

Ancora sul rapporto tra finzione e realtà: il caso delle storie ispirate a fatti e personaggi veri

Federico Montanari*

Recibido: 05.12.2024 — Aceptado: 13.12.2024

Título / Titre / Title

Más sobre la relación entre ficción y realidad: el caso de las historias inspiradas en hechos y personajes reales

Pour en savoir plus sur la relation entre fiction et réalité: le cas des histoires inspirées de faits et de personnages réels.

Again on the relationship between fiction and reality: the case of stories inspired by true facts and real characters.

Riassunto / Resumen / Résumé / Abstract

Questo articolo si propone di esplorare, attraverso la letteratura semiotica e i media studies, il rapporto tra alcuni esempi di «storie vere» all'interno dell'universo mediatico, nel rapporto tra biopic e il cosiddetto «true crime». L'intento è quello di mostrare come oggi si rischi di cadere in una sorta di ritorno del «referenzialismo», quando invece è forse possibile pensare a modelli complessi di relazione tra la narrazione di finzione e la narrazione che costituisce il mondo cosiddetto «fattuale».

Este artículo pretende explorar a través de la literatura semiótica y de estudios de medios la relación entre algunos ejemplos de «historias verdaderas» dentro del universo mediático, en la relación entre biopics y los llamados «true crime». La intención es mostrar cómo hoy en día se corre el riesgo de caer en una especie de retorno del «referencialismo», cuando en su lugar tal vez sea posible pensar modelos complejos de la relación entre la narración de ficción y la narración que constituye el llamado mundo «factual».

Cet article vise à explorer, à travers la littérature sémiotique et l'étude des médias, la relation entre certains exemples d'«histoires vraies» dans l'univers des médias, dans la relation entre les biopics et ce que l'on appelle le «true crime». L'intention est de montrer comment il existe aujourd'hui un risque de tomber dans une sorte de retour du «référentialisme», alors qu'il est peut-être possible de penser à des modèles complexes de la relation entre le récit fictionnel et le récit qui constitue le monde dit «factuel».

This article aims to explore through semiotic and media studies literature the relationship between some examples of «true stories» within the media universe, in the relationship between biopics and the so-called «true crime». The intention is to show how today there is a risk of falling into a kind of return of «referentialism», when instead it is perhaps possible to think of complex models of the relationship between fictional narrative and the narrative that constitutes the so-called «factual» world.

Parole chiave / Palabras clave / Mots-clé / Keywords

Semiotics, Fiction, Veridiction, Biopic, True crime, Seriality.

Semiótica, Ficción, Veridicción, Biopic, True crime, Serialidad.

Sémiotique, Fiction, Veridiction, Biopic, True crime, Sérialité.

Semiotics, Fiction, Veridiction, Biopic, True crime, Seriality.

* Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia

1. Introduzione: La finzione e la realtà come antiche compagne del racconto

Il tema del rapporto tra finzione e realtà, in particolare quello delle narrazioni ispirate a fatti e personaggi veri, è vasto quanto le origini del racconto stesso. Ogni epoca e cultura ha elaborato forme narrative che dichiarano, negano o reinventano un legame con la realtà: perlomeno sin dall'idea di mimesi in Aristotele, e non è così banale ricordarlo, e viene ripresa peraltro anche in recenti discussioni e studi sulla serialità (cfr. Garcia, 2016). Tuttavia, come evidenziato da studi oramai classici come quelli di Northrop Frye e Tzvetan Todorov, il cuore della questione non risiede tanto nella presenza di un riferimento dato alla realtà, ma piuttosto nella invenzione e costruzione di questo rapporto, e di questo processo. Per dirla con un classico aforisma di Borges: tutta la letteratura è fantastica. E, potremmo aggiungere, tutte le forme di narrazione, comprese quelle mediali, e seriali, aprono verso il fantastico e sulla fiction. Umberto Eco, in uno dei suoi saggi, «Fakes and Forgeries», assieme a Daniele Barbieri in «Is Reality A fake?» nello stesso numero seminale e preveggenza della rivista *Versus* (dedicato, in anni non sospetti, alla questione dei falsi, 1987) insistevano, in modi diversi, ma, proprio, per contrasto, sulla inconsistenza e al tempo stesso complessità di un rapporto fra fatti veri e letteratura, o fiction o racconto in generale. E riflettevano sulla natura sfuggente della veridicità, del verosimile o del vero, nella narrazione; più in generale mostrando come la realtà stessa venga a costituirsi attraverso le forme e i codici del racconto. Lo stesso Eco, anche se, nei suoi libri successivi, a partire dagli anni '90, come ad esempio, in *Kant e l'ornitorinco*, propugnava un qualche ritorno ad una forma di un «principio di realtà» (anche come reazione alle ondate di derive decostruttiviste di moda in quegli anni) – e di attenzione verso le allora imperanti scienze cognitive – insisteva su un rapporto non basato su un ingenuo e vetusto ritorno al «referente», ma piuttosto su un «ordine bucherellato («camolato», lui scriveva) del reale»; e insisteva su questo punto: anche la realtà cosiddetta tale, viene colta (ed è fin troppo ovvio dirlo quando pensiamo

alla ricerca semiotica) attraverso le forme del discorso e della narrazione. Pensiamo ancora ad un altro dei libri di Eco, a *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, in cui si approfondisce ancora questo punto, in particolare, sottolineando l'importanza di un «patto finzionale/narrativo» – assieme a Bruner – fra autore e lettore (o, aggiungiamo noi, spettatore) in cui si ha una richiesta di sospensione della incredulità da parte del lettore e di una «finzione riguardo al credere» da parte dell'autore.

