

OSSERVATORIO

TRA FACTUAL E INFOTAINMENT:  
LE DOCUSERIE NETFLIX (2020-2025)*Milena Romano* ORCID: MR 0000-0002-5591-1958

Università di Catania (03a64bh57)

**Abstract**

Il contributo analizza le docuserie italiane prodotte e trasmesse da Netflix tra il 2020 e il 2025, con l'obiettivo di indagare i processi di ibridazione tra *factual* e *infotainment* e le strategie linguistiche e discorsive che ne sostengono la costruzione narrativa. Attraverso un approccio linguistico-testuale, l'indagine mostra come le docuserie *true crime* indagate nel dettaglio (*SanPa - Luci e tenebre di San Patrignano*, 2020; *Vatican Girl: la scomparsa di Emanuela Orlandi*, 2022; *Il caso Yara - Oltre ogni ragionevole dubbio*, 2024) costituiscano un laboratorio espressivo in cui si ridefiniscono i confini tra informazione, testimonianza e costruzione drammatica. Sul piano formale, la mescolanza di varietà e registri (dal neostandard alle varietà regionali, dal linguaggio colloquiale e familiare ai linguaggi specialistici) produce un effetto di autenticazione fondato su una "oralità ricostruita", funzionale allo storytelling. Le tre produzioni analizzate esemplificano differenti modalità di rappresentazione del reale: *SanPa* articola una polifonia di voci che intreccia coralità e rappresentazione individuale; *Vatican Girl* adotta una dimensione transnazionale attraverso la convergenza di codici linguistici e audiovisivi; *Il caso Yara* segna una "giuridicizzazione" del *true crime*, caratterizzandosi per una narrazione che assume i tratti del discorso probatorio. Nel loro insieme, queste opere rivelano come la serialità documentaria contemporanea costruisca la veridicità attraverso l'enunciazione linguistica, configurandosi come uno dei generi più rappresentativi della post-tv italiana.

**Parole chiave:** serie televisive, lingua della televisione, docuseries, factual, true crimeBETWEEN FACTUAL AND INFOTAINMENT:  
NETFLIX DOCUSERIES (2020–2025)

This paper examines Italian docuseries produced and distributed by Netflix between 2020 and 2025, with the purpose of analysing the processes of hybridization between *factual* and *infotainment* genres, as well as the linguistic and discursive strategies underpinning their narrative construction. Adopting a linguistic-textual approach, the study demonstrates how the *true crime* docuseries analysed in detail (*SanPa – Luci e tenebre di San Patrignano*, 2020; *Vatican Girl: The Disappearance of Emanuela Orlandi*, 2022; *Il caso Yara – Oltre ogni ragionevole dubbio*, 2024) constitute expressive laboratories in which the boundaries be-



tween information, testimony, and dramatization are redefined. On a formal level, the intermingling of linguistic varieties and registers (ranging from neo-standard Italian to regional varieties, from colloquial and familiar speech to specialized discourse) generates an effect of authentication grounded in a form of “reconstructed orality” functional to the dynamics of storytelling. The three case studies exemplify distinct modes of representing the real: *SanPa* articulates a polyphonic structure that intertwines collective and individual voices; *Vatican Girl* adopts a transnational dimension through the convergence of linguistic and audiovisual codes; *Il caso Yara* enacts a “juridicization” of the *true crime* genre, characterized by a narrative that reproduces the features of evidentiary discourse. Taken together, these works reveal how contemporary documentary seriality constructs truth effects through linguistic enunciation, positioning itself as one of the most significant genres within the landscape of Italian post-television.

**Keywords:** television series, language of television, docuseries, factual, true crime

## 1. INTRODUZIONE

Tra la fine del Novecento e il primo decennio del Duemila, la cosiddetta *Golden Age* televisiva ha segnato una trasformazione profonda nella cultura contemporanea, ridefinendo paradigmi produttivi, distributivi e di fruizione<sup>1</sup>. In questa fase, la serialità si è emancipata dal modello televisivo tradizionale, affermandosi come uno spazio di sperimentazione autoriale e come dispositivo narrativo complesso, capace di coniugare dimensione estetica e riflessione sociale (Thompson, 1997; McCabe-Akass, 2007; Mittell, 2017; Aprile, 2025). Osservare la produzione di serie televisive, in questa prospettiva, significa confrontarsi con un fenomeno profondamente articolato dal punto di vista crossmediale, sociale e linguistico, la cui complessità si esprime nella densità delle strutture, nella stratificazione dei soggetti, nella varietà dei personaggi, nella sospensione dei fili narrativi e nella polisemia (Carini, 2008: 19; Aprile, 2025: 48).

In tal senso le docuserie contemporanee rappresentano un campo privilegiato per lo studio della testualità audiovisiva e delle sue forme di ibridazione nell’era della post-tv<sup>2</sup>. In particolare, negli ultimi anni, piattaforme quali Sky/NOW, Prime Video, RaiPlay e soprattutto Netflix, hanno moltiplicato le produzioni documentarie seriali (cfr. *infra* par. 4), ottenendo un ampio consenso sia in termini di diffusione sia di ricezione da parte del pubblico<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Sul concetto di *Golden Age* si vedano, tra gli altri, i seguenti studi: Thompson, 1997; Mittell, 2017; Lotz, 2014 e 2017; Andò-Marinelli, 2018; Barra-Brembilla-Innocenti, 2024.

<sup>2</sup> La categoria denominata “docuserie” (come rivela la stessa parola macedonia) rappresenta un ibrido tra una serie televisiva e un documentario e può essere considerata come un’«estensione del documentario tradizionale, [che] trova nel linguaggio tipico della serialità nuove formule narrative» (Colantini, 2021: 136). Sul concetto di post-tv e post-televisione cfr., tra gli altri, Andò-Marinelli, 2018 e Alfieri-Bonomi, 2024. In quest’ultimo lavoro (nuova edizione aggiornata, rispetto alla prima del 2012) sono stati introdotti gli studi sulla post-tv curati da Daria Motta e Milena Romano. In questa sede si segnalano in particolare il capitolo dedicato alla post-tv (Motta-Romano, pp. 21-38), il paragrafo sul genere *factual* (Romano, pp. 89-94) e quello sulla lingua della nuova serialità televisiva (Motta, pp. 122-130).

<sup>3</sup> Sull’interesse diffuso per la cosiddetta “factual tv” cfr. Hill, 2007. In particolare sul successo delle docuserie correlato alla pratica del *binge watching* cfr. Maiello, 2022: 231-32. In generale sul *binge watching* cfr. Grasso-Penati, 2016: 34. Sul rapporto *binge watching* e serie tv cfr. Aprile, 2025: 49.

Il presente lavoro propone un'analisi della lingua e delle strategie discorsive di tre docuserie prodotte e distribuite da Netflix negli ultimi cinque anni<sup>4</sup>: *SanPa – Luci e tenebre di San Patrignano* (2020, 5 episodi); *Vatican Girl: la scomparsa di Emanuela Orlandi* (2022, 4 episodi); *Il caso Yara – Oltre ogni ragionevole dubbio* (2024, 5 episodi). L'indagine mira a mettere in luce i processi di convergenza e di ibridazione tra generi, ed in particolare tra *infotainment* e *factual*<sup>5</sup>, rilevandone peculiarità linguistiche e strategie narrative. L'attenzione è posta specificatamente ai meccanismi di rappresentazione del parlato e ai dispositivi di autenticazione del reale messi in atto da una funzione autoriale implicita. Attraverso l'esame dei testi docuseriali si intende mostrare come il linguaggio, articolato su una pluralità di registri, persegua un effetto di autenticità, di realismo tale da generare l'illusione di un discorso spontaneo e "autogenerato", apparentemente privo di mediazione redazionale. Si osserverà altresì come la mescolanza di varietà di linguaggi rifletta, per certi versi, la compresenza e l'integrazione di generi televisivi eterogenei, che trovano nella forma docuseriale un punto di convergenza e di ibridazione.

## 2. IBRIDAZIONE DI GENERI: LE DOCUSERIE TRA FACTUAL E INFOTAINMENT

Una questione preliminare merita attenzione, ossia il posizionamento delle docuserie contemporanee in un'area di confine, tra *factual* e *infotainment*, in cui vocazione documentaristica e attenzione al reale si combinano con strategie di coinvolgimento emotivo e di spettacolarizzazione. Fenomeno ormai ampiamente diffuso nell'intero panorama mediale, le docuserie rientrano di fatto in quei meccanismi di ibridazione che, come osservato da Grignaffini (2021: 57), mescolano elementi appartenenti a un genere consolidato con altri legati ad ambiti espressivi differenti, giungendo a una così stretta osmosi tale da rendere complessa l'individuazione del modello prevalente. Pertanto se è vero che le docuserie possono essere ascritte principalmente al *factual* – e quest'ultimo, a sua volta, rintraccia le sue tre matrici fondamentali (documentario televisivo, docusoap e *reality television*) in generi riconducibili a diverse fasi della storia della televisione (Manzato, 2016: 30-31) – è altrettanto vero che tali archetipi coesistono e si connettono in maniera tanto integrata nelle docuserie contemporanee da rendere non sempre agevole una categorizzazione univoca.

È innegabile tuttavia che le docuserie rivelino, già nella composizione del proprio nome, il richiamo al primo archetipo di riferimento, ossia il documentario televisivo<sup>6</sup>, caratterizzato, ai suoi esordi, da un'adesione cronachistica al tema affrontato, senza aggiunta di

<sup>4</sup> Sebbene l'ultima docuserie analizzata (*Il caso Yara*) sia stata pubblicata nel 2024, l'arco temporale di riferimento si estende fino al 2025, includendo l'anno di trasmissione delle opere considerate.

<sup>5</sup> Il termine *infotainment* designa un genere caratterizzato da una notevole varietà di trasmissioni collocabili tra i due macrogeneri dell'informazione e dell'intrattenimento (Bonomi, 2012: 21; Bonomi, 2024: 39). Con *factual* si identifica, invece, un macrogenere ibrido, assunto quale simbolo della post-tv, fondato su una rappresentazione del reale apparentemente priva di mediazione redazionale (Romano, 2024: 89). Per un approfondimento sul *factual* nella tv italiana cfr. Cardini, 2013; Innocenti-Perrotta, 2013; Manzato, 2016; Andò-Marinelli, 2018; Scaglioni-Barra, 2013; Grignaffini, 2021; Romano, 2024.

