

ART & Strategie performative nel *true crime* seriale MEDIA FILES

“True crime is crime fact that looks like crime fiction”¹

Un inquadramento del true crime nei nuovi orizzonti teorici del cinema documentario: il raddoppiamento performativo

La proliferazione di documentari ascrivibili al sottogenere del *true crime* caratterizza da decenni il panorama televisivo occidentale, secondo quel processo di spettacolarizzazione del reale che connota l'industria culturale contemporanea nel segno di una drammatica “anestetizzazione del referente”². Al contempo, la formula del *true crime* sembra essersi imposta con forza anche nella cinematografia documentaria postmoderna, trovando nell'opera di Errol Morris il proprio modello rappresentativo più compiuto.

Da un punto di vista contenutistico, i risvolti giuridici e sociali del crimine costituiscono un terreno d'indagine assai fertile per l'elaborazione di strategie atte a rappresentare la costitutiva complessità del reale. I luoghi preminenti di questo sottogenere - l'indagine e il processo - si prestano, infatti, contemporaneamente sia alle logiche voyeuristiche e di erosione del confine pubblico/privato, che connotano la “wound culture” veicolata dai mass-media, sia alla rappresentazione documentaria postmoderna, intesa come spazio di problematizzazione critica della realtà.

Nello scorso anno, il successo in termini di pubblico e critica di *Making a Murderer* (Laura Ricciardi e Moira Demos, 2015) e *The Jinx - La vita e le morti di Robert Durst* (*The Jinx: The Life and Deaths of Robert Durst*, Andrew Jarecki, 2015), distribuiti rispettivamente da Netflix e HBO, ha segnato una tappa importante nell'evoluzione del *true crime*, congiungendo la crescente fortuna commerciale del genere a una maturità estetica di indubbio rilievo.

Il presente contributo mira a offrire un'analisi di queste due opere in relazione al contesto teorico della performatività nella *nonfiction* postmoderna. Il loro confronto, in particolare, metterà in luce il complesso rapporto tra gli atti testimoniali dei soggetti coinvolti e le strategie rappresentative adottate dagli autori, focalizzandosi, inoltre, sulla tensione tra le istanze etiche proprie del cinema documentario postmoderno e le enormi potenzialità di sfruttamento commerciale e di espansione del bacino spettatoriale insite nel *true crime* di stampo televisivo e seriale.

Mark Seltzer, nella sua approfondita analisi genealogica del genere, afferma che esso consiste, sin dalle sue origini letterarie, “in a conjectural reenactment of the crime that takes the form of a probable or statistical realism”³. La ricostruzione operante dell'azione criminale da parte dell'autore funge da mezzo esplorativo in un contesto già in origine performativo, quale la testimonianza dei soggetti calati in un ambito processuale o di rappresentazione del sé e/o del proprio punto di vista richiesto dai media. È utile a questo proposito notare come la pragmatica linguistica elaborata da John Austin abbia ravvisato proprio all'interno di situazioni contrattuali e giudiziarie l'esemplificazione della nozione di atto illocutorio, inteso come azione linguistica che determina specifici effetti convenzionali sugli interlocutori⁴. Il *true crime* appare perciò connotato da una sorta di raddoppiamento di quell'elemento performativo che, come sostiene Stella Bruzzi, costituisce il punto focale della prassi documentaria postmoderna.

Nel campo della teoria del cinema documentario, le tesi della Bruzzi⁵ rappresentano un contributo tanto fondamentale quanto sovversivo rispetto all'impostazione classica degli studi dedicati al cinema *nonfiction*, improntati, sulla scorta delle analisi di Bill Nichols, all'elaborazione di un modello tassonomico che vede al proprio vertice l'osservazione diretta del reale promossa dal *direct cinema* degli anni '50. Stella Bruzzi individua, invece, nella negoziazione tra autore e realtà la struttura linguisticamente fondante della prassi documentaria postmoderna. Questo cambio di paradigma ha spostato l'interesse teorico attuale da forme testuali chiuse, contrassegnate dal dogma dell'invisibilità autoriale, a film di *nonfiction* ibridi, in cui l'intervento dell'autore sul materiale profilmico appare programmatico e dichiarato⁶.

