinaia di migliaia di creativi di poter dare vita alla propria carriera tramite la costruzione del proprio brand sulla piattaforma ed esportarlo in altri contesti online e offline, costituendosi come un vero e proprio trampolino di lancio per diverse tipologie di contenuto. Anche in questo campo il true crime, grazie alla sua capacità di reinventarsi, ha saputo dimostrarsi un genere dalla forte componente attrattiva sia per i *creators* che per gli utenti. Nell'ultimo quindicennio, soprattutto sulla piattaforma *YouTube*, sono sorti diversi canali adibiti al racconto di storie su crimini reali. In ambito italiano, il canale *Elisa True Crime*, aperto nel 2020 da Elisa De Marco, conta più di 843.000 iscritti e i suoi video hanno raggiunto più di un 100 milioni di visualizzazioni. Al suo interno troviamo video il cui intento principale "è sempre quello di denunciare, diffondere consapevolezza, ma soprattutto quello di ricordare le vittime".⁹⁴ Le tematiche dei video ruotano attorno a casi di cronaca nera nazionali e internazionali, più noti e meno noti. Il successo del canale è dovuto all'impiego di uno storytelling curato ma non troppo forbito e tecnico preceduto da un lavoro di ricerca su stampa, tv, web e, spesso, le confidenze delle famiglie delle vittime. Il montaggio è ridotto al minimo così come i reperti video, tutto si focalizza sulla figura della narratrice e sulle sue parole. Essendo YouTube una tipologia di piattaforma interattiva riesce a stimolare la partecipazione degli utenti creando delle vere e proprie community.

In un contesto di convergenza sempre più spesso si verificano processi *transmediali* ossia l'instaurarsi di relazioni tra differenti media che garantiscono una più ampia diffusione di un determinato contenuto. Il true crime, nella sua accezione di fatto realmente accaduto, di per sé si presta a un consumo transmediale, basti pensare alla notizia giornalistica che arriva in televisione con

⁹³ Ivi.

⁹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=P09mJI9zMgE>

il telegiornale, passando poi per la radio o per il podcast ed essere, possibilmente, riadattata e ritrovata in libri o nelle più recenti library delle piattaforme streaming costituendosi come genere documentario o di docu-serie. I social media si aggiungono a questa catena transmediatica diffondendo la vicenda del fatto criminoso realmente accaduto attraverso diverse tipologie di contenuto. *YouTube*, come abbiamo visto, presenta diversi canali tematici relativi al true crime. Su *Facebook* vengono creati molto spesso gruppi a sostegno di determinati *cold case*. Ne è un esempio quello relativo al recente omicidio di quattro studenti della Idaho University avvenuto a novembre 2022 la cui descrizione dichiara “This page is to discuss all things related to the murders of the 4 Idaho College students”⁹⁵ e conta 222.651 membri con una media di 170 post giornalieri. Un'altra tipologia di contenuto è quella attinente al mondo del Meme. Si tratta di frammenti di informazione capaci di impiantarsi nei nostri modi di vivere e pensare e trovano terreno fertile nella società digitalizzata. I Meme hanno spesso un intento umoristico, su Instagram possiamo trovare la pagina @truecrime.meme con 28.000 follower i cui post sono essenzialmente meme che fanno riferimento alla pratica di consumo del genere true crime.

Più problematiche sono quelle tipologie di contenuto, sempre più diffuse soprattutto su *Tik Tok*, relative alle challenge. L'eco mediatico derivante dalla miniserie *Dahmer - Mostro: la storia di Jeffrey Dahmer* (*Dahmer - Monster: The Jeffrey Dahmer Story*, Ryan Murphy, 2018), adattamento della biografia del famigerato serial killer Jeffrey Dahmer, ha scatenato la cosiddetta “Dahmer challenge” che consisteva nel cercare online le polaroid realmente scattate da Dahmer che ritraevano le sue vittime, filmarsi mentre le si guardava e registrare le proprie reazioni. L'intento, spesso dichiarato, di queste challenge è legato al successo: se il video avesse raggiunto un determinato numero di like e visualizzazioni l'utente avrebbe potuto rendere noto dove trovare le polaroid di Dahmer. Quello che ne deriva è una totale mancanza di rispetto nei confronti di familiari delle vittime.

⁹⁵ <https://www.facebook.com/groups/420574516931538>

Capitolo 2 – Il true crime all'interno della piattaforma streaming *Netflix*

Netflix nasce nel 1997 a Los Gatos, grazie alla cooperazione dei creatori ed esperti di marketing Marc Randolph e Reed Hastings. Inizialmente l'azienda opera come servizio di noleggio di dvd per porta. Il *postal service* in America funzionava bene: l'idea di business si basava sulla possibilità di spedire dvd e farli arrivare al domicilio di chi ne volesse fruire per poi essere restituiti. Il procedimento quindi era molto semplice, in più il costo medio era molto basso, circa sei dollari per articolo inclusa la spedizione.

Netflix ha attraversato tre momenti spartiacque che lo hanno portato ad avere la conformazione e la funzionalità di oggi. La prima svolta avviene nel 2001, quando viene percepita dai clienti la convenienza di abbonarsi ad un servizio pagando venti dollari al mese ottenendo la possibilità di noleggiare fino a tre titoli alla volta, sempre restituendoli. Una volta restituiti, l'abbonato poteva chiederne altri per tutta la durata dell'abbonamento. Questa proposta soddisfa l'azienda che riconosce, nel modello della *subscription*, una strategia conveniente. Si passa quindi dal possesso dell'oggetto ad avere la possibilità di accedere ad un servizio.

Il secondo momento spartiacque riguarda il passaggio al digitale e il conseguente sviluppo del servizio streaming nel 2007. Di fronte a questo nuovo assetto tecnologico Netflix si rivela estremamente abile nell'accorgersi che il modello di abbonamento proposto per accedere al servizio di noleggio necessita di essere riproposto in versione digitale. Posta questa nuova esigenza, Netflix decide di prendere per gli stessi film che presentava in catalogo delle licenze digitali. Le major, che ancora non avevano percepito le potenzialità che il servizio streaming potesse offrire, cedono le licenze a Netflix ad un prezzo molto basso.

Il terzo ed un ultimo momento di svolta avviene nel 2011 con il passaggio alla produzione di contenuti originali firmati e finanziati proprio dal marchio. In questo senso Netflix possiede totalmente le licenze dei propri prodotti, di conseguenza non ci devono essere più accordi, frutto di negoziazioni con le major. Sempre nel 2011 si verifica un'apertura verso una espansione globale a cui Netflix risponde con una quasi totale coincidenza rispetto ai paesi del mondo ad esclusione di quattro paesi.

Netflix con questi passaggi contribuisce al formarsi della cultura on demand. Da un lato Netflix cresce in maniera esponenziale in brevissimo tempo, dall'altro questa crescita costituirà per Netflix un'arma a doppio taglio, la sua fortuna e la sua condanna. Il numero degli abbonati a livello globale è aumentato in misura sostenuta così come i guadagni, ma allo stesso tempo le spese si sono fatte sempre più sostenute. Questo perché il modello di business di Netflix ha una grande necessità di approvvigionamento, servono sempre più contenuti per fornire alla *library* ricchezza e varietà. Per soddisfare questa esigenza l'azienda investe tantissimo sia nelle produzioni originali, che finiscono

per essere sommerse dalle altre proposte in catalogo, sia nelle strategie di marketing. Questo squilibrio ha portato ad una progressiva crescita del costo degli abbonamenti, finendo per spodestare la convinzione di Netflix di poter condurre una battaglia in solitaria sperando di distruggere i *competitors* e rimanere l'unico punto di riferimento per l'audiovisivo e dettare le proprie regole. Nonostante questo, Netflix è riuscita a costruire in poco tempo una piattaforma streaming la cui offerta audiovisiva pone al centro le esigenze del consumatore. Un risultato che si sposa perfettamente con le dinamiche che dominano l'attuale scenario mediatico, ossia la *digital disruption* e la disintermediazione. È quanto spiegano Massimiliano Coviello, Paola De Rosa, Valentina Re e Marica Spalletta nel loro saggio *Scelgo dunque sono? L'esperienza Netflix nel racconto degli utenti* in cui fanno riferimento al progressivo ridimensionamento del ruolo degli intermediari tradizionali per quanto concerne lo sfruttamento economico del prodotto audiovisivo, portando al centro dell'offerta audiovisiva le esigenze dei consumatori. Un ridimensionamento dovuto quindi alla crescente importanza del ruolo delle audience rispetto alle forme di circolazione dell'audiovisivo, verificatasi grazie alle forme innovative di *social distribution* e distribuzione *botton-up*⁹⁶.

2.1 – Architettura informativa di Netflix e mappatura del genere True Crime

In questa prospettiva di disintermediazione Netflix si presenta come “televisione della scelta e della personalizzazione dell'offerta”⁹⁷, in contrapposizione con i ritmi imposti dal palinsesto televisivo configurandosi come piattaforma improntata sulla *convenience*, consentendo agli utenti di gestire la propria esperienza di visione. Di fronte alla possibilità di scegliere in autonomia, si presentano centinaia di prodotti audiovisivi che finiscono per mettere in difficoltà l'utente, rendendo quindi necessario l'intervento dell' algoritmo. Quest'ultimo, in una prospettiva di disintermediazione, viene presentato come una tecnologia “neutra” a servizio dell'individuo, limitandosi a elaborare i nostri comportamenti di consumo per suggerirci altri contenuti simili a quelli che abbiamo consumato. A questo proposito però molti studi sono intervenuti decostruendo la neutralità dell' algoritmo, proponendolo piuttosto in un'ottica di reintermediazione all'interno della cultura data-driven⁹⁸. L' algoritmo rimarca il lavoro di metadattazione che presiede al loro funzionamento e implica

⁹⁶ Massimiliano Coviello, Paola De Rosa, Valentina Re, Marica Spalletta, *Scelgo dunque sono? L'esperienza Netflix nel racconto degli utenti*, in Miriam De Rosa e Elio Ugenti (a cura di), *Media Processes. Moving Images Across Interface Aesthetics and Gestural Policies*, Imago 23 Studi di Cinema e Media, Bulzoni Editore, 2001, p. 58.

⁹⁷ Carlos A. Gomez-Uribe, Neil Hunt, *The Netflix Recommender System: Algorithms, Business Value, and Innovation*, «ACM Trans. Manage. Inf. Syst.», vol. 6, n. 4, 2016.

⁹⁸ Ted Striphas, Algorithmic Culture, «European Journal of Cultural Studies», vol. 18, nn. 4-5, 2015; Giorgio Avezzi, I fantasmi nella macchina. Dati di comportamento e raccomandazioni personalizzate, «Fata morgana», vol. 12, n. 36, 2018;

criteri curatoriali e commerciali, evidenziando il nostro modo di vivere in “mondi su misura” in cui il potenziale di scoperta risulta drasticamente ridotto⁹⁹.

Il complesso insieme di algoritmi che formano il *Netflix Recommender System*, svolge la sua funzione già a partire dall’Home Page stessa del sito fino ad arrivare alla pagina di riproduzione del contenuto scelto, raccogliendo dati preziosi sulle preferenze dei vari fruitori¹⁰⁰.

Attraverso il giusto utilizzo di tali dati, una compagnia accorta operante nel settore audiovisivo, proprio come Netflix, è in grado di creare dei parametri e indicatori di performance, conosciuti anche come KPIs (*key performance indicators*), dalla cui analisi è possibile implementare strategie vincenti. In tale ottica, l’utente inteso come generatore di dati diventa fondamentale per la crescita competitiva della compagnia stessa¹⁰¹. L’obiettivo della raccolta di questa enorme mole di big data è quello di migliorare l’esperienza di utilizzo del prodotto per ogni utente, aumentando così la fidelizzazione di quelli già esistenti e l’affiliazione al servizio di nuovi abbonati.

Netflix, quindi, costruisce l’esperienza utente attraverso funzionalità di classificazione e personalizzazione, così facendo l’utente instaura con la piattaforma un rapporto fiduciario basato sulla libertà di scelta che costituisce l’elemento identitario dell’esperienza di fruizione nonché una forma di gratificazione personale. Citando sempre Massimiliano Coviello, Paola De Rosa, Valentina Re e Marica Spalletta:

In questo rinnovato contesto delle pratiche di consumo, le interfacce delle piattaforme globali rivestono un ruolo essenziale, configurandosi come ambienti digitali in cui si gioca il confronto tra la performatività dell’utente e la performatività dei sistemi di raccomandazione che organizzano topologicamente lo spazio, selezionano i contenuti visibili, gerarchizzano le informazioni disponibili: se la home page di Netflix comunica le sue funzioni e modella il fare dell’utente, l’utente, nella sua esperienza di fruizione, risponde e reagisce alle sollecitazioni dell’interfaccia e al sistema di raccomandazione¹⁰².

Questo sistema si configura a partire dall’iscrizione all’abbonamento del catalogo Netflix presentando all’utente una serie di domande. Attraverso di queste, la piattaforma chiede all’utente di scegliere tra una selezione di titoli, quelli che più lo entusiasmano. Quei titoli vengono poi utilizzati per consigliare all’utente ulteriori contenuti che potrebbero interessarlo. Una volta iniziata

⁹⁹ Massimiliano Coviello, Paola De Rosa, Valentina Re, Marica Spalletta, *Scelgo dunque sono? L’esperienza Netflix nel racconto degli utenti*, op. cit., pp. 59-60.

¹⁰⁰ Carlos A. Gomez-Urbe, Neil Hunt, *The Netflix recommender system: Algorithms, business value and innovation*. ACM Trans. Manage. Inf. Syst. 6, 4, Article 13, 2015, p. 2.

¹⁰¹ Ibidem.

¹⁰² Massimiliano Coviello, Paola De Rosa, Valentina Re, Marica Spalletta, *Scelgo dunque sono? L’esperienza Netflix nel racconto degli utenti*, op. cit., p. 60.

l'esperienza di visione sulla piattaforma, i titoli che verranno visti sostituiranno le preferenze iniziali, fornite al momento dell'iscrizione. Nel tempo i titoli visti in passato saranno sostituiti da quelli guardati più di recente ai fini del sistema di consigli della piattaforma.

A questo proposito, la pagina web di Netflix dedicata al centro assistenza ha una sezione che riguarda la descrizione del funzionamento del sistema di consigli della piattaforma. La probabilità che l'utente possa guardare un determinato titolo all'interno del catalogo Netflix viene stimato sulla base di una serie di fattori tra cui:

- le interazioni con il servizio (come l'attività di visione e le valutazioni di altri titoli)
- altri abbonati al loro servizio con gusti e preferenze simili
- informazioni sui titoli, come il genere, le categorie, gli attori, l'anno di uscita, ecc.

Oltre ai titoli già visionati su Netflix, per personalizzare al meglio i consigli la piattaforma esamina anche fattori come:

- l'ora del giorno in cui l'utente guarda Netflix,
- i dispositivi che l'utente utilizza per guardare Netflix e
- per quanto tempo l'utente guarda Netflix¹⁰³.

La personalizzazione dell'esperienza di consumo dell'utente si precisa ulteriormente classificando ogni titolo all'interno della riga dell'interfaccia home page di Netflix, utilizzando algoritmi e altri sistemi data-driven. Ogni riga presenta i titoli che vanno dal più al meno consigliato, procedendo da sinistra a destra e disposti su tre livelli di personalizzazione:

- la scelta della riga (es. *Continua a guardare, I titoli del momento, Commedie premiate*, ecc.)
- i titoli inclusi nella riga
- la classificazione dei titoli.

Questa libertà di scelta che mette al centro l'utente, da una parte emerge come vantaggio competitivo dall'altra appare non esente da paradossi e contraddizioni¹⁰⁴.

Utile in questo contesto è ricerca qualitativa condotta da Massimiliano Coviello, Paola De Rosa, Valentina Re, Marica Spalletta. Tale ricerca è stata realizzata attraverso una metodologia

¹⁰³ Pagina web della piattaforma Netflix relativa alla descrizione del sistema di funzionamento del sistema di consigli: <https://help.netflix.com/it/node/100639>

¹⁰⁴ Massimiliano Coviello, Paola De Rosa, Valentina Re, Marica Spalletta, *Scelgo dunque sono? L'esperienza Netflix nel racconto degli utenti*, op. cit., p. 67.

etnosemiotica¹⁰⁵ al fine di indagare la percezione del funzionamento del sistema di raccomandazione proposto dall'interfaccia di Netflix e le modalità attraverso cui tale sistema viene rapportato all'autonomia di gusto e di scelta. Lo schema seguente, rappresentativo di tale ricerca, si articola a partire dal confronto tra le due azioni principali compiute dagli utenti nel loro percorso di scelta, ossia "trovare" e "cercare", e mette in relazione tali azioni sia con quelle del sistema di raccomandazione di Netflix, sia con l'espressione della soggettività degli abbonati.

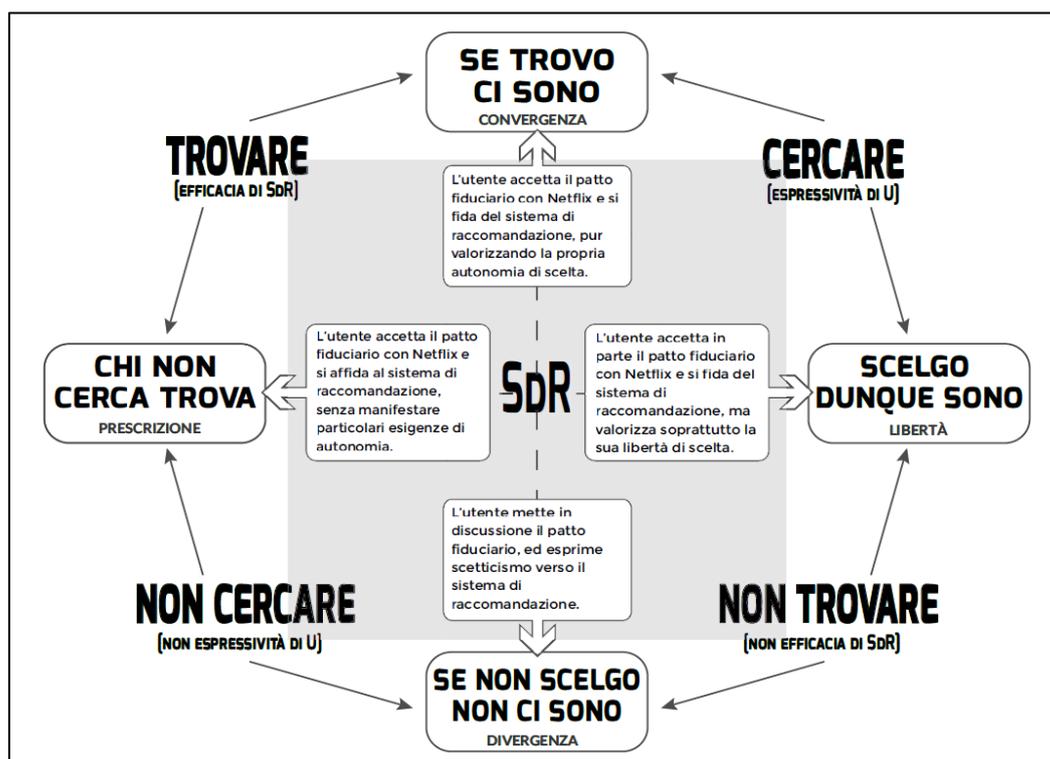


Figura 1: Lo schema sintetizza le quattro narrazioni: *Se trovo ci sono*, *Scelgo dunque sono*, *Se non scelgo non ci sono* e *Chi non cerca trova*¹⁰⁶, emerse durante l'osservazione partecipante, mettendo in relazione le azioni dell'utente (U) e quelle del sistema di raccomandazione di Netflix (SDR)¹⁰⁷.

¹⁰⁵ La ricerca è stata effettuata attraverso l'individuazione di un panel di sessanta intervistati, rappresentativo delle diverse tipologie di utente rispetto alle variabili di genere, aria geografica (Verona, Roma, Milano e Bari) e a cinque fasce d'età (under 20,20-27,28-36,37-46 e over 47).

¹⁰⁶ Nella prima narrazione, *Se trovo ci sono*, rientrano tutti gli utenti che accettano il sistema di raccomandazione instaurando un patto di fiducia con la piattaforma; quindi, assistiamo ad un processo di convergenza. Alla seconda narrazione *Scelgo dunque sono*, corrispondono gli utenti che si sentono liberi di scegliere grazie al sistema di raccomandazione e accettano, senza farsi condizionare troppo, i suggerimenti di Netflix come consigli basati sui loro gusti personali. A predominare è quindi il sentimento di libertà dell'utente il quale vede la piattaforma come uno spazio che si modella in base ai propri gusti e alle proprie esigenze. In *Se non scelgo non ci sono*, rientrano gli utenti che pongono delle resistenze nei confronti del sistema di raccomandazione. Questa narrazione è contraddistinta da un sentimento di divergenza, in quanto l'utente non accetta il patto di fiducia e il sistema di raccomandazione viene letto come uno strumento di privazione della propria libertà di scelta. La quarta narrazione, *Chi non cerca non trova*, raggruppa gli utenti che accettano il patto di fiducia ritenendo la selezione dei contenuti proposti dalla piattaforma già di per sé soddisfacente per la propria dieta mediale.

¹⁰⁷ Massimiliano Coviello, Paola De Rosa, Valentina Re, Marica Spalletta, *Scelgo dunque sono? L'esperienza Netflix nel racconto degli utenti*, op. cit., p. 69.

Dall'analisi dei risultati emerge come "l'esperienza Netflix" sia percepita dall'utente, da un lato come un adeguato bilanciamento tra personalizzazione delle raccomandazioni e la libertà di scelta dell'utente, dall'altro ha contemporaneamente problematizzato questa evidenza facendo emergere in particolare come le esperienze sincronizzate e collettive continuino a mantenere un valore importante anche nel quadro della cultura on demand, e come gli abbonati adottino tattiche variegata per circoscrivere, sabotare l'efficacia delle raccomandazioni, rilanciando la loro autonomia e la loro curiosità.

Il sistema Netflix basa la sua efficacia su un'apparente libertà di scelta proposta all'utente, ma in realtà quello che si viene a verificare è un insieme di sollecitazioni di azioni volte a modellare i comportamenti dell'utente. La performance di quest'ultimo viene costantemente stimolata, ma allo stesso tempo il suo impatto d'azione, capace di produrre effetti trasformativi nello spazio, viene delegato. Come spiegano Valentina Re e Massimo Coviello:

Ai gesti dell'utente, che hanno un senso inteso come direzionalità, corrispondono azioni di Netflix, che hanno un senso inteso come significato. Se è vero che l'utente *non può non fare*, questo accade perché, di fatto, è Netflix che fa per lui: nel suo interesse, certo, ma anche, in una certa misura, *al suo posto*. L'azione risulta pertanto delegata: è Netflix, *in vece* dell'utente, che produce delle trasformazioni nell'interfaccia e nella visualizzazione dei contenuti. Ma questa delega è mascherata in quanto all'utente è concessa una massima libertà esplorativa. La manipolazione operata da Netflix consiste così nel trasformare i gesti esplorativi dell'utente in azioni efficaci, che producono dei cambiamenti nella home page¹⁰⁸.

Netflix, per rafforzare il rapporto fiduciario che intrattiene con l'utente dispone di numerose categorie combinatorie. Queste ultime hanno l'effetto di arricchire e personalizzare lo spazio della home page per l'utente e rappresentano un sistema di classificazione che, seppur saldamente ancorato alla pragmatica dei generi e ad altre categorie tradizionali come il paese di origine, ha introdotto inediti riferimenti ai livelli di romanticismo (*film romantici per adolescenti sul primo amore*), alle pratiche di visione (*da vedere tutto d'un fiato*) e persino elementi narrativi relativi alla conclusione della trama (*finale a sorpresa*).

Ogni categoria è generata da un numero definito di descrittori-base che vengono combinati tra loro secondo opportune regole. Il lavoro di classificazione non è svolto da software, ma da persone pagate

¹⁰⁸ Massimiliano Coviello e Valentina Re "Continua a guardare". Strategie enunciative nelle piattaforme di video on demand, in *E|C Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici*, XIV, n. 30, 2020, Mimesis Edizioni, Milano-Udine, pp. 183-184.

da Netflix per guardare con attenzione i film e descriverli nei minimi dettagli adoperando un documento di trentasei pagine che insegna loro come classificare i film in base al loro contenuto. Questi tag che vengono combinati con le abitudini di visione di milioni di utenti, non hanno un fine classificatorio, ma fungono da marcatori di specifici aspetti di questi ultimi, al fine di renderli più appetibili e interessanti per l'abbonato.

Nell'articolo *How Netflix Reverse-Engineered Hollywood*, il giornalista Alexis Madrigal descrive la metodologia attraverso la quale è riuscito a individuare quanti sottogeneri sono presenti all'interno della piattaforma Netflix: "Through a combination of elbow grease and spam-level repetition, we discovered that Netflix possesses not several hundred genres, or even several thousand, but 76,897 unique ways to describe types of movies"¹⁰⁹.

Per quanto riguarda il genere true crime, se inseriamo la dicitura "true crime" nella sezione di ricerca posta in alto a destra della homepage di Netflix, vedremo comparire 294 contenuti tra film, serie tv, documentari, docuserie. Molti di questi non hanno nulla a che spartire con il genere true crime, ma sono inseriti dall'algoritmo in base al sistema di raccomandazione. Per guidare al meglio l'utente nella sua ricerca, ogni contenuto non viene etichettato come appartenente al solo genere true crime, ma viene ibridato con altri generi o sottogeneri. Inoltre, come abbiamo già visto, ogni titolo proposto presenta un insieme di tag che descrivono al meglio il contenuto, orientando l'utente su cosa andrà a vedere.

La tabella di seguito riassume l'insieme di caratteristiche attraverso le quali la piattaforma Netflix si approccia al genere true crime.