<sup>6</sup> Nella terminologia anglosassone il documentario è coincidente con il *factual*, nel senso che si tratta di un genere che «è fattuale (*factual*) o si basa su eventi 'reali'» (Casey et al., 2002: 67). Cfr. inoltre Manzato, 2016: 31.

elementi di finzione e condotto attraverso un intreccio narrativo quasi sempre limitato a funzioni di raccordo (Grasso, 1996: 215; Manzato, 2016: 31).

La tensione, pur sottesa, tra osservazione e narrazione nei programmi paleotelevisivi di approfondimento giornalistico determina una prima ibridazione nella neotelevisione degli Ottanta e Novanta, allorché il registro realistico del documentario incontra la dimensione sentimentale della soap opera, dando vita alla *docusoap* di matrice angloamericana (Grignaffini, 2021: 115; Manzato, 2016: 32). In Italia, in quegli stessi anni, Raitre sperimenta «la tv del quotidiano» (Guglielmi, 1991) o «tv verità» (Cavicchioli-Pezzini, 1993), portando sui teleschermi le aule dei tribunali (*Un giorno in pretura*, 1988-), i casi giudiziari irrisolti (*Telefono giallo*, 1987-1992), le ricerche di persone scomparse (*Chi l'ha visto?*, 1989-), lasciando visibile l'ossatura del documentario e rendendo il pubblico coautore attraverso l'intervento telefonico da casa.

Con la *reality television* degli anni Novanta e dei primi anni del Duemila — con programmi come *Big Brother* (1999) in America e *Grande Fratello* (2000) in Italia — si attua quel processo di “soapizzazione del reale” che trasforma il quotidiano in costruzione narrativa (Manzato, 2016). *Docusoap* e *reality* diventano così snodi decisivi nella genealogia del *factual* contemporaneo, ridefinendo il rapporto tra esperienza reale e racconto seriale e ponendo le basi strutturali delle docuserie contemporanee.

In continuità con tale evoluzione, le docuserie della post-tv ridefiniscono il *factual* fondendo informazione e coinvolgimento emotivo. A fronte della proliferazione di linee narrative sempre nuove, la rielaborazione di storie vere, peraltro già ampiamente sperimentata nella neotelevisione, si configura come un'esigenza di ridefnizione del rapporto con il reale, procedendo attraverso una riscrittura dal carattere sempre più collettivo e partecipato (Maiello, 2022: 234). Attraverso tecniche proprie della fiction, la ricostruzione di una storia (un evento di cronaca, come un rapimento o un omicidio) acquista inoltre maggiore veridicità attraverso il processo di serializzazione (Maiello, 2022: 235). La frammentazione del racconto rappresenta dunque un elemento strutturale essenziale delle docuserie, poiché una più densa stratificazione narrativa e una più complessa strutturazione diegetica concorrono all'autenticazione del reale (McCabe-Akass, 2007; Martin, 2013; Mittell, 2017). Tali strategie consentono inoltre un approfondimento progressivo delle vicende rappresentate e, al contempo, innescano un'adesione identitaria del pubblico con i personaggi (Maiello, 2019: 52-54), acuendo la sovrapposizione tra il tempo della serie e il tempo della visione (Maiello, 2022: 234).

Uno dei terreni privilegiati di queste sperimentazioni è rappresentato dal *true crime*, genere che, grazie alla piattaforma Netflix, ha conosciuto un'ampia diffusione anche in Italia (Balestrieri, 2021: 146). Docuserie come *SanPa*, *Vatican Girl*, *Il caso Yara*, *Il Mostro* rielaborano la cronaca nera secondo logiche di serializzazione drammatica, coniugando informazione e intrattenimento attraverso strategie narrative basate su mistero, tensione e conflitto morale. Parallelamente, altre produzioni italiane — come *Il caso Alex Schwazer* (2023) o *Il Principe* (2024) — applicano la medesima grammatica spettacolare ad ambiti differenti, trasformando la biografia sportiva in parabola di caduta e riscatto o ripercorrendo la storia d'Italia attraverso le dinamiche dinastiche narrate come fiction<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> In questa sede non ci soffermeremo su questa ultima tipologia di docuserie (tuttavia cfr. *infra* Tab.

### 3. IL TRUE CRIME COME LABORATORIO NARRATIVO DELLE DOCUSERIE

Forma paradigmatica di ibridazione tra *factual* e *infotainment*<sup>8</sup>, a cui si aggiungono modalità narrative della fiction, il genere *true crime* si fonda sulla ricostruzione documentaristica di eventi criminali accaduti realmente, presentati attraverso uno *storytelling* orientato a indagare i retroscena psicologici, culturali e sociali<sup>9</sup>.

Nato in America negli anni Sessanta con l'opera *A sangue freddo* di Truman Capote, il genere registra un grande successo nel primo decennio del Duemila, grazie a docuserie statunitensi, come *Making a Murderer* (Netflix, 2015-2018), *The Jinx. The Life and Deaths of Robert Durst* (HBO, Sky TG24, 2015-2016), *Conversations with a Killer: The Ted Bundy Tapes* (Netflix, 2019), *Night Stalker. The Hunt for a Serial Killer* (ABC, Fox, 2005-2022). Tali produzioni, oltre al successo e alla diffusione, determinano un notevole impatto sull'opinione pubblica, giungendo in alcuni casi a influenzare lo sviluppo stesso delle indagini<sup>10</sup>.

In Italia il *true crime* rintraccia i suoi archetipi televisivi in programmi come *Telefono giallo*, *Un giorno in pretura* e *Chi l'ha visto?* (cfr. *supra*), per poi evolversi, tra gli anni Novanta e il Duemila, attraverso trasmissioni che fondono informazione e spettacolarizzazione, da *La vita in diretta* e *Porta a Porta* a *Blu Notte*, *Matrix* e *Quarto Grado*. Su tali basi si sviluppa quello che potremmo definire il “*true crime* docuseriale” contemporaneo italiano che rielabora le pratiche del racconto del reale attraverso strategie narrative sofisticate, combinando materiali d'archivio, interviste e ricostruzioni audiovisive. Tale evoluzione trova la sua forma più compiuta proprio nelle docuserie, che si configurano quale dispositivo narrativo che ha assunto ormai una propria autonomia, ponendosi al crocevia tra giornalismo d'inchiesta, racconto biografico e documentario audiovisivo. Produzioni come *Marta – Il delitto della Sapienza* (Rai 2, 2021), *Veleno* (Prime Video, 2021), *Alfredino – Una storia italiana* (Sky Cinema, 2021)<sup>11</sup> esemplificano questa tendenza, reinterpretando la cronaca nera e i grandi casi mediatici in chiave drammatizzata e immersiva. Parallelamente, la diffusione del genere sulle piattaforme di streaming e il successo di podcast come *Elisa True Crime* (2020), *Indagini* (2022) e *Dee Giallo* (2023)<sup>12</sup>, insieme a precedenti esperienze editoriali come *La città dei vivi* (2020), attestano la piena integrazione del *true crime* nel sistema mediale contemporaneo.

Date queste premesse, in questa sede ci occuperemo delle docuserie *true crime* *SanPa* (2020), *Vatican Girl* (2022) e *Il caso Yara* (2024)<sup>13</sup> al fine di poter seguire nel dettaglio l'evoluzione

1), concentrando il focus di analisi su alcune docuserie *true crime* italiane (cfr. *supra* par. 1).

<sup>8</sup> Secondo Keeler (2021: 128-132), la natura del *true crime* si configura come un genere ibrido, riconducibile in parte alle strategie discorsive del giornalismo e, in parte, alle modalità rappresentative proprie del documentario.

<sup>9</sup> Sulla diffusione del *true crime* in Italia negli ultimi anni si vedano, tra gli altri, alcuni contributi di carattere divulgativo: Iacopozzi A., “True crime: perché amiamo sentire parlare di omicidi?”, in *npcmagazine.it*, 27 luglio 2022 <https://www.npcmagazine.it/true-crime-perche-ci-attrae>; Nicolosi E., “Da Circeo a Dahmer: il True Crime e il dilemma (etico) di raccontare i mostri”, in *alfemminile.com*, 16 febbraio 2023 <https://www.alfemminile.com/attualita/true-crime>.

<sup>10</sup> <https://minimaetmoralia.it/cultura/truman-capote-maggie-nelson-lascesa-del-true-crime-genero/>

<sup>11</sup> Per un approfondimento sulla miniserie *Alfredino* cfr. Aprile, 2025: 63-64.

<sup>12</sup> Sul rapporto tra lingua dei podcast e *true crime* cfr. Keeler, 2021 e Favaro-Orefice, 2025.

<sup>13</sup> In questa sede non ci occuperemo di un'altra docuserie Netflix di successo, *Wanna* (2022): ambientata negli anni Ottanta e ascrivibile al *true crime* italiano, l'opera ripercorre la vita, la carriera televisiva e

cronologica del *true crime* docuseriale italiano che, a nostro avviso, rappresenta un esempio paradigmatico di ibridazione tra *factual* e *infotainment*. Già da una prima osservazione dei titoli emerge come le docuserie presentino frequentemente un sottotitolo che orienta l'interpretazione, fornendo una chiave di lettura o una prospettiva privilegiata sulle vicende rappresentate<sup>14</sup>.