ART & MEDIA FILES

La valorizzazione del documento d'archivio è, per la studiosa, alla base di questo fondamentale slittamento linguistico; dall'utopia di un'osservazione oggettiva, caratteristica del *direct cinema* classico, all'interpretazione soggettiva di un reale già filtrato dai media nella *nonfiction* postmoderna. Il *found footage* diviene così il modello per l'attuazione di strategie performative orientate alla perlustrazione della realtà, secondo quella forma di creatività debitoria rispetto alle immagini del reale descritta da Pietro Montani. A questo proposito, è fondamentale evidenziare come il *true crime* risulti determinato da un legame ontologico con le immagini d'archivio, tanto che Seltzer rintraccia proprio nel concetto di *Media a priori* l'elemento fondativo di questo genere. L'insieme dei materiali che formano il resoconto socio-mediatico del crimine costituisce di norma lo sfondo profilmico di questa narrazione, che elabora un inventario delle conseguenze processuali dell'atto criminoso unitamente a un costante ritorno di tipo investigativo sulla scena del crimine.

La preminenza sul piano teorico del *true crime* sembra però contrastare con l'ambiguo ruolo da esso giocato all'interno dell'universo mediale contemporaneo, nel quale l'elaborazione dell'esperienza spettatoriale appare fatalmente compromessa dalla "coincidenza derealizzante del sensazionale e dell'anestetico"⁷ veicolata dai mass media in un mercato ormai saturo di stimoli. La strutturazione dei palinsesti televisivi, così come la composita e apparentemente più libera offerta di prodotti nelle piattaforme online, ha generato negli spettatori un senso di contiguità tra il *true crime* e il *factual entertainment* delle *Docusoaps* prima e della *Reality Television* poi⁸; un'associazione che non ha solo cause contingenti legate a strategie di mercato, ma si radica in quei processi di trasformazione della cultura contemporanea caratterizzati dall'annullamento della distinzione tra sofferenza privata e ansia sociale. Il fatto, però, che il *true crime* possa essere letto come sintomo culturale di una patologia sociale coincidente con una compulsiva attrazione per la sovraesposizione mediatica della lacerazione del soggetto e del suo corpo, non invalida la considerazione che il crimine, con i suoi risvolti etici ed emotivi, si sia da sempre imposto nell'immaginario come momento capitale per il disvelamento del soggetto⁹.

Espressione paradigmatica della fascinazione per la violenza e il crimine in una società dominata dall'imperativo terapeutico descritto da Frank Furedi¹⁰, il *true crime* risulta essere, allo stesso tempo, per molti autori uno dei luoghi ideali per la costruzione di un approccio critico alla rappresentazione delle verità sociali.

Making a Murderer e The Jinx: prove di discorso etico nella serialità contemporanea

Le due serie qui in analisi rappresentano in maniera speculare la messa alla prova delle potenzialità etiche ed estetiche del *true crime* nell'ambito distributivo televisivo e delle piattaforme online. L'esponentiale ampliamento di pubblico consentito dalla fruizione via internet e la dilatazione della durata nella forma narrativa seriale hanno un enorme rilievo per lo sviluppo delle istanze etiche connaturate al documentario; si pensi, a tal proposito, all'accoglienza entusiasta espressa da Errol Morris nei confronti di *Making a Murderer* e al suo recente coinvolgimento nella lavorazione di un nuovo *true crime* per Netflix¹¹, proprio in virtù della dirompente potenza mediatica garantita da questa forma di fruizione. È chiaro, infatti, il ruolo di internet nella formazione di un bacino spettatoriale senza precedenti e di uno spazio di scambio e confronto tra gli utenti, fattore che sta alla base di qualsiasi mobilitazione sociale. Un esempio storicamente significativo degli effetti concreti sul reale innescati dalla contro-investigazione messa in forma dal *true crime* è rintracciabile in un film distribuito circa vent'anni fa da HBO: *Paradise Lost: The Child Murders at Robin Hood Hills* (Joe Berlinger e Bruce Sinofsky, 1996). L'opera ripercorre le vicende giudiziarie di tre adolescenti condannati per un brutale infanticidio. La meticolosa descrizione della superficialità con cui fu condotta l'indagine e la conseguente inconsistenza dell'intero impianto accusatorio provocò una straordinaria risposta nel pubblico, concretizzatasi nella formazione di gruppi online di supporto ai giovani accusati. Il risultato, attraverso raccolte fondi, presidi e istanze d'appello, fu