2. La narrazione come filtro di realtà

Ma cosa succede nei testi cosiddetti «di non fiction»? Anche le cronache più crude, come quelle legate a tragedie recenti (ad esempio, pensiamo alla tragica alluvione di Valencia), sono plasmate, è fin troppo ovvio dirlo, da ordini di discorso e stili narrativi: la cronaca, l'inchiesta, il reportage sono sempre strutturati in forma narrativa. Pensiamo ad un lavoro di analisi, da parte di Ruggero Eugeni (2010), di un classico reportage, degli anni '50, di un giornalista italiano fra i più noti, ora scomparso, Enzo Biagi, sulla terribile alluvione del Polesine. Anche in quel caso, il ritmo, l'organizzazione temporale, il ruolo delle testimonianze, dello stile dell'inchiesta, ecc., costituiscono l'oggetto «di realtà» («non finzionale»). Può sembrare ovvio, ripeto, affermarlo ancora oggi, dopo decenni di ricerche semiotiche e sui media, ma senza tali strutture discorsive e narrative la realtà rimarrebbe inaccessibile e inconcepibile. «Il sapere e il credere» (per riprendere un altro classico della semiotica, con l'omonimo saggio di Greimas) si fondono e si rimescolano, seppure in forme articolate e complesse. Non è un caso se, come noto, da molti anni oramai, nello studio dei discorsi scientifici (così come, un po' più di recente nell'ambito della medicina) si parli e si utilizzi la nozione di «narrazione» (o medicina narrativa): non solo, o non tanto, per divulgare conoscenza e comunicare con i pazienti, ma per costruire verità, pratiche e addirittura contesti di cura. E sembrerebbe quasi altrettanto superfluo ricordare che la questione del racconto, della narrazione e della narratività è da

molto tempo diventato lo snodo centrale dell'analisi e del metodo delle scienze sociali, fino agli studi sui media (da Bruner, a Greimas ad Eantman, seppure con tante sfumature diverse). Lotman, citato da Nicola Dusi e Giorgio Grignaffini (anche in questo dossier), ci ricorda che esistono semiosfere stratificate, spazi semiotici che organizzano la nostra esperienza del mondo, proprio in relazione al rapporto fra fiction e non fiction e nelle forme della serialità televisiva e filmica.

Uno studioso sempre molto citato come Bruner, ma di cui poi spesso ci si dimentica la lezione, ci ricorda che i meccanismi narrativi non solo, o non tanto, «modellano l'esperienza quotidiana» e il mondo, per «dargli un senso» (visione, per Bruner, ancora troppo cognitivista); ma che, in realtà, la finzione letteraria – dunque, dovremmo riflettere, credo, di nuovo, anche sui meccanismi che regolano i prodotti di fiction e mediali come le serie, e ancor più le serie definite come «biopic», o anche i «real drama» per arrivare a quelle di tipo «true crime» – non sembrano far riferimento ad «alcunché nel mondo» ma «fornisce soltanto il senso delle cose».

Non per fare da «grillo parlante», ma qui potremmo insistere anche sul fatto che un film, o una serie TV di tipo «biopic» su Papa Francesco (oggetto di analisi all'interno di questo dossier), parlando, ovviamente, «del Papa», appunto, istituisce un insieme di pratiche differenziali: vale a dire, «allestisce» una scena, una forma e una narrazione, in un concatenarsi di spazi-tempi, relativa al «senso di quel Papa». E, più che fare riferimento al pontefice in quanto entità «esistente» nel mondo, con la sua storia (appunto) e le sue vicende, essa istituisce, produce, un riferimento, attingendo a tali vicende, le quali – anche in questo caso è ovvio dirlo – sono sempre già narrate o tradotte in forma mediale (a partire da giornali, reportage, resoconti, libri ecc.). Ripeto, sembra, oggi, fin troppo banale ricordare questo punto – visto anche il mondo iper-mediatizzato (pensiamo qui anche ai lavori di Grusin, sull'idea di mediazione radicale), fra social, tecnologie e piattaforme sempre più articolate e dotate di propri caratteri, stili di racconto e di discorso. Ma credo vi sia bisogno di ritornarvi sopra, proprio per cercare di scongiurare il rischio di un ritorno di neo-referenzialismo

statico e banale. Anche le serie meno «di fiction» e più di «resoconto del reale» producono fiction; anzi, talvolta ancora di più: procedendo attraverso la costruzione di caratteri mitizzanti dei personaggi, riorganizzando spazi, tempi, sguardi e punti di vista degli spettatori.