### 3.1. *SanPa - Luci e tenebre di San Patrignano*<sup>15</sup>

La docuserie si configura come un caso rilevante nella serialità documentaria italiana per la struttura che accosta una narrazione corale ad una dimensione individuale. La rappresentazione della comunità di San Patrignano, costruita attraverso una pluralità di voci (ex ospiti, collaboratori, giornalisti e familiari), si trasforma progressivamente in una parabola agiografica, in forma di *biopic* tragico, centrata sulla figura del suo fondatore Vincenzo Muccioli. Tale costruzione narrativa è scandita dai titoli dei cinque episodi (*Nascita, Crescita, Fama, Declino, Caduta*), che ne sottolineano la progressione tematica e simbolica. Di fatto l'intero paratesto (titolo e sottotitolo) della docuserie contribuisce a strutturare, contestualizzare e dare significato allo storytelling. Nel titolo infatti la forma ipocoristica *SanPa*, con cui la comunità di San Patrignano veniva comunemente designata, funziona come segno di appartenenza e marcatore identitario. La riduzione morfologica traduce in un registro colloquiale, quasi familiare, una realtà che i media degli anni Ottanta avevano rappresentato in termini di scandalo e conflitto pubblico. Il sottotitolo amplifica tale effetto: nella dittologia nominale la sostituzione di *ombre* con *tenebre* (termine quest'ultimo più letterario e caratterizzato da una valenza allegorica) introduce uno scarto lessicale che riconduce a un'opposizione binaria (bene *vs* male), tipica del discorso moralizzante. Si favorisce così la suggestione di una polarità etica attraverso una chiave di lettura ambivalente: la narrazione del caso Muccioli supera il criterio di obiettività apparente per iscriversi nel solco della drammatizzazione e della spettacolarizzazione.

La base linguistica di *SanPa* è la varietà di italiano neostandard, percepibile anche nei frequenti fenomeni di sintassi marcata che strutturano il racconto del protagonista e dei testimoni, contribuendo a determinare un effetto di naturalezza comunicativa all'interno di un parlato controllato.

In particolare il linguaggio di Muccioli, pur orientato in direzione di un registro oratorio, da esperto arringatore delle folle – riconoscibile dall'impiego di procedimenti retorici iterativi come in (1) e (5) – presenta frequenti tratti di sintassi marcata, quali dislocazioni a sinistra, anche addensate in un breve enunciato, come in (2). Su questa base si innestano tratti colloquiali e gergali (3-4-5)<sup>16</sup>:

le truffe (con i conseguenti problemi legali) della televenditrice Wanna Marchi e di sua figlia Stefania Nobile (cfr. *infra* Tab. 1).

<sup>14</sup> Ricordiamo a tal proposito come nel caso della serie tv *Avetrana - Qui non è Hollywood* (Disney+, 2024), il sindaco di Avetrana presentò un ricorso al Tribunale di Taranto per chiedere la rimozione del nome della città dal titolo, motivando la richiesta con l'ipotesi di un potenziale danno all'immagine del paese (Aprile, 2025: 59).

<sup>15</sup> Prodotta e sviluppata da Gianluca Neri per la casa di produzione Quarantadue, la docuserie è stata realizzata con immagini tratte da 51 differenti archivi, nonché attraverso la raccolta di 25 testimonianze e 180 ore di interviste. <https://www.ilpost.it/2020/12/29/sanpa-netflix-san-patrignano/>

<sup>16</sup> Al termine di ciascun frammento è indicata l'abbreviazione della docuserie (*SP*= *SanPa*; *VG*=

- (1) Ma estorcerli che cosa? *Sottrarli* dall'eroina/ *sottrarli* dall'emarginazione/ *sottrarli* dalla morte (SP, I, 02'59"-03'01")
- (2) Che cos'è San Patrignano *lo sapete*/ *qui se ci entrate*/ *ci state* (SP, I, 01'01")
- (3) un ragazzo è scappato, questo non dice niente perché noi lo andiamo a *riacciuffare* senz'altro (SP, II, 45'15"-06")
- (4) il periodo dell'insonnia dopo la *sjmia*<sup>17</sup> (SP, II, 45'27"-22")
- (5) non è *la roba* che viene da voi/ *siete voi* che andate dalla *roba* (SP, I 00'34").

Nel corso della serie, che copre l'arco di 15 anni e ripercorre la storia della comunità, la sua rapida crescita e la sua crescente rilevanza presso le istituzioni politiche e imprenditoriali, si può cogliere un cambiamento nel linguaggio di Muccioli, più orientato verso forme burocratiche, pur mantenendo i tratti regionali peculiari (6):

- (6) Non è più *condisjonante* per il *prosiguo* di questa attività la mia presenza/ perché ormai si *son* creati dei gruppi// (SP, IV, 18'00"- 06").

Al di là della preponderante figura del leader di San Patrignano, la struttura narrativa della docuserie si articola tuttavia in una dimensione polifonica, attraverso la presenza di più narratori, tra cui il figlio di Muccioli, Andrea, che funge da filo conduttore emotivo e prospettico. Accanto a lui si alternano ex collaboratori<sup>18</sup>, giornalisti e ospiti della comunità, la cui lingua, spesso oscillante tra italiano neostandard e varietà regionali (in particolare emiliano e romagnolo), restituisce una coralità di voci che rappresenta il vero nucleo linguistico della docuserie. Emerge in tal maniera un ampio repertorio linguistico orientato in direzione diafasica, diastratica e diatopica. Convivono infatti espressioni del discorso politico degli anni Settanta e Ottanta (*fascistone*, *gente di sinistra*, *figli dei fiori*, *anni di piombo*, etc.), gergalismi legati soprattutto all'ambiente della droga (7-9), colloquialismi (10) e tratti lessicali dell'italiano popolare (11-12):

- (7) Un ragazzo che ha *fatto 10 anni di tossicodipendenza* (SP, IV 8'30")
- (8) Quando *ci facciamo il primo buco* (SP, IV 8'44")
- (9) Io *voglio recuperarmi* (SP, IV 11'11")
- (10) *Accollarsi la vita* di un altro (SP, II, 44'11")
- (11) la mia *responsabilità si alzava* sempre di più (SP, II, 44'25"),
- (12) quando Vincenzo è uscito non ha trovato *la disgregazione tra di noi*/ ma ha trovato un *accorpamento* perché avevamo *l'ideale* di aspettare lui/ e di far vedere a lui che noi eravamo degli *uomini di onore* (SP, II, 46'15"-21").

*Vatican Girl*; *CY= Il caso Yara*), seguita dall'indicazione del minuto e dei secondi di durata del segmento citato. I testi sono trascritti secondo una versione semplificata dei criteri utilizzati per il LIR (*Lessico Italiano Radiofonico*) e per il LIT (*Lessico Italiano Televisivo*). Cfr. Biffi-Setti, 2008 e Biffi, 2010.

<sup>17</sup> GRADIT, s.v. *avere la scimmia sulle spalle*. co., gerg., tossicodipendenza; avere la scimmia sulle spalle, essere in crisi d'astinenza. Dall'ingl. *to have a monkey on back*. Cfr. Aprile, 2021.

<sup>18</sup> In particolare nella docuserie spiccano come principali narratori-testimoni, presenti in tutti gli episodi, Walter Delogu, ex autista e guardia del corpo; Antonio Boschini, medico e responsabile terapeutico; Vincenzo Andreucci, addetto alle comunicazioni di San Patrignano.

In particolare in (10) la mancata solidarietà semantica e in (12) la sostituzione tendente al burocratico di termini comuni (*accorpamento, ideale*), accostati a polirematiche gergali riconducibili all'ambito del malaffare (*uomini d'onore*), testimoniano l'ibridazione tra i segni di un'oralità spontanea e i tratti di un parlato, goffamente controllato (durante le interviste), entrambi funzionali alla costruzione di veridicità e autenticità testimoniale. Accanto a questa mescolanza di varietà, puntellano il racconto le inflessioni regionali e i tratti idiomatici locali, percepibili tanto nel parlato dei testimoni quanto in quello di Vincenzo Muccioli. Frequenti in particolare tratti prosodici e fonetici peculiari dell'area romagnola — come la caduta delle vocali atone alla fine di parola (*piacer, son, trovar, etc.*) e l'assibilazione delle affricate (*situasjone, condisjonava, schersava, etc.*): tali spie linguistiche svolgono la funzione di marcatori di autenticità e di radicamento territoriale. L'osservazione della lingua della docuserie consente inoltre di cogliere una prospettiva diacronica: accanto al lessico politico e della droga degli anni Ottanta e Novanta, compaiono i tratti del parlato contemporaneo, creando un repertorio che riflette un distanziamento ideologico dal contesto sociale rappresentato. Emerge quindi un realismo linguistico plurivocale in cui la corallità di *SanPa* si manifesta su due piani: da un lato, quello delle numerose testimonianze che costruiscono il discorso; dall'altro quello della comunità narrata, pur centrata sulla figura di Vincenzo Muccioli<sup>19</sup>.

Il ritratto del fondatore di San Patrignano, che emerge dalla narrazione polifonica, restituisce una rappresentazione in cui metafore di potenza, sacralità e carisma<sup>20</sup> delineano una figura ambivalente, sospesa tra autorità terrena e investitura spirituale. Fin dai primi episodi, il discorso dei testimoni impiega espressioni iperboliche e formule di evidente matrice biblica o agiografica che trasformano Vincenzo Muccioli in un personaggio mistico, oggetto di venerazione collettiva (13-16):

(13) Era considerato *il Salvatore* [...] poteva dire qualsiasi cosa e la gente lo adorava [...]// era stato *glorificato*/ ed era un *punto di riferimento dell'Italia intera* (SP, I, 2'32"-45")

(14) Quando lui compariva/ *si aprivano le folle* (SP, IV 12'21")

(15) Alfio [...] vede in lui *una sorta di dio*/ di *persona straordinaria* che lo può salvar// (SP, IV 39'25"-33")

(16) *Santo protettore* di mezzo mondo (SP, V 16'16").

Il lessico ricorrente rimanda al campo semantico della forza e della predestinazione (17-18) o del potere e dell'autorità (19-20), mentre la similitudine paterna (21), definisce un rapporto gerarchico all'interno della comunità:

(17) *era un leone*// (SP, III)

(18) *il leone della lotta alla droga*// (SP, IV, 9'46")

<sup>19</sup> Tale coesistenza di varietà così eterogenee, voci di un dispositivo corale che simula il reale, sono sapientemente armonizzate da un montaggio audiovisivo che assolve una chiara funzione metalinguistica: organizza le voci, mascherando una sofisticata architettura discorsiva capace di fondere documentazione, testimonianza e costruzione narrativa.

<sup>20</sup> Sulle metafore nelle serie televisive cfr. Variano, 2010.