¹⁰⁹ Alexis C. Madrigal, "How Netflix Reverse-Engineered Hollywood", in *The Atlantic*, 2 gennaio 2014, <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2014/01/how-netflix-reverse-engineered-hollywood/282679/>

Genere True Crime su Netflix		
Formati	<ul style="list-style-type: none"> • film true crime: documentario • serie true crime: docuserie, miniserie 	
Ulteriori caratteristiche	spiazzante	inquietante
	suspence	investigativo
	cupo	emozionante
	crudo	provocatorio
	controverso	motivante
	da brividi	sobrio
	intellettuale	scandaloso
	avvincente	circo mediatico
	questioni sociali	psicologico
	socioculturale	contro il sistema
	serial killer	misteri
	Ibridazione genere true crime	Serie tv crime
Film crime		Film drammatici
Film tratti da libri		Documentari storici
Serie tv giudiziaria		Documentari biografici
Documentario socioculturale		Documentari politici
Gialli e misteri		

In ogni pagina informativa relativa ai titoli true crime sono presenti, oltre al riferimento relativo al regista, al cast e alla classificazione per età, ulteriori caratteristiche che identificano il contenuto del titolo. Per esempio, nella pagina relativa alla serie true crime *Making a murderer* (Maira Demos, Laura Ricciardi, Netflix, 2015-2018) vediamo che questa è identificata come serie tv crime, docuserie, documentario socioculturale, serie tv USA e documentario true crime, descritta invece come provocatoria e investigativa. Scorrendo in basso sono indicati i vari episodi con i relativi titoli, per poi essere elencati “altri titoli simili” consigliati da Netflix secondo il sistema di raccomandazione profilato dall’algoritmo. In alcuni casi sono poi inseriti alcuni contenuti aggiuntivi come trailer ed episodi riassuntivi delle varie stagioni.

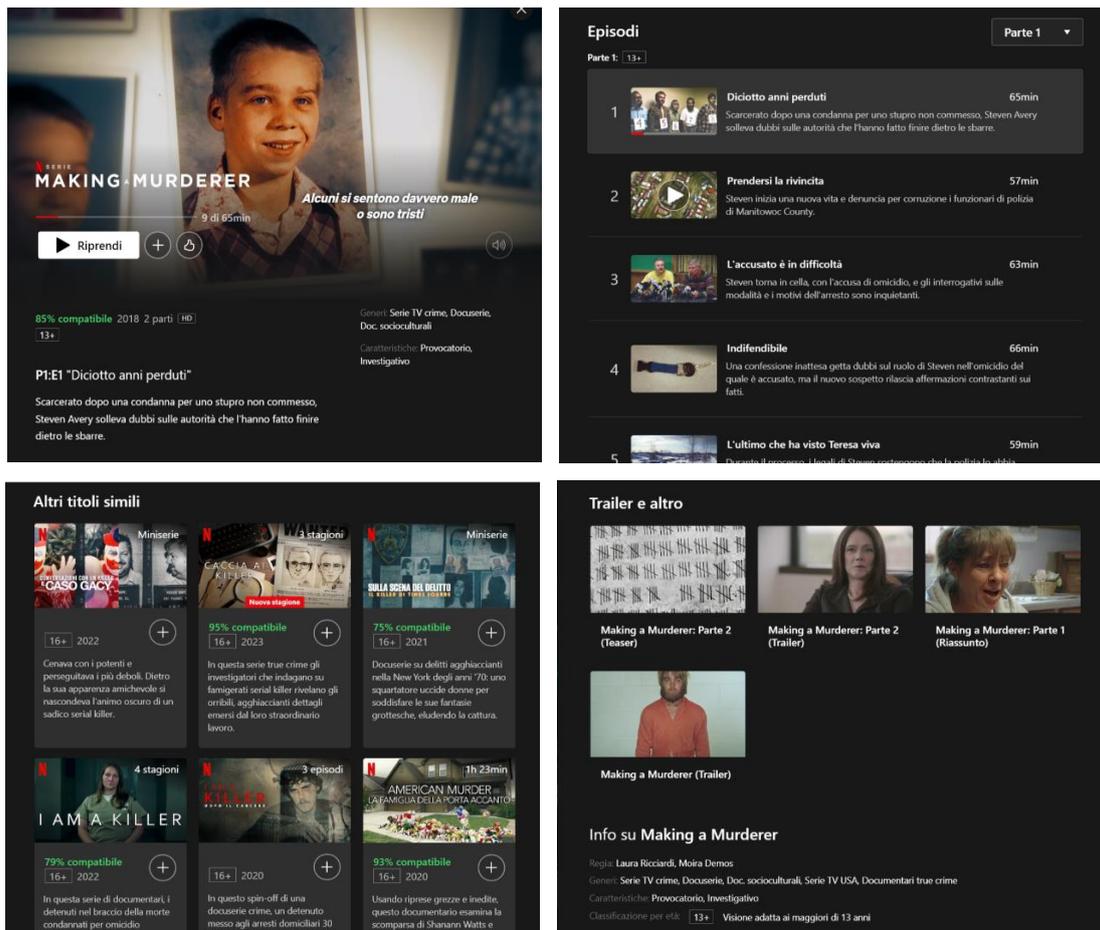


Figura 2. Insieme di immagini che rappresentano le varie sezioni di cui si compone la pagina informativa di un contenuto Netflix: Titolo sinossi e caratteristiche, episodi, altri titoli simili, trailer e altro.

2.3 – Ossessione true crime: dal trailer al binge watching

L'interfaccia di Netflix è come abbiamo visto, appositamente studiata per attrarre l'attenzione dell'utente e coinvolgerlo sempre di più in una esperienza di visione unica. Esperienza architettata appositamente attraverso un attento sistema di sollecitazioni. In questo contesto anche il trailer ha una funzione importante. Il trailer su Netflix, si attiva automaticamente attraverso un effetto pop-up, spostando il mouse nelle immagini-poster contenute nella *row*, marcando la struttura ad incasso della home page, dalla quale l'utente è invogliato a non uscire¹¹⁰. Gli automatismi connessi all'avvio del trailer consentono di "assaggiare" un contenuto senza doverlo fruire nella sua interezza, stimolano l'"appetito" della dieta audiovisiva, allietano l'attesa della possibile "abbuffata", che può concretizzarsi nel binge watching ma anche nello zapping tra un trailer e l'altro.

¹¹⁰ Massimiliano Coviello e Valentina Re "Continua a guardare". Strategie enunciate nelle piattaforme di video on demand, op. cit., p. 182.

Il trailer non funge più come primario elemento per la promozione di un prodotto audiovisivo. Piuttosto, il trailer si inserisce all'interno dell'ampia strategia di branding di Netflix, realizzata attraverso un atteggiamento proattivo diretto al soddisfacimento della domanda dei consumatori. Il trailer, infatti, entra a far parte di mirate dinamiche di visione propense a targetizzare il pubblico di un determinato genere. Se come suggerisce Catherine Johnson “a brand is an “interface/frame [that] manages the interactions between consumers, products and producers”¹¹¹, allora il formato del trailer viene a costituirsi come uno dei modi più opportuni per Netflix di comunicare, costruire e assicurarsi il proprio pubblico.

Per capire meglio la questione legata al nuovo contesto del trailer, prenderò ad esempio la già citata docuserie true crime *Making a murderer*. Con *Making a Murderer* abbiamo il primo inserimento di un prodotto originale true crime sulla piattaforma, grazie ad essa “Netflix found a way to bring together the cultural cachet and real-world relevance of documentary with its preferred mode of addictive, binge-worthy, serialized viewing”¹¹².

Il trailer di *Making a Murderer*, della durata di due minuti e cinquantacinque secondi, racconta brevemente la vicenda di Steven Avery, uomo bianco di umili origini, arrestato nel 1985 per aver ucciso una donna. Da sempre proclamatosi innocente, Steven Avery viene scarcerato dopo diciotto anni di carcere a seguito della scoperta del vero colpevole. Vittima di questo enorme errore giudiziario, Avery decide di chiedere un risarcimento per quanto subito, ma dopo due anni di libertà viene nuovamente incriminato per l'omicidio di un'altra donna.

Attraverso un rapido montaggio di filmati d'archivio, di frasi pronunciate e di intertitoli - il tutto accompagnato da colonna sonora incalzante e cinematografica – il trailer sottintende svelare l'incompetenza della polizia e dei funzionari della contea di Manitowoc.

Il climax del trailer arriva dopo un minuto e cinquantacinque secondi quando, dopo aver appreso che Steven Avery è stato arrestato nuovamente, un avvocato esclama indignato “Stai scherzando?”, facendo esplodere la tensione drammatica del trailer. Dopo aver suscitato nello spettatore una forte sensazione di indignazione sociale e morale, il trailer lo interpella direttamente attraverso una serie di intertitoli: “Da che parte starai? Quando non ci sarà più nessuna certezza”. In questo modo Netflix struttura i trailer relativi al genere true crime producendo un forte senso di agentività sull'utente che si trova a decidere su questioni di consapevolezza e innocenza. Il trailer di *Making a Murderer* incarna

¹¹¹ Johnson, Catherine, *Branding Television*, Routledge, 2012. p. 17-18.

¹¹² Tanya Horek, *Justice on Demand: True Crime in the Digital Streaming Era*, Wayne State University Press, USA, 2019, Edizione Kindle.

la svolta verso ciò che Silke Panse e Dennis Rothermel definiscono come “the incessant solicitation of judgment in contemporary television, film, and social media”¹¹³.

L'utilizzo da parte di Netflix di questo trailer è calcolato all'interno di una strategia che invita l'utente a prendere posizione, così facendo la piattaforma cerca di catturare sempre di più l'attenzione e di attrarre più persone al suo marchio, definito non solo dai suoi contenuti di qualità, ma anche dal tipo di esperienza visiva che offre¹¹⁴.

Come abbiamo visto, Netflix per assicurarsi l'attenzione costante dell'abbonato ha messo in atto un attento sistema di personalizzazione dell'offerta, veicolando ogni sua scelta e decisione e garantendogli un'autonomia di scelta che è solo apparente. All'interno di queste strategie che fanno parte del più ampio contesto relativo alla *convenience* televisiva e che hanno rivoluzionato le tradizionali pratiche di visione, rientra il binge-watching. Un termine ormai entrato a far parte del nostro vocabolario comune, che si riferisce all'atto di guardare programmi televisivi, specialmente serie tv, per un periodo di tempo superiore al consueto.

Per garantire una sempre maggiore libertà di visione all'abbonato che può scegliere dove, quando e per quanto tempo vedere un determinato prodotto, Netflix rilascia le serie tv in un'unica soluzione. Attraverso questa scelta che soddisfa sia le esigenze dell'abbonato e allo stesso tempo garantisce validi obiettivi di mercato per la piattaforma, si sono inaugurate nuove forme di consumo del tempo di visione che inizialmente era scandito da pause settimanali.

Nel libro *Complex Tv*, l'autore Jason Mittel parla di serialità televisiva complessa, un tipo di serialità la cui efficacia viene definita dal suo utilizzo nel tempo. In questo contesto gli intervalli settimanali hanno una funzione molto importante per gli spettatori poiché danno loro modo di appassionarsi maggiormente alla serie, partecipando attivamente all'interno di community, leggendo recensioni, avendo accesso ai paratesti e facendo ipotesi sulle puntate future. Per la serialità televisiva complessa uno storytelling efficace si serve del tempo dello schermo tipico della forma a episodi per suscitare le reazioni dello spettatore.

Netflix, scegliendo di rilasciare gli episodi di una serie tutti insieme, dimostra sempre più di essere spazio agito dall'utente, ma anche e soprattutto spazio agente, ovvero capace di esercitare un'azione, suggerire dei percorsi, costruire delle gerarchie, orientare e modellare i comportamenti¹¹⁵. In quest'ottica, la pratica del binge-watching si configura come comportano non naturale bensì indotto. Gli utenti sono attratti verso il consumo continuo di episodi perché hanno sempre meno

¹¹³ Panse, Silke, Dennis Rothermel. “Judgment between Ethics and Aesthetics: An Introduction.” In *A Critique of Judgment in Film and Television*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014, p.1.

¹¹⁴ Tanya Horek, *Justice on Demand: True Crime in the Digital Streaming Era*, op. cit., Edizione Kindle.

¹¹⁵ Michela Deni, *Oggetti in azione. Semiotica degli oggetti: dalla teoria all'analisi*, Milano, Franco Angeli, 2002.

motivi per distrarsi. La mancanza di pubblicità, l'automaticità con cui l'episodio successivo inizia quando ancora scorrono i titoli di coda, insieme a cliffhangers appositamente studiati per tenere lo spettatore agganciato al dispositivo alimentandone la sua curiosità, fanno sì che la pratica di binge-watching si prospetti come comportamento naturale quando in realtà è un prezioso strumento di successo in termini di affluenza e raccolta dati per la piattaforma.

Il binge watching si sposa bene con molti generi proposti da Netflix, ma è particolarmente alimentato quando viene inserito all'interno di un genere che per sua natura innesca meccanismi mentali che promuovono la visione. A questo proposito "il true crime è costruito su misura per il binge-watching"¹¹⁶.

Molte serie true crime inserite nel catalogo Netflix hanno come contesto il controverso sistema di giustizia criminale. Questo contesto, unito alla nuova pratica di visione del binge watching, genera di conseguenza nuove forme di coinvolgimento per l'utente. Quest'ultimo è sempre più spettatore-detective, pronto a decifrare gli indizi e decidere in merito a questioni di colpevolezza e innocenza. In questo senso il true crime si presta sempre di più all'attenzione *user-directed* e ad un consumo binge watching, in quanto "ogni episodio appare come un nuovo livello da sbloccare"¹¹⁷. L'uso di cliffhanger e colpi di scena sono appositamente pensati per incoraggiare gli spettatori a premere quasi incosciamente, in una dimensione narcotizzata, "prossimo episodio". Se il true crime è "fatto su misura" per il binge-watching, è in gran parte a causa della sua natura "guidata dall'enigma"¹¹⁸ che stuzzica gli spettatori a continuare a guardare per ore gli episodi al fine di trovare apparenti risposte e risoluzioni ai misteri.

Come spiega David Schmid:

These shows are tapping into our culture's widespread sense that our justice system, if not broken, is definitely in trouble . . . viewers get to feel that maybe, in a small way, they can contribute to making the justice system a little more responsive, a little more just. . . . That's something which is relatively new in the history of the genre.¹¹⁹

Il consumo binge watching di true crime spinge lo spettatore a sentirsi legittimato a giudicare la colpevolezza e l'innocenza di una persona, distinguendo i buoni dai cattivi. Tutto questo viene

¹¹⁶ Sam Adams, "Making a Murderer and True Crime in the Binge-Watching Era." In *Rolling Stone*, 13 Gennaio 2016. <http://www.rollingstone.com/tv/news/making-a-murderer-and-true-crime-in-the-binge-viewing-era-20160113>.

¹¹⁷ James Poniewozik, "Streaming TV Isn't Just a New Way to Watch: It's a New Genre," in *New York Times*, 16 Dicembre, 2015. <http://www.nytimes.com/2015/12/20/arts/television/streaming-tv-isnt-just-a-new-way-to-watch-its-a-new-genre.html>.

¹¹⁸ Klinger, Barbara, "Gateway Bodies: Serial Form, Genre and White Femininity in Imported Crime TV." *Television & New Media*. 27 aprile 2018, pp. 1–20.

¹¹⁹ Jill Serjeant, "Americans Become Judge and Jury in True Crime TV Obsession." In *Reuters*, 12 Gennaio, 2016, <https://www.reuters.com/article/us-television-truecrime-idUSKCN0UQ2Q320160112>

alimentato dalle pratiche di cultura partecipativa promosse dal web 2.0 attraverso le quali l'utente può intervenire direttamente interpretando l'agire di questi uomini accusati, e condividere le proprie risposte in rete, pensando che conti davvero qualcosa. Come suggerisce il giornalista Christopher Hooton, la ragione principale del successo legato alle serie tv true crime e al loro consumo ossessivo:

is the way they can effect change, where perhaps others couldn't pre-internet. People love justice and they love to see the truth out, and with it now being easier than ever for the masses to funnel their outrage at prosecutors and police departments online, listeners/viewers feel part of the story, as though they're a million strong group of pro-bono lawyers standing behind the defendant in the courthouse (or angry mob, depending on how you look at it)¹²⁰.

2.3 – Il true crime nelle produzioni originali Netflix: il formato della docuserie, funzioni e convenzioni di un nuovo linguaggio.

La piattaforma Netflix attraverso una strategia che unisce le potenzialità del locale a quelle della globalizzazione crea un prodotto definito appositamente per un consumatore, che con il passare del tempo diventa sempre più globale. Come spiega Luca Balestrieri, “l'interesse di Netflix per le produzioni locali si scopre così funzionale a processi di ibridazione per un consumatore globale, che riconosca nell'offerta della piattaforma una proposta culturale organica, sfaccettata ma portatrice di una visione unitaria di modernità della narrazione”¹²¹.

Le collaborazioni con le aziende locali per lo sviluppo di contenuti esclusivi hanno permesso una migliore integrazione all'interno del territorio nazionale, dato che quest'ultime erano altamente vantaggiose. Infatti, attraverso le partnership le istituzioni politiche nazionali ottenevano la possibilità di potenziare le aziende mediatiche locali e i consumatori dei contenuti di locali di alta qualità.

La piattaforma, sostituendosi ai sistemi mediali nazionali, instaura interdipendenze con le risorse creative locali per creare un prodotto innovativo grazie al quale possa soddisfare un “fruitore globale”. Attuando la sua strategia di internazionalizzazione Netflix è stato in grado a rapido ritmo di espandersi sia nei mercati nazionali che internazionali. Molti prodotti di successo originali Netflix hanno ottenuto un successo internazionale pur essendo prodotti locali. La progressiva espansione in nuovi mercati e il successivo investimento in contenuti locali ha alimentato la crescita di Netflix.

¹²⁰ Christopher Hooton, “Making a Murderer, Serial and the Rise of the Blood-Boiling True Crime Story.” In Independent, Gennaio 5, 2016. <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/tv/features/making-a-murderer-serial-and-the-rise-of-the-blood-boiling-true-crime-story-a6797836.html>.

¹²¹ Luca Balestrieri, *Le Piattaforme Mondo - L'Egemonia dei Nuovi Signori dei Media*, Roma, Luiss University Press, 2021, p.146.

Per accrescere il catalogo offerto, Netflix mette in atto diversi modi di impiego delle capacità economiche tramite co-produzioni, acquisizioni dei diritti di distribuzione e le produzioni.

Le co-produzioni sono investimenti che hanno l'obiettivo di rispondere alla necessità del pubblico di ottenere un prodotto a cui si sentono culturalmente e socialmente vicini. Netflix ha mirato a una produzione originale in lingua locale e con attori di tendenza di diversi paesi, al fine di rafforzare i legami locali attraverso prodotti che, in seguito, potevano essere esportati in cataloghi di altri paesi. Nel modello solitamente utilizzato da Netflix per le co-produzioni, la piattaforma acquisisce i diritti sul prodotto audiovisivo per la distribuzione globale, ripartendo i costi di produzione e i diritti di sfruttamento con il partner locale, a cui solitamente vengono lasciati i diritti per il mercato nazionale in cui questo opera.

Le acquisizioni rappresentano un ulteriore strumento per la creazione dei cataloghi del produttore e distributore S-VOD. Questo strumento rappresenta l'acquisto da parte di Netflix di contenuti audiovisivi, che vengono concessi in licenza per sia un tempo che per una area geografica limitata. Si distinguono acquisizioni standard e acquisizioni esclusive. Per quest'ultima tipologia di acquisizione, la piattaforma ha ricevuto critiche per il modo in cui andava a promuovere e distribuire i contenuti in licenza. Secondo quanto riportato da Micheal L. Wayne "in order to hasten this replacement, Netflix's user interface obscured the branded origins of television content in order to better position themselves as the audience's primary point of identification."¹²² In questo senso, Netflix spesso promuove le acquisizioni come contenuto originale.

Per quanto riguarda produzioni originali, queste si configurano come programmi per i quali Netflix finanzia la produzione mantenendo il controllo sulle scelte creative e produttive. La realizzazione effettiva dei film e serie tv originali è, però, in mano a un insieme di società di produzione indipendenti, alle quali è garantito il profitto attraverso il meccanismo di finanziamento "cost plus". Questa tipologia di investimento ha rappresentato la svolta per Netflix, che dal 2011 ha iniziato ad acquisire contenuti originali da distribuire in streaming. Perciò la volontà da parte di Netflix di diventare una piattaforma globale ha portato a un naturale incremento delle produzioni originali, che si sono rivelate la chiave per il successo della internazionalizzazione delle piattaforme S-VOD.

¹²² Michael .L. Wayne, "Netflix, Amazon, and branded television content in subscription video on-demand portals", *Media, Culture & Society*, 40(5), 725-741, 2018

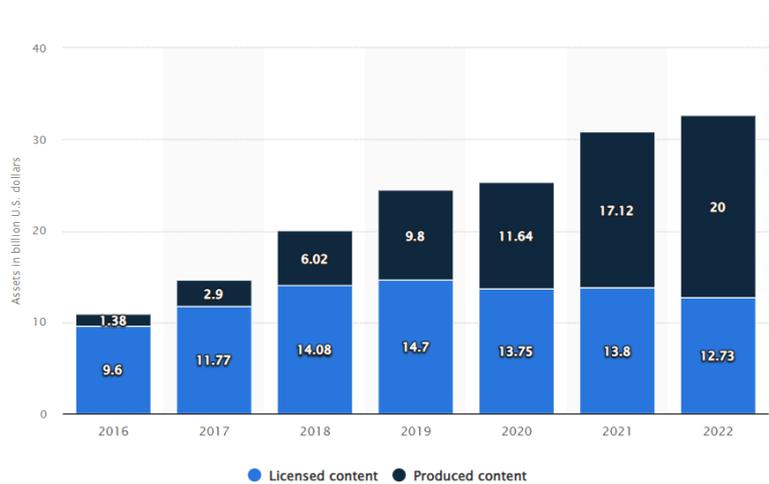


Figura 3: Netflix' s content asset worldwide from 2016 to 2022 by type (in billions U.S dollars)¹²³.

I dati riportati nella Figura 3 dimostrano la progressiva tendenza intrapresa dalla piattaforma di sostituire le acquisizioni di contenuti con prodotti di produzione originale. Nel 2022 i contenuti su licenza avevano un valore pari a 12.73 milioni di dollari, in calo rispetto all'anno precedente in quanto ammontavano a 13.8 milioni di dollari. Le produzioni originali invece hanno avuto una progressiva crescita superando, a partire dal 2021, il valore delle acquisizioni su licenza.

Secondo quanto dice Balestrieri “produzione e coproduzione sono le modalità più rilevanti, perché si tratta dei prodotti sui quali Netflix esercita controllo editoriale, quantomeno parziale, e attraverso i quali può articolare una propria strategia di offerta e un posizionamento nei mercati internazionali”¹²⁴.

All'interno del contesto delle produzioni originali Netflix, il true crime ha un ruolo considerevole. Per produrre molti dei prodotti originali true crime Netflix predilige il formato della docu-serie.

Le espressioni composte *docu-serie* e *true crime* tengono insieme due polarità, per certi versi, contrapposte: i prefissi *docu* e *true* segnalano un'adesione al reale apparentemente estranea alla rappresentazione del crimine nelle serie tv crime. Al contrario dello spettatore di una serie crime, che ha delle aspettative ben precise, basate sulla ripetizione di uno schema già noto, lo spettatore di una docu-serie true crime viene costretto a interrogarsi su dei problemi socialmente rilevanti: la docu-serie ha una disposizione dello spettatore a confrontarsi con questioni che lo interpellano come soggetto sociale. Come spiega Giulia Scomazzon nel suo libro:

¹²³ <https://www.statista.com/statistics/881673/netflix-content-assets/>

¹²⁴ L. Balestrieri, *Le Piattaforme Mondo – L'Egemonia dei Nuovi Signori dei Media*, Roma, Luiss University Press, 2021

L'impegno conoscitivo e politico del cinema documentario invita lo spettatore a prendere posizione nello spazio pubblico in base a una rappresentazione credibile, a un'azione testimoniale della realtà sociale, specialmente laddove, come nel caso del crimine, essa è segnata dall'ingiustizia e dalla sofferenza dell'essere umano¹²⁵.

La nuova ondata di true crime è stata trainata dal processo di sviluppo e maturazione di un linguaggio in cui l'intensità dell'immagine cinematografica si coniuga con una rinnovata qualità del racconto seriale. All'interno del fenomeno true crime si riscontrano sempre più spesso tendenze a sviluppare percorsi indirizzati alla scoperta di casi giudiziari controversi. Questi ultimi, come abbiamo visto, sono strutturati in modo tale da interpellarci in quanto soggetti morali e razionali e a farci sentire in grado di svolgere qualche ruolo all'interno del dibattito civile. Citando sempre Giulia Scommazon:

Parte della rappresentazione true crime contemporanea rielabora narrativamente i due grandi modelli alla base della tradizione giuridica e processuale occidentale: da una parte, il sistema inquisitorio continentale, che ha il proprio centro nella figura del giudice-inquisitore chiamato a dimostrare la colpevolezza dell'imputato e, dall'altra, il sistema accusatorio di matrice anglosassone, basato sul "difensore partisan, battagliero protagonista dell'udienza", che deve provare agli occhi di un giudice o di una giuria neutrale la sussistenza di un ragionevole dubbio rispetto alle accuse rivolte all'imputato.

Questi due modelli giuridici che, declinano due diversi approcci culturali alla colpa, nelle docu-serie true crime si incontrano e si intrecciano con le convenzioni di due generi della serialità televisiva: la *detective fiction* e il *procedural drama*¹²⁶.

L'attitudine inquisitoria nei confronti del crimine tende in genere a enfatizzare l'elemento della *detection*, ossia dell'investigazione. Lo spettatore è mosso dalla voglia di risolvere il mistero e, di conseguenza, dell'individuazione del colpevole. In questi casi la rappresentazione del crimine si ispira alle modalità investigative dell'inchiesta giornalistica e a quelle relative al *whodunit*.

Sul versante dell'impostazione accusatoria, la rappresentazione si concentra non sulla scoperta del colpevole, ma sulla difesa dell'imputato o del colpevole punito ingiustamente. In questo caso viene tentata una ricostruzione della verità giuridica, ritenuta frutto di errori procedurali o pregiudizi. A livello retorico il focus si sposta dal piano di *elocutio* e *actio* a quello di *inventio* e *dispositio*¹²⁷.

Una docu-serie esemplificativa di quest'ultima tipologia di rappresentazione del crimine, nonché produzione originale Netflix è la già citata *Making a Murderer*, a cui va il merito di aver aperto la

¹²⁵ Giulia Scommazon, *Crimine, Colpa e testimonianza sulla performatività documentaria*, op. cit., p. 266-267.

¹²⁶ Ivi, p. 266.

¹²⁷ Ivi, p. 280.

strada al fiorente portfolio di contenuti originali true crime presente sulla piattaforma, configurandosi come paradigma della moderna tendenza legata al genere true crime¹²⁸. Dopo *Making a Murderer* le docu-serie true crime verranno prodotte ad un ritmo sempre più serrato finendo per saturare l'offerta del catalogo. Realizzata da Moira Demos e Laura Ricciardi, *Making a Murderer* viene distribuita il 18 dicembre 2015 sulla piattaforma, suddivisa in due stagioni di dieci episodi ciascuna.

