

Fatto e finzione in ‘noir’ Strategie metanarrative nella produzione ‘crime’ di Carlo Lucarelli

Silvia Baroni, Sara Casoli

Pubblicato: 3 agosto 2022

Abstract

The aim of this paper is to investigate the literary and televisual production of Carlo Lucarelli, highlighting in particular how his works interweave actual and fictional events at different levels. On one side, we will analyse the way through which the Italian criminal history and crime news enter in his novels and Tv series, taking into special account the fictional worlds of Inspector Coliandro, Inspector Grazia Negro and Police Commissioner De Luca. On the other, we will focus on how Lucarelli employs the conventions of the true crime docudrama in order to narrate and fictionalise criminal events that actually happened. This transmedia approach highlights a peculiar feature of Lucarelli’s crime fiction, that is a particular use of metalepses: the author exploits his own ‘figure’ to break the limit between reality and fiction.

L’articolo vuole analizzare la produzione letteraria e televisiva di Carlo Lucarelli, e in particolare il meccanismo che l’autore sfrutta per far interagire fatto e finzione. In primo luogo, si prenderà in esame un *corpus* di opere letterarie di Lucarelli, tratti dalle serie Coliandro, Grazia Negro e De Luca, per mettere in luce la relazione tra noir, romanzo storico e giornalismo. In secondo luogo, questo aspetto sarà analizzato in alcuni programmi televisivi condotti da Lucarelli, che sfrutta alcune convenzioni del *docudrama* per finzionalizzare eventi realmente accaduti. Questo approccio transmediale evidenzia una caratteristica peculiare alla produzione lucarelliana, ossia un uso particolare della metalessi: l’autore infatti sfrutta la sua stessa ‘figura’ per rompere il confine tra realtà e finzione.

Parole chiave: Carlo Lucarelli; fatto e finzione; metalessi; noir italiano; transmedialità.

Silvia Baroni: Alma Mater Studiorum – Università di Bologna
✉ silvia.baroni9@unibo.it

Sara Casoli: Alma Mater Studiorum – Università di Bologna
✉ sara.casoli2@unibo.it

Ogni tanto nella vita di uno scrittore arriva qualcuno che dice che dovresti scrivere la sua vita, perché è *come* un romanzo. O sei tu che racconti una cosa, tipo le mie, per esempio, e premetti che *sembra* un film. In che senso, sembra? Sono i film e i romanzi, sono le storie che raccontiamo che prendono spunto dalla vita, sono loro che le assomigliano, mica il contrario. È la vita che è sempre così, un passo avanti alla fantasia, ai romanzi e ai film.¹

Introduzione²

La distinzione tra fatto e finzione è stata oggetto di un acceso dibattito perdurato lungo tutto il Novecento e tuttora in voga, soprattutto in area anglofona e francofona.³ Questo gioco di ‘contaminazione’– o ‘interpenetrazione’, per usare il termine coniato da Marie Laure Ryan⁴ – tra il mondo fattuale e quello finzionale non è sicuramente estraneo al genere della *crime fiction*. È ormai assodato⁵ che il *crime* sia un genere sofisticato che si appropria, rielaborandole nelle sue trame, di questioni sociali e culturali, tensioni, valori e ideali della società contemporanea. Nel rappresentare la società, il *crime*, come scrive Bran Nicol,⁶ «has always been dedicated, in different ways, to producing a kind of realism». Come rileva Paul Cobley,⁷ l’espressione scelta da Nicol, «a *kind of realism*», è un riconoscimento della pluralità di significati che il concetto di realismo assume nelle narrazioni *crime*. Uno di questi riguarda la capacità, che la *crime fiction* ha sempre dimostrato di possedere, di far convergere fatti e finzione. Sorta di «passerelle [...] vers les aspects et problèmes divers du monde actuel»,⁸ il genere poliziesco-

¹ C. Lucarelli, *L'incredibile prima di colazione*, Milano, Solferino, 2020, p. 16.

² Le autrici condividono la responsabilità scientifica dell’articolo. Da un punto di vista puramente formale, il paragrafo *Noir, giornalismo e Storia* e *Lucarelli tra autore e personaggio* sono da attribuire a Silvia Baroni, mentre i paragrafi *Carlo Lucarelli narratore del mistero* e *Per una televisione del mistero* sono da attribuire a Sara Casoli. L’*Introduzione* è stata redatta congiuntamente.