(19) era arrivato al punto che era veramente *la persona più potente d'Italia* (SP, IV, 12'48")

(20) *pensava di essere infallibile* (SP, IV, 17'25")

(21) Muccioli per noi è *come un padre/ ha voluto proteggerci* (SP, IV, 53'35").

Il ritratto complessivo lascia emergere tuttavia una rappresentazione controversa del fondatore di San Patrignano, oscillante tra santificazione e demonizzazione, tra venerazione e condanna (a cui il sottotitolo della docuserie *luci e tenebre* sin dall'inizio allude). Ciò è evidente in particolare in alcuni passaggi: in (22), ad esempio, l'accumulazione di sostantivi a forte connotazione negativa (*stregone, spiritista, ciarlatano*) si contrappone semanticamente all'unico elemento positivo (*santo*), posto in chiusura dell'enunciato ed enfaticamente isolato:

(22) di lui hanno detto di tutto/ è *stregone/ spiritista/ parapsicologo e ciarlatano/* ma anche *santo/ /* (SP, I, 3'36"-38").

Tale ambivalenza si accentua in (23) attraverso la ripetizione anaforica (*Ma se...*) e il parallelismo sintattico, oltre alla comparazione esplicita con Cristo, conferendo al discorso una scansione biblico-omiletica:

(23) *ma se* Muccioli era un uomo *così giusto/ perché si è attirato tante critiche? Ma se* Cristo era *così giusto/ il figlio di Dio/ perché si è attirato tante critiche?* (SP, I, 03'04"-07").

Una parvenza di oggettività nella ricostruzione storica della figura controversa di Muccioli sembra essere restituita dalla dimensione intertestuale giornalistica: inserti di telegiornali e frammenti di programmi d'informazione e d'*infotainment* dell'epoca (*Linea diretta, Mixer, Maurizio Costanzo Show*) riproducono il linguaggio della cronaca con il suo tono assertivo e formularistico (*il processo delle catene, la casetta dei veleni, registrazione al veleno*, etc.), accogliendo anche il lessico giuridico, e configurandosi come un'ulteriore componente stilistica della docuserie:

(24) Un anno e quattro mesi per Vincenzo Muccioli/ questa è la richiesta avanzata al termine della lunga requisitoria// Il capo di imputazione è il sequestro di persona// (SP, III, 16'51"-17'21").

La struttura a frammenti della docuserie, basata sulla giustapposizione di materiali eterogenei (interviste, documenti audiovisivi d'archivio, testimonianze dirette) conferisce un'impressione di spontaneità e di "autogenerazione" dello *storytelling*, dietro il quale si cela una raffinata mediazione autoriale. Frequenti sono i montaggi paralleli e alternati, mentre il *lettering* (le scritte in sovraimpressione) introduce personaggi, scandisce i periodi e contestualizza i luoghi in modo chiaro e immediato<sup>21</sup>. La narrazione che sembra scaturire direttamente dalle voci dei protagonisti, è dunque regolata da un preciso impianto documentaristico redazionale. Ne deriva una forma di "verismo audiovisivo" seriale, una

<sup>21</sup> Le scritte informative in sovrimpressioni occorrono prima in italiano e successivamente in inglese. Questo meccanismo è stato già rilevato da Aprile, 2025: 61 a proposito della serialità televisiva.

“fotografia animata” che mira a restituire oggettività a un’epoca e a una comunità attraverso le strategie del realismo narrativo.

### 3.2. *Vatican Girl: la scomparsa di Emanuela Orlandi*

La docuserie si apre con immagini del Vaticano nel 2019 e con un montaggio di notiziari internazionali in lingua inglese, sottotitolati in italiano, che annunciano la riapertura di due tombe all’interno del piccolo cimitero vaticano. Fin dall’incipit, la commistione tra inglese e italiano, sia nelle voci narranti sia nelle scritte in sovrimpressione, introduce un effetto di distanziamento e universalizza la vicenda, inscrivendola in una prospettiva transnazionale. Tale intento è evidente sin da subito anche nel paratesto: il titolo in inglese e il sottotitolo in italiano evidenziano una bipartizione funzionale, oltre a rivelarne la specificità del tema (la scomparsa di una cittadina italiana) in uno spazio geografico preciso (il Vaticano). Il *code switching* strategico tra titolo e sottotitolo risponde, da un lato, a esigenze di mercato connesse alla collaborazione italo-britannica della docuserie e, dall’altro, a una strategia di ibridazione, tipica del modello distributivo di Netflix, che bilancia costantemente logiche di produzione locale e fruizione globale (Balestrieri, 2021: 146). Osservando ancora più analiticamente il titolo, la formula *Vatican Girl* risulta funzionale a un processo di “brandizzazione semantica”, volto a costruire un’immediata riconoscibilità e un’ampia eco mediale presso il pubblico. L’espressione (costituita da determinante toponimico *Vatican* + nome comune *Girl*) è modellata secondo le convenzioni della comunicazione giornalistica e della cultura popolare anglofona (*Gone Girl*, *Gossip Girl*, *Factory Girl*) e agisce come dispositivo tematizzante: la storia di Emanuela Orlandi viene condensata in un’immagine evocativa, che funziona come uno “slogan narrativo”. Il sottotitolo, al contrario, ristabilisce l’ancoraggio referenziale, riequilibrando la componente simbolica e riconducendo la vicenda alla memoria collettiva nazionale. Dal livello sovranazionale del paratesto e dell’incipit della docuserie (dominato dalle voci dei media internazionali), la prima voce in italiano che emerge è quella di Pietro Orlandi, fratello di Emanuela. Questo passaggio segna un cambio di prospettiva enunciativa e introduce una dimensione soggettiva e testimoniale del racconto. La narrazione degli eventi da parte del fratello si caratterizza per la presenza di tratti dell’oralità e della varietà romana (*mi’ quattro sorelle*), elementi questi che contribuiscono a costruire un effetto di autenticità e prossimità familiare:

(25) Mi chiamo Pietro Orlandi/ io sono nato e cresciuto in Vaticano insieme alle *mi’ quattro sorelle* [...]// Mia sorella Emanuela è scomparsa ormai da TRENTA SETTE anni// (*VG*, I, 3’14”-3’47”).

La sua testimonianza si intreccia a frammenti di parlato televisivo e radiofonico, costruendo un tessuto sonoro che alterna i livelli globale, nazionale e locale. Ciò è evidente nel segmento iniziale del primo episodio (26), laddove la sovrapposizione di voci eterogenee (registrazioni d’archivio, interviste) crea un effetto di stratificazione temporale: la memoria privata del narratore, collocata nel presente dell’enunciazione, si fonde con la cronaca mediatica dell’epoca dei fatti:

(26) PIETRO ORLANDI: Il giorno che Emanuela è scomparsa era il 22 giugno 1983//

GIORNALISTA IN TV: Good evening/ This is CBS/ Dan Rather reporting/ Pope John Paul II returned home today [...]/

PIETRO ORLANDI: Ricordo ancora il caldo che faceva quel giorno//

REPORTER RADIOFONICO: Continua in tutta la regione del Lazio/ l'alta pressione africana...// al centro di Roma si registrano temperature fino a 37 gradi// (VG, I, 5'02"-5'41").

Il racconto del giorno del rapimento è accompagnato da immagini descrittive (scorci del Vaticano, oggetti appartenuti alla ragazza) alternate a inserti ricorsivi “da fiction” (un telefono che squilla, il ticchettio di un orologio, una mano che spunta fuori dal finestrino di un'auto). Tale intreccio genera una tensione narrativa in cui l'intento documentaristico si coniuga con strategie di drammatizzazione, collocandosi nel solco della cosiddetta «tv del dolore»<sup>22</sup>.

Alla voce di Pietro Orlandi si affiancano quelle delle sorelle Natalina, Federica e Maria Cristina, che contribuiscono a pluralizzare la prospettiva narrativa e a introdurre ulteriori variazioni diatopiche e diafasiche:

(27) NATALINA ORLANDI: Mi ha chiamato dicendomi/ “Natalina/ ho trovato una *cosa*/ però vorrei che la vedessi *te*”// (VG, III, 2'18"-22").

Le voci familiari, spesso segnate da inflessioni romanesche e da tratti di oralità spontanea, contrastano con il parlato più controllato dei giornalisti e con il linguaggio specialistico degli inquirenti e dei giornalisti. A metà del primo episodio emerge, dalla trama di testimonianze familiari, la voce di un'intervistatrice, riconoscibile per alcuni tratti peculiari del linguaggio giornalistico, come il ricorso al *ma* in posizione in apertura dell'enunciato, utilizzato tuttavia anche come segnale discorsivo di presa di turno di parola: *Ma ti ricordi com'era avere i servizi segreti a casa?* (VG, I, 20'27"). La palesata presenza della giornalista, seppur soltanto nella dimensione auditiva, introduce un nuovo piano enunciativo, più mediato e razionale, che ristrutturata la testimonianza individuale entro il registro dell'indagine. A confermare tale orientamento è anche il parlato delle forze dell'ordine (impegnate nelle ricerche di Emanuela Orlandi) caratterizzato dal ricorso a forme perifrastiche verbali (*venimmo a sapere, ci portarono a ritenere*), tipiche del linguaggio giudiziario-investigativo, come in (28):

(28) CAPITANO DEI CARABINIERI: Ricordo che durante i primi accertamenti/ *venimmo a sapere* che due persone avevano notato una ragazza/ simile a Emanuela... Queste informazioni *ci portarono a ritenere*/ che questa persona poteva essere l'uomo dell'Avon// (VG, I, 14'52"-16'34").

Un registro misto, sospeso tra colloquialità e linguaggio specialistico, emerge tuttavia, in alcuni momenti, nelle dichiarazioni di funzionari e poliziotti, come nel caso di Giovanna

<sup>22</sup> Come è noto con l'etichetta «tv del dolore» si fa riferimento a un genere di informazione televisiva che, a partire da eventi di cronaca eclatanti o da casi di scomparsa, tende a privilegiare la dimensione spettacolare, facendo ricorso a modalità retoriche di forte impatto emotivo. Per approfondimenti, si vedano, tra gli altri Alfieri-Bonomi 2012: 44; Alfieri- Bonomi 2024: 57.