La prima stagione ruota attorno alla vicenda processuale di Steven Avery, proprietario di una sfasciacarrozze nella contea rurale di Manitowoc County, nel Wisconsin. Nel 1985 Avery viene arrestato per lo stupro e il tentato omicidio di Penny Beerntsen, per i cui reati viene condannato a scontare trentadue anni di carcere. Avery si proclama fin da subito innocente, ma verrà scagionato solo dopo aver trascorso diciotto anni in carcere a seguito del ritrovamento di un pelo pubico all'interno del corpo della vittima il cui test del DNA rimandava ad un altro uomo.

Con il suo rilascio cominciano ad emergere scottanti verità che rivelano come nei confronti di Avery si fosse consumato un forte accanimento da parte della polizia locale poiché, a causa della sua condizione sociale, rappresentava il tipico esemplare di “white trash”¹²⁹ su cui poter modellare l'immagine del violento assassino.

Nel 2003 Avery decide di fare causa alla contea di Manitowoc e ai funzionari associati alla sua condanna e al suo arresto, chiedendo un risarcimento di 36 milioni di dollari. Solo due anni dopo, Avery viene nuovamente arrestato per l'omicidio della fotografa Teresa Halbach, in quanto i resti del suo corpo erano stati trovati all'interno della sfasciacarrozze di Avery. Per questo omicidio viene imputato anche il nipote sedicenne di Avery, Brendan Dassey, accusato di essere stato suo complice. La sentenza emessa condanna entrambi a scontare la pena dell'ergastolo. Anche per questo caso, che ottiene una vasta copertura mediatica, emergono potenziali errori giudiziari.

Nei primi trentacinque giorni dalla messa in catalogo, la prima stagione di *Making a Murderer* viene vista da più di 19,3 milioni di utenti¹³⁰, generando un impatto sul pubblico degno delle più celebri serie originali Netflix come *House of Cards* e *Orange is the New Black* e raggiungendo molto velocemente la notorietà del podcast *Serial* e della serie HBO *The Jinx*. Come abbiamo visto già in diverse occasioni, molti prodotti true crime contemporanei hanno dimostrato la loro capacità di influire sul cambiamento delle sorti dei loro soggetti. Nel caso di *Making a Murderer* questo è dovuto

¹²⁸ Elisabeth Walters, “Netflix Originals. The Evolution of True Crime Television”, in *The Velvet Light Trap*, Vol. 88, University of Texas press, 2021, p 29.

¹²⁹ *White trash* è un'espressione americana usata a sfondo etnico e dispregiativo nei confronti dei bianchi americani poveri.

¹³⁰ Jason Lynch, “Over 19 Million Viewers in the US Watched ‘Making a Murderer’ in Its First 35 Days,” *Adweek*, February 11, 2016, <https://www.adweek.com/tv-video/over-8-million-viewers-us-watched-making-murderer-its-first-35-days-169602>; Elisha Fieldstadt, “New Crop of True Crime Shows Seduces Audiences, Compels Them to Dig,” *NBC News*, April 16, 2016, <https://www.nbcnews.com/news/us-news/new-crop-true-crime-shows-seduces-audiences-compels-them-dig-n546821>.

alla, seppur non esplicita, impronta autoriale di Demos e Ricciardi, convinti che Avery e Dassey fossero innocenti.

Making a Murderer è sicuramente un esempio paradigmatico della relazione strutturale e discorsiva tra ricerca di obiettività del discorso e quella della giustizia. Nella serie:

l'invisibilità autoriale e l'uso di materiali d'archivio, anziché chiudere la rappresentazione documentaria sotto il segno di un'ingenua oggettività, agiscono in rapporto agli elementi della messa in scena al fine di esporre l'artificialità del discorso giuridico e delle verità che esso produce. La testimonianza e, soprattutto, la confessione divengono così, per le autrici, i luoghi primari del disvelamento di strategie di potere orientate esclusivamente all'autoconferma delle proprie gerarchie¹³¹.

Nel quarto episodio, intitolato *Indifendibile*, vengono rilasciati diversi minuti di un'intervista diretta a Brendan Dassey, ragazzo con problemi di apprendimento, in cui si dichiara colpevole per i reati a lui incriminati. Questa intervista si rivelerà priva di verità oggettiva in quanto estorta dagli agenti che lo hanno arrestato per rilasciare dichiarazioni incriminanti ed emessa senza un'adeguata protezione legale. Questo, e molti altri errori giudiziari portati alla luce dalla docu-serie, hanno portato il pubblico a battersi contro le ingiustizie sociali soprattutto se mosse da pregiudizi privi di senso. Per il loro rilascio venne emessa nel 2015 una petizione diretta alla Casa Bianca che oggi conta più 500.000 firme¹³², tant'è che ottenne la risposta dell'allora presidente Barak Obama, il quale dichiarò di non essere in possesso del potere per concedere la grazia poiché questo spetta alle corti d'appello dello stato in questione.

La seconda stagione, uscita il 19 ottobre del 2018 è servita sia come aggiornamento per la schiera di fan che si era venuta a formare durante la prima stagione sia come vetrina dimostrativa dell'impatto che *Making a Murderer* ha avuto sui suoi soggetti, sulle loro famiglie e sui continui ricorsi legali che si sono verificati. Protagonista della seconda stagione è Kathleen Zellner, nota avvocatessa che lavora per ribaltare sentenze ingiuste e che ha all'attivo decine di scarcerazioni. Nel corso della seconda stagione Zellner metterà sul tavolo tutte le prove messe a disposizione per dimostrare l'innocenza di Avery.

¹³¹ Giulia Scomazzon, *Strategie performative nel true crime seriale*, in "Cinergie – Il Cinema E Le Altre Arti", 5(10), 2017.

¹³² <https://www.change.org/p/president-of-the-united-states-free-steven-avery>

Nonostante le varie battaglie legali intraprese, Avery e Brandan rimangono in prigione anche se la partita rimane aperta: Zellner ha presentato una mozione per far riesaminare le prove del DNA utilizzando nuove tecnologie¹³³.

Il successo di *Making a Murderer* non riguarda solo la struttura narrativa in sé, quanto i modi in cui questa si è andata ad inserire, senza soluzione di continuità, all'interno della piattaforma Netflix. Il binge-watching legato al genere true crime ha fornito un contrappunto alla relativa necessità di economia narrativa della televisione tradizionale, incoraggiando invece lo spettatore a trascorrere il maggior tempo possibile, libero da pubblicità, abbuffandosi di episodi. La tensione narrativa non aveva più bisogno di essere mantenuta settimanalmente, ma poteva essere immediatamente rilasciata allo spettatore. Come spiega Paul Tassi in un articolo di *Forbes* “The question is not if you’ve seen *Making a Murderer* yet. It’s how long did it take you to watch it? A week? That’s insane. Three days? That’s more like it. One day? There you go.”¹³⁴

Making a Murderer si discosta dal true crime tradizionale in un modo cruciale: rifugge le atmosfere gotiche e noir tipiche del true crime tradizionale, utilizzando un ibrido di documentario vérité intervallato da interviste a personaggi chiave, tra i quali Avery. Come nota Anita Biressi questa rinuncia allo stile documentaristico televisivo serve a coltivare un senso di autenticità, come se il pubblico stesse osservando gli eventi che si svolgono davanti a lui, senza filtri¹³⁵. L’assenza di una voce narrante e di procedimenti di ricostruzione per fini documentaristici, la fissità delle inquadrature usate per le interviste e la sobrietà formale, sembra suggerire l’adozione di un registro proprio del documentario d’osservazione classico, connotato dalla presunta invisibilità dell’autore.

Dal punto di vista strutturale la serie presenta una doppia dimensione di contrasto che si viene a creare tra l’anonimità e la piattezza dei filmati e delle interviste del processo e la dimensione più intima e privata della vita di Avery. Attraverso questo contrasto, lo spettatore è portato a esprimere la propria sensazione di disumanità nei confronti del meccanismo giuridico americano, avvicinandosi sempre di più all’interiorità del protagonista

La giustapposizione degli anonimi filmati del processo e degli interrogatori e delle eleganti riprese aeree del paesaggio del Midwest, che fa da sottofondo visivo alle registrazioni delle conversazioni telefoniche sempre più intime e disperate del protagonista con i propri cari, esplicita il carattere altamente performativo e retorico dell’opera, che dispiega il proprio senso

¹³³R. Cruise, ‘Making a Murderer Season 2 Latest News’, Parent Herald, www.parentherald.com/articles/63871/20160829/making-murderer-season-2-latest-news-steven-averylawyer-seeks.htm

¹³⁴ Paul Tassi, “Why ‘Making a Murderer’ Is Netflix’s Most Significant Show Ever,” *Forbes*, January 3, 2016, <https://www.forbes.com/sites/insertcoin/2016/01/03/why-making-a-murderer-is-netflixs-most-significant-show-ever/#428b4e31326a>

¹³⁵Anita Biressi, “Inside/Out: Private Trauma and Public Knowledge in True Crime Documentary,” *Screen* 45, no. 4 (Winter 2004): 401–12.

attraverso la cadenzata contrapposizione di materiali d'archivio esteticamente indifferenziati e immagini poetiche in cui confluisce la drammatica e intima testimonianza della voce di Avery¹³⁶.

Il merito di *Making a Murderer* è quello di aver elevato il genere true crime al rango di “televisione di prestigio”. In questo senso la docuserie ha innalzato un genere precedentemente liquidato come "lowbrow" e "popular" ai ranghi dell'alta cultura. Il true crime è diventato, in una parola, rispettabile¹³⁷.

Un'altra docuserie significativa, relativa al filone dei processi legali, presente all'interno della piattaforma Netflix è *The Staircase* (Jean-Xavier de Lestrade, 2005-2013). La serie è stata prodotta nel 2004 e trasmessa in ottobre su Canal +, dal 10 al 14 gennaio 2005 su BBC Four e dal 4 al 25 aprile su Sundance Channel. Il regista, Xavier De Lestrade, è tornato a filmare la vicenda legata a Michael Peterson e alla sua famiglia nel 2012-2013, occupandosi degli sviluppi del caso che sono stati pubblicati come sequel di due ore. In seguito, Netflix ha preso in carico la produzione per ulteriori tre episodi e nel 2013 la piattaforma ha aggiunto tutti e tredici gli episodi al suo catalogo, rendendoli disponibili come un'unica serie. Sebbene non sia quindi una produzione originale di Netflix, è stato l'inserimento di tutti e tredici gli episodi all'interno della piattaforma che ha permesso alla vicenda di avere una risonanza oltre i confini statunitensi, finendo per configurarsi come uno dei più apprezzati racconti true crime.

Complessivamente la serie, divisa in tre parti, ha coinvolto il regista Xavier De Lestrade in un'impresa documentaria lunga quasi sedici anni. L'idea di partenza della docu-serie è quella di approfondire la giustizia statunitense e le sue disfunzioni da una prospettiva speculare a quella presentata nel suo documentario del 2011 *Un coupable idéal (Murder on a Sunday Morning)*, Jean-Xavier de Lestrade, 2001). Il documentario ha avuto un ruolo importante nella genesi del progetto di *The Staircase*. Il regista, in occasione di un'intervista rilasciata al giornale online Metro, ha affermato:

To really understand why I did this story (*The Staircase*) you need to know that before I did *The Staircase* I did a film called *Murder On A Sunday Morning*. This involved a black teenager who came from a very modest family and was accused of killing a woman in Florida. (...) I wanted to do a film on a white, wealthy, and know in his own community, articulate, and can

¹³⁶ Giulia Scomazzon, “Strategie performative nel true crime seriale”, in *Cinergie, il cinema e le altre arti* No 10 ISSN 2280-9481, novembre 2016, p. 151.

¹³⁷ Marcos A. Hernandez, “True Injustice: Cultures of Violence and Stories of Resistance in the New True Crime”, in *IdeaFest: Interdisciplinary Journal of Creative Works and Research from Humboldt State University*, Vol. 3, Art. 13, 2019, p.77.

spend thousands and thousands of dollars to defend himself. I wanted to see how can defend yourself if you have thousands and thousands dollars, and ask, 'Does it make a difference?' And of course it does. (...) But on the other side if you have police detectives who are ready to lie on the stand it can be devastating for you. Then it doesn't matter how much money you have to defend yourself.¹³⁸

In *Un coupable idéal* il quindicenne afroamericano Brenton Butler viene arrestato e ingiustamente processato per la rapina e l'omicidio di una donna bianca. Durante l'interrogatorio alla stazione di polizia, Brenton subisce ore di minacce verbali e violenze fisiche senza la presenza di un genitore e di un avvocato. Alla fine di queste estenuanti molestie Brenton rilascia una confessione autoincriminante e lacunosa. Durante il processo, gli avvocati del giovane dimostrano l'inattendibilità della confessione la sua origine coercitiva, dimostrando l'innocenza e l'alibi di Brenton. Dopo quattro mesi dal verdetto della giuria che scagiona il giovane afroamericano, la polizia individua il vero assassino della donna, già in carcere per un altro omicidio.

Se il teenager afroamericano rappresenta il colpevole ideale, ovvero una vittima predestinata dell'ingiustizia americana, il protagonista di *The Staircase*, Michael Peterson, appare come la sua antitesi, ossia come un anti-colpevole ideale.

Nel 2001 la moglie di Peterson, Kathleen, viene trovata senza vita nella sua villa in North Carolina, a seguito di una caduta dalle scale. Solo undici giorni dopo l'accaduto, Peterson viene arrestato e incriminato di omicidio a causa dell'ingente quantità di sangue presente attorno al corpo della vittima che non faceva pensare ad una caduta dalle scale. A seguito di analisi e perquisizioni vengono fuori verità riguardanti la vita privata di Peterson. Nel 1985 Elisabeth Ratliff, amica di Michael, era deceduta in circostanze molto simili a quelle di Kathleen: la donna era morta a seguito di una emorragia cerebrale che l'aveva fatta cadere dalle scale dove poi sarà ritrovato il corpo esanime. Le morti di Kathleen ed Elisabeth sono molto simili, tanto da indurre l'ufficio del procuratore a chiedere e ottenere dalla Corte la riesumazione del cadavere della donna, il cui nuovo esame clinico avvala la tesi che Elisabeth sia stata vittima di un omicidio.

Un'altra verità che viene fuori riguarda il ritrovamento di materiale omosessuale nella scrivania dell'uomo e conversazioni via mail intraprese tra l'imputato e un escort che aveva conosciuto online. Con questi ritrovamenti la procura mira a costruire un movente credibile per l'omicidio: una reazione violenta a seguito della scoperta di un tradimento. Secondo la difesa però, questi ritrovamenti non sono sufficienti a stabilire un valido movente. Nonostante l'impianto

¹³⁸ G. Wakeman, Binge watched 'The Staircase'? Now you need to watch its companion piece 'Murder on a Sunday Morning', in Metro 14/06/2021, <https://www.metro.us/binge-watched-the-staircase-now-you-need-to-watch-its-companion-piece-murder-on-a-sunday-morning/>

esclusivamente indiziario della tesi accusatori e le sue molteplici incongruenze, la giuria popolare dichiara Michael Peterson colpevole di omicidio di primo grado. Otto anni dopo la sentenza, il caso viene riaperto con un colpo di scena.

Duane Deaver, agente della scientifica e responsabile delle analisi sulle tracce ematiche delle indagini relative al caso viene accusato di falsa testimonianza nel processo di appello che ribalta la condanna di ergastolo per Peterson. Deaver avrebbe, in numerose occasioni, condotto test scientificamente non validi per avvalorare la tesi dell'accusa orientando la giuria a favore di un verdetto di colpevolezza. A seguito di queste gravi rivelazioni, Peterson si trova di fronte a due alternative: un nuovo processo o il patteggiamento. Peterson, rifiutandosi di dichiararsi colpevole, viene affiancato da un attento lavoro di mediazione dei suoi avvocati che riescono a convincere la procura a concedere all'imputato una soluzione di compromesso: Peterson ha la possibilità di avvalersi dell'*Alford Plea Guilty*¹³⁹. Come spiega Giulia Scomazzon:

Il risultato dell'accordo tra il pubblico ministero e Michael, suggerito dal titolo dell'ultimo episodio, *Imperfect Justice*, coincide con una giustizia approssimativa, incapace di stabilire una verità processuale, ma in grado di scontrarsi con i propri errori e di cercare una forma di mediazione pragmatica necessaria anche se insoddisfacente per le parti coinvolte¹⁴⁰.

The Staircase ha avuto un grande impatto sugli utenti e continua a essere influente e memorabile soprattutto perché, pur non impiegando metodi di finzione come la ricostruzione per abbellire esplicitamente la sua narrazione, ha mobilitato e sfruttato, spesso in modo piuttosto esplicito, il melodramma e la complessità narrativa sensazionalistica di un processo reale¹⁴¹. In *The Staircase*, De Lestrade segue cronologicamente l'andamento del processo di Peterson fino alla sua conclusione utilizzando, a scopo documentaristico ma in maniera quasi feticista, le prove emerse durante le indagini come le immagini esplicite del ritrovamento del corpo o quelle relative all'autopsia di Kathleen, ma anche video di repertorio come le notizie del processo al telegiornale e le varie inchieste. Il regista decide di rappresentare la vicenda entrando nell'aula di tribunale e seguendo privatamente il protagonista Michael Peterson nel suo ostentato tentativo di dichiarare la propria innocenza, assumendo, per certi versi, le sembianze di un reality show.

¹³⁹ L'Alford Plea permette all'imputato di accedere al patteggiamento pur non dichiarandosi colpevole. La persona che vi ricorre non ammette di aver commesso il reato di cui è accusato, ma riconosce che lo Stato è in possesso di prove sufficienti per ottenere una condanna oltre ogni ragionevole dubbio.

¹⁴⁰ Giulia Scomazzon, *Crimine, Colpa e testimonianza sulla performatività documentaria*, op. cit., p.298.

¹⁴¹ Stella, Bruzzi "Making a genre: the case of the contemporary true crime documentary", *Law and Humanities* Vol 10, No 2, p. 251.

De Lestrade è attento a non proclamare apertamente la sua convinzione circa l'innocenza di Peterson, sebbene abbia dichiarato nel 2013 (dopo la scarcerazione di Pearson) che: "It has been immensely frustrating that the truth of this story has remained so obscure for so long. I never believed the prosecution's murder story. The evidence contradicted it"¹⁴².

Questa sua convinzione emerge implicitamente attraverso l'impiego stilistico della cinepresa a spalla che segue il soggetto nei suoi momenti quotidiani e privi di una preparazione filmica, in diretta contraddizione con l'autopresentazione complessa e suggestivamente performativa di Michael Peterson quando viene intervistato dal regista ponendosi davanti alla telecamera.

Nonostante la sua espressione piatta, le interazioni di Peterson con la macchina da presa fanno potenzialmente emergere, piuttosto che dissipare, i dubbi sulla sua credibilità come marito in preda all'elaborazione di un lutto per cui è stato accusato ingiustamente. Istintivamente, e forse erroneamente, il pubblico dei documentari tende a diffidare di soggetti così a loro agio nel rivelare tutto davanti alla telecamera. Le parole e il corpo dell'imputato/condannato sembrano saturare l'intera rappresentazione documentaria. Michael è ripreso per la maggior parte del tempo in una condizione di semi-libertà e all'interno del proprio ambiente domestico caratterizzato dal benessere economico e dalla presenza degli affetti che lo circondano.

Sin dall'inizio si instaura, tra il regista e Michael, un rapporto determinato dal confronto diretto e collaborativo. In questa dimensione intima e familiare Michael mette in scena la propria performance confessionale fuori da un rapporto di sottomissione a un'autorità legittimata¹⁴³.

Come spiega Stella Bruzzi nel suo saggio *Making a genre: the case of the contemporary true crime documentary*:

La tensione narrativa di *The Staircase* è imperniata sulla lotta dialettica tra l'apparente apertura di Peterson nei confronti della macchina da presa e della troupe - l'estroversa performatività di chi non ha nulla da nascondere - e la documentazione spesso grafica presentata, principalmente dall'accusa, che mina direttamente la sua versione dei fatti. Tuttavia, non è del tutto possibile scrutare la presunta performance di Peterson né di rilevare l'implicita parzialità di de Lestrade.¹⁴⁴

¹⁴² "The Staircase": Director Jean-Xavier de Lestrade on Michael Peterson, Owls, and More', thedailybeast.com, 4 March 2013, '[The Staircase': Director Jean-Xavier de Lestrade on Michael Peterson, Owls, and More \(thedailybeast.com\)](http://thedailybeast.com)'.

¹⁴³ Giulia Scmazzon, *Crimine, Colpa e testimonianza sulla performatività documentaria*, op. cit., p. 293.

¹⁴⁴ Stella, Bruzzi "Making a genre: the case of the contemporary true crime documentary", op. cit., p. 254.

Sebbene al processo di Michael Peterson sia presente una giuria visibile, gli spettatori di *The Staircase* sono invitati a sentenziare il personaggio di Peterson, le prove obiettive, quelle contrastanti e il verdetto finale.

The Staircase è un argomento fondamentale sui cui concentrarsi per quanto riguarda la discussione sul nuovo documentario true crime. È esemplificativo del modo in cui i processi sono diventati fonte di intrattenimento sullo schermo, ma allo stesso tempo “problematizing the notion that they make the perfect subject matter for documentaries because of their inherent narrative cohesion”¹⁴⁵.

La docuserie è allo stesso tempo ordinatamente lineare, in quanto giunge a un verdetto, e disordinatamente ambiguo, in quanto non potremo mai sapere definitivamente se Michael Peterson meritava la sua condanna.

La popolarità travolgente registrata dalla messa in catalogo di docuserie come *The Staircase*, ma soprattutto *Making a Murderer* ha fatto sì che Netflix continuasse a investire nella produzione di prodotti true crime. Come ha scritto Josh Modell in un articolo del 2018 “Once the format had proved to be both binge-friendly and able to attract a bigger-than-usual audience, the service set about colonizing that area of niche programming as much as it could”¹⁴⁶.

Sulla scia di *Making a Murderer*, Netflix ha continuato a produrre serie che mettono in discussione il sistema penale. Docuserie come *The Confession Tapes* (Kelly Loudenberg, 2017) e *Reperto A (Exhibit A)*, Kelly Loudenberg, 2019) raccontano storie di coloro che hanno subito condanne penali basate su prove forensi errate o a seguito di false confessioni estorte dalla polizia.

Altri prodotti true crime originali Netflix si concentrano su una prospettiva poco esplorata all’interno del genere, ossia quella relativa all’esaminazione introspettiva del comportamento dei più famosi serial killer, spesso comprensiva del punto di vista del criminale.

A partire dal 2019 Netflix produce la prima docuserie di *Conversazioni con un killer: il caso Bundy* (*Conversations with a Killer: The Ted Bundy Tapes*, Joe Berlinger, Netflix, 2019). Diretta da Joe Berlinger, la serie presenta la rara opportunità di ascoltare il famigerato serial killer Ted Bundy, giustiziato nel 1989, attraverso i nastri inediti delle interviste ritrovate. A questa prima stagione ne sono seguite altre due, dirette dallo stesso regista. Il 20 aprile 2022 esce *Conversazioni con un killer: il caso Gacy* (*Conversations with a Killer: The John Wayne Gacy Tapes*, Joe Berlinger, Netflix, 2022), anche qui viene ripercorsa la vita e i crimini del serial killer con il supporto di registrazioni intercorse tra lui e il suo avvocato al momento del suo arresto.

¹⁴⁵ Ivi, p. 255.

¹⁴⁶ Josh Modell, “From ‘Making a Murderer’ to ‘Evil Genius’: Netflix’s Golden Age of True-Crime Docs,” *Rolling Stone*, May 18, 2018, <https://www.rollingstone.com/tv/tv-news/from-making-a-murderer-to-evil-genius-netflixs-golden-age-of-true-crime-docs-630614>.

Il sette ottobre 2022 esce *Conversazioni con un killer: il caso Dahmer*; sedici giorni dopo la messa in catalogo della popolare serie *Dahmer - Mostro: la storia di Jeffrey Dahmer (Conversations with a Killer: The Jeffrey Dahmer Tapes*, Joe Berlinger, Netflix, 2022), una scelta strategica della piattaforma che ha rappresentato una sorta di approfondimento ulteriore per chi si era approcciato alla figura del serial killer.

Anche *I Am A Killer – Nel braccio della morte (I Am A Killer*, Frankie Williams e Romaine Chapman, Netflix, 2018-2022) si colloca nello scenario di inclusione del punto di vista del criminale, esaminando la sua dimensione introspettiva. Sono loro i protagonisti, collocati in primo piano, a cui vengono poste domande sulla loro vita personale e interrogati sul perché delle loro azioni. La docuserie si presenta come pretesto per scuotere le coscienze dell'opinione pubblica che è indotta a domandarsi se sia giusto o meno condannare un uomo a morte.

Altre serie originali true crime prodotte da Netflix usano fatti criminali realmente accaduti come espediente per l'esplorazione di tematiche più ampie. *The Keepers* (Ryan White, Netflix, 2017) è una docuserie uscita nel 2017 che indaga sul delitto di suor Catherine Cesnik e il presunto legame tra il delitto e un prete accusato di abusi. *Giù le mani dai gatti: caccia a un killer online (Dont's F**k With Cats: Hunting an Internet Killer*, Mark Lewis, Netflix, 2019) è una miniserie documentario di tre puntate che narra l'esistenza di un mondo esclusivo di Internet che ancora pochi riescono a raccontare, un mondo con le sue regole e come questo interagisca con quello vero. *Wild Wild Country* (Maclain Way, Champman Way, Netflix, 2019), in sei puntate, riporta alla luce lo scandalo nazionale di una città dell'Oregon dove, nel 198, venne costruita una città utopica, molto simile ad una setta, comandata dal guru indiano Osho. In *Il Farmacista (The Pharmacist*, Jenner Furst, Julia Willoughby Nason, Netflix, 2020) un farmacista della Louisiana si batte per rivelare la corruzione che si nasconde dietro la crisi degli oppiacei. *Aguzzini in casa: la vicenda del piccolo Gabriel Fernandez (The Trials of Gabriel Fernandez*, Brian Knappenberger, Netflix, 2020), mette a fuoco le falle sistemiche nascoste all'interno delle burocrazie progettate per proteggere i bambini a rischio.