³ Cfr. in particolare il bellissimo saggio recentemente tradotto in italiano, che si avrà modo di citare più diffusamente nella quinta parte del saggio, di F. Lavocat, *Fatto e finzione. Per una frontiera*, trad. it. di C. De Carolis, Bracciano, Del Vecchio, 2021 [ed. or. Paris, Seuil, 2016]; J.-M. Schaeffer, *Pourquoi la fiction?*, Paris, Seuil, 1999; J.D. Johansen, L. Sondergaard (eds.), *Fact, Fiction and Faction*, Odense, University Press of South Denmark, 2010.

⁴ M.L. Ryan, *Logique culturelle de la métalepse, ou la métalepse dans tous ses états*, in J. Pier et J.-M. Schaeffer (éds.), *Métalepse. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, Ecole des Hautes études en Sciences sociale, 2005, p. 207.

⁵ S. Knight, *Form and Ideology in Crime Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1980; B. Nicol, *Patricia Highsmith (1921– 1995)*, in C.J. Rzepka and L. Horsley (eds.), *A Companion to Crime Fiction*, New York: Wiley- Blackwell, 2010, pp. 503–509; B. Nicol, E. McNulty, P. Pulham (eds.), *Crime Culture: Figuring Criminality in Fiction and Film*, New York, Continuum, 2011; J. Anderson, C. Miranda, B. Pezzotti (eds.), *The Foreign in International Crime Fiction: Transcultural Representations*, London, Continuum, 2012; J. Allan, J. Gulddal, S. King, A. Pepper, (eds.), *The Routledge Companion to Crime Fiction*, New York and London, Routledge, 2020.

⁶ B. Nicol 2010, cit., p. 508.

⁷ P. Cobley, *Realism*, in Allan et al., cit. pp. 202–209.

⁸ A. Vanoncini, *Le Roman policier*, Paris, Puf, 1993, pp. 104–105.

sco si ispira da sempre a fatti realmente accaduti, per cui si può indubbiamente affermare che l'immaginario *crime* abbia le sue radici nel mondo degli eventi reali.

In particolare, punto di osservazione privilegiato nell'analisi di questa operazione mimetica del genere *crime* è da sempre il rapporto tra la *fiction* e i casi di cronaca, i *fait divers* da cui trae spunto: come il fatto di cronaca entra nella finzione, a quali riscritture dà vita,⁹ sono tra le questioni che continuano ad interessare gli studiosi del poliziesco. In ambito italiano, è soprattutto la letteratura gialla sviluppata a partire dagli anni di piombo che ha suscitato l'interesse dei critici per le forme ibride di scrittura che sono nate – a partire da Leonardo Sciascia, esempio paradigmatico di questo tipo di produzione dove a una scrittura ibrida tra *fiction* e *non-fiction* si aggiunge un taglio eminentemente giornalistico che rende difficile scindere i due piani. Viceversa, opere quali *Strage* di Lorian Macchiavelli (1990), esplicitamente finzionali, hanno invece sollevato il problema opposto: i romanzieri gialli vengono chiamati a formulare le loro teorie sulla ricostruzione degli eventi criminali a rivendicazione politica che stanno provocando terrore e sfiducia – come se uno scrittore di gialli fosse realmente un detective che può risolvere l'indagine nel mondo reale. Questa tendenza porta numerose prospettive d'indagine, ma due in particolare attirano la nostra attenzione. In primo luogo, fenomeni come *Gomorra* di Roberto Saviano (2006), *I bastardi di Pizzofalcone* di Maurizio de Giovanni (2013) e *Romanzo criminale* di Giancarlo de Cataldo (2002), tra le serie più note in Italia anche per la loro trasposizione televisiva, pongono riflessioni sulla transmedialità, certo, ma soprattutto sulla conseguente *brandizzazione* degli autori e delle loro opere.¹⁰ In secondo luogo, si indaga l'autenticità delle informazioni e delle ricostruzioni storiche che sono alla base dell'ambientazione storica delle tre serie.¹¹

La produzione di Carlo Lucarelli è parimenti iscritta in questo quadro: dalla serie dedicata al commissario De Luca a quella dell'Ispezzore Coliandro, fino alle *docu-series* come *Blu notte*, Lucarelli è uno degli autori noir più affermati della letteratura poliziesca italiana contemporanea. Se in molti hanno già analizzato e illustrato il suo ruolo nell'affermazione del noir e dei suoi stilemi, meno frequente sembra essere stata la trattazione del carattere transmediale¹² della sua produzione, che viene generalmente analizzata solo dalla parte letteraria o, viceversa, solo dalla prospettiva mediale e visuale. Ugualmente, se la materia storica presente nelle sue serie letterarie è stata analizzata tra gli altri negli studi di Barbara Pezzotti, di Lucia Rinaldi e Massimo Carloni,¹³ manca uno studio più approfondito della presenza del *fait divers*¹⁴ e di veri e