Petrocca, vicecapo della Squadra Mobile di Roma nel 2006 (anno in cui vennero riaperte alcune piste investigative legate al caso Orlandi):

(29) E mi sembrava un racconto *un pochino fantasioso* [...]// Abbiamo riscontrato subito/ attraverso l'esame delle *mappe catastali*/ che l'appartamento era stato comprato da una donna/ una certa Daniela// (VG, II, 28'08"-29'49").

Una patina di italiano popolare, diatopicamente marcato, si rileva invece nella lunga testimonianza di Sabrina Minardi, ex compagna di Enrico de Pedis, boss della Banda della Magliana<sup>23</sup>. Il parlato romanesco della testimone e la struttura discorsiva frammentata contribuiscono a una costruzione narrativa fortemente drammatizzata:

(30) C'era una Mercedes targata Città del Vaticano/ nera [...]// abbiamo preso la ragazza/ l'abbiamo fatta salire sulla sua macchina [...]// E lui [Enrico De Pedis] ha detto/ "Sabri/ è tutto *un gioco de potere!*"// (VG, II, 25'14"-26'17").

La funzione documentaria è rafforzata dal ricorso a materiali d'archivio, in particolare alle registrazioni telefoniche, come quella di un misterioso "Mario", la cui voce, con tratti marcati della varietà romana, è accompagnata dalla trascrizione dattiloscritta sullo schermo, a sottolineare la valenza probatoria del documento:

(31) Io *me* chiamo Mario [...] Per quanto ne so/ vive *con la ragazza sua* e stanno in casa/ due ragazze/ [...] vanno a vendere vestiti/ profumi// Barbarella si chiama/ Barbara// [...] *doveva fà* un concerto/ no? [...] non ho capito se *'na cosa di scuola* [...]// Ecco/ per dire/ una a un certo punto che *se ne va de casa*/ non è che sta a pensa' [...] (VG, I, 21'07"- 22'04").

Un ruolo cruciale è affidato al giornalista Andrea Purgatori, che svolge una funzione metadiscorsiva, poiché collega la narrazione storica e quella che trapela dai media, proponendo la propria visione dell'evoluzione dell'inchiesta, ed evidenziando anche piste e depistaggi:

(32) Ventidue anni prima che Sabrina Minardi rendesse la tua testimonianza in Procura io scrissi un articolo per il «Corriere della Sera»/ in cui dicevo esattamente questo// gli investigatori sembrano sicuri di un fatto/ dal 20 luglio la gestione del sequestro è in mano a un'organizzazione criminale/ non politica (VG, II, 32'10"- 41").

Guida investigativa e voce narrante all'interno della docuserie, Purgatori parla in inglese (auto-doppiandosi in italiano) e si avvale di schemi grafici da lui stesso tracciati allorché ricostruisce, a favore del telespettatore, la struttura della Banda della Magliana (VG, II, 33'20"-30") o i collegamenti economico-finanziari tra Banco Ambrosiano e Vaticano (VG, II, 42'50"-54").

<sup>23</sup> Enrico De Pedis era chiamato *Renato*, *Renatino* o *Il Presidente*. Cfr. A. Grasso, «*Vatican Girl*», il caso Emanuela Orlandi tra racconto e inchiesta, «Corriere della Sera», 04-11-2022. [https://www.corriere.it/spettacoli/22\\_novembre\\_04/vatican-girl-caso-emanuela-orlandi-racconto-inchiesta-00050bec-5c58-11ed-b827-fa754029d3c4.shtml](https://www.corriere.it/spettacoli/22_novembre_04/vatican-girl-caso-emanuela-orlandi-racconto-inchiesta-00050bec-5c58-11ed-b827-fa754029d3c4.shtml)

Di fatto la componente visiva (ricerche su *Google*, mappe, schemi) integra frequentemente la ricostruzione narrativa, aggiornando i reperti d'archivio del documentario con strumenti di ricerca innovativi. Questi dispositivi visivo-digitali svolgono una funzione informativa contestualizzante: attraverso le immagini delle ricerche online, in particolare sui motori di ricerca *Google* e *Google Earth*, la docuserie fornisce approfondimenti sui luoghi e sui personaggi menzionati, trasformando l'indagine giornalistica in una sorta di grammatica audiovisiva integrata. Ciò è evidente, ad esempio, nella dichiarazione della giornalista Raffaella Notariale che esplicita verbalmente la sovrapposizione tra indagine documentaria e ricerca online:

(33) A quel punto ho usato il computer e mi sono messa a cercare [*simula con le dita il battere sui tasti del computer*] 'Banda della Magliana' / 'Renatino'... (VG, II, 11'14").

C'è da rilevare come la stessa giornalista, all'inizio del secondo episodio della serie, si presenta al telespettatore, introducendo una glossa esplicativa sul programma *Chi l'ha visto?* e sulla RAI, rivelando in tal senso un target di pubblico non esclusivamente italiano:

(34) Mi chiamo Raffaella Notariale e sono una reporter del programma *Chi l'ha visto*/ uno dei programmi più longevi della RAI/ che è la televisione di Stato italiana// (VG, II, 7'46-8'02").

La pluralità delle voci giornalistiche, sia italiane — tra cui, oltre a quelle già citate, Raffaella Fanelli (VG, II, 33'56"-34'35") e Ferruccio Pinotti, che interviene in inglese con doppiaggio in italiano (VG, II, 41'20") — sia straniera — come Richard Roth (VG, I, 8'20") e Larry Gurwin (VG, II, 37'28") — conferma ulteriormente la volontà di orientare la narrazione verso un pubblico internazionale. Tale intento è sottolineato anche dall'inserimento di glosses esplicative non necessarie per il pubblico italiano e dall'uso di termini inglesi visualizzati sullo schermo (come *brainwashing* in VG, II, 2'14"-2'20"), che contribuiscono ad ampliare, in senso globale, la dimensione nazionale dell'evento ricostruito.

In questa prospettiva, anche i contenuti tematici sono articolati su più livelli: religioso, (riferimenti alle profezie di Fatima e al pontificato di Giovanni Paolo II); politico, (evocazione dell'anticomunismo e del movimento *Solidarność* in Polonia); mediatico, (costante intertestualità con *Chi l'ha visto?* e con la cultura televisiva italiana).

L'intreccio continuo tra testimonianza, documento e costruzione spettacolare configura *Vatican Girl* quale caso esemplare di *true crime* contemporaneo: la ricerca della verità si innesta su un complesso dispositivo di mediazione linguistica e audiovisiva, probabilmente calcato su modelli narrativi di matrice anglo-americana. L'ibridazione di codici e linguaggi restituisce così un *true crime* audiovisivo profondamente transnazionale, in cui le dinamiche investigative si intrecciano alla messa in scena del dolore con scansione episodica.

### 3.3. Il caso Yara - Oltre ogni ragionevole dubbio<sup>24</sup>

La docuserie, divisa in cinque puntate, segue la vicenda di cronaca nera di Yara Gambirasio, tredicenne di Brembate di Sopra, in provincia di Bergamo, scomparsa nel novembre 2010 e ritrovata morta il 26 febbraio 2011<sup>25</sup>.

Ancora una volta una prima osservazione del paratesto ci consente di rilevare come il sottotitolo assolva una funzione interpretativa rispetto al titolo-tema, poiché orienta lo spettatore attraverso una formula riconoscibile del lessico giuridico, peculiare nei verdetti penali. A differenza di *Sanpa* e *Vatican Girl*, in cui il sottotitolo assume una funzione prevalentemente descrittivo-evocativa, in *Oltre ogni ragionevole dubbio* esso si configura come dichiarazione di metodo, orientando il discorso dalla cronaca alla riflessione sullo statuto della verità e della prova. Non è un caso che il sintagma appaia nel IV episodio, in uno dei frammenti audiovisivi tratti dal programma di approfondimento giornalistico *La vita in diretta* (condotta da Marco Liorni):

(35) MARCO LIORNI: Qua c'è un processo/adesso// è lì che si gioca la partita//[...] sappiamo tutti ormai di questa traccia del DNA/ ma sappiamo anche/ perché non basta quello/ che ci devono essere altri indizi/ deve essere *oltre ogni ragionevole dubbio* nei confronti della persona (CY, IV, 0' 45"- 1'02").

L'espressione *oltre ogni ragionevole dubbio* segna il passaggio dal registro documentario a quello giudiziario-mediatico, in cui il dubbio diventa il motore narrativo e simbolico dell'intero racconto. Tale formulazione, richiamando il principio di presunzione d'innocenza, introduce al contempo una sospensione narrativa che problematizza il rapporto tra prova, interpretazione e credibilità (Corner, 2002), trasformando il sottotitolo in un autentico dispositivo di veridizione.

La docuserie si distingue per un impianto linguistico complesso, in cui la costruzione di autenticità passa attraverso la polifonia di registri, voci e varietà di lingua. L'effetto di veridizione nasce non tanto dalla trasparenza del reale, quanto dalla stratificazione di linguaggi (familiari, giornalistici, giuridici e tecnico-scientifici) che interagiscono costantemente, dando luogo a un "realismo mediato" fondato sull'enunciazione.

L'incipit è affidato alla voce del padre della vittima, Fulvio Gambirasio, ricostruita a partire dalle registrazioni degli atti processuali:

(36) Ognuno dei propri figli è orgoglioso... *Penso che lo siate tutti*// Yara era una ragazza solare/ aveva sempre *sto sorriso esasperato* davanti agli occhi (CY, I, 0'38"-1'03").

La sequenza iniziale rappresenta un esempio paradigmatico di quell'*oralità emotiva* tipica delle testimonianze familiari nel *true crime* italiano. Il discorso si struttura secondo una

<sup>24</sup> La docuserie, diretta da Gianluca Neri, realizzata da Quarantadue per Netflix, condensa in 118 minuti un vasto corpus documentario (60 faldoni, oltre 60.000 pagine e centinaia di gigabyte di materiali audiovisivi raccolti dal 2017 in venti archivi). È stata pubblicata il 16 luglio 2024. Cfr. [https://www.ansa.it/sito/notizie/cultura/tv/2024/07/05/arriva-la-docuserie-il-caso-yara-oltre-ogni-ragionevole-dubbio\\_1e079511-c400-4a20-afc4-38da9d53b789.html](https://www.ansa.it/sito/notizie/cultura/tv/2024/07/05/arriva-la-docuserie-il-caso-yara-oltre-ogni-ragionevole-dubbio_1e079511-c400-4a20-afc4-38da9d53b789.html).