Questi sono solo alcuni titoli rappresentativi del più ampio fenomeno relativo al boom del genere true crime affermatosi nell'ultimo decennio all'interno della piattaforma Netflix, ma non solo. Anche altre piattaforme premium decidono di investire le proprie finanze sulla creazione di prodotti true crime, generando una competizione. A questa proliferazione ed ubiquità del genere, Netflix risponde cercando di diversificarsi andando oltre ai prodotti true crime di qualità, scegliendo piuttosto di ravvicinarsi a uno degli archetipi più amati e rappresentativi del genere.

Il 18 gennaio del 2018 Netflix ha annunciato che avrebbe rilanciato, come docuserie originale, *Unsolved Mysteries*. In occasione del rilancio della storica docuserie true crime, Netflix nel comunicato stampa, ha dichiarato che “this modern take on the classic series will maintain the chilling

feeling viewers loved about the original, while also telling the stories through the lens of a premium Netflix documentary series.”¹⁴⁷

Il revival di *Unsolved Mysteries* debutta sulla piattaforma il primo luglio del 2020. Diversi elementi dello show sono stati rinnovati per collocare meglio all'interno del marchio true crime di Netflix. L'inclusione di diversi casi provenienti da Norvegia, Francia e Giappone, dimostra un riconoscimento della portata internazionale della piattaforma e della necessità di rivolgersi ad un pubblico di spettatori globali.

Il rilancio ha anche riconfigurato alcuni elementi narrativi e stilistici della serie per adattarsi al formato delle docuserie di Netflix, abbandonando i segmenti in stile rivista a favore di episodi della durata di un'ora, ognuno dei quali dedicato a un caso specifico, raccontati attraverso quello che viene descritto dal co-creatore dello show John Cosgrove come uno stile documentaristico “più contemporaneo”¹⁴⁸. Anche se stilisticamente aggiornato, il nuovo *Unsolved Mysteries* conserva le tracce fondamentali della serie originale, oltre al suo caratteristico tema musicale.

¹⁴⁷ All-New Unsolved Mysteries Coming to Netflix as a Global Original Documentary Series,” Netflix Media Center, January 18, 2019, <https://media.netflix.com/en/press-releases/all-new-unsolved-mysteries-coming-to-netflix-as-a-global-original-documentary-series>

¹⁴⁸ Gregory Crofton, “Interview with John Cosgrove, Co-creator of ‘Unsolved Mysteries,’ Show with New Episodes on Netflix,” Channel Nonfiction, January 28, 2019, <https://www.channelnonfiction.com/interview-with-john-cosgrove-co-creator-of-unsolved-mysteries-series-a-show-headed-to-netflix>.

Capitolo 3 – Netflix e il true crime italiano anni Ottanta nelle docuserie *SanPa*, *Vatican Girl* e *Wanna*

Prima di addentrarmi nell'analisi delle tre docuserie true crime, è doveroso contestualizzare come queste siano accumulate dallo stesso periodo storico in cui i fatti vengono raccontati, ossia gli anni Ottanta. Il decennio degli anni Ottanta pone fine al periodo storico italiano definito come anni di piombo, un periodo sanguinoso in cui lo scontro politico raggiunse picchi di violenza senza precedenti attraverso atti terroristici e lotte armate che causarono centinaia di vittime innocenti. L'ultimo evento che segna la fine degli anni di piombo è la strage avvenuta alla stazione di Bologna il due agosto 1980.

Con l'avvento degli anni Ottanta, il dolore e l'impegno sociale che avevano caratterizzato il decennio precedente lasciano il posto a un nuovo stile di vita più leggero e individualista. Per tanti giovani italiani gli anni Ottanta sono considerati come un periodo di liberazione e di sollievo dopo anni durissimi. Il consumismo dilagante fa sembrare più semplice la strada per la felicità, mentre l'apparenza, l'intrattenimento e il piacere hanno un ruolo sempre più importante. A livello politico, nel 1983 Bettino Craxi, diventa presidente del consiglio, dopo quasi trent'anni in cui il governo era stato in mano alla Democrazia Cristiana. A livello culturale la vita diventa sempre più pop, i nuovi valori e soprattutto le nuove mode vengono veicolati da dischi, film e da programmi televisivi che raggiungono un numero sempre maggiore di giovani. In Italia, con l'arrivo della televisione commerciale, avviene una vera e propria rivoluzione. Negli anni Ottanta si affermano le tre reti Mediaset che, con le loro trasmissioni popolarissime e coloratissime, si contrappongono alla più istituzionale Rai e conquistano una fetta enorme di pubblico.

Negli anni Ottanta nascono nuove tribù giovanili che condividono abbigliamento, linguaggio, ambizioni e gusti, inaugurando usi e costumi che segneranno in maniera permanente il decennio. I più giovani sono i paninari il cui stile si diffonde in Italia alla velocità della luce grazie alla tv e alla televisione. In contrasto con il decennio precedente, i paninari si interessano poco di politica, molto di moda e di tendenze occidentali. Ma quegli anni sono rappresentati anche dagli yuppies che ostentano la loro ricchezza vestendo capi d'alta moda, frequentano i locali più in, acquistano automobili di lusso e ogni novità tecnologica (per questo stile di vita è stata coniata la frase "Milano da bere").

Da un lato quindi, il decennio degli anni Ottanta è caratterizzato da un generale benessere, dall'altro però questo benessere ha generato tendenze, necessità e abitudini che si sono dimostrate nocive e pericolose per gran parte dei cittadini italiani.

Durante gli anni Ottanta il consumo di eroina causa un numero di vittime tale da distruggere una generazione. L'eroina che, nei primi del Novecento nasce come antidolorifico e farmaco per risolvere

o alleviare patologie respiratorie, diventa ben presto un'emergenza sanitaria e viene bandita a partire dal 1925 trovando poi spazio nei mercati clandestini. Tra il 1974 e il 1975 fa la sua comparsa nelle piazze di spaccio italiane in un momento in cui le sostanze più consumate per l'epoca come la morfina, l'anfetamina e l'hashish scarseggiavano. Un mercato, quello degli stupefacenti, che sottintende la partecipazione della criminalità organizzata ben consapevole che le sostanze potessero generare dipendenza e garantire nuovi clienti che si trovavano costretti ad assumerle per evitare crisi di astinenza con dolori atroci che potevano durare fino a sette giorni. Per le famiglie e per lo stato è un'emergenza sanitaria molto difficile da gestire. In questo contesto, per contenere il fenomeno vengono emesse leggi che cominciano a criminalizzare gli spacciatori e i consumatori mentre si moltiplicano le pubblicità progresso dedicate al tema.

Gli anni Ottanta sono caratterizzati anche da alcuni scandali che hanno visto coinvolti il potere politico, le associazioni mafiose, gruppi massonici e istituzioni religiose, tra cui il Vaticano. Come accennato in precedenza, l'introduzione di nuove emittenti televisive inaugura un nuovo registro comunicativo che si discosta da quello dei decenni precedenti. Sono sempre di più i programmi che utilizzano la violenza gratuita, il sensazionalismo e il cattivo gusto come espediente per attrarre sempre più telespettatori bisognosi di diversivi che andavano oltre il solito programma pedagogico. Un richiamo televisivo senza precedenti ha quindi promosso quella che viene definita tv spazzatura o tv trash. In questo contesto spopolano le televendite, soprattutto nelle reti locali, sapientemente condotte da personalità che si sono dimostrate capaci di manipolare una generosa parte della società, soprattutto quella facente parte della generazione meno avvezza alla televisione che si trovava di fronte a qualcosa di innovativo e facilmente convincente. Niente di apparentemente disdicevole se si pensa che chi conduceva le televendite altro non era che un potenziale influencer del giorno d'oggi, ma spesso i metodi di vendita erano manifestati in maniera controversa e beffarda causando disagi finanziari per la clientela.

Le tre docuserie originali Netflix protagoniste di questo terzo capitolo, *SanPa - Luci e tenebre di San Patrignano*, *Vatican Girl* e *Wanna* vedono implicate vicende realmente accadute e già affrontate dal punto di vista mediatico, legate a verità nascoste e personaggi molto discussi, entrate a far parte della storia del crimine italiano degli anni Ottanta.

Nel mescolare prospettiva locale e internazionale, sono esemplificative di come il true crime sia un genere che riesca a servire la natura *glocal* di Netflix che per espandersi deve bilanciare le necessità specifiche del mercato nazionale con quelle internazionali del pubblico globale. In questo contesto, l'obiettivo della piattaforma streaming è quindi creare un prodotto globale con specificità locali.

L'inserimento di *SanPa - Luci e tenebre di San Patrignano*, *Vatican Girl* e *Wanna* all'interno della piattaforma Netflix, inoltre, è emblematico di una strategia di posizionamento di prodotti sempre

più innovativi dal punto di vista del racconto documentaristico di fatti realmente accaduti. In questi prodotti l'aderenza al reale è sempre centrale, ma viene dispiegata attraverso un linguaggio innovativo e funzionale alla targetizzazione e al posizionamento del pubblico. Rappresentativo di questo andamento è il formato della docuserie che rivendica l'ambizione giornalistica del lavoro documentaristico arrivando a "scuotere il pubblico in modi nuovi ai quali il giornalismo cartaceo non arriva, ma questo non significa che sia meno giornalistico"¹⁴⁹. Nuovi modi che si manifestano attraverso la necessità che il prodotto presenti una *bingeability value*, ottenuta sia attraverso classici espedienti seriali come il colpo di scena e il cliffhanger, sia attraverso una qualità produttiva che spinga lo spettatore a continuare la visione. Lo storytelling si fa innovativo grazie all'utilizzo di ricostruzioni mai troppo invadenti che, alternate a documenti di repertorio, fanno da cornice alla narrazione, ad una fotografia sempre più cinematografica e al montaggio appositamente studiato in modo tale da restituire l'intensità narrativa. Tutti espedienti qualitativi che riescono a offrire al pubblico qualcosa di già noto, ma in maniera distintiva e fresca coinvolgendo e interessando anche le nuove generazioni.

Come spiega Fabio Guarnaccia in un articolo per il quotidiano *Domani*:

Netflix ha saputo anche nobilitare il *factual* con produzioni di grande impatto basate sull'estetica della non fiction, con storie prese dalla realtà ma costruite come fossero una serie tv. Laddove non c'è una vera libertà creativa, perché è la realtà che disegna i contorni delle vicende, entra in gioco la disposizione dei fatti, la creatività del montaggio, l'uso delle tecniche narrative messe a punto dalla letteratura prima, e dalle serie tv poi, fino a dare vita a un ibrido che è la quintessenza dal *factual*, del "sembra vero".¹⁵⁰

In questo senso il formato documentaristico si stacca dal tradizionale posizionamento di produzione *unscripted* per essere spesso incluso nella categoria *scripted* poiché è proprio la serialità a dettare il ritmo del racconto¹⁵¹.

¹⁴⁹ June Cross, "In defense of documentaries as journalism", in *Columbia Journalism Review*, 3 dicembre 2018

¹⁵⁰ Fabio Guarnaccia, "Né Mediaset, né Rai, né Sky. Certe cose le fa solo Netflix", in *Domani*, 12 febbraio 2021, <https://www.editorialedomani.it/idee/cultura/ne-mediasset-ne-rai-ne-sky-certe-cose-le-fa-solo-netflix-tjyma4j5>

¹⁵¹ Giovanni Cocconi, "Il bingeability value: inventare una storia vera. SanPa e Veleno: due docuserie che cambiano gli stilemi dello storytelling televisivo italiano applicato alla realtà", in *Problemi dell'informazione* (ISSN 0390-5195), Fascicolo 1, aprile 2022.

3.1 – *SanPa - Luci e tenebre di San Patrignano: lo storytelling nel “Processo delle catene”*

Nel canale di Netflix Italia all'interno della piattaforma streaming YouTube, il 29 dicembre 2020 viene pubblicato il trailer della docuserie *SanPa – Luci e tenebre di San Patrignano* (Netflix, 2020), creata, prodotta e scritta da Gianluca Neri, con Carlo Gabardini e Paolo Bernardelli, con la regia di Cosima Spender. Il trailer, che conta 159.840 visualizzazioni, in due minuti e quarantuno secondi, riporta l'attenzione sulla vicenda legata alla comunità terapeutica di San Patrignano, fondata a partire dal 1978 da Vincenzo Muccioli a Coriano in provincia di Rimini. Inizialmente il trailer introduce il contesto socioculturale degli anni Ottanta che vede il propagarsi di un'importante emergenza sanitaria legata al consumo di eroina di fronte alla quale lo stato non aveva saputo dare una risposta risolutiva efficiente. Il trailer poi introduce il contesto, inizialmente salvifico, della comunità di San Patrignano attraverso immagini e video di repertorio che restituiscono quella che era l'atmosfera di quegli anni, arricchita da testimonianze che regalano una verità che non è stata mai raccontata. Il progetto salvifico viene da subito associato alla controversa figura di Vincenzo Muccioli, il protagonista indiscusso della docuserie. Nel presentare il fondatore della comunità, il trailer alimenta progressivamente nello spettatore curiosità e sospetti per quanto riguarda i metodi da lui utilizzati per aiutare i ragazzi ad uscire dalle proprie dipendenze. Attraverso i racconti dei testimoni e dei giornalisti, iniziano ad emergere quelle che sono le tenebre legate alla storia di *SanPa*.

Al minuto uno e ventisei la tensione drammatica viene sprigionata attraverso il climax mostrando diverse immagini inedite sul famigerato “metodo Muccioli”. Da questo momento in poi il tono cambia definitivamente, numerose sono le accuse rivolte a Vincenzo Muccioli che viene esposto dal punto di vista mediatico vedendosi coinvolto in processi giudiziari di fronte ai quali l'opinione pubblica si divide tra chi ritiene i suoi metodi necessari per fronteggiare il problema della tossicodipendenza e chi li considera un mezzo invasivo e contro la legge. Vengono poi inserite alcune frasi, accompagnate da una musica incalzante, che interpellano direttamente lo spettatore: “Quando cerchi la verità, puoi trovarne più di una”, dichiarando quindi fin da subito che non ci sarà una risposta univoca e risolutiva ai dubbi e alle domande che la serie susciterà. Il trailer si conclude con un fermo immagine di Muccioli associato ad una frase ad effetto che racchiude la questione controversa della comunità di San Patrignano, ossia: “Per fare del bene puoi usare qualunque metodo?”.

Il trailer, quindi, rientra a pieno all'interno dello “stile Netflix” il cui obiettivo è sia quello di promuovere il prodotto, ma soprattutto soddisfare la domanda dei consumatori e a targettizzare il pubblico di un determinato genere. Sempre sul canale YouTube di Netflix Italia in cui troviamo appunto i trailer in anteprima, insieme a backstage e video esclusivi, viene pubblicata il 30 dicembre 2020, un'intervista diretta alla regista della docuserie, Cosima Spender, e ad uno degli autori Carlo

Gabardini. In questa video-intervista¹⁵², della durata di nove minuti, vengono poste ai due interessati sei domande relative alla genesi della docuserie, sul perché della necessità di raccontare la storia di *SanPa* al giorno d'oggi, il *modus operandi* che ha portato alla realizzazione del prodotto, la valutazione circa le testimonianze ottenute e le aspettative riguardo alle reazioni degli spettatori. Attraverso le risposte che vengono date, che approfondiremo in corso d'analisi, l'utente ha modo di capire più approfonditamente alcune questioni che hanno portato alla nascita della docuserie e, di conseguenza, essere più preparato per la visione.

Tra i contenuti extra legati alla docuserie, rientra anche un video dal contenuto storico-informativo sul decennio che ha interessato la vicenda di San Patrignano. Il 18 gennaio 2021, visti i riscontri positivi in termini di visualizzazioni per la docuserie, il canale Netflix Italia di YouTube pubblica un video dal titolo “Cinque cose da sapere sull'Italia anni '80 di SanPa”¹⁵³. Il video, che conta più di 110 mila visualizzazioni, riassume in cinque punti gli eventi storici, culturali e sociologici che hanno rappresentato gli anni Ottanta. L'obiettivo del video è quello di rivolgersi a quella fetta di pubblico più giovane, nata dopo gli anni 2000, per dare loro una visione più completa dell'atmosfera che fa da sfondo alla docuserie.

3.1.2 – Nascita, Crescita, Fama, Declino, Caduta

La docuserie di *SanPa* è costruita attraverso cinque episodi i cui titoli *Nascita, Crescita, Fama, Declino e Caduta* scandiscono fin da subito la parabola discendente del potere di Vincenzo Muccioli. Una scansione comunque cronologica, non particolarmente elaborata rispetto alla complessità della serialità contemporanea.

Il primo episodio della docuserie, intitolato *Nascita*, inizia con una premessa che introduce il contesto storico in cui si sono verificati i fatti: “Italia, fine anni '70. La mafia sta inondando le strade di eroina. La droga a basso costo minaccia di distruggere una generazione. Con lo stato impotente, un uomo vuole salvare i tossicodipendenti... con ogni mezzo necessario”. Una premessa la cui trascrizione viene tradotta anche in lingua inglese sottolineando l'appeal internazionale che rientra a pieno nella logica produttiva e distributiva della piattaforma Netflix. A questo proposito gli autori hanno dichiarato di aver eliminato alcune scene ritenute troppo specifiche dal punto di vista storico e quindi poco decifrabili fuori dal nostro Paese¹⁵⁴. Una scelta necessaria perché i fatti nella docuserie non vengono raccontati da una voce fuori campo, come spesso accade in ambito documentaristico, di

¹⁵² <https://www.youtube.com/watch?v=LCtioYGx4C0&t=99s>

¹⁵³ <https://www.youtube.com/watch?v=CbVNTTrMeI9A>

¹⁵⁴ Selvaggia Lucarelli, “Così è nata la mia SanPa: parla Gianluca Neri, ideatore della docu-serie su San Patrignano”, in *The Post Internazionale*, 3 gennaio 2021.

conseguenza sarebbero dovuti essere stati raccontati dai personaggi, tra testimoni e giornalisti, per dare spiegazioni specifiche adoperando minuti che gli autori hanno preferito occupare in altri modi. Altre caratteristiche che delineano il fatto che la docuserie sia stata pensata come prodotto *glocal*, ovvero riconoscibile per molti, sono presenti della sigla che ricorda da vicino la popolare serie originale Netflix *Narcos* (Netflix, 2015-2017). La somiglianza tra le due sigle rientra all'interno delle pratiche di fidelizzazione e targhettizzazione della piattaforma: l'utente che avrà visto *Narcos* potrà riconoscere nella sigla di *SanPa* qualcosa di familiare e quindi essere invogliato a prendere parte alla visione. Come spiega Luca Ricci nell'articolo *SanPa dimostra cosa succede alle vite appiattite in una serie tv*: "Per chi guarda deve esserci sempre il sollievo di un riconoscimento, mai la paura di uno spaesamento, men che mai lo sforzo della comprensione di una diversità, di un altrove"¹⁵⁵.

Inoltre, anche la trama in sé, basata su una dimensione comunitaria che cerca di ristabilire un ordine rotto sotto la guida di un leader, è qualcosa che può essere familiare per gli abbonati a Netflix. Nel 2018 entra a far parte dei contenuti della piattaforma la docuserie *Wild Wild Country* che narra la storia della comunità dei discepoli di Osho, inizialmente idilliaca, ma che prende una piega sempre più cupa man mano che questa si allarga, si espande, aumenta di dimensioni e spessore. Nella migliore tradizione distopica, il punto di partenza è quindi il sogno di un mondo alternativo migliore in cui il bene trionfa, raggiungibile grazie alla dimensione comunitaria che ristabilisce un ordine rotto. A mano a mano che la struttura piramidale si espande e si innalza, la distanza tra la cima e la base si allarga e le cose iniziano ad andare male. Il sogno della comunità, che ruota attorno al leader carismatico, comincia a sfaldarsi quando questa non si riconosce più come unificata e uniformata¹⁵⁶.

L'indagine che la serialità compie sul reale – passato o presente che sia – si esercita con maggiore profitto quando si può mettere al centro della scena una qualche idea di comunità. Come spiega Giacomo Tagliani:

Serialità e comunità sono dunque due concetti che traggono forza l'uno dall'altro: anzi, il desiderio di costruzione di comunità utopistiche è forse il vero motore della serialità complessa, quella forma del racconto che – come sostenuto persuasivamente da Jason Mittell – definisce l'orizzonte più tipico dell'audiovisivo del nuovo millennio e di cui *Lost* (2005-2010), da questo punto di vista, ne è forse il progenitore più illustre. Ma anche questo non deve stupire: la serialità è infatti uno dei momenti estetici che più di altri nel presente riesce a configurare la nostra – di noi spettatori – idea di vita in comune¹⁵⁷.

¹⁵⁵ Luca Ricci, "SanPa dimostra cosa succede alle vite appiattite in una serie tv", in *Domani*, 7 gennaio 2021, <https://www.editorialedomani.it/idee/cultura/sanpa-dimostra-cosa-succede-alle-vite-appiattite-in-una-serie-tv-ls2bigax>

¹⁵⁶ Chiara Marianna Coscia, "SanPa": un'analisi testuale del documentario, in *Ilda, i libri degli altri*, <https://ilibrideglialtri.com/2021/01/12/sanpa-unanalisi-testuale-del-documentario/>

¹⁵⁷ Giacomo Tagliani, "SanPa: le catene della colpa", in *Il lavoro culturale*, 13 gennaio 2021, <https://www.lavoroculturale.org/catene-colpa-sanpa-vita-comune/giacomo-tagliani/2021/>

Il primo episodio si apre sulla voce e sul volto di Vincenzo Muccioli che parla ad una platea. Nel giro dei primi cinque minuti entriamo in un vocabolario ai margini del religioso: eden, rinascita, miracolo, salvatore, adorare, glorificato, Cristo. La glorificazione di Muccioli è il punto di partenza della docuserie, una figura messa in parallelo con quella di Gesù, salvatore degli ultimi, della “feccia della società” che da lui veniva riportata a nuova vita. Nei primi minuti assistiamo quindi all’esaltazione mistica della figura protagonista della docuserie Vincenzo Muccioli e alla sua missione salvifica, ma vengono anche mostrate sommariamente le controverse vicende che lo porteranno ad essere definito come stregone, spiritista, ciarlatano e parapsicologo.

Dopo l’introduzione, che funge da premessa, parte la sigla che, attraverso immagini dal gusto vintage sovrainpresse tra loro come una sorta di collage, restituisce l’atmosfera relativa all’ambientazione e al contesto storico in cui si sono verificati i fatti. Vengono poi fatti scorrere video d’archivio rappresentativi dei vari momenti che hanno caratterizzato la vita di Muccioli, arricchiti da immagini statiche come catene e siringhe. Il tutto accompagnato da una musica suggestiva e da una tonalità cromatica che vira dai toni del giallo a quelli del verdastro.

Fin dall’inizio viene definito il *modus operandi* scelto dagli autori e dalla regista, basatosi essenzialmente su un lavoro di gestazione durato più di due anni di cui uno per raccogliere il materiale e un altro anno in cui è stato realizzato il montaggio, grazie ad un team di quattro montatori e due assistenti. Due sono gli elementi che emergono fin da subito e che rientrano a pieno in quello che può essere definito come «standard Netflix» dal punto di vista documentaristico. In primis l’assenza di una voce narrante (*voice over*) che si traduce in un effetto di parificazione tra i diversi racconti e i diversi pareri, e poi la valorizzazione dei materiali di repertorio e delle interviste, preferite alle, seppur presenti, ricostruzioni filmate tipiche delle docufiction¹⁵⁸.

Gianluca Neri, *showrunner* e produttore esecutivo, in un’intervista rilasciata all’Ansa, parla di cinquantuno diverse fonti d’archivio, di cui il 26% di materiale proveniente dalle teche Rai¹⁵⁹. Le immagini raccolte e successivamente montate appartengono a varie tipologie di documento: filmati amatoriali, privati e inediti riguardanti soprattutto le testimonianze della vita quotidiana all’interno della comunità, archivi televisivi, ad esempio gli stralci tratti dai telegiornali, le comparse nei talk show e le riprese durante i processi. Infine, le fotografie inedite scattate all’epoca destinate a non

¹⁵⁸ Giovanni Cocconi, “Il bingeability value: inventare una storia vera. SanPa e Veleno: due docuserie che cambiano gli stili dello storytelling televisivo italiano applicato alla realtà”, in *Problemi dell’informazione* (ISSN 0390-5195), Fascicolo 1, aprile 2022, p.145.

¹⁵⁹ Redazione Ansa, “Oltre SanPa. Progetti tra Uno Bianca e memoir De Sica”, in *Ansa*, 16 gennaio 2021, https://www.ansa.it/emiliaromagna/notizie/2021/01/16/oltre-sanpa-progetti-tra-uno-bianca-e-memoir-de-sica_a34d1776-f954-4440-9204-7403f7200fce.html

essere rese pubbliche come le immagini dei tossicodipendenti incatenati, fondamentali per la loro forza iconica, o quelle relative all'autopsia di Roberto Maranzano, ucciso brutalmente all'interno della comunità. Il riutilizzo dei documenti d'archivio o privati preesistenti è dunque una delle caratteristiche fondanti di questa e delle più celebri docuserie originali Netflix. Attraverso questo metodo di ricostruzione documentaria si viene a creare un particolare tipo di memoria¹⁶⁰: *SanPa* tratta le immagini che ha raccolto al fine di creare una memoria collettiva della storia nazionale in riferimento a questa vicenda e con ciò si confronta con i ricordi personali di quella tipologia di spettatore che riconosce in quei filmati il proprio vissuto che viene vivificato durante la fruizione della serie.

Le testimonianze sono costituite da un girato molto ampio: venticinque testimonianze, per un totale complessivo di 180 ore¹⁶¹. Si possono individuare due tipologie di testimonianza, una che fa riferimento all'individuo che ha vissuto una particolare situazione, sia in prima persona che di riflesso, come ad esempio il magistrato Vincenzo Andreucci o Giuseppe Maranzano, figlio di Roberto Maranzano. L'altra tipologia di testimonianza fa riferimento al racconto della vita di uno o più testimoni come nel caso di Fabio Cantelli, ex-tossicodipendente divenuto in seguito uno dei principali collaboratori all'interno della comunità, o nel caso di Andrea Muccioli, figlio di Vincenzo e primo erede nella gestione della comunità.