⁹ Cfr. tra gli altri: M.-E. Thérenty, *La mise en fiction d'un fait divers: essays de typologie à partir de l'affaire Lindbergs et de ses fictions dérivées*, «CONTEXTES», 2019, 24. Doi 10.4000/contextes.8285.

¹⁰ Cfr. G. Benvenuti, *Il Brand Gomorra. Dal romanzo alla serie TV*, Bologna, il Mulino, 2017; Ead., *Le forme transmediali del noir all'italiana tra impegno, denuncia e mercato*, «Italian Culture», 2021, 39, pp. 4-18.

¹¹ B. Pezzotti, *Investigating Italy's Past through Historical Crime Fiction, Films and Tv Series. Murder in the Age of Chaos*, New York-Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2016; M. Jansen, Y. Khamal (a cura di), *Memoria in 'Noir'. Un'indagine pluridisciplinare*, Bruxelles, Lang, 2010.

¹² P. Giovannetti (a cura di), *Almost noir. Indagini non autorizzate su Carlo Lucarelli*, Milano, Arcipelago, 2006; M. Carloni, *L'arcobaleno narrativo di Carlo Lucarelli*, «Delitti di carta», 2001, pp. 1-12, Doi: 10.1400/12885.

¹³ B. Pezzotti, cit.; L. Rinaldi, *Bologna's Noir Identity. Narrating the City in Carlo Lucarelli's Crime Fiction*, «Italian Studies», 2009, 64:1, pp. 120-133, Doi: 10.1179/174861809X405836.

propri articoli di giornali (reali e fittizi) e notizie di cronaca tanto nell'opera letteraria quanto in quella televisiva.

Questo è lo scopo del presente articolo: attraverso *case studies* transmediali del *corpus* lucarelliano, si illustreranno esempi di come e in che modo il piano del reale si infiltri in quello del finzionale e viceversa, soprattutto grazie alla rielaborazione di fatti di cronaca. Si vedrà come questi esempi possano essere interpretati come la compresenza di due tendenze apparentemente opposte: da un lato, *l'impegno* di Lucarelli,¹⁵ ossia la volontà di rappresentare fatti realmente accaduti e riflessioni sul contesto sociale, economico e politico ad essi connessi; dall'altro lato, il magnetismo della narrazione, che Lucarelli ricerca attraverso le strategie narrative del genere noir. Quest'ultimo è, di fatto, l'elemento unificatore che soggiace alla produzione di Lucarelli, che può essere individuato ed esplicitato grazie anche alla lettura di alcuni paratesti ed epiteti delle opere in questione. In ultima analisi, si vedrà come non è solo la rielaborazione dei fatti di cronaca l'unico elemento narrativo che, contaminando le frontiere tra il mondo fattuale e finzionale, apre a un discorso metanarrativo: si dimostrerà come la figura stessa dell'autore partecipi a questa riflessione attraverso l'uso di una categoria particolare di metalessi.

Carlo Lucarelli narratore del mistero

Ricordare brevemente in cosa consiste ad oggi la produzione di Carlo Lucarelli sarà utile a mettere in evidenza il carattere polimorfo, multimediale e transmediale delle opere di questo autore. Nato a Parma nel 1960, Lucarelli inizia la sua carriera letteraria nel 1990 con il romanzo *Carta bianca*, primo volume di quella che è diventata una vera e propria serie dedicata al commissario De Luca. Pochi mesi dopo fonda a Bologna, insieme a Marcello Fois e Lorian Macchiavelli, il Gruppo 13, sodalizio di scrittori e illustratori che ha notevolmente contribuito, di pari passo con la Scuola dei Duri di Milano e il gruppo Neonoir di Roma¹⁶ alla «[post]modernizzazione» della «narrativa d'indagine»¹⁷ italiana. Gli anni Novanta sono stati un periodo molto proficuo per Lucarelli, che scrive: altri due romanzi della serie De Luca, *L'estate torbida* (1991) e *Via delle Oche* (1996); l'intera serie letteraria dell'Ispettore Coliandro, composta da un racconto (*Nikita*, pubblicato nell'*Antologia del Gruppo 13*, 1991), due romanzi brevi (*Falange armata*, 1993, e *Il giorno del lupo*, 1994) e cinque *graphic short stories* in collaborazione con l'illustratore e fumettista Onofrio Catacchio; inizia una nuova serie, quella dedicata all'Ispettore Grazia Negro, con *Lupo mannaro* (1994) e quello che è probabilmente il suo ro-