ART & MEDIA FILES

la riapertura del caso, che evitò la condanna a morte per uno degli imputati e permise, negli anni seguenti, lo scagionamento di tutti i ragazzi coinvolti. Simili e forse più cospicue forme di mobilitazione si sono prodotte anche a seguito della distribuzione di *Making a Murderer*, come si può evincere osservando le campagne sui *social networks* promosse da Netflix.

Making a Murderer, attraverso immagini prevalentemente di repertorio, ripercorre in circa sei ore l'incredibile caso giudiziario di Steven Avery. Nella prima puntata assistiamo alla scarcerazione dell'uomo, appartenente alla classe proletaria bianca, dopo un'ingiusta condanna a 18 anni per una violenza sessuale da lui mai commessa. Scagionato dal test del DNA, Avery intenta una causa civile contro la contea che l'ha perseguito, riscuotendo una vasta attenzione mediatica e politica. A pochi giorni dal verdetto che avrebbe dovuto sancire un ingente risarcimento, Avery viene però implicato in un caso di omicidio.

Le autrici della serie seguono per dieci anni le vicissitudini giudiziarie dell'uomo, raccogliendo un'impressionante quantità di materiale, dalle deposizioni in tribunale ai video degli interrogatori, passando per le registrazioni delle comunicazioni telefoniche tra Avery e i propri cari, alle immagini dei notiziari dedicati al caso. Ciò che emerge dal montaggio quasi pedissequo di questa sconfinata raccolta di immagini archivistiche è l'andamento pregiudiziale del processo penale a carico dell'uomo, aggravato dal problematico coinvolgimento nel caso del nipote dello stesso Avery. Il sedicenne Brendan Dassey, affetto da conclamato deficit cognitivo, viene infatti condannato per concorso in omicidio sulla base di una confessione estorta e priva di riscontri probatori, avallata però in sede processuale dal discutibile avvocato d'ufficio assegnato al giovane. Lo stile narrativo della serie richiama in parte gli stilemi del *direct cinema*. L'assenza di *voice over* e di procedimenti di *re-enactment*, la fissità frontale delle inquadrature usate per le interviste e la sobrietà formale che rifugge le atmosfere gotiche e noir tipiche del *true crime* (con l'eccezione della sigla che richiama l'impostazione grafica e musicale di recenti serie *criminal*, con l'intento forse di attrarre un pubblico già fidelizzato a questo genere di tematiche) sembrano suggerire l'adozione del registro linguistico proprio del documentario d'osservazione classico, connotato dalla presunta invisibilità dell'autore. La genesi del progetto pare corroborare questa lettura. Le due autrici dichiarano, infatti, di essersi dedicate al caso a partire dal secondo arresto di Avery, seguendo poi per un intero decennio le sue vicende processuali¹².