Ogni intervista viene realizzata attraverso la medesima modalità di messa in scena. I primi piani vengono alternati alle figure intere, la telecamera viene posta di fronte alla persona, in modo da favorire gli sguardi in macchina¹⁶². Attraverso questa impostazione registica i vari testimoni sono facilitati nel raccontarsi finendo per liberarsi di questioni dolorose, in una dimensione quasi confessionale. A questo proposito, la stessa regista ha dichiarato che i testimoni arrivavano schermati e protetti per poi liberarsi progressivamente vivendo un'esperienza catartica, d'altronde per più di trent'anni la storia legata alla comunità di San Patrignano era stata dimenticata¹⁶³. Attraverso le parole curate e precise dei testimoni il mondo ristretto dalla dipendenza dell'eroina ritrova un'apertura inattesa, una complessità inaspettata. Le loro storie, anche quelle di cui la serie non dà conto, sono potenzialmente straordinarie: *SanPa* non è solo Muccioli, anche se, è Muccioli che rimane¹⁶⁴.

¹⁶⁰ Francesco Cianciarelli, "SanPa – Luci e tenebre di San Patrignano", in *Ondacinema*, <https://www.ondacinema.it/serial/recensione/sanpa-luci-e-tenebre-di-san-patrignano.html>

¹⁶¹ Redazione Ansa, "Luci e tenebre di San Patrignano, docuserie Netflix", in ANSA, 29 dicembre 2020, https://www.ansa.it/emiliaromagna/notizie/2020/12/29/luci-e-tenebre-di-san-patrignano-docu-serie-netflix_50624223-53e4-4af3-89b2-3d52a8bf1140.html

¹⁶² Francesco Cianciarelli, "SanPa – Luci e tenebre di San Patrignano", in *Ondacinema*, <https://www.ondacinema.it/serial/recensione/sanpa-luci-e-tenebre-di-san-patrignano.html>

¹⁶³ Cosima Spender e Carlo Gabardini spiegano come è nata SanPa, <https://www.youtube.com/watch?v=LCTioYGx4C0&t=12s>

¹⁶⁴ Giacomo Tagliani, "SanPa: le catene della colpa", op. cit., <https://www.lavoroculturale.org/catene-colpa-sanpa-vita-comune/giacomo-tagliani/2021/>

Per quanto riguarda le scenografie scelte per le interviste, vengono adoperate soprattutto ambientazioni interne affinché le immagini del luogo non sovrastino le parole. I vari interventi colmano i video d'archivio montati a raccontare le storie, con le interviste che fanno non solo da commento critico, ma vanno anche a riempire i vuoti, talvolta confermando, talvolta contraddicendo le immagini¹⁶⁵. La relazione con lo spettatore si costruisce sul piano della realtà e non su quello dell'immaginario, e questo crea un coinvolgimento unico, un'empatia che non ha pari in termini di profondità.

Il primo episodio, *Nascita*, prosegue delineando, sempre attraverso le parole degli ex ospiti e materiale d'archivio, il contesto storico-sociale in cui sono avvenuti i fatti: a seguito del periodo buio definito come “anni di piombo” cominciano a verificarsi numerosi fenomeni di spaccio di stupefacenti che inaugurano nuove tossiche abitudini. Le distinzioni sociali e politiche vengono meno e le città cominciano a riempirsi di zombie. Subentra la disperazione dei genitori, disposti a indebitarsi economicamente per assecondare le dipendenze dei propri figli evitando loro eventuali deliri da astinenza.

L'ambiente iniziale della comunità era quello agreste che distingue le più comuni fattorie, le attività proposte aiutavano i ragazzi a tenersi impegnati accudendo animali e occupandosi di mansioni contadine con l'obiettivo di costruire un mondo alternativo alla droga. Tutto era costruito a immagine e somiglianza del suo leader Vincenzo Muccioli, cresciuto in un ambiente contadino a stretto contatto con la natura. Quello che colpiva di Vincenzo era la sua innata disponibilità verso il prossimo, mentre dal punto di vista fisico ciò che attirava era la sua robusta corporatura che ispirava fiducia e il suo sguardo capace di “trapassare” l'aria.

Lo storytelling procede concentrandosi sull'immagine del fondatore di San Patrignano, a delinearne ulteriormente la figura è il Dottor Leonardo Montecchi, responsabile del Sert di Rimini, il quale spiega come i metodi utilizzati in comunità si discostassero da quelli ritenuti più consoni per emarginare il problema della tossicodipendenza come la psichiatria e la psicologia. Due discipline rigettate da Muccioli, predisposto a usare metodi più primitivi ritenuti da lui più efficaci come massaggi con lo zafferano e tisane alle erbe. La vera terapia però era considerata Vincenzo stesso che, attraverso la sua capacità di rapportarsi a ciascuno dei ragazzi, riusciva a farli rinsavire, sapeva intervenire quando vedeva qualcuno che si stava mettendo in una situazione pericolosa.

Sul finire del primo episodio cominciano a insediarsi quelle che verranno definite come le “ombre” di San Patrignano. Le fughe cominciano a farsi più frequenti, per risolvere il problema intervenivano le cosiddette “rondini” che andavano a recuperare il fuggitivo per farlo tornare in comunità. Una volta

¹⁶⁵ Chiara Marianna Coscia, “SanPa”: un'analisi testuale del documentario, in *Ilda, i libri degli altri*, <https://ilibrideglialtri.com/2021/01/12/sanpa-unanalisi-testuale-del-documentario/>

arrivati, Muccioli interveniva in modalità di Salvatore, donando loro quella forza che non riuscivano ad avere da soli. Una forza che andava donata in qualunque modo. Ed è proprio l'avverbio "qualunque" a scatenare tutto il problema legato a San Patrignano.

Il 28 ottobre 1980 Muccioli viene arrestato con l'accusa di aver segregato una ragazza per quindici giorni che era riuscita a fuggire denunciando il fatto alla polizia. Negli ultimi minuti dell'episodio viene ricostruita, a scopo documentativo, la "stanza delle catene", una sorta di prigione utilizzata spesso per rinchiudere ragazzi che trasgredivano alle regole. Una musica cupa si fa incalzante chiudendo la puntata con uno stilema classico della grammatica seriale, il cliffhanger, un meccanismo di costruzione dell'attesa che alimenta la curiosità dello spettatore incitandolo a continuare la visione senza soluzione di continuità.

Già dal primo episodio assistiamo alla caratterizzazione di un personaggio che fin da subito si manifesta come complesso. Un uomo dal passato inquieto, affascinato dall'esoterismo, alla costante ricerca dell'affermazione della propria importanza. Una megalomania che trova rappresentazione anche nella sua fisicità, ripetutamente mostrata e tematizzata.

Il secondo episodio, *Crescita*, si apre con il rilascio, dopo trenta giorni di detenzione di Muccioli e degli altri responsabili a patto che non vengano più ripetuti certi metodi. In questa occasione viene emanata anche un'ordinanza che bloccava le ammissioni in comunità perché i nuovi ingressi avrebbero reso esponenzialmente più probabile il ricorso a mezzi coercitivi. Questa ordinanza fu violata dalla comunità e non osservata da molti tribunali che inviavano i giovani in arresto domiciliare a San Patrignano. Questo perché la comunità era vista come l'unica soluzione per emarginare il problema della tossicodipendenza e aiutare i giovani ad uscirne. La comunità dal 1981 al 1983 cresce enormemente fino ad arrivare a ospitare trecento giovani anche grazie all'aiuto di personaggi pubblici come Giancarlo e Letizia Moratti, fedeli sostenitori dei metodi di Muccioli, che finanziano il progetto della comunità con 200 milioni di lire.

La violenza però continua ad essere esercitata in maniera più nascosta. Significativa è l'esperienza vissuta in prima persona da Fabio Cantelli, il quale racconta di essere stato rinchiuso, a seguito di una fuga in cerca di eroina, in una sorta di stanza priva di finestre e di condizione igieniche adeguate. Al quarto giorno di "punizione" decide di tentare il suicidio, senza riuscirci. Questa esperienza viene descritta attraverso ricostruzioni che danno modo di sostenere il racconto e di facilitare l'immedesimazione. Inerme e senza forze, l'ex ospite Fabio Cantelli, riesce finalmente a vedersi da fuori e a capire che la soluzione non è farla finita, ma prendersi cura di sé. Senza quell'esperienza non sarebbe mai riuscito ad uscire dalla dipendenza dalla droga.

Nel corso degli anni emergono altre denunce di ragazzi che dichiarano di essere stati segregati e picchiati. Il controllo e l'uso di mezzi coercitivi diventano strutturali e parte integrante della cultura

della comunità. Di fronte all'evidenza di questi fatti la magistratura non può rimanere indifferente, ha quindi inizio il cosiddetto "processo delle catene". Con questo processo si giocava la politica della droga degli anni Ottanta. I video di repertorio di concentrano sulle scene registrate in tribunale. Muccioli, di fronte al giudice, espone le proprie motivazioni:

Sequestro per che cosa? Per salvare la vita a questi ragazzi! Estorcerli da che cosa? Sottrargli all'eroina, sottrargli alla morte. Ma ad un certo punto dico io, se uno si butta giù da un ponte come faccio a salvarlo? Devo batterlo sulla spalla e dirgli: - Scusi non si getti dal ponte perché sennò si può fare tanto male! Eh no! Dovrò prenderlo, reggerlo e dirgli: - Ma che cosa sta facendo? Dovrò continuare a reggerlo fino a quando non sarò riuscito a placare in lui quelle situazioni psicologiche e di disperazione che lo hanno portato a compiere un gesto così disperato. Poi lo potrò mollare e dargli coraggio. Allora cosa volete fare? Mettermi in carcere perché ho trattenuto qualcuno dall'andarsi ad uccidere? Certo! Con due braccia da sole non ce la facevo a trattenerlo. Ho dovuto chiedere aiuto con l'ausilio delle catene.

Muccioli si dichiara fin da subito innocente, portatore di un principio nobile secondo cui quei metodi erano necessari per evitare che i tossicodipendenti, una volta usciti dalla comunità, creassero ulteriori danni sia a loro che a terzi, promuovendo una terapia denominata da egli stesso come "terapia del padre di famiglia".

Le catene raggiungono l'aula di tribunale, con loro vengono mostrate anche alcune foto inedite scattate dalla polizia al momento della perquisizione in comunità. Nonostante questo Muccioli continua ad avere una schiera di sostenitori senza precedenti, numerosi sono i personaggi famosi, tra cui il noto attore Paolo Villaggio, che assecondano la terapia del padre di famiglia. Muccioli era l'unico che non si era fermato di fronte alla problematica della tossicodipendenza e in qualità di Salvatore andava santificato.

Se è chiaro quindi che l'opinione pubblica si stava dividendo tra chi sosteneva i metodi di Muccioli e chi li respingeva, lo storytelling della docuserie rimane sempre equilibrato senza promuovere né l'una né l'altra posizione, alimentando dubbi e curiosità nello spettatore che si aspetterà di colmare la sua sete di risposte nel corso degli episodi successivi.

Il secondo episodio si chiude con l'emissione della sentenza del processo di primo grado che condanna Muccioli a un anno e sei mesi di reclusione per il reato di sequestro di persona e maltrattamenti poiché le condotte del fondatore della comunità e dei suoi collaboratori furono considerate illecite, suscitando sgomento e rabbia in molti di coloro che vedevano in Muccioli l'unica fonte di salvezza.

Nel terzo episodio, *Fama*, assistiamo al ritorno di Muccioli in comunità dopo la sentenza di primo grado. La violenza continua ad essere processata senza l'intervento delle catene, ma con altri tipi di detenzione: chi trasgrediva, contestava le regole o fuggiva da San Patrignano finiva segregato in luoghi come il tino, la piccionaia di due metri per due e nella cella della pellicceria.

A Bologna nel 1987 si tiene il processo d'appello che modifica la sentenza di primo grado con l'assoluzione di Muccioli e dei suoi collaboratori. Secondo la Corte il terapeuta può intervenire contro la volontà del tossicodipendente perché non è da considerare piena volontà, c'è una piena capacità di intendere, ma una incapacità di volere il proprio bene. In questo senso il terapeuta che ha vincolato attraverso un contratto questa persona deve intervenire.

Muccioli, nel frattempo, ascende come personaggio pubblico e televisivo e la politica cerca di conquistarsi il suo consenso. Intorno al 1989 la struttura organizzativa, visto il continuo aumento di ospiti, comincia a cambiare. L'aura idilliaca e pastorale che caratterizzava la comunità alle sue origini viene sormontata da un sistema organizzativo basato su una ferrea disciplina piena di regole da rispettare. La puntata finisce con un cliffhanger carico di suspense che mette lo spettatore di fronte a qualcosa di inaspettato e introduce un'ulteriore ombra nella storia, ovvero la vicenda legata a Natalia Berla, una ragazza della comunità di San Patrignano che muore suicida in circostanze non del tutto chiare.

Nel quarto e penultimo episodio, *Declino*, alla morte di Natalia segue un'altra perdita, si butta dalla finestra un altro ragazzo arrivato da poco in comunità. Due decessi la cui causa viene considerata come interna al sistema strutturale della comunità dove l'errore più grosso stava nel sottovalutare che alcune persone avessero bisogno di un aiuto specifico e quindi non bastava punirle per farle rinsavire. Agli occhi dei sostenitori però queste due morti vengono reputate più che "normali" in una comunità che aveva sempre di più le sembianze di una città autonoma e che era arrivata ad ospitare più di 1600 persone, quello che sembrava strano e che non ce ne fossero stati di più.

Data la progressiva crescita che la comunità stava vivendo, Muccioli, decide di dividere in settori le zone della comunità, ciascuna delle quali era "comandata" da un caposettore che comunque doveva fare capo a Vincenzo per le decisioni che voleva prendere. Da questa nuova situazione nasce la seconda vicenda processuale di Vincenzo Muccioli a seguito della scoperta di un uomo di nome Roberto Maranzano, ospite della comunità di San Patrignano, trovato morto in una discarica a Napoli. Per il processo viene nominato come giudice Vincenzo Andreucci, lo stesso magistrato che nel 1985 si era occupato del primo processo contro Muccioli. Egli dispone una perizia medico-legale e una perizia psichiatrica al capo del servizio di macelleria, tale Alfio Russo. Quest'ultimo, indicato come primo sospettato, viene descritto come un ragazzo con problemi comportamentali e particolarmente devoto a Vincenzo. Con il passare degli anni, a causa dei numerosi impegni di Muccioli, il rapporto

di vicinanza viene a mancare provocando in Alfio un forte senso di abbandono e anche di risentimento. Sempre più insofferente, tutta l'aggressività di Alfio sfocia in una rissa nei confronti di Vincenzo Maranzano per un motivo non bene specificato. Una violenza che verrà ripetuta più volte terminando con lo strangolamento di Roberto Maranzano che lo porterà alla morte.

A fronte delle accuse, Muccioli si presenta spontaneamente di fronte ai magistrati titolari dell'inchiesta, dichiarando di non sapere niente dell'accaduto, ma questo risultava fin da subito incoerente dato che i collaboratori più stretti, tra cui Alfio Russo, non agivano senza direttive e autorizzazioni di Muccioli. La cosa più importante era stabilire se ci fossero delle responsabilità collaterali, il momento che creava più dubbi riguardava il fatto che il corpo di Maranzano fosse stato trasportato a seicento chilometri di distanza. Tutto quello che succedeva a San Patrignano veniva notificato e registrato, anche gli spostamenti venivano controllati da Muccioli quindi il sospetto è che stesse esercitando una condotta che serviva a sviare e depistare le indagini. A metà puntata abbiamo il primo *plot twist*: Muccioli ammette di essere stato al corrente dell'omicidio, ma solo cinque mesi dopo l'accaduto. Costretto, davanti all'evidenza, a confermare che sapesse di quello che era successo dichiarò di aver tenuto nascosto tutto per un patto di segretezza e per non rovinare il progetto di San Patrignano e i suoi ragazzi. Essendo i ragazzi considerati da Muccioli come dei figli, anche Alfio Russo era ritenuto tale e quindi andava protetto.

Sul finire della puntata abbiamo il secondo *plot twist* quando Walter Delogu dichiara di aver registrato su una cassetta una conversazione confidenziale tra lui e Muccioli, il quale gli chiedeva di uccidere un testimone dell'omicidio Maranzano: "Ci vorrebbe una pistola...Poi beccarlo e sparagli". Questa registrazione arriva agli atti e nuove tenebre e attenzioni mediatiche calano sulla comunità e sul suo fondatore.

L'ultimo episodio, *Caduta*, si concentra essenzialmente sul processo di Roberto Maranzano. La questione della cassetta diventa argomento da prima pagina, Muccioli si difende sostenendo di essere stato ricattato da Delogu il quale lo aveva obbligato a parlare per poter avere i soldi che gli aveva promesso. Giuridicamente la questione della cassetta rimane debole e non entra nel merito del processo poiché era prevalsa l'idea che il manipolatore fosse Delogu.

Lo storytelling torna ad occuparsi del caso Maranzano. Il fatto che certi metodi adoperati in comunità non fossero occasionali, ma strutturali era risaputo da Muccioli, di conseguenza, doveva essere a conoscenza che il reparto della macelleria, dove era stato consumato il delitto, era considerato un reparto punitivo. La responsabilità maggiore per Muccioli era l'aver inviato Maranzano all'interno del reparto punitivo tollerando che gli fossero praticate delle violenze fisiche e morali, mettendo a capo Alfio Russo, uomo con profonde turbe psichiche.

Il giorno della sentenza, Alfio Russo viene condannato a otto anni di reclusione. La misura della custodia in carcere gli fu commutata in arresti domiciliari per il riconoscimento del vizio parziale di mente. Muccioli viene assolto per l'accusa di omicidio colposo, ma condannato ad otto mesi perché colpevole del delitto di favoreggiamento personale. Nonostante l'assoluzione, dopo i fatti di Maranzano, Muccioli si fa meno presente nelle dinamiche della comunità. Nel 1995 gli stessi ospiti della comunità vengono a scoprire tramite i giornali che Vincenzo è gravemente malato, si pensa per il grande stress giudiziario provocato dai vari processi. Muccioli muore il 19 settembre 1995 a San Patrignano, la causa della morte non è mai stata dichiarata esplicitamente, ma diverse fonti fanno riferimento al fatto che Muccioli avesse contratto l'AIDS suscitando attacchi mediatici, su una presunta omosessualità, anche dopo la morte. La docuserie finisce concentrandosi sui protagonisti che espongono le loro considerazioni finali sulla comunità, tra chi l'ha sempre sostenuta vedendoci quello per cui era nata, ovvero un luogo di accoglienza e ricollocazione sociale e chi non si è mai arreso al pensiero della colpevolezza di Muccioli nell'adoperare metodi coercitivi.

Quello che viene fuori alla fine della serie è come il personaggio di Muccioli sia riuscito a colmare il proprio bisogno di centralità attraverso la creazione di un universo fatto a propria immagine e somiglianza costituito da una miriade di ragazzi fragili, rifiutati dalla società borghese impersonificando il ruolo del padre di famiglia. Ed è proprio il concetto di famiglia ad essere centrale nel racconto della docuserie. Come spiega Giacomo Tagliani:

Man mano che gli episodi procedono – e la cupezza prende il sopravvento – la famiglia acquista in effetti un ruolo decisivo nella logica narrativa. Famiglia come unità definita e specifica (la famiglia Muccioli, o la famiglia di San Patrignano), ma anche famiglia come concetto, tanto fine (la necessità di ridarne una agli ospiti) quanto mezzo (prototipo ideale di organizzazione comunitaria). Ma proprio nel confronto tra diversi modelli famigliari, quella rappresentazione di una comunità coesa contro le ingerenze esterne vacilla, trascinando con sé anche l'idea di famiglia, sulla cui mancata problematizzazione si sono giocate buona parte delle retoriche di San Patrignano. (...) Rimedio e veleno (il *pharmakon* greco), la famiglia diventa un nucleo di potere invisibile e imperscrutabile retto da un'auto-nomia radicale attraverso la quale si può giustificare, ad esempio, l'occultamento di un omicidio.¹⁶⁶

Questa caratteristica ancipite la si può ravvisare anche all'interno della forma governamentale della comunità. Quello che emerge dalla serie è una sorta di “tragitto foucaultiano nella vita della comunità che dalla disciplina iniziale passa al controllo per approdare al pastorato, una forma di governo che

¹⁶⁶ Giacomo Tagliani, “SanPa: le catene della colpa”, op. cit. <https://www.lavoroculturale.org/catene-colpa-sanpa-vita-comune/giacomo-tagliani/2021/>

tiene insieme tanto la lama tagliente della sovranità quanto le strategie soggettivanti e seduttive del biopotere”¹⁶⁷.

Ciò che rende la docuserie *SanPa* così potente è il fatto che sceglie di non raccontare. Come già anticipato in precedenza, la storia non è guidata da un narratore che seleziona il girato in modo da far emergere la sua opinione, la scelta registica si è mossa piuttosto per contrasto. Lo spettatore, una volta finita la serie, non ha chiaramente la possibilità di scegliere la versione dei fatti che preferisce o di definire una propria opinione personale sull’argomento. “Non c’è una voce fuori campo (una presa di posizione), ma solo un susseguirsi di testimonianze e di immagini di repertorio che creano un grandioso polittico senza mai ventilare giudizi moralistici, senza mai separare il bene dal male”¹⁶⁸. Il giudizio si produce in negativo, collocandosi al di fuori dei materiali d’archivio montati, nei non detti delle interviste, negli stacchi e nei fuori campo a cui rimandano le inquadrature. La sensazione che ne deriva è facilmente confusionaria, di irrealtà, oltre alla difficoltà di credere a quanto assistito. Come spiega Andrea Martina:

Finalmente si abbandona la pratica tutta italiana di tenere una voce narrante che, nella maggior parte dei casi, era la stessa del creatore del documentario (Giovanni Minoli, Carlo Lucarelli) con *SanPa* abbiamo una “mano invisibile” che tesse il mosaico della storia: non c’è neanche la presenza dei giornalisti durante le interviste (altra pratica frequente nelle trasmissioni televisive italiane), tutto si muove con un progetto ben preciso dove è la storia ad essere al centro, l’autore ha solo il compito di dare dinamica e chiarezza¹⁶⁹.

Una scelta narrativa che si pone alla base del *fact checking* incentivando la ricerca paratestuale in grado di intensificare l’esperienza narrativa.

A *SanPa* va il merito di aver lavorato molto bene l’arte documentaristica raccontando una storia in maniera intelligente e parlando ad un pubblico molto vasto, senza dover per forza tracciare un confine tra bene e male, senza dover necessariamente arrivare ad un giudizio, ma agendo su un aspetto spesso sottovalutato: la consapevolezza dello spettatore¹⁷⁰.

¹⁶⁷ Ibidem.

¹⁶⁸ Aldo Grasso, “«Sanpa», la piaga dell’eroina e il mito pop di Vincenzo Muccioli: ecco perché bisogna vedere questa serie” in *Corriere della Sera*, 3 gennaio 2021, https://www.corriere.it/spettacoli/21_gennaio_03/san-patrignano-piaga-dell-eroina-mito-pop-muccioli-1b0ef048-4dd6-11eb-9cf1-84344d938408.shtml

¹⁶⁹ Andrea Martina, “SanPa – Luci e tenebre di San Patrignano. Lavorare sulla consapevolezza”, *Studi sulla serialità*, Report n 3, gennaio 2021.

¹⁷⁰ Ibidem

3.2 – *Vatican Girl: la scomparsa di Emanuela Orlandi*

Il 12 ottobre 2022 sul canale Netflix Italia all'interno della piattaforma streaming YouTube viene rilasciato il trailer della docuserie *Vatican Girl: la scomparsa di Emanuela Orlandi*, scritta e diretta da Mark Lewis, vincitore di un Emmy per la già citata docuserie *Giù le mani dai gatti: caccia a un killer online*, e prodotta da Chiara Messineo. Il trailer conta più di 102.000 visualizzazioni e in un minuto e quarantaquattro secondi riporta alla luce il misterioso caso di sparizione della quindicenne Emanuela Orlandi, avvenuto nel 1983 e mai risolto. Fin da subito Emanuela Orlandi viene descritta dal giornalista Andrea Purgatori, non come una ragazza qualunque, ma come una cittadina vaticana, una definizione chiave che getta le basi sulle mille piste irrisolte, depistaggi e colpi di scena che il fratello di Emanuela, Pietro Orlandi, insieme a giornalisti ed altri personaggi attraversano con la loro voce, cercando di ricomporre i vari pezzi di una vicenda ancora oggi avvolta dal mistero. Il primo impatto che si ha una volta terminato il trailer è quello di essere di fronte ad un prodotto dal forte impatto internazionale. La storia di Emanuela Orlandi è tristemente nota al pubblico italiano, plasmata e reinterpretata in modi sorprendenti dai media per quarant'anni, finendo per influenzare le percezioni collettive alla ricerca di una verità, lo stesso però non si può dire per il panorama estero. Oltre i confini italiani il *cold case* ha avuto una sua risonanza mediatica nel momento in cui è accaduto, per poi essere tralasciato senza mai essere significativamente approfondito e aggiornato. A questo proposito, lo stesso direttore della fotografia Stefano Ferrari, in occasione di un'intervista rilasciata per il quotidiano *Il Giornale*, alla domanda rivoltagli «Davvero vuoi dirmi che a New York, neanche nei salotti intellettuali che abbiamo idealizzato attraverso gli articoli di Tom Wolfe e i film di Woody Allen.. nessuno conosceva questa storia?» risponde:

"Assolutamente. A New York come a Londra né la gente comune né i ceti che possiamo concepire come più "colti" o semplicemente più informati conoscevano questa storia. Ho organizzato una visione privata per amici e colleghi qui a Ny; registi, scrittori, addirittura professori appassionati non avevano mai sentito parlare della scomparsa di Emanuela Orlandi e dell'intrigo che potrebbe celarvisi dietro. "Come è possibile che non sapessi nulla di una storia del genere?", era l'eco alla fine della proiezione.¹⁷¹

Netflix con *Vatican Girl* porta per la prima volta sugli schermi esteri la misteriosa vicenda di Emanuela, mescolando la prospettiva locale con quella internazionale in un caso radicato in Italia ma

¹⁷¹ Davide Batoccini, "Mistero Vatican Girl, il direttore della fotografia: "Così è nata la serie su Emanuela Orlandi", in *Il Giornale.it*, 13 dicembre 2022, <https://www.ilgiornale.it/news/mondo/mistero-vatican-girl-direttore-fotografia-ny-nessuno-laveva-2081505.html>

gravido di implicazioni geopolitiche: “*Vatican Girl* è la dimostrazione di come il true crime possa parlare con familiarità all’utente locale e contemporaneamente affascinare con i suoi tratti folkloristici e misteriosi l’abbonato globale.”¹⁷²

A far parte delle strategie di marketing non convenzionale attuate per la promozione della docuserie, rientra la decisione di Netflix di appendere, in vari luoghi della città di Roma, gli stessi manifesti che nel 1983 furono affissi per denunciare la scomparsa di Emanuela e aiutare nella ricerca. All’epoca i manifesti mostravano la fotografia di Emanuela, divenuta iconica nel corso degli anni, a cui seguiva la descrizione fisica e gli abiti che indossava il giorno della sparizione. I manifesti del 20 ottobre 2022 furono appositamente modificati togliendo la descrizione fisica e aggiungendo alcune domande emblematiche riguardo al caso: È scomparsa per motivi di terrorismo internazionale? Per tenere nascosto un segreto del Vaticano? Per mano della banda della Magliana?¹⁷³ (Fig.1).