¹⁴ Tema in parte trattato nell'articolo di C. Le Moigne, *Mettre en scène l'Italie des mystères: Carlo Lucarelli et la narration du fait divers*, «Cahiers d'études romanes», 2006, 15, pp. 205-219, ma Le Moigne si concentra sulla forza empatica ed emotiva di alcune strategie adottate dallo scrittore.

¹⁵ G. Pieri, *Letteratura gialla degli anni Novanta e impegno*, in P. Antonello, F. Musgnug (a cura di), *Postmodern Impegno. Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*, Berne, Lang, 2009, pp. 289-304.

¹⁶ E. Mondello, *Crimini e misfatti. La narrativa noir italiana degli anni Duemila*, Roma, Perrone, 2010; L. Somigli, *The Mysteries of Bologna: On Some Trends of the Contemporary Giallo*, in G. Pieri (ed.), *Italian Crime Fiction*, Cardiff, University of Wales Press, 2011, pp. 73-88; C. Milanese, *Il giallo italiano contemporaneo*, in A. Castoldi, F. Fiorentino, G. S. Santangelo, *Splendori e miserie del romanzo poliziesco*, Milano, Mondadori, 2010, pp. 193-201.

¹⁷ A. Perissinotto, *La società dell'indagine. Riflessioni sopra il successo del poliziesco*, Milano, Bompiani, 2008.

manzo più conosciuto, *Almost blue* (1997); scrive infine diversi racconti che saranno raccolti in volume dopo il 2000. Oltre ai suoi lavori come scrittore, Lucarelli è attivo anche come giornalista per numerosi quotidiani e riviste, tra cui «Il Messaggero», «il manifesto» e «l'Unità». Grazie a questi primi lavori Lucarelli si è presto guadagnato un posto tra i maggiori esponenti del *noir* italiano, e oggi è anche uno degli scrittori più conosciuti a livello internazionale.

Dal 2000 in avanti, la produzione di Lucarelli si espande anche verso altri orizzonti: continua a scrivere *noir*, tra cui nuovi capitoli delle serie di Grazia Negro e De Luca, e ne inizia una nuova, quella coloniale dedicata al capitano Colaprico, ma soprattutto si dedica alla scrittura di saggi – spesso redatti a quattro mani con Massimo Picozzi – sul *true crime*. Parallelamente, Lucarelli dimostra una vocazione multimediale, che lo porta, grazie al successo del programma *Blu notte* (Rai, 1998–2013), di cui è autore e presentatore, a scrivere e narrare in prima persona nuove *docu-series* dove il *crime* si intreccia alla storia dell'arte, della letteratura e della società.¹⁸ Si dedica anche alla sceneggiatura cinematografica e soprattutto televisiva, firmando serie di successo come il *Commissario De Luca* (Rai, 2008) e *L'ispettore Coliandro* (Rai, 2006–in corso), entrambi adattamenti delle sue opere, e l'originale *La porta rossa* (Rai, 2017–2019). Sperimenta a vario titolo anche altri media, tra cui la radio, il teatro, il fumetto e il podcast. Questo breve catalogo della produzione di Carlo Lucarelli è sufficiente per coglierne la caratteristica essenziale, ossia il principio di contaminazione mediale e di ibridazione tra generi e linguaggi diversi. Come ben riassume Elisabetta Bacchereti, la sua opera è caratterizzata da una «vocazione multimediale postmoderna, aperta alla sperimentazione di codici espressivi multipli (racconto, cronaca, televisione, radio, teatro, fumetto, videoclip, cinema), sostenuta da una tecnica narrativa ad alta tensione emotiva, intrisa di suggestioni visive e foniche, intesa di richiami intertestuali filmici e musicali».¹⁹