Fig. 1 | *Making a Murderer* - Ripresa della telecamera a circuito chiuso durante l'interrogatorio di Brendan Dassey

ART & MEDIA FILES

Il processo creativo è perciò segnato dall'imprevedibilità dell'elemento reale, secondo il modello - invero più teorico che pratico - del *direct cinema*. Stephan Mamber illustra come questa corrente documentaria classica si trovi a operare "within a crisis structure in which the film's momentum and its organizing principle is provided by an anticipated crisis moment"¹³, coincidente, nel caso di *Making a Murderer*, con l'imputazione per un reato gravissimo di una persona assurda poco prima a simbolo del malfunzionamento del sistema penale. Nonostante queste esplicite affinità, la complessa struttura dell'opera non sembra prestarsi ad altre analogie con il modello di osservazione diretta e neutrale a cui aspira il *direct cinema*. La costruzione di un composito mosaico intermediale segue, infatti, precise strategie retoriche riconducibili alla forma saggistica adottata dai documentari di tipo performativo¹⁴. 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 attraverso la cadenzata contrapposizione di materiali d'archivio esteticamente indifferenziati e immagini poetiche in cui confluisce la drammatica e intima testimonianza della voce di Avery.



Fig. 2 | *Making a Murderer* - Registrazione di una conversazione telefonica tra Steven Avery e la madre

Questa struttura a contrasti acuisce nello spettatore la sensazione della disumanità propria del meccanismo giuridico, avvicinandolo, invece, all'interiorità lacerata del protagonista, Steven Avery. Sarebbe però errato interpretare questi effetti come convenzionali e artificiosamente programmati dalle autrici che, non a caso, rinunciano alla componente investigativa caratteristica del *true crime*. In questo modo, viene interdetta per lo spettatore la possibilità di formazione di un giudizio univoco nei confronti della vicenda, aprendo invece uno spazio di riflessione sull'imponderabilità del reale e sull'intrinseca fallibilità e parzialità di istituzioni votate alla ricerca di verità oggettive.

La miniserie documentaria *The Jinx*, di Andrew Jarecki, propone una storia di incompetenza giudiziaria speculare a *Making a Murderer*. Robert Durst, erede multimilionario di una famiglia di impresari edili

ART & MEDIA FILES

newyorkese, viene arrestato per l'omicidio e lo smembramento del cadavere di un uomo. Nonostante l'evidenza delle prove e l'ammissione da parte di Durst di aver smembrato e occultato il cadavere, la giuria, irretita dal *dream team* di avvocati ingaggiati dal multimilionario, ne sentenzia la non colpevolezza, adducendo l'autodifesa come movente dell'azione. A partire da questa paradossale vicenda giudiziaria, Jarecki esplora in maniera approfondita la controversa vita di Durst, dalla quale aveva tratto ispirazione per la realizzazione della sua prima e unica opera di *fiction*, *Love & Secrets (All Good Things, 2010)*. Durst, uomo mentalmente instabile, protetto da una potente famiglia è, infatti, coinvolto sia nella sparizione della moglie, avvenuta vent'anni prima, sia nell'omicidio di un'amica. In entrambi i casi, Durst, nonostante i forti sospetti a suo carico, non viene imputato, a riprova dell'enorme influenza della famiglia sugli organi giudiziari.

Jarecki, autore di *Una storia americana (Capturing the Friedmans, 2003)*, uno dei film ritenuti più esemplificativi del documentario performativo contemporaneo, si confronta qui, in prima persona, con il protagonista, coinvolgendolo in modo apparentemente collaborativo nel proprio progetto documentario. Uno dei punti peculiari di questo *true crime* consiste proprio nell'esposizione dichiarata dello statuto *in fieri* del documentario, la cui ragione d'essere sembra promanare dalla volontà di Durst di riabilitarsi di fronte all'opinione pubblica, sollecitata dal precedente film di Jarecki e dalla recente riapertura del caso. L'autore si propone inizialmente con uno spirito collaborativo nei confronti del sospetto omicida, nel tentativo apparente di innescare un rapporto di fiducia reciproca. Ben presto, però, su questa ambigua complicità si innesta un meccanismo di *detection* che condurrà al graduale disvelamento della colpevolezza di Durst. Insinuandosi sempre più a fondo nella vita privata del multimilionario, Jarecki entra in possesso di prove schiaccianti relative al coinvolgimento del protagonista nell'omicidio di Susan Berman, storica amica di Durst. Nella puntata finale, il regista e la sua troupe esibiscono a Durst i risultati di un esame grafologico che lo collega senza ombra di dubbio al crimine. Caduto nella trappola tesagli, l'uomo, visibilmente sconvolto e convinto di essere da solo e non microfonato, rivela, in uno schizofrenico dialogo con se stesso, la propria colpevolezza.