Se riprendiamo, ancora una volta, Bruner, lo studioso ci ricordava che «possiamo riferirci ad 'eroi' o 'contratti violati' proprio in virtù della loro precedente esistenza in un mondo narrativo» (ib., 4) e non il contrario. Così come riconosciamo – o apprezziamo e valutiamo – l'anticipazione o la descrizione di un «eroe del mondo reale», un politico, un musicista, lo stesso pontefice, attraverso l'arco narrativo e le aspettative che si creano attorno a quel personaggio. Ed è la narrativa, ancora con Bruner, a dar forma alle «cose reali» e, spesso, a conferire loro un titolo di realtà. Ad esempio, insiste Bruner, da lungo tempo, gli studiosi di diritto sanno bene (così come avviene, del resto, nei cosiddetti «legal drama» e relative serie) che addirittura nei tribunali cosiddetti «reali», anche i «racconti giudiziari in aula, per quanto vincolati da norme procedurali, hanno bisogno di cominciare evocando realtà familiari, non foss'altro per mettere in luce le deviazioni da esse. Così, anche i racconti giudiziari (in tribunali «veri») attingono ad una tradizione narrativa consolidata» (ib., 5). Bruner aggiunge un punto, sempre a partire dai racconti e dalle situazioni giudiziarie, importante per la questione che si trova al centro di questo dossier, relativa ad una fiction che si «basa su storie (cosiddette) vere»: «già sappiamo», afferma l'autore, «che i racconti giudiziari si legittimano invocando il passato, facendo appello al precedente». Perché, dice Bruner (e in questo simile a Lotman), «teniamo in gran conto della prevedibilità.» Ma, quello che è ancora più importante (sia per la fiction ma, diciamo, più in generale, per la costruzione di storie e dunque dei processi di senso): si tratta, per Bruner, della «perenne tensione dialettica fra il canonico e il possibile» (ib.), che si viene a creare.

Tale meccanismo – di cui lo stesso Eco parlava, riprendendo anche Bruner – relativo alla «finzione letteraria» (non dissimile da quella audiovisiva, filmica, o della serialità), esso lavora prendendo le distanze dal

«familiare», nello «scopo di superarlo per addentrarsi nel regno del possibile, di quel che potrebbe essere/essere stato/essere forse in futuro» (Bruner, *ib.*). Ecco che qui l'autore si avvicina alla dimensione modale (pensiamo a Greimas, e lo vedremo subito sotto con la questione classica del quadrato di veridizione), al tema più ampio delle modalità; forse, anch'esso, negli ultimi anni, non più tanto ripreso, e considerato, a torto, dai mediologi, come «superato»; ma, a mio parere, da riprendere (su questo ci permettiamo di rimandare a Montanari, 2024; e ai riferimenti a lavori recenti di semiotica modale della finzionalità, ripresi in quel saggio, come quelli di Colas-Blaise, 2022, e ai suoi riferimenti a Latour, e a Bertand). Si tratta di riflettere sullo statuto radicalmente «modale» del reale, e dell'esistente, forse con un tono filosoficamente spinoziano.

2.1. Emozioni «reali» e finzione: una tensione sottile

Un aspetto fondamentale, interrelato, è costituito, parlando di «tensione», dalla dimensione emotivo-passionale delle narrazioni, come analizzato, anche in questo caso, da molto tempo, dalla semiotica delle passioni (ad es., come noto, perlomeno a partire da Greimas, Fontanille, e poi con Fabbri, Pezzini e altri studiosi). Più in generale, come attestato anche dalle ricerche sia neuro-cognitive che fenomenologiche, tutti noi proviamo, ovviamente, emozioni autentiche anche di fronte a eventi narrativi completamente fittizi, come in un film horror. Il nostro corpo «crede» alle passioni evocate, rivelando la fragilità del confine tra emozioni «fanzionali» e «reali» (si veda, ancora una volta, come abbiamo ricordato sopra, il legame con l'idea di patto finzionale, ripresa da Eco e da Bruner, *ib.*). Le emozioni generate dalla finzione, dunque, hanno un effetto reale, sfumando ulteriormente i già vaghi confini ontologici tra realtà e immaginazione.

Il nostro corpo e la nostra mente credono, dunque, alle formazioni passionali, attivando risposte fisiologiche e psicologiche che sembrano ignorare la distinzione ontologica tra realtà e finzione. Ci spaventiamo, piangiamo,

proviamo empatia o gioia per personaggi che sappiamo essere immaginari.

Questa ambiguità si collega anche, dicevamo, al modello del quadrato della veridizione di Greimas, dove la verità non è un dato assoluto, ma il risultato non solo di opposizioni ma di una tensione dinamica tra «essere» e «sembrare», tra «verità» e «falsità». Le emozioni indotte da una narrazione fittizia si collocano in questo spazio intermedio, un luogo in cui il «sembrare vero» è sufficiente a produrre effetti tangibili sul pubblico. L'effetto di verità della narrazione, infatti, non dipende necessariamente dalla realtà effettiva degli eventi rappresentati, ma dalla coerenza interna della finzione e dalla capacità della storia di evocare «passioni credibili».

2.2. Ancora un ruolo per l'intenzionalità? Forse, ma narrativa

Un elemento chiave per comprendere questa tensione è la questione della cosiddetta intenzionalità narrativa. Come ha sottolineato ancora una volta la fenomenologia, l'esperienza emotiva non è legata alla natura cosiddetta oggettiva degli eventi, ma all'intenzione con cui vengono rappresentati e recepiti. Un film, un romanzo o una serie televisiva vanno a costituire un contesto in atto, che invita il pubblico, dicevamo, certo, ancora una volta a «sospendere l'incredulità» (si veda ancora Eco, *cit.*) e a immergersi emotivamente nella storia. Questo processo, che potrebbe sembrare una forma di finzione «debole», in realtà attiva meccanismi profondi, a quanto pare, e radicati nel nostro cervello, spesso equiparabili a quelli delle emozioni vissute nella vita reale.