Proprio in alcuni paratesti ed epiteti delle opere di Lucarelli è possibile rintracciare il *fil rouge* che accomuna e giustifica questa vocazione alla contaminazione dei media, dei generi e delle forme: soprattutto nelle numerose interviste che ha rilasciato nel corso degli anni, Lucarelli si definisce non tanto come un autore di polizieschi, storie gotiche e *noir*, quanto piuttosto come un «autore di mistero», un *surgenere* che comprende i sottogeneri precedenti senza tuttavia esaurirsi in esso.²⁰ Parole come 'mistero', 'misterioso' e 'strano' non sono affatto rare nella produzione di Lucarelli sia letteraria che televisiva. Addirittura, compaiono in alcuni casi anche in un punto privilegiato del paratesto, ossia il titolo delle antologie. Proprio nelle raccolte *Strane storie* (2013) e *Storie ancora più strane* (2014) – unite poi in *L'incredibile prima colazione. Strane storie per cominciare bene la giornata* (2020) –, Lucarelli enuncia l'attrazione che lo lega alla narrazione: «sono uno di quelli che quando sente o vede qualcosa di interessante

¹⁸ Si ricordano, a titolo di esempio: *Le muse inquietanti* (Sky, 2014–2017), sui delitti e i retroscena criminosi di figure chiave della storia dell'arte; *Italia in 4D* (Rai, 2013), magazine storico di *found footage* con commento e presentazione di Lucarelli, che ripercorre le tappe significative a livello storico, sociale e politico della recente storia italiana; *In Compagnia del lupo* (Sky, 2021), dedicato all'investigazione di come fatti di cronaca e finzione si mescolano nelle trame delle fiabe classiche.

¹⁹ E. Bacchereti, *Un'idea di noir: Carlo Lucarelli par lui-même*, in M.-P. De Paulis-Dalambert (éd.), *L'Italien en jaune et noir. La littérature policière de 1990 à nos jours*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, pp. 97–107, p. 98.

²⁰ J. Cawelti, *Mystery, Violence, and Popular Culture*, Madison, The University of Wisconsin Press, 2004.

subito pensa a come metterla in fila per raccontarla a qualcuno».²¹ E questi racconti sono presentati come «strane, misteriose, incredibili storie che confermano in modo stupefacente il dato di fatto che la realtà supera di gran lunga la fantasia».²² Per comprendere la versatilità dell'approccio dell'autore al genere *crime*, così come la scioltezza con cui passa da un linguaggio mediale a un altro, quella di mistero è una nozione fondamentale. Si tratta, tuttavia, di un concetto piuttosto opaco, sfuggente e che descrive un'area narrativa assai ampia, racchiudendo al proprio interno tanto storie che si basano sul soprannaturale quanto narrazioni che fanno dell'assenza di ogni elemento ultraterreno il proprio marchio distintivo, come la *detective fiction*. In senso più lato, come suggerito da John Cawelti,²³ quella di *mistero* è un'etichetta critica che si applica genericamente a quelle storie costruite sull'investigazione e sulla scoperta di segreti nascosti. Da questo punto di vista, il termine *mistero* può riferirsi sia a narrazioni fittive che fattuali, purché rispettino quello che Cawelti definisce una *conditio sine qua non* di ogni storia del mistero, ovvero «the maximum possible tension between explicability and inexplicability».²⁴ Nei suoi lavori, spesso incentrati non casualmente su casi irrisolti, Lucarelli esibisce una considerevole abilità nell'equilibrare questi due poli: se, infatti, da un lato la narrazione procede nell'investigazione in modo scientifico, ricostruendo i fatti con dovizia di particolari e avvalendosi dell'aiuto di testimonianze di esperti, dall'altro non rinuncia – a beneficio dell'impegno e della tensione emotiva del pubblico – a mantenere un alone di ambiguità e di enigma sulla vicenda narrata, per esempio ponendo quesiti, aprendo piste investigative non battute o interrogandosi su verità che nel corso dell'indagine non vengono mai svelate del tutto (come, in alcuni casi, l'identità stessa dell'assassino). Intendere Lucarelli come un autore di misteri, in tensione tra esplicabilità e inesplicabilità, offre una prospettiva efficace per cogliere appieno la capacità di questo autore di farsi *entre-deux* tra i codici espressivi della finzione e la veridicità dei fatti.

Noir, giornalismo e Storia

In primo luogo, prendiamo in analisi la sua produzione letteraria, dove questo continuo slittamento tra realtà e finzione si inserisce all'interno della questione del *genre blending* tra narrazione noir, romanzo storico e giornalismo messo a punto sin dal suo esordio letterario: con *Carta bianca* (1990) e *L'estate torbida* (1991), primi due volumi della serie dedicata al commissario De Luca, Lucarelli si confronta con il genere del romanzo giallo storico, ambientando la vicenda negli ultimi anni della Seconda Guerra Mondiale, a cavallo della caduta della Repubblica di Salò.