Fig. 3 | *The Jinx* - Andrew Jarecki sottopone a Robert Durst la prova grafologica che lo incrimina

ART & MEDIA FILES

La descrizione della struttura narrativo-investigativa di *The Jinx* è di per sé sufficiente a illustrare il carattere ambiguo ed eticamente problematico di questo *true crime*, ma un ulteriore elemento amplifica questa sensazione: l'uso spregiudicato e artefatto della tecnica del *re-enactment*.

Errol Morris si è spesso riferito a *Rashomon* (Akira Kurosawa, 1950) come modello per i suoi elaborati *re-enactments*. Una cifra stilistica che ha contraddistinto l'opera del documentarista statunitense nell'arco di tutta la sua attività, da *The Thin Blue Line* (1988) a *Standard Operating Procedure* (2008), e che ha un ruolo fondamentale per l'essenza performativa dei suoi film. Tale tecnica rappresenta per Morris uno strumento conoscitivo connesso al desiderio di accedere a una serie di "traumatic historical truths inaccessible to representation by any simple or single mirror with memory"¹⁵. La moltiplicazione di queste *mise-en-scène*, che ricostruiscono i contraddittori resoconti dei testimoni, lungi dall'orientare il giudizio dello spettatore, apre l'opera documentaria all'imperscrutabilità del reale. L'uso che Jarecki fa di questa tecnica manca, invece, chiaramente di qualsiasi aspirazione critica nei confronti del referente reale, limitandosi a riproporre gli incoerenti e ingannevoli resoconti di Durst con una ricercatezza estetica che è certo debitrice della poetica barocca di Morris, senza però condividerne la volontà problematizzante.



Fig. 4 / *The Jinx* - Re-enactment del suicidio della madre di Robert Durst

Un ulteriore elemento condiviso da *The Jinx* con il documentario performativo è il ruolo primario dell'autore nel processo creativo. La figura dello *star-director*, rintracciata dalla Bruzzi nella filmografia di Nick Broomfield, Molly Dineen e, soprattutto, di Michael Moore, è incarnata perfettamente da Jarecki, che elabora una sofisticata relazione interpersonale con il soggetto ripreso, impostando un rapporto fiduciario che fornisce all'autore l'occasione per l'avvio di un procedimento investigativo che sembra mirare unicamente alla confessione di Durst. Il ribaltamento del principio comunicativo stabilito inizialmente con l'interlocutore getta un'ombra di dubbio sulle modalità di rappresentazione adottate. Il problema della verità, nei suoi rapporti con la soggettività, sembra appiattirsi su logiche confessionali del tutto discutibili. Come ricorda Foucault, infatti, "non esiste confessione in senso stretto se non all'interno di una relazione di potere alla quale la confessione dà modo di esercitarsi su colui che confessa"¹⁶.

ART & MEDIA FILES

Making a Murderer e *The Jinx* si impongono, dunque, nel panorama documentario contemporaneo come casi paradigmatici di quel complesso processo di negoziazione del senso che sta alla base della performance documentaria postmoderna. Come è stato dimostrato, infatti, entrambe le serie adottano un linguaggio autoriale maturo e consapevole, capace di produrre un discorso critico sulle istituzioni giuridiche americane di grande impatto per l'ampia fascia di pubblico a cui esse possono aspirare nel mercato contemporaneo.