La neuroestetica e le neuroscienze cognitive hanno – anche se talvolta in modo non troppo convincente e approfondito, e controverso, rispetto ad una effettiva analisi testuale e sociosemiotica – ulteriormente esplorato questo fenomeno, forse mostrando come il nostro cervello e corpo risponde agli stimoli narrativi finzionali in modi simili a quelli innescati da esperienze dirette (*cfr.*, su questo, anche Eugeni 2010). Ad esempio, le stesse aree del cervello associate all'empatia si attivano, come noto (e forse,

come un po' troppo divulgato in questi ultimi decenni attraverso un racconto troppo edulcorato e semplificato di una teoria del rispecchiamento e dei cosiddetti neuro-ni specchio), quando osserviamo un personaggio provare dolore, sofferenza o gioia. In questo senso, la narrazione stessa sembra funzionare come una «simulazione» della realtà, capace di evocare emozioni autentiche pur essendo costruita su eventi inesistenti. Questa ci pare una versione un po' più interessante della teoria del rispecchiamento: vale a dire, senza organizzazioni semio-narrative e discorsive non è possibile simulare alcunché.

Le emozioni, sia reali che finzionali, svolgono dunque un ruolo fondamentale nel modo in cui il pubblico si relaziona alle storie. Esse fungono da mediatrici tra il testo narrativo e lo spettatore, rendendo accessibili contenuti altrimenti distanti o complessi. Pensiamo, ad esempio, ancora una volta, alla commozione generata da una scena drammatica o alla tensione provocata da un thriller. Questi stati emotivi non solo coinvolgono lo spettatore, ma facilitano anche la comprensione e la memorizzazione degli eventi rappresentati. La narrazione diventa così un ponte più che tra «reale» e «finzionale» o «immaginario», tra l'esperienza individuale e quella collettiva, permettendo al pubblico di «vivere insieme» eventi al di là della propria realtà immediata.

Questo ruolo delle emozioni, e passioni, è particolarmente evidente nel genere cosiddetto *true crime* o nei biopic, che trattiamo nel presente dossier, dove il pubblico è consapevole di una realtà storica degli eventi rappresentati, ma vive comunque un coinvolgimento emotivo che spesso supera il livello della semplice comprensione razionale. Serie come *Dahmer* (sul famoso caso del serial killer di omosessuali e cannibale), o *When They See Us*, (miniserie, Netflix, del 2019, che, lo ricordiamo, racconta la storia «vera», di cinque ragazzi afroamericani che furono ingiustamente accusati di aver aggredito in un caso, rimasto tristemente famoso, una jogger a Central Park a New York, nel 1989), ad esempio, riescono a suscitare indignazione, empatia o rabbia, facendo leva su una rappresentazione emotivamente carica e, allo stesso tempo, ancorata a fatti di cronaca. Ma, purtroppo, questo stesso meccanismo accade quando assistiamo ad un

processo o ad una dichiarazione e sentenza di colpevolezza di un «vero» killer, o serial killer, o femminicida, come accade sempre più spesso, ed è accaduto molto di recente in Italia.

2.3. La sfida della credibilità emotiva

Un altro aspetto rilevante è la capacità di una narrazione di mantenere una sorta di «credibilità emotiva». La finzione narrativa deve bilanciare la coerenza interna con la plausibilità esterna, creando un mondo in cui le emozioni siano percepite come autentiche. Questo spiega perché alcune storie, pur essendo tecnicamente ben costruite, falliscono nel coinvolgere il pubblico: manca una risonanza emotiva necessaria a farle percepire come «vere». In altri casi, invece, una storia palesemente finzionale riesce a commuovere profondamente grazie alla sua capacità di evocare emozioni universali e quasi-archetipiche. Infine, le emozioni evocate dalle narrazioni non si limitano a coinvolgere il pubblico, ma possono stimolare una riflessione critica sulla realtà stessa. La paura provocata da un film horror, ad esempio, può portare a interrogarsi sui propri timori più profondi, mentre la commozione per una biografia cinematografica può spingere a rivalutare il significato di determinati valori o eventi storici. In questo senso, le emozioni non sono solo una risposta alla narritività di un testo, ma diventano chiaramente un mezzo per analizzare anche quella del mondo contestuale circostante.

La capacità delle narrazioni di suscitare emozioni «autentiche», anche di fronte a eventi cosiddetti fittizi, rappresenta una delle caratteristiche più potenti e paradossali della finzione. Questo fenomeno, esplorato, si diceva, dalla semiotica, dalla fenomenologia e dalle neuroscienze, dimostra come le emozioni siano una sorta di ponte tra realtà e immaginazione, sfidando i confini ontologici e aprendo nuovi spazi di significato infra-testuale. La finzione, lungi dall'essere un semplice strumento di evasione, diventa così in questo modo un laboratorio per esplorare la complessità della condizione sociale e umana.

3. La sfida della credibilità emotiva

Un esempio significativo di questa relazione tra finzione e realtà è rappresentato, si diceva, dal genere *true crime*, specie in un confronto con il *biopic*. Serie come *Unbelievable* o la già citata *Dahmer* rielaborano crimini reali per costruire narrazioni intense e coinvolgenti. Allo stesso modo, *biopic* ovviamente molto diversi fra loro, come *The Crown* o, evidentemente, in tutt'altro caso, *Pistol*, lo vedremo subito sotto, esplorano figure e momenti storici o culturali, oscillando tra verità e situazione storica e cosiddetta licenza poetica. Il problema che emerge è duplice: da un lato, lo «statuto di verità» di personaggi e situazioni; dall'altro, l'influenza dei generi: con il realismo che si configura come un meta-genere capace di attraversare documentari, drammi e narrazioni ibride. Il genere *true crime* e i *biopic* rappresentano due delle forme narrative più emblematiche e tipiche, del nostro tempo, in cui davvero il confine tra finzione e, appunto, la cosiddetta realtà si fa sottile e sfumato. Entrambi i generi si situano in una zona liminale, dove la ricostruzione di eventi reali e la creazione di una narrazione avvincente convivono in una relazione complessa. Questi racconti, che spaziano dai crimini più efferati alle biografie di figure storiche o culturali, offrono una finestra privilegiata per riflettere sul modo in cui la realtà viene percepita, ricostruita e consumata attraverso le storie. Il *true crime* si è affermato negli ultimi anni come uno dei generi più popolari, non solo per la sua capacità di intrattenere, ma anche per la sua capacità di esplorare le zone d'ombra della società. Serie, dicevamo, come *Unbelievable* o *Dahmer* non si limitano a riportare crimini realmente accaduti, ma li trasformano in narrazioni emotivamente coinvolgenti, offrendo al pubblico non solo i fatti, ma anche un'immersione nelle vite dei protagonisti. In questo senso, il *true crime* non è più, ovviamente, semplicemente una cronaca, ma una forma di narrazione che utilizza i meccanismi del dramma per amplificare l'impatto emotivo e morale delle storie.