La Storia, quella con la S maiuscola, per Lucarelli, rappresenta sin da questo esordio con De Luca una fonte cruciale per la sua produzione narrativa, come ha dichiarato lui stesso durante un'intervista rilasciata in occasione di una delle presentazioni de *L'inverno più nero*:

²¹ C. Lucarelli, *L'incredibile prima di colazione*, cit., p. 9.

²² Ivi, p. 10.

²³ J. Cawelti, *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago, University of Chicago Press, 1976.

²⁴ J. Cawelti, *Mystery, Violence, and Popular Culture*, cit., p. 340.

Il bello di scrivere questi romanzi è proprio questo, la ricerca, scoprire qualcosa che non avresti pensato prima. [...] Parlare con i testimoni lo avevo già fatto per *l'Estate torbida* [...]. Per questa cosa io mi sono soprattutto documentato su alcuni libri storici...ma soprattutto per il quotidiano ho preso meravigliosi libri fotografici che ci sono su quei momenti guardando proprio le fotografie dei palazzi bombardati...vedere per esempio un palazzo spaccato in due, con il lato completamente scoperto e una biblioteca al secondo piano con tutti i libri in bilico, ecco quella è la cosa che ti fa vedere, ti fa capire...oppure i giornali che sono ancora adesso la fonte ancora più importante. Mi sono letto tutto il «Resto del Carlino», che in prima pagina ti racconta quello che il regime ti vuol dire, cioè che stiamo vincendo. [...] la seconda pagina ti parla della verità: dove si comprano le barbabietole, a che ora e con quale turno di tessere andare a comprare, e occhio a quel punto lì perché è stato bombardato...ecco questo ti dà veramente il polso della situazione, capire la vita quotidiana.²⁵

Lucarelli spiega che le sue ricerche storiche sono iniziate ben prima che lui si mettesse a fare lo scrittore, ossia mentre recuperava materiale in preparazione alla sua tesi di laurea; i documenti raccolti non sono serviti a scrivere l'elaborato ma sono stati fondamentali per immaginare le investigazioni di De Luca: grazie a queste ricerche Lucarelli aveva riscoperto diversi avvenimenti accaduti nella Bologna occupata dai nazisti, eventi ormai dimenticati che erano perfetti per una narrazione noir – e per ricostruirne l'ambientazione.

Ricerche che sono servite anche per il più recente *L'inverno più nero* (2020), ad oggi ultimo capitolo della saga De Luca, ambientato però nell'inverno del 1943, in una Bologna occupata dall'esercito tedesco con gli alleati alle porte della regione. Ora, questo romanzo è di particolare interesse nel nostro caso, sia per alcune affermazioni presenti nel paratesto sia per la comparsa del terzo elemento della nostra analisi, ossia il tema giornalistico.

De Luca deve indagare su tre omicidi tutti connessi in qualche modo agli interessi politici delle tre fazioni in campo – il commando tedesco, la polizia italiana e gli agenti della Resistenza –, il commissario viene affiancato dall'agente Petrarca. Insieme, i due corrono da una zona all'altra della città e, durante questi spostamenti, compaiono numerose descrizioni di Bologna occupata e bombardata, descrizioni che erano molto più rare nei primi volumi della serie. Sono rappresentate le masse di profughi e cittadini stipate insieme ad animali da stalla in qualsiasi edificio rimasto in piedi, teatri e chiese compresi. A rimarcare come la Storia sia entrata nella narrazione, alla fine del romanzo, nella sezione *Ringraziamenti*, Lucarelli spiega che Petrarca è ispirato a un personaggio storico, un poliziotto che aveva realmente costruito un archivio fotografico documentante i crimini e i soprusi compiuti dai nazisti e dai fascisti, con la speranza di poter far giustizia una volta caduto il regime. Questa spiegazione è preceduta da un paragrafo in cui Lucarelli riflette sul lavoro dello scrittore:

Gli scrittori rubano. Gli scrittori di romanzi, intendo, magari rubano anche gli altri, non lo so, parlo di me. Rubiamo alla vita, alla gente, ai loro ricordi, a quello che sentiamo camminando per la strada, registrato con le nostre orecchie da pipistrello e succhiato con denti da vampiro. E ai cassetti degli altri scrittori, come diceva Raymond Chandler. Gli scrittori di romanzi storici rubano anche alla Storia, che ha sempre la esse maiuscola anche quando è storia di uno, da solo, per i fatti suoi. Ed è sempre così meravigliosamente incredibile e banalmente illogica da sembrare ogni volta romanzesca.²⁶

²⁵ C. Lucarelli, [Presentazione online del romanzo *L'inverno più nero*](#), evento organizzato dalla libreria Mondadori di Carpi (27 maggio 2020).