<sup>25</sup> Sui podcast *true crime* dedicati alla vicenda di Yara Gambirasio cfr. Favaro-Orefice, 2025: 13-19.

sintassi paratattica e cumulativa, in cui la giustapposizione di proposizioni brevi produce un effetto di spontaneità e autenticità. In tal senso ci ritroviamo in quei casi osservati da Manzato (2016: 36) per le produzioni *factual* in cui «le marche del processo enunciativo [...] non possono scomparire», poiché la traccia del dire diviene parte del dispositivo di veridizione.

A livello morfosintattico ancora in (36), si osserva la commistione fra tratti dello standard (come la tenuta del congiuntivo dopo il *verbum putandi*) e forme colloquiali (*sto per questo*, anticipazione del complemento di specificazione). Sul piano lessicale, l'espressione *sorriso esasperato* introduce uno slittamento semantico: l'aggettivo, usualmente connotato in senso negativo, è reinterpretato in chiave iperbolica e affettiva, rafforzando la componente patetica del discorso. Analogamente in enunciati come *La vita di Yara era tutta condensata in quelle quattro cose lì* (CY, I, 1'34"-1'36") il ricorso a deittici rafforzativi e a un lessico generico contribuisce alla costruzione di un tono familiare e immediato.

In altri contesti, come in (37), nell'inversione cognome-nome, accanto alla costruzione riflessiva apparente, si genera una sovrapposizione tra linguaggio burocratico e parlato quotidiano. Questa intersezione mette in luce una duplice tensione del *factual* giudiziario: rendere riconoscibile l'istituzione attraverso la voce "imperfetta" del cittadino comune:

(37) [*telefonata alla Polizia locale*]: Buongiorno/ *sono Gambirasio Fulvio...* può gentilmente avvisare la pattuglia che c'è qua davanti/ se i fotografi *me li fa mandar via* dal mio cancello? (CY, I, 21'50"-22'11").

La testimonianza della madre, inserita attraverso colloqui telefonici e messaggi lasciati nella segreteria telefonica della figlia scomparsa, oltre a registrazioni tratte dagli atti delle indagini, costituisce un contrappunto intimo e sommerso alla dimensione pubblica dell'indagine. Il suo parlato, riconducibile a una "oralità emotiva", risulta connotato sul piano diafasico e diastratico, come si osserva in (38). In particolare, oltre alla ripresa anaforica (*questi cani... secondo i cani*) e all'uso oscillante degli ausiliari (*è girata vs ha girato*), si segnalano il ricorso a connettivi deboli (*poi*), e l'uso insistito di *che* in funzione di subordinatore generico (*è girata a destra... che è una strada... che non ci sono case*). Soprattutto quest'ultimo tratto è fortemente indicativo di un parlato che, pur in un contesto testimoniale, rimane scarsamente controllato (a causa del forte coinvolgimento):

(38) *Secondo questi cani/ Yara è uscita dal centro sportivo/ poi al posto di girare a sinistra lei/ secondo i cani/ è girata a destra... che è una strada comunque che non ci sono case/ non c'è niente//* (CY, I, 29'24"-27").

Con il registro colloquiale-affettivo della madre della vittima, si intreccia il parlato trasmesso giornalistico, rappresentato da inserti televisivi e radiofonici puntellati da strutture nominali e formulari (*aprire un'inchiesta, con il passare delle ore...*), che scandiscono la narrazione con ritmo incalzante:

(39-a) GIORNALISTA 1: È stata aperta un'inchiesta// Quella del rapimento non sarebbe l'unica ipotesi [...]

GIORNALISTA 2: E con il passare delle ore la situazione diventa sempre più preoccupante// (CY, I, 10'14"-23").

(39-b) GIORNALISTA 3: Da questa mattina, più di 500 uomini provenienti da tutta la regione sono impegnati... vediamole/ queste ricerche/ che sono partite dalla base operativa/la palestra// (CY, I, 12'43"-55").

La coesistenza di formule idiomatiche e colloquiali («una ragazzina che si farebbe in quattro per andare in palestra», CY, I, 1'53"-55") e di espressioni proprie del linguaggio giornalistico (come in 39-a e 39-b) genera un effetto di sovrapposizione, in cui il registro della cronaca e quello della testimonianza familiare si intrecciano nella costruzione di una narrazione del reale da diverse prospettive.

A partire dal secondo episodio, dedicato al ritrovamento del corpo di Yara, emerge con forza il linguaggio tecnico-scientifico dell'indagine. Appare anche, estendendosi da qui in poi per il resto della serie, il nome in codice *Ignoto numero uno* attribuito a un DNA maschile sconosciuto trovato sulla scena del delitto.

Nella testimonianza dell'anatomopatologa Cristina Cattaneo si rileva un lessico specialistico, mitigato però da strategie di semplificazione rivolte al pubblico non esperto:

(40) *Su ogni parte del corpo che era attinto da una lesione/ abbiamo fatto dei piccoli stub/ degli scotchini/ chiamiamoli così... Studiando ciascuno di questi campioni/ mi chiama il microscopista che mi dice/ "Ma perché c'è della calce?"* (CY, II, 30'11"-39").

La glossa linguistica in (40) (*stub/ scotchini/ chiamiamoli così*) opera una traduzione del lessico specialistico in forma divulgativa, configurandosi come un dispositivo ricorrente nelle produzioni *factual* a orientamento scientifico.

Analoga tendenza emerge in (41) nelle parole del medico legale Dalila Ranaletta: il lessico tecnico si apre a considerazioni etiche, generando un discorso ibrido, a metà tra perizia e commento, in cui la scientificità del dato si accompagna a una retorica di empatia con la vittima:

(41) RANALETTA: «Le ferite riportate da Yara sono molte... mostrano un accanimento che non avrebbe neppure motivo/ perché la maggior parte di queste ferite/ sono state inferte in zone del corpo alle quali non corrispondono organi vitali... non erano per uccidere quelle ferite lì// (CY, II, 33'38"-58").

Nel terzo episodio, l'intervento del pubblico ministero Letizia Ruggeri restituisce la rigidità del linguaggio giuridico, contraddistinto da un tono assertivo e da un lessico tecnico, pur tendendo a una forma di semplificazione esplicativa a favore dell'imputato:

(42) Bossetti/ *le vengono contestate delle aggravanti che si possono bilanciare con le circostanze attenuanti generiche// Significa che la pena si può ridurre//* (CY, III, 0'31"-48").

Il tono formale di tali espressioni, fondate su una modalità impersonale, si contrappone alla voce di Massimo Bossetti. Il parlato dell'accusato è caratterizzato da tratti diatopici rintracciabili a livello fonetico (*son qua, me lo son sempre chiesto...*) e tratti diastraticamente e diafasicamente connotati (come in 43-a) che in certi casi intaccano la morfosintassi, determinando l'oscillazione fra tempi verbali all'interno dello stesso frammento frasale (come evidente in 43-b):

(43-a) Il tragitto per andare a casa *consiste passare...* di fronte la palestra/ dove c'è sulla *sinistra il Shell/ il benzinaio...* (CY, V, 01'48"-50")

(43-b) *Ho cominciato a capire cosa voleva farmi... presi il foglio e glielo lancio addosso* (CY, III, 6'10"-20").

Tali elementi testimoniano non solo la natura poco pianificata dell'eloquio, e la pressione emotiva del contesto, ma anche la continua oscillazione tra il piano dell'esperienza e quello della ricostruzione. La tensione tra identità legale e identità personale è esplicitata in una dichiarazione di autodifesa, di tono burocratico (con inversione reiterata cognome-nome), tratta dagli atti processuali:

(43-c) Non ci posso credere/ è una cosa per me infondata// Impossibile! Io sono figlio di *Bossetti Giovanni e Arzuffi Ester*// (CY, III, 21'12"-18").

Le testimonianze della comunità locale ampliano ulteriormente la gamma dei registri presenti e contribuiscono a delineare quasi una topografia sociolinguistica del racconto. In particolare nei parlanti più anziani si riscontrano fenomeni diatopicamente marcati, riconoscibili nei tratti fonetici (44), nel lessico (46), nella microsintassi (come le reggenze preposizionali in 45 e 46):

(44) BREMBILLA [*guardiano della palestra*]: Dopo *la mezzanotte* è arrivata l'insegnante per dirmi che non riuscivano a trovare *la Yara* (CY, IV, 23'45"-24'01").

(45) MADRE DI BOSSETTI: Io mi ero *fidata da lui*// [*del ginecologo*] (CY, III, 39'26"-28")

(46) ANTONIO NEGRONI: Era una di quelle cose che capitano anche alla sera... *andare in camporella*...//potrebbe darsi una cosa del genere// "*Tienila da te e basta!*" / perché lui aveva un'amicizia con me// (CY, III, 36'06"-25").

Questi tratti locali, lungi dall'essere meri indicatori regionali, radicano la narrazione in un contesto geografico e culturale preciso, rafforzando la dimensione comunitaria della memoria.

La rappresentazione degli eventi emerge come effetto di una polifonia di voci e di registri che dà forma a un realismo mediato, fondato sull'interazione tra oralità e dispositivo televisivo. La struttura ibrida, già indicativa nel titolo e sottotitolo, non mira più soltanto alla ricostruzione dei fatti, ma alla messa in scena del giudizio e alla legittimazione della verità attraverso la retorica del dubbio.

Nel confronto con le docuserie precedenti *Il caso Yara* segna una tappa decisiva in quella che potremmo definire "giuridicizzazione del *true crime* italiano", dal momento che il racconto *factual* tende a farsi discorso probatorio e, al contempo, proporsi come *infotainment*.