Ad esempio, *Unbelievable* affronta la delicata questione delle accuse di stupro e della credibilità delle vittime, intrecciando un racconto investigativo con una riflessio-

ne sociale. *Dahmer*, d'altra parte, esplora la mente di uno dei serial killer più noti della storia recente, mettendo in luce non solo le sue atrocità, ma anche le dinamiche sociali e familiari che lo hanno circondato. Queste serie, pur basandosi su eventi reali, adottano spesso una prospettiva soggettiva, enfatizzando il ruolo delle emozioni, delle relazioni e dei traumi personali.

3.1. Tra storia, narrazione, e lo statuto di verità

Accanto al *true crime*, il *biopic* si configura come un altro genere fondamentale per comprendere la relazione tra forme o, per meglio dire, narrazioni e discorsi della realtà e quelli della finzione. Serie come *The Crown*, si diceva, che racconta la vita della regina Elisabetta II, o *Pistol*, che narra la nascita della scena punk attraverso la storia dei Sex Pistols, ne rappresentano esempi. Il *biopic* non si limita a ricostruire eventi e momenti storici o biografie, ma li reinventa, creando una narrazione che mira a catturare, certo, non solo i fatti, ma anche l'essenza dei personaggi e del loro tempo. In *The Crown*, ad esempio, le dinamiche politiche e familiari della monarchia britannica vengono reinterpretate attraverso una lente drammatica, che esalta le tensioni personali e istituzionali. Allo stesso modo, *Pistol* non si limita a raccontare la storia dei Sex Pistols, ma utilizza la loro parabola come simbolo di un'intera epoca e momento, culturale e politica, la nascita del movimento Punk, evidenziando le contraddizioni e le rivoluzioni del periodo, ma anche gli stili ironici e paradossali della cultura del Do It Yourself, dei rapporti con i media, le case discografiche, ecc.

Uno dei problemi principali che emergono sia nel *true crime* che nei *biopic* è lo «statuto di verità» di personaggi e situazioni. Quanto di ciò che vediamo è «realmente» accaduto? Quanto, invece, è frutto dell'interpretazione narrativa? Questa tensione tra verità storica e licenza poetica è, ancora una volta, al centro di molte critiche e dibattiti. Da un lato, i creatori delle serie devono garantire una certa fedeltà ai fatti; dall'altro, hanno bisogno di rendere la narrazione interessante e accessibile al pubblico, spesso ricorrendo a semplificazioni, amplificazioni drammati-

che o vere e proprie invenzioni. Il true crime, ad esempio, viene spesso accusato di spettacolarizzare il crimine, riducendo eventi complessi a narrazioni sensazionalistiche. Allo stesso modo, i biopic possono essere criticati per aver alterato o reinterpretato eventi storici per adattarli a una determinata agenda narrativa. Tuttavia, questa tensione è anche ciò che rende questi generi così potenti, poiché spingono il pubblico a interrogarsi su cosa significhi veramente «raccontare la verità».

3.2. Il ruolo del realismo come meta-genere

Un altro aspetto interessante, si diceva, è il ruolo del realismo, che nei true crime e nei biopic si configura come, anticipavamo sopra, un vero e proprio meta-genere. Il realismo, infatti, non è un genere a sé stante, ma sembra piuttosto essere un tono o uno stile che può attraversare diverse forme narrative, dai documentari ai drammi, dalle serie investigative alle narrazioni ibride. Questo meta-genere si basa su convenzioni narrative e stilistiche che mirano a creare un senso di autenticità, anche quando gli eventi rappresentati sono stati modificati o reinterpretati. Ad esempio, *The Crown* utilizza scenografie, costumi e dialoghi che evocano un forte senso di realtà storica, anche se molte delle interazioni tra i personaggi sono frutto ovviamente di invenzione. Allo stesso modo, Dahmer adotta un approccio realistico per rappresentare la vita del serial killer, ma lo fa attraverso una lente drammatica che enfatizza le sue esperienze personali e le sue relazioni. Non solo questo uso del realismo rende le storie più efficaci e «credibili», ma le carica di una forza emotiva e simbolica che va oltre i fatti stessi. Ma vi sono alcuni punti più specifici. Secondo gli studiosi di emozioni e di narrativa della serialità e «complex tv» contemporanea (per dirla con Mittell), la questione del mix delle emozioni ci porta ad una mutata visione dell'idea stessa di testo; la relazione e «il traffic between world and text, then, runs in both directions: we need our experience of the world to 'get into' the text, but the text may transform the way we understand and experience the world (...)» (Smith, ci-