²⁶ C. Lucarelli, *Ringraziamenti*, in *L'inverno più nero*, Torino, Einaudi, 2020, p. 301.

Queste poche righe riassumono quello che è diventato un vero e proprio *leitmotif* della poetica di Lucarelli: a volte la realtà può essere più misteriosa e complessa di qualsiasi storia che uno scrittore possa mai inventare. Per questo Lucarelli si ispira a fatti reali, come il caso dell'agente Petrarca: perché i casi irrisolti lo interessano enormemente, in quanto sono l'incarnazione del mistero stesso, al contempo spiegabili e impenetrabili. Ma non è solo un problema di ispirazione ad essere messo in gioco qui: l'idea che la realtà sia molto più incredibile della finzione porta Lucarelli a inserire degli estratti di articoli di giornali che circolavano in quel periodo. Questo meccanismo non solo evoca un'idea di iper-realismo – il motivo balzachiano dell'*all is true* – ma costituisce anche una sorta di archivio collettivo che mira alla preservazione della memoria:

Io credo di raccontare un certo modo di essere italiani. Qual è questo modo ancora non l'ho capito, ma sicuramente un certo modo di essere italiani che ha a che fare soprattutto con i miei argomenti che sono quelli della metà oscura. Questo modo di essere italiani nel bene e nel male...che ha le sue origini molto indietro; per le mie competenze riesco ad arrivare fino all'inizio del secolo scorso [...] lì ho capito alcune cose e riesco a metterle in scena con una certa disinvoltura.²⁷

Emerge dunque, in questo modo, come Lucarelli, attraverso la rappresentazione e la messa in scena storicamente accurata del periodo fascista e coloniale, voglia in realtà indagare e mostrare le radici dell'Italia contemporanea: non attraverso un romanzo storico, ma attraverso una storia che, benché basata sulla realtà storica, sia un poliziesco dalle tinte noir. E l'indagine noir, scrive Lucarelli stesso, rispetto a quella del giallo classico opera in una «fascia di ambiguità, per cui non puoi mai dire che le cose sono bianche o nere, perché forse arriverà qualche cosa a farti cambiare tutto».²⁸ Sia lo scrittore di noir che lo storico, per Lucarelli, scelgono «un'idea, un tema, un momento storico da raccontare perché in qualche modo legato al presente».²⁹ Lo scrittore di noir, tuttavia, non è vincolato dalla verità storica perché il *noir* «prende atto che [...] non possiamo mai dire verità senza metterci di fianco un aggettivo. In Italia [...] quando parli di verità per i casi di cronaca dici verità giudiziaria, ad esempio quello che emerge in un processo non puoi dire sia la verità, c'è sempre qualche cosa da aggiungere».³⁰

Il fatto stesso che Lucarelli modifichi le fonti storiche e gli elementi di verosimiglianza – gli estratti di articoli di giornale inseriti ne *L'inverno più nero* non riportano sempre la data corretta dell'evento e inoltre ha citato canzoni che sono posteriori al 1943 – dimostra tuttavia la reale attitudine dell'autore nei confronti della materia storica: queste piccole distorsioni dei fatti dimostrano che il reale obiettivo di Lucarelli nelle sue narrazioni non è la ricostruzione della Storia quanto la sua «narrabilità», che emerge soprattutto attraverso le micro-storie, misteriose, che si annidano tra le trame della macrostoria, come quella che ha ispirato l'agente Petrarca. I fatti storici hanno quindi un ruolo importante nella vicenda, se non altro per anco-

²⁷ C. Lucarelli, [Presentazione online del romanzo *L'inverno più nero*](#), cit.

²⁸ C. Lucarelli, *Il giallo storico ambientato durante il fascismo*, in L. Telò, M. Sangiorgi, *Il giallo italiano come nuovo romanzo sociale*, Milano, Longo, 2004, pp. 153-158, p. 153.

²⁹ Ivi, p. 154.