Figura 4. Manifesti affissi per la città di Roma in occasione dell'uscita della docuserie *Vatican Girl* su Netflix

Il 22 ottobre la docuserie approda sulla piattaforma e pochi giorni dopo, il 28 ottobre 2022 sempre sul canale Netflix Italia di YouTube viene pubblicato un video intitolato “I retroscena della serie su Emanuela Orlandi”¹⁷⁴ in cui Mark Lewis e Chiara Messineo analizzano com’è stato raccontare uno dei misteri irrisolti più complicati avvenuti all’interno delle mura vaticane. Durante l’intervista spiegano che l’idea di produrre la docuserie è nata a partire dalla volontà di approfondire la storia della sparizione di Emanuela Orlandi, ma in maniera diversa da come era già stata raccontata. La soluzione per Chiara Messineo è stata raccontarla con lo stesso stile di *Giù le mani dai gatti: caccia*

¹⁷² Matteo Berardini, “Tornando su Emanuela Orlandi”, in *FilmTv*, 11 novembre 2022, <https://www.filmty.it/articoli/503/vatican-girl-il-documentario-su-emanuela-orlandi/>

¹⁷³ Emanuela Orlandi, tornano i manifesti sui muri di Roma, https://roma.repubblica.it/cronaca/2022/10/25/news/emanuela_orlandi_tornano_i_manifesti_sui_muri_di_roma-371600432/

¹⁷⁴ I retroscena della serie su Emanuela Orlandi, <https://www.youtube.com/watch?v=C-x5CpaiHNk>

a un killer online, cioè attraverso una narrazione retroattiva usando le testimonianze dirette delle persone coinvolte. L'avvicinamento alla serie è stato reso possibile grazie alla fondamentale disponibilità di Pietro Orlandi, fratello di Emanuela, il quale ha dedicato tutta la sua vita alla ricerca della verità, confermandosi come un narratore eccezionale.

Per completare il quadro dei contenuti extra attinenti alla docuserie, il 31 ottobre 2022 viene rilasciato su YouTube un video che riassume i cinque momenti chiave del caso Orlandi¹⁷⁵. Essendo una vicenda accaduta nel 1983 e piena di intrighi e misteri, il video prepara l'utente, soprattutto quello più giovane, ad approcciarsi alla storia avendo chiare le vicende chiave che la caratterizzano.

I quattro episodi che compongono la docuserie non presentano un titolo, ma sono indicati come Parte 1, Parte 2, Parte 3 e Parte 4 e hanno una durata media di sessanta minuti ciascuno. Non è presente neppure una sigla vera e propria, ma al suo posto troviamo qualcosa di altrettanto rappresentativo. Nel seguente schermo sono presenti le quattro immagini relative alle intro degli episodi, ciascuna diversa ma significativa del contenuto.

¹⁷⁵ 5 momenti chiave del caso Orlandi, <https://www.youtube.com/watch?v=SWqH94WWJ6Y&t=375s>



Figura 2. Immagine rappresentativa della prima puntata della docuserie *Vatican Girl*



Figura 3. Immagine rappresentativa della seconda puntata della docuserie *Vatican Girl*



Figura 4. Immagine rappresentativa della terza puntata della docuserie *Vatican Girl*



Figura 5. Immagine rappresentativa della quarta puntata della docuserie *Vatican Girl*

Nella intro del primo episodio troviamo il disegno architettonico della cupola di San Pietro, simbolo della città del Vaticano, a cui viene sovrainpresso il titolo della docuserie *Vatican Girl* (Fig 2). Un'immagine che può essere letta come simbolo della vicenda legata ad Emanuela Orlandi per la cui spiegazione mi servo delle parole scritte da Alice Valeria Oliveri per un articolo di *Esquire*:

In geometria la circonferenza è una parte di piano delimitata da un insieme di punti equidistanti da un punto fissato. Quest'ultimo è il centro del cerchio. La storia di Emanuela Orlandi ricorda questa spartizione: se la sua sparizione è il centro, i punti equidistanti che la circondando senza mai toccarla sono le molteplici piste che nei quarant'anni dall'inizio di questa storia si sono accumulate, portandosi dietro altrettante ipotesi che si moltiplicano esponenzialmente a ogni nuovo possibile indizio. Nessuno di questi punti si è mai avvicinato alla verità su Emanuela

Orlandi più di un altro, ma il loro insieme crea una barriera tra il mistero e la soluzione che rimane tutt'ora invalicabile¹⁷⁶.

Nella intro del secondo episodio (Fig.3) ad essere rappresentato è il tamburo di una pistola, un'anticipazione del contenuto della puntata che verterà sulle implicazioni della criminalità organizzata all'interno del caso Orlandi. L'immagine del terzo episodio (Fig.4) ricorda la locandina de *Il Padrino* (*The Godfather*, Francis Ford Coppola, 1972), vediamo infatti la mano di un burattinaio manovrare dei fili come una sorta di metafora relativa al fatto che qualcuno dall'alto abbia agito tramite altri senza mai farsi vedere, tenendo sotto controllo le proprie pedine. Nella quarta immagine (Fig.5) è rappresentato un triangolo ai cui vertici sono posti tre simbologie relative alle chiavi che permettono l'accesso allo Stato Vaticano. Probabilmente l'immagine si riferisce alla fuga di documenti segreti interni al Vaticano, tra cui il dossier su Emanuela Orlandi, per mano di un individuo misterioso in possesso delle chiavi vaticane.

3.2.1 – A volte il silenzio è il crimine peggiore

Il primo episodio della docuserie inizia raccontando il giorno della sparizione di Emanuela Orlandi. Sono le quattro di pomeriggio di mercoledì 22 giugno 1983, Emanuela esce di casa, dalle mura vaticane, per recarsi ad una lezione di musica tenuta presso l'Accademia musicale Tommaso Ludovico da Victoria. Una volta finita la lezione, Emanuela chiama la sorella Federica per comunicargli che avrebbe fatto un po' più tardi del previsto. Durante la conversazione le parla anche di essere stata avvicinata da un uomo che si era presentato come funzionario della Avon, famosa ditta di cosmetici, il quale le aveva proposto un lavoro di volantinaggio ben retribuito. Federica ha dei sospetti riguardanti quella proposta e le sconsiglia di accettare quel lavoro se non prima di aver parlato con i genitori. Da quel momento i familiari non avranno mai più notizie da Emanuela.

Le ore passano ma i familiari continuano a non ricevere alcuna notizia, decidono quindi di recarsi in commissariato per denunciarne la scomparsa. Il giorno seguente vari quotidiani tra cui *Il Tempo* e *Il Messaggero* pubblicano l'annuncio della scomparsa con annessa foto di Emanuela e il recapito telefonico della famiglia. Nei giorni seguenti la famiglia viene inondata da numerose chiamate, molte delle quali provenienti da mitomani e testimoni poco credibili. Tra il 25 e il 28 giugno arrivano però due chiamate attendibili provenienti rispettivamente da tali "Pierluigi" e "Mario" che dichiarano di aver incontrato una ragazza che rispecchia le caratteristiche di Emanuela, ma rifiutano un incontro con gli inquirenti. Dopo dieci giorni dalla scomparsa di Emanuela, il 3 luglio 1983, ad

¹⁷⁶ Alice Valeria Oliveri, "Emanuela Orlandi, storia della televisione", in *Esquire*, 28 ottobre 2022, <https://www.esquire.com/it/cultura/tv/a41798139/serie-tv-netflix-emanuela-orlandi/>

intervenire sulla vicenda è l'allora Papa, Giovanni Paolo II il quale, durante l'Angelus, rivolge un appello diretto ai responsabili della sua scomparsa. Le testuali parole:

“Desidero esprimere la viva partecipazione con cui sono vicino alla famiglia Orlandi, la quale è nell'afflizione per la figlia Emanuela di quindici anni che da mercoledì 22 giugno non ha fatto ritorno a casa. Condivido le ansie e l'angosciosa trepidazione, non perdendo la speranza nel senso di umanità di chi abbia responsabilità di questo caso”.

All'epoca della dichiarazione, l'ipotesi di rapimento non era ancora stata ufficializzata, come avrebbe fatto allora il Papa ad essere a conoscenza di quell'informazione? La prima di mille domande di un mistero che era appena cominciato.

Fin da subito notiamo come le ricostruzioni occupino uno spazio maggiore rispetto alla docuserie precedentemente analizzata *SanPa*, dove il racconto era sostenuto da numerosi documenti di repertorio. Qui la situazione è diversa. Essendo un caso di sparizione, non esistono documenti che riproducano cosa stesse facendo esattamente Emanuela nei momenti della scomparsa. Le ricostruzioni hanno un ruolo ben preciso: rievocare le sensazioni provate all'epoca dai familiari in modo tale da facilitare l'immedesimazione. Vengono realizzate con molta attenzione riservata ai dettagli: nessun volto è mostrato, ma soprattutto oggetti e ambienti rispettivamente utilizzati e frequentati abitualmente da Emanuela e dalla sua famiglia. A far emergere il lato umano della vicenda sono i volti dei familiari che si sono prestati ad essere intervistati per raccontare l'esperienza vissuta in prima persona. Quello che ne deriva è un forte pathos che avvicina lo spettatore all'aspetto reale e veritiero della vicenda. Ad aumentare questa sensazione sono le immagini e i video di repertorio che derivano, come viene dichiarato nella docuserie, dall'archivio della famiglia Orlandi. Tra questi troviamo vecchi filmati in Super 8 usati per rappresentare i ricordi della famiglia, la loro coscienza e la costante spinta che li porta a continuare a cercare.

Dopo l'appello del Papa, la storia prende una direzione quasi da thriller politico. Arriva un'altra telefonata per la famiglia Orlandi, a parlare è una voce italiana ma con un forte accento straniero. Quest'uomo misterioso sostiene di essere in contatto con l'ufficio stampa del Vaticano e da allora verrà denominato come l'Americano. Durante la telefonata, questo personaggio fa ascoltare una registrazione in cui una ragazza dice a ripetizione: scuola, convitto nazionale Vittorio Emanuele II. La famiglia Orlandi non ha dubbi che quella sia la voce di Emanuela. Sul punto finale della telefonata l'Americano fissa un ultimatum per il 20 di luglio dichiarandosi pronto a uccidere Emanuela se le autorità non avessero rilasciato Mehmet Ali Agca, attentatore di Papa Giovanni Paolo II.

Dodici giorni prima della scadenza dell'ultimatum Mehmet Ali Agca condanna il rapimento di Emanuela ed inizia a parlare con le autorità italiane. Durante gli interrogatori emerge che Ali Mehmet Agca non ha tentato di uccidere il Papa per merito dei Lupi Grigi, ma era stato diretto dal KGB, i servizi segreti dell'Unione Sovietica del tempo. L'ultima chiamata arriva il 14 dicembre dopo la quale cala il silenzio, gettando la famiglia nello sconforto più totale, fino al 2005. Poche settimane dopo la morte del Papa si fa avanti un nuovo testimone che lascia un messaggio nella segreteria del famoso programma Rai *Chi l'ha visto* spiegando che, se volevano sapere cosa ci fosse dietro la scomparsa di Emanuela Orlandi avrebbero dovuto vedere chi è sepolto nella basilica di Sant'Apollinare, accanto alla scuola di musica di Emanuela. Lo storytelling procede assumendo le sembianze di un racconto investigativo invogliando l'utente, soprattutto internazionale, a mettere assieme i pezzi per risolvere l'enigma. Un espediente che viene utilizzato, per localizzare i vari luoghi, è *Google Maps*, un servizio internet geografico che consente la visualizzazione e la ricerca di carte geografiche di buona parte del mondo, permettendo un coinvolgimento in un certo senso più interattivo per l'utente.

All'interno della cripta della chiesa è sepolto Enrico Renatino De Pedis, il più potente uomo malavitoso a Roma capo della Banda della Magliana. Si scopre che De Pedis era stato arrestato nel 1984, arresto avvenuto seguendo l'amante di lui, Sabrina Minardi. Quest'ultima viene intervistata nel 2008 da una giornalista, Raffaella Notariale, dichiarando di aver contribuito al sequestro di Emanuela. Nella docuserie vengono ricostruiti gli spostamenti a cui Emanuela fu sottoposta per mano di Enrico De Pedis: prima fu rinchiusa in una camera in località Torvaianica per poi essere spostata in via Pignatelli dove era presente un condominio con sotterranei. Attraverso queste rivelazioni viene riaperta l'inchiesta. A questo punto lo storytelling si allontana dal lato umano della vicenda per addentrarsi in questioni interne al caso. La domanda principale a cui rispondere era: per quale motivo una banda criminale come la Banda della Magliana era coinvolta in questo caso?

Il motivo viene ricondotto a una figura, quella di Roberto Calvi, presidente del Banco Ambrosiano, la banca privata più grande d'Italia, la quale aveva un rapporto diretto con la Banca Vaticana, diretta dall'arcivescovo Paul Marcinkus. All'epoca dei fatti lo scenario dominante a livello politico era quello della guerra fredda, in questo contesto Papa Giovanni Paolo II, fortemente anticomunista, si riconosce a seguito dell'attentato subito per mano di Mehmet Ali Agca nel 1981 come il Papa della Profezia di Fatima¹⁷⁷. L'attentato infatti era stato eseguito il 13 maggio alle 17:17, lo stesso giorno della Profezia. A seguito di questo riconoscimento il Papa si sente investito dal dovere di ricondurre la Russia alla fede Cattolica e, insieme all'arcivescovo Paul Marcinkus, decidono che la cosa migliore da fare è mandare in segreto denaro dal Vaticano al movimento anticomunista numero

¹⁷⁷ La profezia di Fatima è un importante profezia cristiana che avvenne il 13 maggio 1917. Tre pastorelli, due bambini e una bambina affermarono di essere stati visitati dalla Vergine Maria, la quale disse ai tre bambini che un Papa sarebbe stato ucciso a meno che l'Impero Russo non fosse stato ricondotto alla fede cattolica.

uno in Polonia, Solidarność, per distruggere l'impero sovietico dall'interno. Il vescovo Paul Marcinkus decide di rivolgersi a Roberto Calvi il quale non poteva usare liberamente il denaro, proveniente da organizzazioni criminali, perché la banca era soggetta al controllo dei cambi così decide di mandare il denaro alla banca del Vaticano, uno stato diverso con regole diverse e senza alcun tipo di controllo dei cambi. Dalla banca vaticana i soldi andavano a società di comodo per essere riciclati. Una volta pulito il denaro, questo tornava alla banca vaticana e da lì al Banco Ambrosiano, finendo in mano agli investitori privati e alla mafia con i profitti. Una situazione che riesce ad andare avanti per un po' di tempo, ma nella primavera del 1982 il Banco Ambrosiano finisce in una tremenda bancarotta perdendo miliardi di lire. Nel mezzo a tutto questo, Calvi scompare. Il 18 giugno 1982 Calvi viene ritrovato morto impiccato sotto al ponte dei Frati Neri a Londra. Alcune indagini escludono l'ipotesi di suicidio portando avanti la tesi di omicidio, inscenato da organizzazioni criminali per lasciare un messaggio. Riportando alla luce questa tesi, appare plausibile che il crimine di Emanuela e quello di Calvi siano stati commessi dalle stesse persone facenti parte di organizzazioni criminali come la Banda della Magliana con lo stesso obiettivo, il Vaticano, e con lo stesso messaggio: ridateci i nostri soldi.

Nel 2013 con le questioni ancora aperte sulla Banda della Magliana, dal nulla spunta un nuovo misterioso testimone che dichiara di cercare negli ex magazzini cinematografici De Laurentiis Studios. In questi magazzini viene ritrovato, quello che si presume essere, il flauto appartenuto ad Emanuela. Questo misterioso testimone si va avanti presentandosi agli inquirenti come Marco Accetti autoaccusandosi della sparizione di Emanuela Orlandi. Per la produzione della docuserie, Marco Accetti si presta ad essere intervistato presentandosi con un parrucchino e una bandana a coprirgli la faccia come una sorta di bandito del Far West e dichiarandosi come il creatore del caso Orlandi. Una presentazione che desta fin da subito i primi dubbi sulla sua controversa figura e sul ruolo che ha avuto nel caso. La terza parte della docuserie è interamente dedicata a Marco Accetti che si identifica fin da subito come colui che era stato denominato l'Americano, affermando di aver organizzato sia l'allontanamento di Emanuela sia quello di Mirella Gregori, altra ragazza scomparsa il 15 maggio del 1983. Stando alle parole di Accetti i due rapimenti sarebbero da ricondurre a una lotta sotterranea tra fazioni avverse del Vaticano. Dopo alcune indagini su un suo presunto coinvolgimento nei due casi, il fascicolo viene chiuso con l'accusa di calunnia e autocalunnia per Accetti. Nonostante in occasione della docuserie due studiosi di audio forense attestino che, con molta probabilità, la seconda chiamata effettuata dall'Americano derivi effettivamente da Marco Accetti, molti altri elementi da lui dichiarati mettono in gioco la sua personalità da mitomane. Il flauto che si presumeva essere di Emanuela non aveva alcuna traccia di DNA che potesse confermare il fatto, la considerazione principale da parte dei

giornalisti e di Pietro Orlandi è che Accetti abbia agito seguendo la propria smania di protagonismo, diventando un personaggio pubblico e prendendosi gioco dei sentimenti della famiglia Orlandi.

La quarta parte, l'ultima della docuserie, inizia esattamente con quattro parole pronunciate nel 2013 da Papa Francesco in occasione di un incontro con la famiglia Orlandi: Emanuela sta in cielo. Quattro parole che suscitano sconforto nei familiari, ma anche sospetti riguardo le conoscenze del Papa sul caso. Nel 2016 a seguito dello scandalo di Vatileaks si verifica la più grande fuga di documenti segreti su corruzione e malversazione finanziaria dal Vaticano ai giornalisti. Un fatto che si viene a configurare come un trampolino di lancio per la più recente svolta nel caso Orlandi. Tra questi documenti segreti punta un dossier su Emanuela Orlandi, il cui contenuto arriva, grazie a importanti fonti, nelle mani del giornalista Emiliano Fittipaldi. Sono cinque pagine datate 1998 con un titolo "Lista di spese sostenute dallo stato Vaticano per attività relative alla cittadina Emanuela Orlandi" il che fa presagire che qualcuno all'interno del Vaticano sapesse cosa fosse successo ad Emanuela dopo la sua scomparsa. Tra le voci delle varie spese sono inserite le spese per l'allontanamento domiciliare di Emanuela Orlandi, non in Italia ma a Londra, precisamente al 176 di Clapham Road. Si scopre a quell'indirizzo era ubicato un ostello della gioventù di proprietà dei padri Scalabriniani, una congregazione religiosa connessa al Vaticano. Un indizio che non porta a nessuna concreta conclusione, ma si presume essere collegato all'ultima voce del documento che segnava "attività generale e trasferimento presso Stato Città del Vaticano con relativo disbrigo pratiche finali" facendo pensare ad una ipotetica morte di Emanuela a Londra per poi essere trasportata e seppellita in Vaticano.

Un ragionamento che si collega sia alle quattro parole pronunciate da Papa Francesco, che hanno aperto la puntata sia alla lettera trovata dall'avvocato Laura Sgrò il cui contenuto era un messaggio che recitava "Se vuoi trovare Emanuela cerca dove guarda l'Angelo", con annessa foto di una tomba con un angelo. Quest'ultima viene trovata all'interno del cimitero teutonico del Vaticano, ne viene disposta l'apertura, ma al suo interno non vengono trovati resti di nessun tipo. A metà puntata emerge un nuovo testimone, l'arcivescovo Carlo Maria Viganò, segretario del sostituto della Segreteria di Stato. Nella testimonianza Viganò dichiara che il giorno 22 giugno 1983, prima ancora che venisse denunciata la scomparsa di Emanuela, di aver ricevuto una chiamata anonima che rivendicava da subito il rapimento. L'intenzione era quindi ricattare il Vaticano che però continuerà sempre a nascondere, a non collaborare mascherando tutto dietro le loro norme. Le indagini portano a collegare il ricatto rivolto al Vaticano con i soldi richiesti dalle organizzazioni criminali per finanziare *Solidarnosc*, in questo contesto però si sarebbe rivelato più utile rapire un cardinale o un funzionario quindi perché proprio Emanuela? Una domanda che viene in parte chiarita grazie alla testimonianza, resa inedita dalla docuserie, di una persona molto vicina ad Emanuela. In questa

testimonianza viene dichiarato che Emanuela aveva confessato a questa persona che, durante un giro per i giardini vaticani, era stata infastidita da una persona molto vicina al Papa. È possibile quindi che la banda della Magliana conoscesse un segreto sessuale interno al vaticano e videro in Emanuela l'occasione migliore per ricattare.

Sul finale della puntata vengono fatte, ai protagonisti della docuserie, delle considerazioni finali sulla responsabilità del Vaticano all'interno del caso Orlandi. Tutti concordano sul fatto che il Vaticano abbia fin da subito saputo della scomparsa di Emanuela, ma abbia volontariamente taciuto per nascondere una sua responsabilità aggrappandosi al passare del tempo, nemico della verità e amico di chi la verità la nasconde.

L'ultima testimonianza che viene data nella quarta puntata della docuserie è l'unico fatto inedito, nonché il più recente, per l'utente che ha già avuto modo di entrare in contatto con la vicenda di Emanuela Orlandi. Le restanti informazioni che vengono date sul caso sono pensate per alimentare un hype internazionale. A questo proposito, in un articolo de *Il Sole 24 ore* viene sottolineato come il riportare fatti già ampiamente noti, come l'ipotesi del coinvolgimento di Marco Accetti a cui viene dedicato l'intero terzo episodio e infine confutata, finisca per mettere troppo in vista le impalcature dello storytelling: "Posso immaginare che uno spettatore danese o coreano, completamente ignaro della vicenda, si lasci sballottare dall'incredibile repertorio storico e umano coinvolto, ma per chi ne ha da sempre almeno un'infarinatura le impalcature dello storytelling sono decisamente troppo in vista"¹⁷⁸.

La ricostruzione dei fatti è comunque molto accurata e impostata attraverso una narrazione retroattiva concentrata non solo sui fatti, ma sui modi in cui questi sono stati raccontati per anni, inglobando così diverse esperienze e prospettive medialì. La storia di Emanuela Orlandi, per sua natura, ha una struttura che può essere paragonata a quella delle scatole cinesi, dove ogni scatola rappresenta una pista investigativa, mai concretamente risolutiva, ma contenente frammenti di verità. Una storia che viene tradotta nella serie attraverso uno stile enigmatico che si muove tra il genere della *detection* e il thriller con atmosfere che ricordano da vicino i romanzi di Dan Brown, pieni di simbologie, messaggi angoscianti e indizi rappresentativi di un mistero fin troppo fitto per essere spiegato. In questo senso, un altro aspetto formale che *Vatican Girl* presenta è la possibilità di essere un contenitore di generi, di muoversi tra codici diversi senza mai perdere il centro del discorso in un sapiente uso della forma nelle dimensioni dell'intrattenimento funzionante e avvincente. Questa contaminazione tra più generi avviene "in primo luogo perché la semplice invenzione interna al

¹⁷⁸ Gianluigi Rossini, "Un fitto mistero fin troppo spiegato", in *Il Sole 24 Ore*, 24 ottobre 2022, <https://www.ilsole24ore.com/art/un-fitto-mistero-fin-troppo-spiegato-AEV1289B>

genere stesso non basta più per poter diversificare l'offerta ed è quindi necessario abbattere confini e regole e rimescolare le carte"¹⁷⁹.

In occasione dell'intervista, citata in precedenza, rivolta al direttore della fotografia di *Vatican Girl* Stefano Ferrari, e rilasciata per il quotidiano *Il Giornale*, alla domanda: «Oggi i documentari sono diversi da quelli visti in passato, anche da quelli incentrati sul caso Orlandi, a cosa vi siete ispirati?» Ferrari risponde:

Ho chiesto a Mark se era possibile “Cercare di non investire tutti gli sforzi nella sola ricerca e nel confezionamento di fatti e testimonianze che erano già noti, ma di esplorare un certo tipo di atmosfera. Per concedere un'immersione completa allo spettatore. Dipingendo Roma come un labirinto dove si può davvero sparire nel nulla. Cercando di portare lo spettatore in un viaggio che inizia nel Vaticano - “un luogo dove nessuno ti poteva toccare” - per dipingere Roma come un luogo dove tutto, in un istante, poteva essere “messo in pericolo”; si trattasse di un terrorista turco che tira fuori una pistola automatica e attenta alla vita del Papa; o di una ragazza, o due ragazze, che in 5 minuti possono sparire nel nulla, per sempre. Ci siamo ispirati ad uno stile di trasposizione che definirei Fincheriano.”¹⁸⁰

L'obiettivo della docuserie, come dichiarato dalla produttrice dal regista, è quello di tenere accesa la conversazione sul caso che, nel corso di quarant'anni, si è accesa e spenta senza mai essere stata dimenticata. Un obiettivo che si collega con le possibili ripercussioni che un genere come il true crime, attingendo direttamente dalla realtà, può avere sulla società.

Il senso di ambiguità e spaesamento scaturito dal mancato ritrovamento di Emanuela Orlandi, non dà la possibilità di *closure*, termine ombrello con cui ci si riferisce al superamento del disagio legato a una perdita¹⁸¹. In questo senso non abbiamo, come spesso succede in altri casi true crime, una rassicurazione simbolica di chiusura e di ristabilimento dell'ordine sociale¹⁸².

Nella cornice di una televisione sempre più convergente, quella di Emanuela Orlandi, è diventata una vicenda oggetto di *transmedia storytelling* che, nel corso di quarant'anni, ha investito formati e media differenti, trasformando il prodotto in una sorta di *brand* che si declina in molteplici direzioni¹⁸³ e che

¹⁷⁹ Nicola Dusi, Giorgio Grignaffini, *Capire le serie tv. Generi, stili, pratiche*, Carocci Editore, Roma, 2020.