tato in Nelson, in, Garcia, ed., 2016, 38). Le emozioni, e i personaggi, che le incarnano, vanno a costituire dei «sé» più «autoriflessivi» secondo questi studiosi (e secondo gli studi sulle forme sociali e culturali attuali, il riferimento va a studi generali e oramai classici come quelli di Bauman, Beck o Giddens): nel senso che continuamente si autorappresentano nelle loro stesse passioni (e in questo senso vanno «oltre ai fatti stessi»); e incarnando, in queste storie seriali, una autoriflessività, producono sia modi nuovi di «engage the audience», ma soprattutto nuovi modi di pensare o stesso rapporto fra affetto e narrazione. In questo senso, «mostri» come Dahmer – ed è una serie, questa, in cui, in un certo senso, il biopic, forzando un po' le definizioni di genere, collassa nel true crime – e come del resto altri «cattivissimi» producono, certo, una terribile rappresentazione della crudeltà e della cattiveria; ma anche una specie di affetto, di nuova «aura», attorno a questi stessi personaggi. Il che non vuol più dire solo che «proviamo affetto» o, in fondo, ammiriamo, classicamente, i cattivi (in una forma tradizionale di catarsi) ma che questi affetti, queste emozioni formano una sorta di deformazione della dimensione e dell'arco narrativo. Una sorta di sua sospensione.

In definitiva, il true crime e i biopic rappresentano, dicevamo, due modi complementari di esplorare il rapporto tra realtà e finzione. Entrambi i generi utilizzano la narrazione per dare forma a eventi «veri» o verosimili, creando storie che non solo informano, ma emozionano, provocano e interrogano. Questa capacità di oscillare tra verità e finzione, tra cronaca e dramma, rende il true crime e i biopic strumenti potenti per comprendere non solo la «realtà che rappresentano», ma anche il modo in cui noi, come pubblico, ci relazioniamo a essa.

4. Vita ordinaria e straordinaria: tensioni nei biopic

Un altro elemento ricorrente, che ci pare centrale, per quanto apparentemente scontato, nei biopic è un altro tipo di tensione, già in parte evocata sopra: tra vita or-

dinaria e straordinaria. Le narrazioni cercano di rendere eccezionali anche i momenti quotidiani, trasformando personaggi storici o celebrità in figure accessibili e umane. Questo approccio non è nuovo – basti pensare ai racconti sulla vita quotidiana di re o soprattutto della corte, come Luigi XIV in *Versailles*. O, per fare un grande salto, nell'incentrarsi invece su figure di eroi contemporanei, come Pelé e Maradona —. Ma la novità, sempre che si tratti di novità, sembra essere quella dell'uso di tecniche narrative che rendono la vita ordinaria «straordinariamente significativa» ma anche «normalmente eccezionale». Questa dinamica richiama ancora una volta la definizione classica di Todorov sulla letteratura fantastica, in cui l'apparizione di qualcosa di «strano» destabilizza la percezione, oscillando tra spiegazioni razionali e meravigliose. Ma, al tempo stesso, la vera novità è data dalla tensività: il rendere la vita quotidiana come «forte e straordinaria». Ci troviamo quasi in un rapporto di simmetria con la definizione classica dei tipi di letteratura fantastica in Todorov. In cui l'apparizione di qualcosa di «strano» fa oscillare e rendere incerti sulla soluzione che fa propendere, di volta in volta, o verso il meraviglioso o verso la spiegazione «razionale» e «naturale», fino verso il fantastico o verso molti casi limite (come tipico, dice Todorov, ad esempio di Poe). Nei biopic, il quotidiano spesso svolge questa funzione, seppure in modo esteso: di «commutatore», spingendo il pubblico a vedere il familiare sotto una luce nuova. Tuttavia, questa funzione di tensione fra atteso e inatteso sembra lavorare spesso, si diceva, sulle figure dell'eroe «buono», da un lato; o addirittura spesso (come, appunto, nelle fiction basate su «storie vere» e «true crime») sui «rogue heroes» o dell'emergere di numerosi antieroi (cfr., Bernardelli; Garcia). In cui oltre al meccanismo della costruzione di una «structure of sympathy» (cfr., ancora Garcia, ib., 53, che cita ancora una volta Smith) si attiva quella deviazione dalla narrazione di cui dicevamo sopra.

Uno degli aspetti più interessanti dei biopic sembra dunque essere la tensione, come detto sopra, tra la dimensione ordinaria e quella straordinaria della vita dei personaggi rappresentati. Questo elemento, apparentemente scontato, costituisce invece il nucleo di molte narrazioni biografiche,

poiché consente di trasformare personaggi storici, celebrità o figure iconiche in rappresentazioni che appaiono accessibili, umane e, allo stesso tempo, straordinarie.

I biopic spesso cercano di rendere appunto eccezionali anche i momenti più quotidiani. Attraverso l'uso di dettagli personali, interazioni intime e rappresentazioni della routine, si costruisce una visione dei personaggi che li avvicina al pubblico, umanizzandoli e mostrando la complessità delle loro vite al di là della loro immagine pubblica. Questo approccio non è nuovo: già, si diceva, nei racconti storici, si trovano tentativi di svelare l'umanità dietro il potere e la grandezza. In epoca contemporanea, figure appunto come Pelé, Baggio o Maradona, o lo stesso Papa, noti per i loro successi straordinari, vengono rappresentati anche attraverso le sfide, i momenti di vulnerabilità e le decisioni quotidiane che ne hanno plasmato la vita. La vera novità, tuttavia, risiede nell'uso di tecniche di tensione affettivo-narrative che rendono la vita ordinaria, appunto, «straordinariamente significativa». Attraverso una regia attenta, l'uso della musica, il ritmo, il montaggio, l'enfasi su dettagli apparentemente minimi e l'introspezione emotiva, i biopic moderni riescono a creare un senso di tensione narrativa che avvolge anche i momenti più banali. Ad esempio, in *The Crown*, gli incontri privati della regina Elisabetta II diventano momenti carichi di significato storico e umano, trasformando gesti e decisioni quotidiane in metafore del potere e della responsabilità.