#### 4. PER UNO SGUARDO D'INSIEME

Alla luce di quanto emerso nei paragrafi precedenti sulle docuserie analizzate, sebbene il focus della nostra analisi riguardi principalmente le docuserie Netflix, ci sembra opportuno collocare tali prodotti entro il più ampio quadro della serialità documentaria italiana recente. In questa prospettiva, si propone in questo paragrafo una ricognizione sintetica (più strettamente tematica piuttosto che prettamente linguistica), a carattere esemplificati-

vo, delle docuserie italiane distribuite sulle principali piattaforme di streaming nel periodo 2020–2025, con l’obiettivo di evidenziare temi ricorrenti e principali modalità di ibridazione. Se ne fornisce qui di seguito un quadro riepilogativo al fine di visualizzare in maniera sinottica tale distribuzione.

Piattaforma	Titolo	Anno	Tema	Modalità di ibridazione
Netflix	<i>SanPa - Luci e tenebre di San Patrignano</i>	2020	Cronaca sociale	Costruzione attraverso materiali d’archivio e testimonianze con struttura seriale drammatizzata.
	<i>Vatican Girl: la scomparsa di Emanuela Orlandi</i>	2022	Cronaca nera/ Vaticano	Thriller investigativo con piste narrative multiple.
	<i>Wanna</i> <sup>26</sup>	2022	Cronaca giudiziaria/ costume	Racconto biografico e mediatico costruito su materiali d’archivio televisivo e interviste, con dinamiche da <i>docu-show</i> .
	<i>Il caso Alex Schwazer</i> <sup>27</sup>	2023	Sport/doping	Biopic sportiva che volge in parabola morale, con alternanza di cronaca e melodramma.
	<i>Il Principe</i> <sup>28</sup>	2024	Storia, cronaca politica, famiglia Savoia	Docu-drama con enfasi su scandali e conflitti familiari.
	<i>Il caso Yara - Oltre ogni ragionevole dubbio</i>	2024	Cronaca nera/ Italia	“Giuridicizzazione del <i>true crime</i> ”: ricostruzione documentaria che combina linguaggio probatorio, interviste e drammatizzazione seriale.
	<i>Il Mostro</i> <sup>29</sup>	2025	Cronaca nera	Ricostruzione d’archivio con dinamiche da crime drama.

<sup>26</sup> [https://www.corriere.it/spettacoli/cinema-serie-tv/22\\_settembre\\_22/wanna-marchi-serie-non-va-oltre-semplce-indagine-769e93ae-3a89-11ed-b03d-1f9e636121b9.shtml](https://www.corriere.it/spettacoli/cinema-serie-tv/22_settembre_22/wanna-marchi-serie-non-va-oltre-semplce-indagine-769e93ae-3a89-11ed-b03d-1f9e636121b9.shtml)

<sup>27</sup> [https://www.corriere.it/spettacoli/23\\_aprile\\_17/corse-emozioni-giustizia-caso-alex-schwazer-come-thriller-acf68c00-dd2b-11ed-b884-540b951aaf79.shtml](https://www.corriere.it/spettacoli/23_aprile_17/corse-emozioni-giustizia-caso-alex-schwazer-come-thriller-acf68c00-dd2b-11ed-b884-540b951aaf79.shtml)

<sup>28</sup> <https://www.iodonna.it/spettacoli/tv/2023/07/23/il-principe-netflix-vittorio-emanuele-savoia-beatrice-borromeo-docuserie-recensione-aldo-grasso/>

<sup>29</sup> La docuserie (4 episodi) è stata distribuita sulla piattaforma Netflix il 22 ottobre 2025, in una data successiva alla sostanziale conclusione di questo contributo, circostanza che non ha consentito di sottoporre l’opera a un’analisi linguistica sistematica. [https://www.corriere.it/cronache/25\\_ottobre\\_21/il-mostro-firenze-serie-netflix-pacciani-210a8614-542f-4e88-beed-a59a6bfa7x1k.shtml](https://www.corriere.it/cronache/25_ottobre_21/il-mostro-firenze-serie-netflix-pacciani-210a8614-542f-4e88-beed-a59a6bfa7x1k.shtml)

	<i>Terrazza sentimento</i> <sup>30</sup>	2025	Cronaca nera/cronaca giudiziaria	Intreccio tra reportage sul mondo delle start-up milanesi, con testimonianze-ricostruzioni a forte impatto spettacolare.
<b>Prime Video</b>	<i>Veleno</i> <sup>31</sup>	2021	Cronaca giudiziaria	Inchiesta giornalistica e ricostruzioni filmiche.
	<i>Delitti (riedizione restaurata)</i> <sup>32</sup>	2025	Cronaca nera	Uso di materiali di archivio storico con editing narrativo spettacolare.
<b>RaiPlay</b>	<i>Nella mente di Narciso</i> <sup>33</sup>	2025	Cronaca nera	Analisi criminologica intrecciata a narrazione seriale.
	<i>Non me l'aspettavo. Il basket di Matilde Villa</i> <sup>34</sup>	2025	Sport, biografia	Testimonianza personale e storytelling motivazionale.
	<i>Newsroom</i> <sup>35</sup>	2025	Attualità e inchieste	Reportage giornalistico con elementi spettacolari di <i>infotainment</i> .

Tab. 1. *Docuserie italiane (2020–2025) raggruppate per piattaforma*

L'osservazione sinottica dei dati riportati nella Tab. 1 consente di evidenziare come, nel panorama delle docuserie italiane tra il 2020 e il 2025, ogni piattaforma adotti una propria strategia di ibridazione tra *factual* e *infotainment*. Netflix si conferma il principale polo produttivo<sup>36</sup>, orientato a una declinazione narrativa del *factual* in chiave emotiva e spettacolare: dalle ricostruzioni corali di *SanPa* e *Vatican Girl* fino alla “giuridicizzazione del *true crime*” in *Il caso Yara*, la piattaforma mostra una tendenza alla drammatizzazione seriale e all’uso di strategie linguistiche e audiovisive proprie della fiction.

Prime Video e Sky/NOW propongono un modello più vicino all’inchiesta giornalistica e al *crime drama*, caratterizzato da una maggiore aderenza alla struttura documentaria e da un impiego sistematico di materiali d’archivio.

RaiPlay, infine, si distingue per un modello ibrido che intreccia la funzione di servizio pubblico con logiche di intrattenimento informativo, trasformando il racconto documentario in spazio di mediazione culturale<sup>37</sup>.

<sup>30</sup> Anche la docuserie *Terrazza Sentimento* (3 episodi, dal 5 novembre 2025) è stata pubblicata sulla piattaforma Netflix in un momento successivo alla stesura definitiva del presente lavoro. Cfr. [https://www.corriere.it/cronache/25\\_novembre\\_03/terrazza-sentimento-netflix-alberto-genovese-e03a64d0-be5c-4c09-8dc1-a27026702xllk.shtml](https://www.corriere.it/cronache/25_novembre_03/terrazza-sentimento-netflix-alberto-genovese-e03a64d0-be5c-4c09-8dc1-a27026702xllk.shtml).

<sup>31</sup> <https://www.apaonline.it/news/la-docu-serie-veleno-e-disponibile-dal-25-maggio-su-prime-video/>

<sup>32</sup> [https://www.ilmessaggero.it/televisione/delitti\\_docu\\_serie\\_sky\\_crime\\_now\\_notizie-8935488.html](https://www.ilmessaggero.it/televisione/delitti_docu_serie_sky_crime_now_notizie-8935488.html)

<sup>33</sup> <https://www.raipley.it/programmi/nellamentedinarciso>

<sup>34</sup> <https://www.raipley.it/programmi/nonmelaspettavo-ilbasketdimatildevilla>

<sup>35</sup> <https://www.raipley.it/programmi/newsroom>

<sup>36</sup> È indicativa, in tal senso, la pubblicazione, in un breve arco temporale di circa due settimane (dal 22 ottobre al 5 novembre 2025), delle due docuserie *Il Mostro* e *Terrazza sentimento*. Cfr. *supra*, note 29 e 30.

<sup>37</sup> Per un quadro ampio e aggiornato sulla serialità televisiva in Italia tra il 2020 e il 2024 cfr. Aprile, 2025.

Nel complesso, emerge la centralità del *true crime* come genere trasversale e privilegiato da tutte le piattaforme, capace di integrare l'elemento investigativo con dinamiche narrative tipiche della fiction. Se Netflix amplia il raggio tematico del genere includendo lo sport, la storia e la cronaca sociale, RaiPlay tende invece a mantenere un equilibrio tra informazione e spettacolarizzazione, in linea con la propria missione istituzionale.

La differenziazione delle strategie di piattaforma rivela dunque una segmentazione del mercato audiovisivo in cui la serialità documentaria si configura come spazio di convergenza tra realismo e racconto, tra funzione conoscitiva e intrattenimento, confermando la docuserie come uno dei formati più rappresentativi della post-tv contemporanea.

## 5. CONCLUSIONI

L'analisi condotta sulle docuserie *SanPa*, *Vatican Girl*, e *Il caso Yara* mostra come la serialità documentaria italiana costituisca oggi un terreno privilegiato di sperimentazione linguistica e testuale, nel quale si ridefinisce il rapporto tra realtà, narrazione e mediazione. Dal punto di vista formale, le docuserie italiane, e in particolare quelle *true crime*, si collocano in una zona di confine tra *factual* e *infotainment*, fondendo il rigore dell'inchiesta documentaria con le strategie narrative e spettacolari proprie della fiction. Tale ibridazione si manifesta soprattutto sul piano linguistico-discorsivo, dove la mescolanza di varietà (dal neostandard alle varietà regionali, dal linguaggio colloquiale ai linguaggi settoriali, dall'italiano popolare ai gerghi) diventa un dispositivo di autenticazione del racconto. L'effetto di veridicità non deriva dunque da una presunta trasparenza referenziale, ma dalla costruzione di un'"oralità mediata", in cui il parlato spontaneo è rielaborato e modulato secondo le esigenze del montaggio e dello storytelling.