¹⁸⁰ Davide Batocchini, “Mistero Vatican Girl, il direttore della fotografia: “Così è nata la serie su Emanuela Orlandi”, in *Il Giornale.it*, 13 dicembre 2022, <https://www.ilgiornale.it/news/mondo/mistero-vatican-girl-direttore-fotografia-ny-nessuno-laveva-2081505.html>

¹⁸¹ Oriana Binik, “L'arte del crimine tra liminale e liminoide. Il caso di Making a Murderer”, op. cit., p. 299.

¹⁸² Jean Murley, *The Rise of True Crime: 20th-Century Murder and American Popular Culture*, op. cit., p. 119.

¹⁸³ L. Barra, “Lost in translation, e oltre: il complesso adattamento del mondo possibile dei paratesti di ‘Lost’ per lo spettatore italiano”, in *Arredo di serie*, 36-47.

dà modo allo spettatore di essere attivo e intraprendente¹⁸⁴ oltre gli spazi e tempi definiti dalla visione¹⁸⁵.

Tra le tipologie di partecipazione del pubblico rientra il fenomeno del *forensic fandom*, ovvero un insieme di persone che si muovono “on obtaining, scrutinizing and displaying media as evidence in order to prove a point has other applications”¹⁸⁶.

Questo genere di coinvolgimento ha contribuito a tenere accesa la conversazione sul caso Orlandi tanto che il 22 marzo 2023 la Camera dei deputati ha deciso di approvare all’unanimità l’istituzione della Commissione di inchiesta per il caso di Emanuela Orlandi. Una presa di posizione dello stato italiano che ha contato 245 voti a favore sui 245 deputati presenti, permettendo di passare al Senato. Nel testo del disegno di legge si fa esplicito riferimento alle reticenze della chiesa.¹⁸⁷

3.3 – *Wanna*: vendere le storie

Wanna è una docuserie originale Netflix scritta da Alessandro Garramone con Davide Bandiera e diretta da Nicola Prosatore, uscita il 21 settembre 2022 sulla piattaforma. Il trailer¹⁸⁸, rilasciato il 12 settembre 2022 sul canale YouTube di Netflix, che conta più di 100.000 visualizzazioni, in due minuti ripercorre l’ascesa e la caduta di Vanna Marchi, regina delle televendite italiane degli anni Ottanta e Novanta. Nel trailer, si alternano video di repertorio e testimonianze, tra cui quella della stessa Vanna e di sua figlia Stefania, in una cornice fortemente anni Ottanta. Quello che è evidente fin da subito è l’esuberanza con cui la protagonista si rivolge al potenziale cliente, utilizzando una strategia di vendita molto diretta e controversa suscitando un senso di turbamento nell’utente. Una caratterizzazione che nel trailer è solo approssimata, ma getta le basi per poter essere approfondita, soprattutto in virtù del fatto che, un’inchiesta ai danni di Vanna Marchi e sua figlia, finirà con l’intervento di procedure giudiziarie decretando la fine del loro impero. A livello di contenuti extra attinenti alla docuserie, il 21 settembre viene pubblicato un video in cui Gabriele Immirzi e Alessandro Garramone, rispettivamente produttore e autore di *Wanna*, spiegano i retroscena delle riprese rispondendo ad alcune domande.

¹⁸⁴ S. Livingstone, *Lo spettatore intraprendente: analisi del pubblico televisivo*, Roma: Carocci, 2006.

¹⁸⁵ V. Innocenti, G. Pescatore, “Changing Series: Narrative Models and the Role of the Viewer in Contemporary Television Seriality”, *Between*, 6, 8 (2015), <http://www.betweenjournal.it/>

¹⁸⁶ Bethan Jones, “Forensic Fandom: True Crime, Citizen Investigation and Social Media”, in *True Crime in American Media*, Routledge, 2023.

¹⁸⁷ Vanessa Ricciardi, “Emanuela Orlandi, la Camera approva all’unanimità la commissione d’inchiesta”, in *Domani*, 23 marzo 2023, <https://www.editorialedomani.it/politica/italia/emanuela-orlandi-la-camera-approva-allunanimita-la-commissione-di-inchiesta-msugxgin>

¹⁸⁸ https://www.youtube.com/watch?v=GwQcp_z5GhI

Nella video intervista¹⁸⁹ emergono i motivi che hanno spinto la troupe alla realizzazione della serie, legati soprattutto alla necessità di far riemergere la storia di Vanna Marchi che aveva scosso l'Italia degli anni Ottanta attraverso un linguaggio dinamico e adatto alla piattaforma. In questo senso la docuserie è pensata sia per un pubblico che in quella vicenda si ritrova, avendola vissuta, sia per un pubblico più giovane, abituato ad un certo tipo di linguaggio comunicativo, che viene incuriosito e invogliato ad approfondire la storia. Tra le domande poste viene anche chiarito il metodo attraverso il quale la troupe è riuscita a convincere a far partecipare sia Vanna Marchi che sua figlia alla docuserie. Immirzi e Garramone spiegano che le premesse da porre alle due protagoniste riguardavano il fatto che le interviste non avrebbero previsto alcun controllo editoriale tantomeno un compenso. Nonostante questo, sia Vanna che sua figlia si sono dimostrate disponibili a partecipare dando un contributo essenziale alle vicende narrate. Viene inoltre spiegato che l'obiettivo principale durante la lavorazione della docuserie era volto al rispetto della sensibilità delle vittime della vicenda. A completare il quadro dei contenuti aggiuntivi alla docuserie, il 29 settembre 2022 escono sul canale YouTube di Netflix, due video riassuntivi. Il primo, intitolato *Wanna, il processo*¹⁹⁰, ripercorre le varie udienze rivolte alle due protagoniste dal tribunale, sostenute dalle testimonianze agghiaccianti delle vittime, fino alla sentenza finale. Il secondo è incentrato sul reparto del centralino della ditta di Vanna Marchi che gestiva le telefonate dei clienti e le conseguenti truffe¹⁹¹.

Wanna si struttura attraverso quattro episodi della durata media di quarantacinque minuti ciascuno, si tratta inoltre, come le precedenti docuserie analizzate, di un prodotto *glocal* dove però l'aspetto locale tende ad essere predominante rispetto a quello globale. Sono comunque presenti produzioni audiovisive internazionali che, nel corso degli anni, hanno messo in scena la vicenda della Marchi. Mi riferisco alla particolare fiction di matrice nipponica che ricostruisce la storia della famosa televenditrice con attori occidentali servendosi di notizie giornalistiche relative al processo¹⁹².

In *Wanna* ad emergere è proprio il mondo delle televendite che scoppia in Italia negli anni Ottanta con un linguaggio proprio, al cui vertice c'è appunto Vanna, divenuta presto un personaggio mediatico conosciuto da tutti gli italiani del periodo, nel bene e nel male. A bilanciare le necessità specifiche del mercato internazionale, vi è la possibilità di riconoscimento per l'utente straniero dell'ambientazione tipicamente anni Ottanta, ampiamente diffusa nella produzione di altre iconiche serie originali Netflix, come *Stranger Things* (Netflix, 2016-) o *Sex Education* (Netflix, 2019-2023), che hanno dato modo di far rinascere le manie del periodo.

¹⁸⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=R5mPlxQgpP4&t=2s>

¹⁹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=WIIQMrnSnfk>

¹⁹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=1ywK4tXcJdI>

¹⁹² https://www.striscialanotizia.mediaset.it/video/le-marchi-in-giappone_48233/

Wanna, inoltre, inizia con una dichiarata citazione del film *The Wolf of Wall Street* (Martin Scorsese, 2013) di Martin Scorsese, la scena di riferimento è quella in cui Jordan Belfort chiede ad uno dei suoi scagnozzi, come esercizio di vendita, di provare a vendergli una vendita. Nella docuserie, la richiesta è posta direttamente a Vanna Marchi, in un momento in cui non sapeva di essere ripresa, a cui segue una spiegazione illuminante e credibile. Una citazione che, oltre ad introdurre uno dei punti chiave della storia, può essere vista anche come elemento di riconoscimento per l'utente straniero, essendo divenuta iconica grazie al film.

Come per *Sanpa*, anche in *Wanna* la prima puntata è anticipata da una premessa introduttiva che riassume l'intera vicenda della docuserie. Una volta finita, inizia la sigla caratterizzata dall'alternarsi di foto e video di repertorio in una cornice dai colori eclettici fortemente anni Ottanta. Per trascrivere le figure professionali che hanno preso parte alla produzione della serie viene utilizzato un font altamente suggestivo che ricorda quello del *Televideo*, un servizio di teletext utilizzato per fornire ai telespettatori informazioni di vario tipo.

La prima puntata, intitolata *Scioglipancia*, racconta gli inizi di Vanna Marchi, una donna di umili origini cresciuta in un ambiente difficile che ha alimentato in lei una forte necessità di riscatto. Si sposa con un uomo, Raimondo Nobile, il cui matrimonio si rivelerà presto infelice, a partire da una frase pronunciata dalla madre di lui il giorno delle nozze: "Come sei brutta, mio figlio meritava una donna diversa". Una frase che innesca in lei un forte turbamento tale da avere un'importanza significativa per tutta la vita di Vanna Marchi. Un'altra esperienza emblematica riguarda gli esordi del suo lavoro, iniziato nell'ambiente della tanatoestetica, una professione che si occupa del ritocco estetico del corpo dei defunti. Dagli ottimi risultati ottenuti in questo settore, Vanna capisce che quella sarebbe stata la sua vocazione. Inizia ad offrire servizi come estetista in varie boutique della città di Ozzano dell'Emilia, capendo progressivamente che il suo punto di forza è predisporre come confidente del cliente.

Il punto di svolta avviene nel 1978 quando le viene proposto di prendere parte a *Gran Bazar*, il primo programma di televendite italiane in cui si riunivano tutti i televenditori che fino a quel momento si erano esibiti singolarmente in piccoli spazi televisivi. Vanna Marchi per due volte non riesce a vendere niente, decide così di portare sé stessa davanti alla telecamera senza alcun prodotto da pubblicizzare, una scelta che si rivela fin da subito vincente poiché il telespettatore, potenziale cliente, riesce ad immedesimarsi nelle parole di Vanna e a captare in lei una soluzione ai propri problemi quotidiani. Da quel momento piovono telefonate e inizia il fenomeno Wanna Marchi.

L'ascesa è inarrestabile grazie ad una capacità comunicativa del tutto fuori dall'ordinario. Inizialmente il linguaggio utilizzato per le televendite era molto simile a quello del telegiornale, la strategia di vendita era semplice e priva di qualsiasi tipo di sensazionalismo. Wanna Marchi inaugura

un nuovo modo di rivolgersi al cliente, fa leva sull'ingenuità delle casalinghe, sul loro essere donne dismesse e trascurate. Si rivolge quindi a donne in sovrappeso, proponendo loro due alternative: comprare i suoi prodotti e dimagrire o rassegnarsi a una esistenza di sofferenze. Le vendite di Wanna Marchi cominciano quindi a specializzarsi in prodotti dimagranti come l'alga dimagrante e l'iconico Scioglipancia. Un contributo fondamentale viene dato dalla figlia di Wanna Marchi, Stefania Nobile che parteciperà assiduamente alle televendite instaurando un legame simbiotico con sua madre. Il successo è senza precedenti, l'ostentazione del denaro è smisurata e Wanna Marchi diventa un personaggio pubblico ricevendo l'invito di partecipazione a numerosi programmi della televisione generalista.

Il secondo episodio, intitolato *Diavoli*, mette in luce tutte quelle persone che nel tempo hanno gravitato attorno al mondo di Wanna Marchi. Personaggi che hanno agito dietro le quinte ma tutti in maniera surreale e inquietante. Prima tra tutti, Milva Magliano, ex amministratrice dell'azienda di Vanna Marchi, che si scopre aver avuto contatti con la Nuova Camorra Organizzata di Gabriele Cutolo e un passato vissuto in prigione. La Magliano, che ha partecipato alla docuserie, si presenta come un personaggio enigmatico, dalle caratteristiche apparentemente affabili in netto contrasto con le sue presunte conoscenze, non troppo approfondite, di stampo mafioso. La presenza di Milva Magliano viene collegato al periodo che vede l'azienda di Wanna Marchi cadere in bancarotta a causa di ingenti debiti insoluti. Due mesi dopo il fallimento della società Wanna Marchi s.r.l., Wanna Marchi viene arrestata con l'accusa di concorso in bancarotta fraudolenta e associazione a delinquere finalizzata allo spaccio di stupefacenti, con lei anche l'ex collaboratrice Milva Magliano. Nove giorni dopo l'arresto viene concesso alla Marchi di scontare la pena in arresti domiciliari.

Altro personaggio significativo, in questo contesto di apparente caduta dell'universo Wanna Marchi, è il marchese Attilio Capra de Carrè, membro della loggia massonica P2 che vantava potenti amicizie nella politica e nella televisione. Carrè, grazie alla sua voglia di riconvertire le proprie posizioni aziendali e all'aver riconosciuto in Wanna e sua figlia potenzialità importanti, decide di aiutarle fondando una società Tv Shop, permettendo alle due televenditrici di riconquistarsi il pubblico. Ha così inizio una seconda era legata alla vita di Wanna Marchi e sua figlia che decidono di incentrare le proprie vendite, non sulla proposta di prodotti dimagranti, ma sulla vendita del "benessere dell'anima" ovvero la fortuna, il tutto grazie al contributo di un nuovo collaboratore che si unisce al duo Marchi Nobile, tale Mario Pacheco Do Nascimento. Dopo un certo periodo sorgono i primi problemi in società che spingono Wanna Marchi e sua figlia ad abbandonarla e mettersi in proprio, fondando la ditta Ascìè.

L'iter delle chiamate, gestite da un centralino, era sempre lo stesso: vendere numeri fortunati che venivano giocati, nel caso non uscivano, come spesso accadeva, i clienti richiamavano e a qual punto

entrava in gioco la consulenza del “maestro” o “mago” Do Nascimento che proponeva una lettura delle carte per comprendere il motivo della presunta sfortuna. Era un susseguirsi di chiamate che fungevano da catena di vendita che spingeva sempre più in altro la posta in gioco. Il *core business* dell’attività era costruire un mondo basato sulle illusioni e venduto attraverso il raggiro. Per sostenere narrativamente questa fase della vicenda Marchi viene intervistata una donna, vittima dei raggiri della ditta Ascìe che spiega di essere stata indotta a credere a determinate cose finendo per spogliarsi progressivamente di ogni bene economico.

Nel novembre 2001, grazie ad una segnalazione di una ex cliente, Fosca Marcon, parte un’inchiesta da parte del programma di giornalismo satirico, *Striscia la notizia*. Grazie a questa inchiesta¹⁹³ doverosa e architettata appositamente, vengono smascherati i perfidi tentativi di raggiro di Wanna Marchi, della figlia e di Do Nascimento. Lo scandalo va in onda e viene seguito da milioni di telespettatori. A seguito della denuncia e della risonanza mediatica dell’inchiesta televisiva, il Nucleo Provinciale di Polizia Tributaria della Guardia di Finanza di Milano, avvia unitamente all’Autorità Giudiziaria un’indagine per associazione per delinquere. Durante il processo, Do Nascimento, mentre è latitante viene processato con rito abbreviato e condannato con sentenza definitiva nel 2003 a quattro anni di reclusione per associazione per delinquere finalizzata alla truffa e all’estorsione. Essendo un processo pubblico, fortemente mediatizzato e trasformato in una sorta di reality, Wanna Marchi e sua figlia Stefania sono fortemente convinte che possa garantire loro un certo vantaggio. Durante il rinvio a giudizio i centralisti di Ascìe forniscono ulteriori prove a discapito delle due televenditrici che finiscono per rimanere sole contro tutti.

A costituirsi parte civile sono circa venti persone, vittime dei raggiri, che forniscono testimonianze tra chi dichiara di aver speso più di 250 milioni di lire per togliersi il malocchio, distruggendo i risparmi di famiglia e chi in preda alla disperazione aveva anche optato per togliersi la vita. Per tutta la durata del processo sia Wanna Marchi che Stefania Nobile non mostrano mai un segno di empatia verso le vittime, convinte che siano loro i veri colpevoli. Le due sono sempre state convinte della propria innocenza, tanto da non ricorrere al patteggiamento o alla riduzione della pena, poichè il loro agire è sempre stato mosso da un lecito fine economico. La sentenza al processo di primo grado vede Wanna Marchi e Stefania Nobile condannate a dieci anni di reclusione per associazione a delinquere finalizzata alla truffa, pena ridotta a nove anni e sei mesi alla corte d’appello e confermata in Cassazione. Dopo sei anni tornano in libertà per buona condotta senza mai separarsi, l’una al fianco dell’altra.

¹⁹³https://www.striscialanotizia.mediaset.it/video/il-caso-vanna-marchi-come-parti-l-inchiesta-di-striscia-la-notizia_66848/

Wanna porta sulla piattaforma la storia di una donna rimasta schiacciata dallo stesso strumento che le aveva dato successo, la televisione e da un senso di onnipotenza che ha finito per annientarla. Una storia che ha delle similitudini con quella di Vincenzo Muccioli, uomo di umili origini con ambizioni benefattrici, ma disposto a utilizzare qualunque metodo per raggiungere un fine salvifico. Lo stesso vale per Wanna Marchi che cresce con una forte volontà di riscatto economico grazie alla quale riesce a conquistarsi un successo televisivo senza precedenti che alimenta in lei l'intenzione di ricorrere a qualsiasi metodo pur di continuare la sua ascesa televisiva, arrivando al punto di approfittare senza alcuno scrupolo delle persone.

Come per le altre due docuserie analizzate, *Wanna* non presenta una voce narrante, è una storia senza un contesto esplicitato. I fatti vengono raccontati attraverso la voce dei personaggi, tra testimoni e giornalisti, che portano in scena la loro esperienza diretta, facendo così emergere contemporaneamente anche il contesto.

Se in *SanPa* ad essere preponderanti sono i documenti d'archivio e in *Vatican girl* invece la narrazione procede attraverso numerose ricostruzioni, in *Wanna* troviamo un equilibrio tra le due forme narrative. Le scenografie utilizzate, quasi tutte *location* cinematografiche¹⁹⁴, sono attentamente studiate ed esteticamente in linea con l'idea di un racconto per immagini. Per quanto riguarda il materiale d'archivio, circa cento ore di repertorio di televendite, è stato ottenuto attraverso numerose e difficili autorizzazioni. A questo proposito, lo stesso Garramone ha dichiarato in una intervista rilasciata su YouTube che molto materiale scelto non è stato possibile inserirlo a causa del mancato rilascio. In particolare, fa riferimento ad una scena proveniente dallo sceneggiato Rai *I Promessi Sposi* (Rai, 1967), che sarebbe stata funzionale per la narrazione, dove Wanna Marchi recita la parte di una venditrice di prodotti per combattere la peste¹⁹⁵.

Ciò che rende particolare questa docuserie è il fatto che si distacchi dalla consueta connessione tra pubblico e protagonista, per quanto quest'ultimo possa essere disgustoso e ignobile. In *Wanna*, la persistente e totale mancanza di empatia verso le vittime, mette in risalto la difficoltà nel trovare una *ratio* al loro agire. Il lato umano, trasmesso dal racconto delle infanzie difficili, finisce per rendersi inconsistente, soppresso dalla strafortezza senza pari e dal mancato pentimento¹⁹⁶.

Riportare fatti che, come in questo caso, sono accaduti quarant'anni fa in una piattaforma avente come utenti abbonati soprattutto persone giovani, può non solo incentivare la ricerca paratestuale, in

¹⁹⁴ In una intervista rilasciata per un podcast, l'autore di *Wanna* Alessandro Garramone dichiara che le scenografie utilizzate per la produzione della docuserie sono state per la maggior parte location cinematografiche per esigenze legate agli spazi di ripresa. Riprendendo con tre camere e una certa tipologia di luci, usufruire dei luoghi direttamente collegati ai personaggi sarebbe stato difficile poiché gli spazi non avrebbero potuto reggere l'inquadratura. <https://www.youtube.com/watch?v=28eQHuxuHU0>

¹⁹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=28eQHuxuHU0>

¹⁹⁶ Giorgia Iovane, "Wanna non basta mai: una chicca di scrittura e confezione (ma la vera rivelazione è Milva Magliano)", in *TvBlog*, 29 settembre 2022, <https://www.tvblog.it/post/wanna-netflix-recensione>

modo tale da approfondire la vicenda, ma fornire importanti spunti di riflessione che permettono una connessione con l'attualità. Apprendere informazioni sull'esperienza altrui spinge il cervello umano a porsi nuovi interrogativi con lo scopo di acquisire nozioni indispensabili per stabilire se noi stessi ci troviamo o potremmo trovarci in un'analogia situazione di pericolo¹⁹⁷.

Nel costante duello dialettico in cui siamo immersi, tra infotainment televisivo e polarizzazione da social, le fallacie logiche rappresentano uno strumento astuto e assai diffuso per prevalere sulla posizione altrui e ingannare chi assiste. Come spiega Roberta Covelli in un articolo estratto dal suo libro *Argomentare è diabolico*:

L'inganno altrui può costituire l'intenzione o anche soltanto il risultato di un ragionamento fallace che è diverso dal semplice discorso falso. Mentre la menzogna è la negazione della verità sul piano sostanziale, la fallacia è invece un'argomentazione con vizi sul piano logico, formale, di costruzione del ragionamento. La caratteristica essenziale della fallacia logica è il suo vizio formale, logico, che si accompagna però a una verosimiglianza argomentativa. Sono quegli argomenti che, pur essendo scorretti, appaiono psicologicamente persuasivi¹⁹⁸.

Wanna Marchi è quindi un esempio di come la fallacia logica possa venir applicata anche al metodo di vendita. Attraverso la sottolineatura del difetto altrui, l'esaltazione della propria condizione rispetto a quella del cliente, quest'ultimo viene persuaso psicologicamente e indotto a credere a determinate cose e di conseguenza raggirato. Nell'odierno panorama mediale una simile strategia di vendita, effettuata attraverso un'argomentazione con vizi sul piano logico, formale, di costruzione del ragionamento è ravvisabile non tanto nella strategia di vendita degli influencer che sponsorizzano, attraverso la propria immagine e una comunicazione molto controllata, il prodotto di un'azienda, quanto nella tecnica proposta per vendere corsi di business o marketing online. Anche lì, il principio comunicativo segue lo stesso iter: attraverso la sottolineatura della condizione economica di un ipotetico cliente, viene proposta la vendita di un prodotto che potrebbe consentirne il miglioramento se non un totale cambiamento. Altro non è quindi che la vendita una storia, di un sogno, di un'illusione.

¹⁹⁷ Davide Bagnoli, *La cronaca nera in Italia. I perché della sua spettacolarizzazione*, Op. cit., Edizione Kindle.

¹⁹⁸ Roberta Covelli, "Retorica e fallacie della comunicazione", *L'indiscreto*, marzo 2022, <https://www.indiscreto.org/retorica-e-fallacie-nella-comunicazione/>

Conclusioni

Il presente studio si è posto come obiettivo quello di analizzare e comprendere i motivi che hanno garantito al genere del true crime di entrare a far parte dei generi più popolari nel panorama mediatico odierno.

Dall'analisi effettuata è emerso che, nel corso degli anni, il true crime si è dimostrato un genere capace di reinventarsi e imporre la propria componente attrattiva in vari campi quali la letteratura, il cinema, la televisione e nei vari media che hanno caratterizzato la svolta digitale, configurarsi progressivamente in prodotto predisposto al consumo di massa, alla spettacolarizzazione e all'intrattenimento. Un risultato ottenuto per diversi motivi connaturati al genere true crime. In primo luogo, perché il true crime è un genere in grado di rispondere diverse pulsioni insite nell'uomo quali la fascinazione e la seduzione verso fatti criminali realmente accaduti. In secondo luogo, il true crime, proprio per il suo forte legame con la realtà da cui attinge, riesce a interpellare lo spettatore in quanto soggetto morale e razionale facendolo sentire in grado di svolgere un ruolo all'interno del dibattito civile. In sede di elaborazione sono infatti stati riportati degli esempi a supporto di questa constatazione che dimostrano come il true crime possa avere ripercussioni sulla società e contribuire a importanti cambiamenti.

Inoltre, è stato dimostrato in che modo il genere si sia adattato alle nuove esigenze rivoluzionare di produzione, fruizione e approccio all'utente che le piattaforme streaming, come Netflix, promuovono. In quest'ambito si è visto come Netflix abbia fatto leva sulla produzione di contenuti originali true crime prediligendo per questi il formato della docuserie. Le più celebri docuserie Netflix tra cui *Making a Murderer* dimostrano come queste siano il risultato di un processo di sviluppo e maturazione di un linguaggio in cui l'intensità dell'immagine cinematografica si coniuga ad una rinnovata qualità del racconto seriale.

A supporto delle constatazioni appurate durante l'elaborazione, sono state analizzate tre docuserie originali Netflix appartenenti al genere true crime: *SanPa – Luci e tenebre di San Patrignano*, *Vatican Girl: la scomparsa di Emanuela Orlandi* e *Wanna* che vedono implicate vicende criminali realmente accadute entrate a far parte della storia italiana degli anni Ottanta. A seguito dell'analisi è emerso come queste tre docuserie siano esemplificative di come il true crime riesca a servire la natura glocal di Netflix, creando un prodotto con elementi riconoscibili per il pubblico internazionale, ma con specificità locali. Per esempio, le tre docuserie analizzate sono ambientate nel contesto degli anni Ottanta, un riconoscibile dall'estetica utilizzata che ricorda le popolari serie originali Netflix come *Stranger Things* e *Sex Education*.

Inoltre, il successo derivato dalla messa in catalogo delle tre docuserie è rappresentativo di come queste rispondano ai criteri non solo produttivi ma anche formali appartenenti a quello che può essere

definito come “standard Netflix”. A definire questo modello è l’utilizzo di un linguaggio innovativo attraverso cui viene dispiegata la vicenda, in modo tale da offrire al pubblico qualcosa di già noto, ma in maniera distintiva e fresca coinvolgendo e interessando le nuove generazioni. Le innovazioni riguardano ad esempio la mancanza di una voce narrante, tipica delle tradizionali produzioni documentaristiche true crime. Nelle tre docuserie il contesto è dato dall’impostazione e dall’utilizzo di numerosi documenti d’archivio che supportano le dichiarazioni dei testimoni intervistati. Non c’è neppure una presa di posizione autoriale che dia modo allo spettatore di sentenziare giudizi moralistici. Ne consegue la promozione di una attività di ricerca paratestuale bastata sul *fact checking* che possa placare la sete di verità dello spettatore.