4.1. Celebrità come «archetipi» di straordinarietà: l'esemplare

Un altro elemento centrale nei biopic è la rappresentazione e costruzione delle celebrità come «archetipi» esemplari di straordinarietà. La tensione tra il loro status pubblico e la loro dimensione privata crea un ponte tra il mito e la realtà. Questa dinamica è evidente in film come *Bohemian Rhapsody* (sulla vita di Freddie Mercury) o *Control* (su un piano e una realtà totalmente diversa, su una storia antieroaica di Ian Curtis e del gruppo Joy Division), dove le vite «straordinarie» dei protagonisti vengono esplorate attraverso episodi di quotidianità e vulnerabilità, mo-

strando la costruzione del loro mito personale e artistico e la costruzione dei loro mondi.

Allo stesso modo, ancora, una serie come *Pistol*, che racconta, dicevamo, la nascita del movimento punk attraverso la storia dei Sex Pistols, non si limita a rappresentare gli eventi straordinari che hanno definito un'epoca, ma pongono l'accento sui momenti di lotta quotidiana, sull'umanità dietro il caos creativo. Questo equilibrio tra ordinario e straordinario, ancora una volta, non solo umanizza i personaggi, ma permette anche di raccontare una storia più stratificata e ricca, che include sia l'individuo sia, dicevamo, il contesto, o l'intertestio, storico e culturale che lo circonda.

Il quotidiano come specchio, o meglio, filtro, dell'universale? La forza di questi racconti risiede nella loro capacità di trasformare il quotidiano in un riflesso di temi universali. Attraverso il racconto delle loro vite, i biopic mettono in scena questioni più ampie: la lotta per l'identità, il peso delle aspettative sociali, il confronto con il fallimento e la ricerca del significato. In questo senso, il quotidiano non è solo un contesto, ma diventa esso stesso un vero dispositivo narrativo per esplorare l'interiorità dei personaggi e il loro impatto sul mondo. Ma vi sono, evidentemente casi, magistrali, di rottura di genere.

Ad esempio, in *A Hidden Life* di Terrence Malick, la routine quotidiana di un contadino austriaco durante la Seconda Guerra Mondiale diventa una metafora della resistenza morale e della scelta etica. In altro modo, ancora in *Maradona* o in *Pelé*, la rappresentazione delle difficoltà personali e delle decisioni ordinarie dei protagonisti si intreccia con il racconto delle loro imprese straordinarie, sottolineando la complessità della loro umanità, ma anche della narrazione.

5. Conclusione: dall'ordinario come straordinario al «consumo di verità». E possibili schemi provvisori di referenzialità

In definitiva, la tensione tra vita ordinaria e straordinaria nei biopic, ma anche nei true crime, non è solo un ele-

mento narrativo, ma una chiave valoriale per comprendere il successo di questo genere. Mostrando che anche le figure più iconiche e «leggendarie» sono fatte di momenti di quotidianità, i biopic creano un legame affettivo con il pubblico, rendendo queste storie non solo più autentiche, ma anche più potenti e universali. In questo modo, il genere continua a evolversi, trovando nuovi modi di esplorare la relazione tra il personale e il collettivo, tra il banale e il sublime, tra la realtà e la sua rappresentazione, e certo in rapporto alla dimensione affettiva.

Innovazione e stereotipi nei biopic. Nei casi migliori, i biopic creano spazi narrativi che potremmo definire «non euclidei», dove tempi e luoghi si sovrappongono, e le vite stratificate emergono con una complessità dinamica. Tuttavia, in molti altri casi essi ricorrono a stilemi stereotipati, come la narrazione di un'ascesa dalla povertà o di un talento eccezionale emerso da circostanze ordinarie. La dimensione «bio» – biografica o autofunzionale – è sempre stata centrale nella letteratura e nel cinema, ma i generi ibridi contemporanei, come l'auto-fiction, offrono nuove modalità per esplorare il legame tra vita reale e narrazione.

Infine, ecco qui alcuni possibili, provvisori, modelli narrativo-discorsivi, fra biopic e true crime.

Si possono forse identificare, in una sintesi provvisoria, tre tipi principali di processi di referenzialità nelle narrazioni biografiche:

- a. Intra o endo-referenziale: Quando la narrazione incorpora eventi storici come parte di una trama fittizia. Ad esempio, vi sono serie TV con inseriti riferimenti ad una realtà storica o passata; anche storie di fantascienza, apparentemente molto lontane dal biopic, ad esempio il caso di una serie molto bella e molto vista, recente, come *Il problema dei tre corpi* in cui si fa riferimento al periodo della Rivoluzione culturale in Cina, come evocazione di una «storia avvenuta», e in cui il padre della protagonista – una scienziata – e professore pure lui, era stato picchiato e ucciso dagli studenti; anche se qui la vicenda riguarda poi il contatto con una civiltà aliena che minaccia la terra e tutta una serie di avvenimenti paranormali. Si costruisce così un

effetto di «biopic» interno, di riferimento interno, intradiegetico, alla storia stessa.