Il rapporto tra istanze etiche e scelte estetiche è stato al centro del breve confronto qui proposto. Nel caso di *Making a Murderer*, si è sottolineato come l'invisibilità autoriale e l'uso di materiali d'archivio, anziché chiudere la rappresentazione documentaria sotto il segno di un'ingenua oggettività, agiscano 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 gerarchie. Per quanto riguarda *The Jinx*, invece, gli elementi performativi - dall'uso massiccio, e spesso pretestuoso, della tecnica del *re-enactment*, l'adozione di un approccio di tipo *detection* nei confronti dei soggetti coinvolti e la presenza pervasiva di Jarecki come *star-director* - non risultano altrettanto funzionali ad aprire il testo filmico alla plurivocità della realtà rappresentata. Le strategie performative adottate dall'autore sono debitorie di una tradizione documentaria votata alla problematizzazione della realtà di cui Jarecki è chiaramente consapevole. Esse, però, appaiono in quest'opera strumentali al perseguimento di un fine univoco: la dimostrazione della colpevolezza del protagonista, Robert Durst, e la rappresentazione dell'iniquità del sistema penale statunitense.

In conclusione, attraverso questo contributo, si è voluto evidenziare la centralità del *true crime* nella pratica documentaria più recente, sia in ambito televisivo che cinematografico. Il fatto che questo sottogenere sia contrassegnato da un ambiguo posizionamento tra la tendenza alla spettacolarizzazione dell'industria culturale odierna e la volontà postmoderna di cogliere il soggetto in momenti di crisi che ne disgregano l'apparente unità, amplifica necessariamente l'instabilità di questi testi filmici. Il rapporto negoziale tra l'autorappresentazione dei soggetti coinvolti e la rappresentazione prodotta dal dispositivo filmico va incontro, dunque, a un processo di complessificazione che pone le opere più mature di questo genere al centro dell'interesse critico e teorico per tutto il documentario performativo postmoderno.

In questo senso, *Making a Murderer* e *The Jinx* si configurano come casi emblematici della tendenza della *nonfiction* contemporanea ad esibire i propri elementi di messa in scena al fine di orientare eticamente lo spettatore, acuendone il coinvolgimento emotivo anche secondo modalità e scelte autoriali spesso ambigue o di difficile interpretazione.

Giulia Scomazzon

Note

1. Mark Seltzer, *True Crime. Observations on Violence and Modernity*, Routledge, New York 2007, p. 16.
2. Pietro Montani, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rfigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Roma-Bari 2010, p. 38.
3. Mark Seltzer, *op. cit.*, p. 3.
4. <http://www2.units.it/sbisama/it/attiling.pdf>.
5. Stella Bruzzi, *New Documentary. Second Edition*, Routledge, London 2006.
6. Per una sintesi sugli sviluppi storici della teoria del documentario si rimanda al testo di Ivelise Perniola, *L'era postdocumentaria*, Mimesis, Milano 2014.
7. Pietro Montani, *op. cit.*, p. 40.
8. Per un approfondimento si rimanda a Stella Bruzzi, *op. cit.*, pp. 122-140.

ART & MEDIA FILES

9. Come è noto, il tema della colpa e del perdono riveste un ruolo centrale nella speculazione filosofica di stampo esistenzialista, da Sant'Agostino a Kierkegaard. Nel corso del '900 il tema è stato ripreso e approfondito, tra gli altri, da Habermas e Ricoeur.

10. Frank Furedi, *Therapy Culture: Cultivating Vulnerability in an Uncertain Age*, Routledge, London 2004.

11. http://www.slate.com/articles/arts/culturebox/2016/01/errol_morris_q_a_on_the_thin_blue_line_and_making_a_murderer.html.

12. https://www.youtube.com/watch?v=-B54_IgXeB8.

13. Stephen Mamber, "Cinéma-Vérité in America: Part II - Direct Cinema and the Crisis Structure", *Screen*, vol. 13, n. 3 (1972), pp. 114-136, p. 115.

14. Laura Rascaroli, *The Personal Camera. Subjective Cinema and the Essay Film*, Columbia University Press, New York 2009.

15. Linda Williams, "Mirrors without memories: truth, history and the new documentary", *Film Quarterly*, vol. 46, n. 3 (1993), pp. 9-21, p. 20.

16. Michel Foucault, *Mal fare, dir vero. Funzione della confessione nella giustizia*, Einaudi, Torino 2013, p. 8.