Altro aspetto innovativo che è emerso in sede di analisi in merito alle tre docuserie è l’utilizzo di uno stile estetico molto curato dato da una fotografia che tende sempre più al cinematografico e ad un montaggio studiato per restituire l’intensità narrativa e incentivare il consumo seriale senza soluzione di continuità, supportato anche dal dispiego di espedienti classici della serialità come il cliffhanger e il turning point.

Per concludere, un altro aspetto formale che rientra a far parte dello standard Netflix è il fatto che le tre docuserie, nonostante mantengano centrale l’adesione al reale, sono capaci di muoversi tra codici diversi da quelli strettamente attinenti al true crime, senza mai perdere il senso del discorso attraverso un sapiente uso della forma nelle dimensioni dell’intrattenimento risultando funzionante e avvincente. Il true crime si sta dimostrando un genere dalla forte componente attrattiva e in grado di adattarsi perfettamente alle nuove esigenze mediali, inducendo molte aziende OTT a finanziare prodotti true crime da poter inserire nel proprio catalogo. È recente la notizia in cui Netflix ha annunciato l’avvio delle riprese della serie di quattro episodi *Il mostro* (Stefano Sollima, Netflix), incentrata su fatti di cronaca avvenuti sempre tra la fine degli anni Settanta e inizi Ottanta.

Bibliografia

- Amanda Lotz, *Post Network. La rivoluzione della tv*, Minimum Fax, Roma, 2017.
- Andrea Martina, “SanPa – Luci e tenebre di San Patrignano. Lavorare sulla consapevolezza”, *Studi sulla serialità*, Report n 3, gennaio 2021.
- Angela J. Aguayo, “Paradise Lost and Found: Popular Documentary, Collective Identification and Participatory Media Culture,” *Studies in Documentary Film* 7, no. 3, 2013.
- Anita Biressi, “Inside/Out: Private Trauma and Public Knowledge in True Crime Documentary,” *Screen* 45, no. 4 (Winter 2004): 401–12.
- Anita Biressi, *Crime, Fear and the Law in True Crime Stories*, Palgrave Macmillan UK, Londra, 2001.
- Bethan Jones, “Forensic Fandom: True Crime, Citizen Investigation and Social Media”, in *True Crime in American Media*, Routledge, 2023.
- Bill Osgerby, Anna Gough – Yates e Marianne Wells, « The Business of Action: Television History and the Development of the Action Tv Series», in Bill Osgerby e Anna Goudh – Yates (a cura di), *Action tv: Tough Guys, Smooth Operators and Foxy Chicks*, Routledge, Londa/New York, 2002.
- Carlos A. Gomez-Uribe, Neil Hunt, *The Netflix Recommender System: Algorithms, Business Value, and Innovation*, «ACM Trans. Manage. Inf. Syst.», vol. 6, n. 4, 2016.
- Carlos A. Gomez-Uribe, Neil Hunt, *The Netflix recommender system: Algorithms, business value and innovation*. ACM Trans. Manage. Inf. Syst. 6, 4, Article 13, 2015
- D. Dottorini, *La passione del reale. Il documentario o la creazione del mondo*, Mimesis Edizioni, Milano, 2018.
- Dave Tell, “The Meanings of Kansas: Rhetoric, Regions, and Counter Regions”, in *Rhetoric Society Quarterly*, 42, 3 (2012).
- Davide Bagnoli, *La cronaca nera in Italia. I perché della sua spettacolarizzazione*, Temperino Rosso Edizioni Fortini, Brescia, 2016, Edizione Kindle.
- Davide Martini, *La cronaca nera in tv. Quando il crimine diventa spettacolo*, Blu Editore, 2020, Edizione Kindle.
- Elisabeth Walters, “Netflix Originals. The Evolution of True Crime Television”, in *The Velvet Light Trap*, Vol. 88, University of Texas press, 2021, p 29.
- F. Jameson, *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham 1991.
- G. P. Accinni, *Civiltà giuridica della comunicazione*, Giuffrè Editore, Milano, 2017.

- George Plimpton, “The Story Behind a Nonfiction Novel”, in *The New York Times*, 16 gennaio 1966.
- Giovanni Cocconi, “Il bingeability value: inventare una storia vera. SanPa e Veleno: due docuserie che cambiano gli stilemi dello storytelling televisivo italiano applicato alla realtà”, in *Problemi dell’informazione* (ISSN 0390-5195), Fascicolo 1, aprile 2022.
- Giulia Scomazzon, “Strategie performative nel true crime seriale”, in *Cinergie, il cinema e le altre arti* No 10 ISSN 2280-9481, novembre 2016, p. 151.
- Giulia Scomazzon, *Crimine, colpa e testimonianza. Sulla performatività documentaria*, Mimesis Edizioni, Udine, 2021.
- Graeme Turner, «Genre, Format and “Live” Television», in Glenn Creeber (a cura di), *The Television Genre Book*, Londra, 2001.
- Hilary Mills, *Mailer: A Biography*, Empire Books, New York, 1982.
- Jason Mittell, *Genre and Television*, Routledge, Londra, 2004
- Jay David Bolter, *Richard Grusin, Remediation: understanding new media*, The MIT Press, Cambridge-Londra 2000.
- Jean Baudrillard, *L’altre par lui-meme. Habilitation*, Editions Galilée, Paris 1987, tr.it, di M.T Carbone, *L’altro visto da sé*, Costa & Nolan, Genova 1997.
- Jean Claire, *La Barbarie ordinaria. Music a Dachau*, Allemandi, Torino, 2001, p. 18.
- Jean Murley, *The Rise of True Crime: 20th-Century Murder and American Popular Culture*, Praeger, USA, 2008.
- John Fiske, John Hartley, *Reading Television*, Methuen, Londra, 1978.
- Johnson, Catherine, *Branding Television*, Routledge, 2012
- Joy Wiltenburg, “True Crime: The Origins of Modern Sensationalism” in *The American Historical Review*, Vol. 109, No. 5, Oxford University Press, 2004
- June Cross, “In defense of documentaries as journalism”, in *Columbia Journalism Review*, 3 dicembre 2018
- Klinger, Barbara, “Gateway Bodies: Serial Form, Genre and White Femininity in Imported Crime TV.” *Television & New Media*. 27 aprile 2018, pp. 1–20.
- Luca Balestrieri, *Le Piattaforme Mondo - L’Egemonia dei Nuovi Signori dei Media*, Roma, Luiss University Press, 2021
- Marcos A. Hernandez, “True Injustice: Cultures of Violence and Stories of Resistance in the New True Crime”, in *IdeaFest: Interdisciplinary Journal of Creative Works and Research from Humboldt State University*, Vol. 3, Art. 13, 2019, p.77.

- Mario A. Iannacone, *Meglio regnare all'inferno. Perché i serial killer popolano il cinema, la letteratura e la televisione*, Lindau s.r.l, Torino, 2017.
- Mark Seltzer, *True Crime observations on violence and modernity*, Routledge, New York, 2007
- Marshall McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, il Saggiatore S.r.l., Milano, 2015.
- Massimiliano Coviello e Valentina Re “Continua a guardare”. Strategie enunciative nelle piattaforme di video on demand, in *E|C Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici*, XIV, n. 30, 2020, Mimesis Edizioni, Milano-Udine.
- Massimiliano Coviello, Paola De Rosa, Valentina Re, Marica Spalletta, *Scelgo dunque sono? L'esperienza Netflix nel racconto degli utenti*, in Miriam De Rosa e Elio Ugenti (a cura di), *Media Processes. Moving Images Across Interface Aesthetics and Gestural Policies*, Imago 23 Studi di Cinema e Media, Bulzoni Editore, 2001
- Meg Cox, “Is NBC Putting Ratings before Taste? Critics Deplore Slip in Standards at Top Network,” in *Wall Street Journal*, April 11, 1989.
- Michael .L. Wayne, “Netflix, Amazon, and branded television content in subscription video on-demand portals”, *Media, Culture & Society*, 40(5), 725-741, 2018
- Michela Deni, *Oggetti in azione. Semiotica degli oggetti: dalla teoria all'analisi*, Milano, Franco Angeli, 2002
- Nicola Dusi, Giorgio Grignaffini, *Capire le serie tv. Generi, stili, pratiche*, Carocci Editore, Roma, 2020.
- Oriana Binik, “L'arte del crimine tra liminale e liminoide. Il caso di *Making a Murderer*”, in Fausto Colombo, Francesca Pasquali (a cura di), *Comunicazioni sociali - 2017 - 2. Media, creative industries and crisis in Italy. Cycles and Anticycles between Society and Communication*, Vita e pensiero, Milano, 2017.
- Oriana Binik, *Quando il crimine è sublime. La fascinazione per la violenza nella società contemporanea*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine, 2018.
- Panse, Silke, Dennis Rothermel. “Judgment between Ethics and Aesthetics: An Introduction.” In *A Critique of Judgment in Film and Television*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014
- Pietro Montani, *L'immaginazione intermediale*, Meltemi Editore, Milano, 2022.
- Punnet, *Toward a theory of true crime narratives*, Routledges focus, New York, 2018.
- Rachel Franks, “True Crime: The Regular Reinvention of a Genre”, in *Journal of Asia-Pacific Pop Culture* Vol. 1 No. 2, The Pennsylvania State University, University Park, PA, Giugno 2016.
- Renata Adler, “Screen: The Boston Strangler’ Opens”, in *The New York Times*, 17 ottobre 1968.

- S. Livingstone, *Lo spettatore intraprendente: analisi del pubblico televisivo*, Roma: Carocci, 2006.
- Selvaggia Lucarelli, “Così è nata la mia SanPa: parla Gianluca Neri, ideatore della docu-serie su San Patrignano”, in *The Post Internazionale*, 3 gennaio 2021
- Sigmund Freud, *L’Io e l’Es*, Torino, Bollati Boringhieri, 1976.
- Sonia Baelo-Alluè, *Transhumanism, transmedia and the serial podcast: Redefining storytelling in times of enhancement*, *International Journal of English Studies*; 2019, Vol. 19 Issue 1, p. 113-131.
- Stafford T., *Psychology: Why bad news dominates the headlines*, 29 luglio 2014.
- Stella, Bruzzi “Making a genre: the case of the contemporary true crime documentary”, *Law and Humanities* Vol 10, No 2, p. 251
- Tanya Horek, *Justice on Demand: True Crime in the Digital Streaming Era*, Wayne State University Press, USA, 2019, Edizione Kindle.
- Ted Striphas, *Algorithmic Culture*, «*European Journal of Cultural Studies*», vol. 18, nn. 4-5, 2015; Giorgio Avezzi, *I fantasmi nella macchina. Dati di comportamento e raccomandazioni personalizzate*, «*Fata morgana*», vol. 12, n. 36, 2018
- Tricia Despres, “TV's crime wave spreads across dial”, in *Advertising Age*; Vol. 75, Fasc. 22, Chicago, 2004
- Truman Capote, *A sangue freddo*, Garzanti, Milano, 2019
- Vanessa Lucernini, *Il crimine mass-mediatico: influenze sulla percezione sociale e sulle scelte di politica criminale*, (tesi di laurea magistrale in giurisprudenza), Roma: Università Commerciale Luigi Bocconi, anno accademico 2014-2015.

Sitografia

- Aldo Grasso, “«Sanpa», la piaga dell’eroina e il mito pop di Vincenzo Muccioli: ecco perché bisogna vedere questa serie” in *Corriere della Sera*, 3 gennaio 2021, https://www.corriere.it/spettacoli/21_gennaio_03/san-patrignano-piaga-dell-eroina-mito-pop-muccioli-1b0ef048-4dd6-11eb-9cf1-84344d938408.shtml. (ultima visualizzazione 10 settembre 2023)
- Alexis C. Madrigal, “How Netflix Reverse-Engineered Hollywood”, in *The Atlantic*, 2 gennaio 2014, <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2014/01/how-netflix-reverse-engineered-hollywood/282679/> (ultima visualizzazione 10 luglio 2023)

- Alice Valeria Oliveri, “Emanuela Orlandi, storia della televisione”, in *Esquire*, 28 ottobre 2022, <https://www.esquire.com/it/cultura/tv/a41798139/serie-tv-netflix-emanuela-orlandi/> (ultima visualizzazione 20 settembre 2023)
- All-New Unsolved Mysteries Coming to Netflix as a Global Original Documentary Series,” Netflix Media Center, January 18, 2019, <https://media.netflix.com/en/press-releases/all-new-unsolved-mysteries-coming-to-netflix-as-a-global-original-documentary-series> (ultima visualizzazione 17 luglio 2023)
- Chiara Marianna Coscia, “SanPa”: un’analisi testuale del documentario, in *Ilda, i libri degli altri*, <https://ilibrideglialtri.com/2021/01/12/sanpa-unanalisi-testuale-del-documentario/> (ultima visualizzazione (14 settembre 2023)
- Christopher Hooton, “Making a Murderer, Serial and the Rise of the Blood-Boiling True Crime Story.” In *Independent*, Gennaio 5, 2016. <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/tv/features/making-a-murderer-serial-and-the-rise-of-the-blood-boiling-true-crime-story-a6797836.html>. (ultima visualizzazione 7 luglio 2023)
- Davide Batocchini, “Mistero Vatican Girl, il direttore della fotografia: "Così è nata la serie su Emanuela Orlandi", in *Il Giornale.it*, 13 dicembre 2022, <https://www.ilgiornale.it/news/mondo/mistero-vatican-girl-direttore-fotografia-ny-nessuno-laveva-2081505.html>. (ultima visualizzazione 23 settembre 2023)
- Davide Batocchini, “Mistero Vatican Girl, il direttore della fotografia: "Così è nata la serie su Emanuela Orlandi", in *Il Giornale.it*, 13 dicembre 2022, <https://www.ilgiornale.it/news/mondo/mistero-vatican-girl-direttore-fotografia-ny-nessuno-laveva-2081505.html> (ultima visualizzazione 21 settembre 2023)
- Emanuela Orlandi, tornano i manifesti sui muri di Roma, https://roma.repubblica.it/cronaca/2022/10/25/news/emanuela_orlandi_tornano_i_manifesti_sui_muri_di_roma-371600432/ (ultima visualizzazione 20 settembre 2023)
- Erroll Morris, *Thin Blue Line: Five Key Witness*, https://www.errolmorris.com/film/tbl_5witnesses.html (ultima visualizzazione 29 maggio 2023)
- Fabio Guarnaccia, “Né Mediaset, né Rai, né Sky. Certe cose le fa solo Netflix”, in *Domani*, 12 febbraio 2021, <https://www.editorialedomani.it/idee/cultura/ne-mediaset-ne-rai-ne-sky-certe-cose-le-fa-solo-netflix-tjyma4j5> (ultima visualizzazione 6 ottobre 2023)
- Francesco Cianciarelli, “SanPa – Luci e tenebre di San Patrignano”, in *Ondacinema*, <https://www.ondacinema.it/serial/recensione/sanpa-luci-e-tenebre-di-san-patrignano.html> (ultima visualizzazione 11 settembre 2023)

- G. Wakeman, Binge watched ‘The Staircase’? Now you need to watch its companion piece ‘Murder on a Sunday Morning’, in Metro 14/06/2021, <https://www.metro.us/binge-watched-the-staircase-now-you-need-to-watch-its-companion-piece-murder-on-a-sunday-morning/> (ultima visualizzazione 15 luglio 2023)
- Giacomo Tagliani, “SanPa: le catene della colpa”, in *Il lavoro culturale*, 13 gennaio 2021, <https://www.lavoroculturale.org/catene-colpa-sanpa-vita-comune/giacomo-tagliani/2021/> (ultima visualizzazione 3 settembre 2023)
- Gianluigi Rossini, “Un fitto mistero fin troppo spiegato”, in *Il Sole 24 Ore*, 24 ottobre 2022, <https://www.ilsole24ore.com/art/un-fitto-mistero-fin-troppo-spiegato-AEV1289B> (ultima visualizzazione 28 settembre 2023)
- Giorgia Iovane, “Wanna non basta mai: una chicca di scrittura e confezione (ma la vera rivelazione è Milva Magliano)”, in *TvBlog*, 29 settembre 2022, <https://www.tvblog.it/post/wanna-netflix-recensione> (ultima visualizzazione 30 settembre 2023)
- Giulia Blasi, *Serial: c’era una volta un omicidio*, 8 febbraio 2015, https://www.giuliablasi.it/serial-cera-volta-omicidio/?doing_wp_cron=1687971695.1504750251770019531250 (ultima visualizzazione 5 giugno 2023)
- Gregory Crofton, “Interview with John Cosgrove, Co-creator of ‘Unsolved Mysteries,’ Show with New Episodes on Netflix,” Channel Nonfiction, January 28, 2019, <https://www.channelnonfiction.com/interview-with-john-cosgrove-co-creator-of-unsolved-mysteries-series-a-show-headed-to-netflix>. (ultima visualizzazione 26 giugno luglio 2023)
- James Poniewozik, “Streaming TV Isn’t Just a New Way to Watch: It’s a New Genre,” in *New York Times*, 16 Dicembre, 2015. <http://www.nytimes.com/2015/12/20/arts/television/streaming-tv-isnt-just-a-new-way-to-watch-its-a-new-genre.html>. (ultima visualizzazione 20 maggio 2023)
- Jason Lynch, “Over 19 Million Viewers in the US Watched ‘Making a Murderer’ in Its First 35 Days,” Adweek, February 11, 2016, <https://www.adweek.com/tv-video/over-8-million-viewers-us-watched-making-murderer-its-first-35-days-169602>; Elisha Fieldstadt, “New Crop of True Crime Shows Seduces Audiences, Compels Them to Dig,” NBC News, April 16, 2016, <https://www.nbcnews.com/news/us-news/new-crop-true-crime-shows-seduces-audiences-compels-them-dig-n546821>. (ultima visualizzazione 30 giugno 2023)
- Jill Serjeant, “Americans Become Judge and Jury in True Crime TV Obsession.” In *Reuters*, 12 Gennaio, 2016, <https://www.reuters.com/article/us-television-truecrime-idUSKCN0UQ2Q320160112> (ultima visualizzazione 4 luglio 2023)

- Josh Modell, “From ‘Making a Murderer’ to ‘Evil Genius’: Netflix’s Golden Age of True-Crime Docs,” *Rolling Stone*, May 18, 2018, <https://www.rollingstone.com/tv/tv-news/from-making-a-murderer-to-evil-genius-netflixs-golden-age-of-true-crime-docs-630614>. (ultima visualizzazione 6 luglio 2023)
- Judy Berman, “How Docu-Mania Took Streaming by Storm, From Tiger King to WeWork”, in *Time*, 1 April 2021, <https://time.com/5951774/new-documentaries-streaming/> (ultima visualizzazione 15 luglio 2023)
- Lorenzo Peroni, “Osessione true crime”, *LINK*, settembre 2021, <https://www.linkideeperlatv.it/osessione-true-crime/> (ultima visualizzazione 4 giugno 2023)
- Luca Ricci, “SanPa dimostra cosa succede alle vite appiattite in una serie tv”, in *Domani*, 7 gennaio 2021, <https://www.editorialedomani.it/idee/cultura/sanpa-dimostra-cosa-succede-alle-vite-appiattite-in-una-serie-tv-ls2bigax> (ultima visualizzazione 13 settembre 2023)
- Matteo Berardini, “Tornando su Emanuela Orlandi”, in *FilmTv*, 11 novembre 2022, <https://www.filmtv.it/articoli/503/vatican-girl-il-documentario-su-emanuela-orlandi/> (ultima visualizzazione 18 settembre 2023)
- Michael Schneider, “Most-Watched Television Networks: Ranking 2017’s Winners and Losers,” *IndieWire*, December 28, 2017, <https://www.indiewire.com/2017/12/highest-network-ratings-2017most-watched-hbo-cbs-espn-fx-msnbc-fox-news-1201911363>. (ultima visualizzazione 16 maggio 2023)
- Pamela Burger, “The Bloody History of the True Crime Genre”, in *JSTOR Daily*, 24 Agosto 2016, <https://daily.jstor.org/bloody-history-of-true-crime-genre/> (ultima visualizzazione 13 maggio 2023)
- Paul Tassi, “Why ‘Making a Murderer’ Is Netflix’s Most Significant Show Ever,” *Forbes*, January 3, 2016, <https://www.forbes.com/sites/insertcoin/2016/01/03/why-making-a-murderer-is-netflixs-most-significant-show-ever/#428b4e31326a> (ultima visualizzazione 13 luglio 2023)
- R. Cruise, ‘Making a Murderer Season 2 Latest News’, *Parent Herald*, www.parentherald.com/articles/63871/20160829/making-murderer-season-2-latest-news-steven-averylawyer-seeks.htm (ultima visualizzazione 13 luglio 2023)
- Redazione Ansa, “Luci e tenebre di San Patrignano, docuserie Netflix”, in *ANSA*, 29 dicembre 2020, https://www.ansa.it/emiliaromagna/notizie/2020/12/29/luci-e-tenebre-di-san-patrignano-docu-serie-netflix_50624223-53e4-4af3-89b2-3d52a8bf1140.html (ultima visualizzazione 15 settembre 2023)

- Redazione Ansa, “Oltre SanPa. Progetti tra Uno Bianca e memoir De Sica”, in *Ansa*, 16 gennaio 2021, https://www.ansa.it/emiliaromagna/notizie/2021/01/16/oltre-sanpa-progetti-tra-uno-bianca-e-memoir-de-sica_a34d1776-f954-4440-9204-7403f7200fce.html (ultima visualizzazione 16 settembre 2023)
- Roberta Covelli, “Retorica e fallacie della comunicazione”, *L'indiscreto*, marzo 2022, <https://www.indiscreto.org/retorica-e-fallacie-nella-comunicazione/> (ultima visualizzazione 5 ottobre 2023)
- Sam Adams, “Making a Murderer and True Crime in the Binge-Watching Era.” In *Rolling Stone*, 13 Gennaio 2016. <http://www.rollingstone.com/tv/news/making-a-murderer-and-true-crime-in-the-binge-viewing-era-20160113>. (ultima visualizzazione 13 luglio 2023)
- V. Innocenti, G. Pescatore, “Changing Series: Narrative Models and the Role of the Viewer in Contemporary Television Seriality”, *Between*, 6, 8 (2015), <http://www.betweenjournal.it/> (ultima visualizzazione 2 ottobre 2023)
- Vanessa Ricciardi, “Emanuela Orlandi, la Camera approva all’unanimità la commissione d’inchiesta”, in *Domani*, 23 marzo 2023, <https://www.editorialedomani.it/politica/italia/emanuela-orlandi-la-camera-approva-allunanimita-la-commissione-di-inchiesta-msugxgin> (ultima visualizzazione 23 settembre 2023)

Filmografia

- *Helter Skelter* (Tom Gries, 1976)
- *Il Padrino* (*The Godfather*, Francis Ford Coppola, 1972)
- *L'arrivo del treno alla stazione della Ciotat* (*L'Arrivée d'un train à La Ciotat*, Auguste e Louis Lumière, 1896)
- *La sottile linea blu* (*The Thin Blue Line*, Eroll Morris, 1988)
- *Lo strangolatore di Boston* (*The Boston Strangler*, Richard Fleischer, 1968)
- *Love & Secrets* (*All Good Things*, Andrew Jarecki, 2010)
- *Manson e la famiglia di Satana* (*Manson*, Robert Hendrickson e Laurence Merrick, 1973)
- *Paradise Lost 2: Revelations* (HBO, Joe Berlinger e Bruce Sinofsky, 2000)
- *Paradise Lost 3: Purgatory*, (HBO, Joe Berlinger e Bruce Sinofsky, 2011)
- *Paradise Lost: The Child Murders at Robin Hood Hills* (HBO, Joe Berlinger e Bruce Sinofsky 1996)
- *The Helter Skelter Murders* (Frank Howard, 1971)

- *The Jinx - La vita e le morti di Robert Durst* (*The Jinx: The life and deaths of Robert Durst*, HBO 8 febbraio 2015- 15 marzo 2015)
- *The Wolf of Wall Street* (Martin Scorsese, 2013)
- *Un coupable idéal* (*Murder on a Sunday Morning*, Jean-Xavier de Lestrade, 2001)

Serie TV citate

- *Aguzzini in casa: la vicenda del piccolo Gabriel Fernandez* (*The Trials of Gabriel Fernandez*, Brian Knappenberger, Netflix, 2020)
- *Conversazioni con un killer: il caso Bundy* (*Conversations with a Killer: The Ted Bundy Tapes*, Joe Berlinger, Netflix, 2019).
- *Conversazioni con un killer: il caso Gacy* (*Conversations with a Killer: The John Wayne Gacy Tapes*, Joe Berlinger, Netflix, 2022)
- *Dahmer - Mostro: la storia di Jeffrey Dahmer* (*Conversations with a Killer: The Jeffrey Dahmer Tapes*, Joe Berlinger, Netflix, 2022)
- *Dragnet* (NBC, 1967-1970)
- *Forensic Files* (TLC 1996–1999, Court TV 2000–2007, truTV 2008–2011)
- *Giù le mani dai gatti: caccia a un killer online* (*Dont's F**k With Cats: Hunting an Internet Killer*, Mark Lewis, Netflix, 2019)
- *I Am A Killer – Nel braccio della morte* (*I Am A Killer*, Franckie Williams e Romaine Chapman, Netflix, 2018-2022)
- *Il Farmacista* (*The Pharmacist*, Jenner Furst, Julia Willoughby Nason, Netflix, 2020)
- *Making a murderer* (Moirra Demos, Laura Ricciardi, Netflix, 2015-2018)
- *Narcos* (Netflix, 2015-2017).
- *Quincy* (*Quincy, M.E.*, NBC, 1976-1983)
- *Reperto A* (*Exhibit A*, Kelly Loudenberg, 2019)
- *SanPa - Luci e tenebre di San Patrignano* (Gianluca Neri, Netflix, 2020)
- *Sex Education* (Netflix, 2019-2023)
- *Stranger Things* (Netflix, 2016-)
- *The Confession Tapes* (Kelly Loudenberg, 2017)
- *The Keepers* (Ryan White, Netflix, 2017)
- *The Staircase* (Jean-Xavier de Lestrade, 2005-2013).

- *Unsolved Mysteries* (NBC 1987–1997, CBS 1997-1999, Lifetime 2001–2002, Spike 2008–2010, Netflix 2020–)
- *Vatican Girl* (Mark Lewis, Netflix, 2022)
- *Wanna* (Nicola Prosatore, Netflix, 2022).
- *Wild Wild Country* (Maclain Way, Champman Way, Netflix, 2019)