Le tre produzioni analizzate rivelano differenti modalità di costruzione dell'effetto di realtà. *SanPa* adotta una polifonia corale che intreccia registro retorico-oratorio, linguaggi popolari e tratti neostandard, articolando una tensione tra rappresentazione collettiva e mitizzazione individuale. *Vatican Girl* sviluppa invece una coesistenza funzionale tra italiano e inglese, accompagnata da un articolato intreccio di codici audiovisivi (dal doppiaggio al montaggio digitale): questi ingredienti, sapientemente calibrati, consentono di rielaborare un fatto di cronaca nazionale entro un orizzonte narrativo e comunicativo di portata transnazionale. *Il caso Yara*, infine, segna una fase ulteriore del processo di "giuridicizzazione del *true crime*", traducendo la ricerca della verità giudiziaria nel linguaggio della serialità e dell'*infotainment*.

Nel loro insieme, queste docuserie testimoniano il consolidarsi di un modello narrativo che potremmo definire di "realismo mediato" o "costruito", fondato sull'interazione tra autenticità linguistica, costruzione audiovisiva e retorica dell'emozione. In queste opere la lingua, nelle sue varietà diatopiche, diastratiche e diafasiche, non si limita a rappresentare la realtà, ma ne diventa la principale forma di messa in scena, confermando il ruolo del linguaggio come dispositivo di riconoscibilità e come garanzia di verosimiglianza nel racconto contemporaneo del reale. Da questo punto di vista, la docuserie si afferma come un genere pienamente maturo della post-tv, capace di ridefinire la funzione informativa del medium audiovisivo, e di restituire alla dimensione linguistica il ruolo di ponte tra testimonianza, memoria e spettacolo.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Alfieri G., Bonomi I. (2012), *Lingua italiana e televisione*, Carocci, Roma.
- Alfieri G., Bonomi I. (2024), *Lingua italiana e televisione*, Carocci, Roma.
- Andò R., Marinelli A. (2018), *Television(s). Come cambia l'esperienza televisiva tra tecnologie convergenti e pratiche social*, Guerini e Associati, Milano.
- Aprile M. (2021), *Avere, dare, prendere la scimmia. Per modo di dire... Un anno di frasi fatte*, in Treccani.it, [https://www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/articoli/parole/Modi\\_di\\_dire21.html](https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/parole/Modi_di_dire21.html)
- Aprile M. (2025), “La serialità televisiva in Italia. Osservatorio sulle annate 2021-2024” in *Lingue e Culture dei Media*, 8(2), 48–72. <https://doi.org/10.54103/2532-1803/28168>
- Aprile M., de Fazio D. (2010), *La serialità televisiva. Lingua e linguaggio nella fiction italiana e straniera*, Congedo, Galatina.
- Balestrieri L. (2021), *Le Piattaforme Mondo - L'Egemonia dei Nuovi Signori dei Media*, Luiss University Press, Roma.
- Bandirali L., Terrone E. (2012), *Filosofia delle serie tv. Dalla scena del crimine al trono di spade*, Mimesis, Milano-Udine.
- Barra L. (2021), “10 giugno 1983: Vermicino e la prima tv del dolore”, in *Il Mulino*, 4 (Supplemento), pp. 71-75.
- Barra L., Brembilla P., Innocenti V. (2024), *La televisione italiana. Storie, generi e linguaggi*, Pearson, Milano.
- Bernardelli A., Grignaffini G., (2017), *Che cos'è una serie televisiva*, Roma, Carocci.
- Biffi M. (2010), “Il LIT – Lessico Italiano Televisivo”, in Mauroni E., Piotti M. (a cura di), *L'italiano televisivo*, Accademia della Crusca, Firenze, pp. 35-70.
- Biffi M., Setti R. (2008) “Dieci anni di italiano parlato alla radio: corpora LIR 1995/ LIR 2003 a confronto” in Pettorino M. (a cura di), *La comunicazione parlata, Atti del Congresso Internazionale (Napoli 23-25 febbraio 2006)*, Liguori, Napoli, pp. 361-398.
- Bruzzi S. (2016) “Making a genre: the case of the contemporary true crime documentary”, in *Law and Humanities* Vol 10, pp. 249-280.
- Cardini D. (2004), *La lunga serialità televisiva. Origini e modelli*, Carocci, Roma.
- Cardini D. (a cura di) (2013), *Ogni luogo è narrativo. Il factual nella tv italiana*, Arcipelago Edizioni, Milano.

- Cardini D. (a cura di) (2016), *Le serie sono serie. Seconda stagione*, Arcipelago Edizioni, Milano.
- Carini S. (2008), “*Quality Tv. Narrazione e stile del telefilm nell’età della convergenza*”, *Ácoma XXXVI. I Soprano e gli altri. I serial televisivi americani in Italia* [numero monografico], pp. 14-24.
- Colantini P. (2021), “La ricerca di nuovi punti di osservazione tra ibridazione e diversificazione”, in Arcagni S. (a cura di.), *Storytelling digitale. Le nuove produzioni 4.0*, Luiss University Press, Roma.
- Casey B., Casey N., Calvert B., French L., Lewis J. (a cura di) (2002<sup>1a</sup>, 2008<sup>2a</sup>), *Television studies. The Key Concepts*, Routledge, London.
- Cavicchioli S., Pezzini I. (1993), *La tv verità. Da finestra sul mondo a panopticon*, ERI-VQPT, Roma.
- Corner J. (1999), *Documentary and the Mass Media*, Routledge, London.
- Corner J. (2002), “Performing the Real: Documentary Diversions”, *Television & New Media*, 3(3), pp. 255-269.
- Dell’Anna M. V. (2022), “Sul linguaggio della cronaca giudiziaria”, in Carlucci P., Salvatore E. (a cura di), *Giornali italiani dopo il 1950. Questioni storiche e linguistiche*, Università per Stranieri di Siena, Siena, pp. 49-65.
- De Mauro T. (1999), *Grande Dizionario Italiano dell’uso (GRADIT)*, UTET, Torino, Voll. I–VI.
- Dusi N., Grignaffini G. (2020), *Capire le serie tv. Generi, stili, pratiche*, Carocci, Roma.
- Dusi N., R. Eugeni, Grignaffini G., (a cura di) (2020) “La serialità nell’era post-televisiva” in *Mediascapes journal*, 2020, 16.
- Favaro, M., Orefice, C. (2025), “La lingua dei podcast: il caso del true crime” in *Lingue e Culture dei Media*, 8(2), pp. 7–29. <https://doi.org/10.54103/2532-1803/26612>
- Grasso A. (a cura di) (1996), *Enciclopedia della televisione*, Garzanti, Milano.
- Grasso A. (a cura di) (2017), *Storia della comunicazione e dello spettacolo in Italia. III. I media alla sfida della convergenza (1979-2012)*, Vita e pensiero, Milano.
- Grasso A., Penati C. (2016), *La nuova fabbrica dei sogni. Miti e riti delle serie tv americane*, Il Saggiatore, Milano.
- Grasso A., Scaglioni M. (2003), *Che cos’è la televisione*, Garzanti, Milano.
- Grignaffini G. (2021), *I generi televisivi*, Carocci, Roma.

- Guglielmi A. (1991), “La tv del quotidiano”, in Borri A. (a cura di), *Il futuro della tv. Tecnologie, palinsesti, mercati* Laterza, Roma-Bari, pp. 58-65.
- Hill A. (2005), *Reality TV: Audiences and Popular Factual Television*, Routledge, London.
- Hill A. (2007), *Restyling Factual TV. Audiences and News, Documentary and Reality Genres*, Routledge, London-New York.
- Innocenti V., Perrotta M. (a cura di) (2013), *Factual, reality, makeover. Lo spettacolo della trasformazione nella televisione contemporanea*, Bulzoni, Roma.
- Jenkins H. (2006), *Convergence Culture*, NYU Press, New York.
- Keeler A. (2021), “Listening to the aftermath of crime. True crime podcasts”, in Morris J.W., Hoyt E. (a cura di), *Saving New Sounds: Podcast Preservation and Historiography*, University of Michigan Press, Ann Arbor (Michigan), pp. 124-134.
- Lotz A. D. (2014), *The Television Will Be Revolutionized*, NYU Press, New York.
- Lotz A. D. (2017), *Portals: A Treatise on Internet-Distributed Television*, Michigan Publishing, Michigan.
- Maiello A. (2019), “La prossimità di ciò che si ripete”, in Canadè A., De Gaetano R. (a cura di), *Fata Morgana Web 2019. Un anno di visioni*, “Fata Morgana Web”, Pellegrini, Cosenza. <https://www.fatamorganaweb.it/seriale-reale-winter-is-coming/>
- Maiello A. (2022), “Il reale serializzato” in Cervini A., Tagliani G. (a cura di), *La forma cinematografica del reale. Teorie pratiche e linguaggi: da Bazin a Netflix*, Verba Manent, Palermo University Press, New Digital Frontiers srl, Palermo, pp. 231-237.
- Manzato A. (2016), “Scrivere la realtà. La serialità nel factual” in *Mediascapes journal*, 6/2016, pp. 30-40.
- McCabe J., Akass K. (a cura di) (2007), *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*, I. B. Tauris, London-New York.
- Martin B. (2013), *Difficult Men. Dai Soprano a Breaking Bad. Gli antieroi delle serie TV*, trad. it., Minimum Fax, Roma.
- Mittell J. (2017), *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, NYU Press, New York.
- Palumbo F. D. e La Tella B. (2022), “Il reale ai tempi di Netflix”, in Cervini A., Tagliani G. (a cura di), *La forma cinematografica del reale. Teorie, pratiche e linguaggi: da Bazin a Netflix*, Verba Manent, Palermo University Press, New Digital Frontiers s.r.l., Palermo, pp. 99-107.
- Pozzato M. P., Grignaffini G. (a cura di) (2008), *Mondi seriali. Percorsi semiotici nella fiction*, RTI, Milano.

Romano M. (2024), “Un genere ibrido: il factual” in Alfieri G., Bonomi I., *Lingua italiana e televisione*, pp. 89-94.

Scaglioni M., Barra L. (2013), *Tutta un'altra fiction. La serialità pay in Italia e nel mondo. Il modello Sky*, Carocci, Roma.

Thompson R. J. (1997), *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER*, Syracuse University Press, New York.

Variano A. (2010), “La metafora nella serialità televisiva”, in Aprile M., de Fazio D., 2010, pp. 165-184.