- b. Eso-referenziale: Quando la storia si concentra su figure o eventi «reali», e relative azioni, situazioni e stati (è l'esempio delle serie citate in precedenza, da *Pelé*, a quella dedicata a papa Francesco, con tutte le debite differenze). O, serie biopic su personaggi della vita politica o pubblica, ancora, con *Class Act* (ad esempio la serie su Bernard Tapie).
- c. Metareferenziale: Quando la narrazione supera, va al di là dei personaggi individuali per rappresentare un contesto storico, sociale o culturale più ampio, come in *Pistol*.

In conclusione: fatti di realtà e finzione si presentano come specchi intrecciati. La narrazione contemporanea, attraverso biopic e true crime, sfuma i confini tra realtà e finzione, ridefinendo il nostro rapporto con la «verità». L'equilibrio tra realismo e licenza artistica rimane centrale, così come il modo in cui il pubblico consuma e interpreta queste storie. In un mondo sempre più dominato dai media, il racconto non solo riflette la realtà, ma la costruisce, dimostrando che ogni verità è, in ultima analisi, una narrazione condivisa. Un ultimo punto che rimane aperto: si tratta di valutare anche come la verità, viene non solo costruita, ma più spesso consumata, nei media di oggi e come essa si degrada.

Bibliografia

- Barbieri, Daniele. «Is Reality a Fake?» *Versus* n. 46, January-April. *Fakes, Identity and the Real Thing*, pp. 43-57, 1987.
- Beck, Ulrich. *Risk society: Towards a new modernity*. Newbury Park, CA: Sage, 1992.
- Bernardelli, Andrea. «'In these stories, it doesn't matter who the heroes are.' Character's construction in Chernobyl» In: Dusi, N., Lacalle, 2024.
- Bernardelli, Andrea. *Cattivi seriali. Personaggi atipici nelle produzioni televisive contemporanee*. Roma: Carocci, 2016.
- Boyd, Brian. *On the Origin of Stories: Evolution, Cognition, and Fiction*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2009.
- Bruner, Jerome. *La fabbrica delle storie. Diritto, letteratura, vita*. Laterza: Roma-Bari, 2006, tr. it.
- Colas-Blaise, Marion. «Modes, modalités et modalisations. La conceptualisation des modalités: statut et rôle épistémologique. Mode d'existence, modalité et modalisation: les apports, de la sémiotique. *Signata. Annales des sémiotiques / Annals of Semiotics* 13, 2022.
- Dusi, Nicola (ed.). *Confini di genere. Sociosemiotica delle serie TV*. Perugia: Morlacchi University Press, 2019.
- Dusi, Nicola, Grignaffini, Giorgio. *Capire le serie tv. Generi, stili, pratiche*. Roma: Carocci, 2020.
- Dusi, Nicola, Lacalle, Charo, eds. *Chernobyl Calling*. Thessaloniki: Hellenic Semiotic Studies, 2024.
- Eco, Umberto. «Fakes and Forgeries». *Versus* n. 46 (January-april 1987) *Fakes, Identity and the Real Thing*. pp. 3-29, 1987.
- Eco, Umberto. *Seis paseos por los bosques narrativos*. Lumen: Barcelona, 1996.
- Eugeni, Ruggero. *Semiotica dei media. Le forme dell'esperienza*. Roma: Carocci, 2010.
- Fontanille, Jacques. *Formes de vie*. Liège: Presses Universitaires de Liège, 2015.
- Fontanille, Jacques. «L'instauration des mondes et la fabrication des vérités». *Degrés* 43: 1- 29, 2020.
- Garcia, Alberto, N., ed. *Emotions in Contemporary TV Series*. Palgrave Macmillan: London, 2016.
- Giddens, Anthony and Christopher Pierson. *Making Sense of Modernity*. Cambridge: Polity Press, 1998.
- Greimas, Algirdas J. *Du sens II. Essais sémiotiques*. Paris: Seuil, 1983.
- Greimas, Algirdas J., Courtés, Joseph. *Semiotics and Language. An Analytical Dictionary*. Bloomington: Indiana University Press, 1982 [1979].
- Grusin, Richard. *Premediation: Affect and Mediality After 9/11*. London: Palgrave Macmillan, 2010.
- Grusin, Richard. «Radical Mediation». *Critical Inquiry* 42(1):124-148. <http://www.jstor.org/stable/10.1086/682998>, 2015.

- Jost, François. *De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme?* Paris: CNRS éditions, 2011 [2017].
- Latour, Bruno. *Enquête sur les modes d'existence*. Paris: La Découverte, 2012.
- Laugier, Sandra. *Nos vies en séries*. Paris: Flammarion, 2019.
- Lotman, Jurij, M. *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. London and New York: Tauris, 2001 [1990].
- Mittell, Jason. *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York/London: New York University Press, 2015.
- Montanari, Federico. «History, power, and narrative. Chernobyl is still there». In: Dusi, Lacalle, 2024.
- Ridderstrom, Helge. «Kama Pida: The dark emotions evoked by the Netflix Dahmer story», in: *International Journal of TV Serial Narratives*. Volume IX, N° 1, Summer 2023: 21-30. DOI <https://doi.org/10.6092/issn.2421-454X/16513> ISSN 2421-454X, 2023.
- Todorov, Tzvetan. *La letteratura fantastica*. Garzanti: Milano, 1987, tr. it.