³⁰ Ivi, p. 153.

rarla ad uno spazio-tempo preciso in modo verosimile, ma i fatti possono essere costruiti e/o modificati a seconda delle necessità della *fiction*. Dunque, Lucarelli costruisce volontariamente un limite ambiguo che separa fatti e finzione attraverso l'uso dei giornali dell'epoca e di vicende reali storicamente accertate, che insieme alle descrizioni creano un «effetto di reale» molto forte ma, allo stesso tempo, dimostrano il vero obiettivo dello scrittore, che è la ricerca del «piacere del testo», la bellezza della storia piuttosto che la verità storica. Lucarelli, distorcendo i fatti a beneficio della creazione di una narrazione misteriosa dai toni noir, utilizza il referente storico e fattuale come uno strumento di affabulazione per affascinare il lettore.

In realtà, *L'inverno più nero* non è il primo caso in cui Lucarelli inserisce stralci di articoli di giornale nei suoi testi. Un precedente significativo è rappresentato dal racconto *Acqua in bocca*, scritto a quattro mani con Andrea Camilleri (2010). Il racconto è ispirato a un fatto di cronaca, l'omicidio di Max Iori, a cui Lucarelli dedica una puntata in *Misteri d'Italia*³¹ (*Il caso dei pesciolini rossi*, Rai, 3 febbraio 1998). Ora, questo *fait divers* in realtà non viene citato in *Acqua in bocca*, ma i fan di Lucarelli possono aver facilmente collegato i due casi. Il riferimento al piano reale è realizzato attraverso la presenza di estratti dal «Resto del Carlino» e dal «Corriere della sera». Stavolta, la funzione dei giornali è anche più ambigua: se ne *L'inverno più nero* gli articoli mostravano come la propaganda del regime tacesse sull'avanzata degli Alleati, o evocavano la vita quotidiana vissuta durante l'occupazione, in *Acqua in bocca* gli articoli riportano i casi di omicidio su cui indagano Grazia Negro e Salvo Montalbano, oltre che gli incidenti che capitano ai due ispettori durante la loro indagine, come se si trattasse di eventi e persone reali. Gli articoli stessi sono costruiti in modo da rendere difficile capire, a una prima lettura, se gli eventi di cui si rende conto negli articoli siano reali o meno. In questo modo, gli articoli di giornale perdono il loro valore documentale per acquisirne, in modo inversamente proporzionale, uno tutto narrativo: non solo sono una strategia per contaminare il reale con il finzionale (e viceversa), ma sono anche un mistero nel mistero confezionato per il lettore, che può rivestire il ruolo di investigatore e scoprire se questi articoli sono veri o meno. Oltre a questi articoli, altri documenti compaiono nel libro, completi di foto: carte d'identità, dossier ufficiali, cartelli pubblicitari e le firme di Grazia Negro, Salvo Montalbano e Marco Coliandro. È evidente che con *Acqua in bocca* Lucarelli e Camilleri giocano molto con questa interferenza tra realtà e finzione, tentando di presentare la finzione come qualcosa di reale.

In questi lavori, così come nelle già citate antologie, emerge come questo gioco di verosimiglianza viene esplicitato e intrecciato al vero centro di gravità della scrittura di Lucarelli: il mistero. Come già abbiamo detto, il *modus operandi* del romanziere si basa sul desiderio di narrare, di raccontare – o, in alcuni casi, di ri-raccontare storie già raccontate da altri, o da Lucarelli stesso ma attraverso altri media – una storia, che era talmente incredibile da sembrare inverosimile. La scrittura diventa quindi un processo di appropriazione del reale inverosimile con due conseguenze: rende visibile un fatto dimenticato, e, in un certo senso, lo fa diventare iper-reale grazie a questa finzionalizzazione. Perché il modo di raccontare Lucarelli tende ad annullare il confine tra fatto e finzione; narra in modo tale che gli elementi finzionali del suo racconto non siano percepibili al lettore, il quale avverte ogni singolo dettaglio raccontato

³¹ Puntata trascritta in C. Lucarelli, *Il caso dei pesciolini rossi*, in *Mistero in blu*, Torino, Einaudi, 1999.

come vero: tutto si è svolto così come Lucarelli lo sta narrando. C'è dunque un mistero nel mistero, di matrice metanarrativa: cosa è davvero realmente accaduto e cosa invece è stato creato dal narratore?

Per una televisione del mistero

L'aspetto metanarrativo della figura di Carlo Lucarelli emerge anche in molti dei programmi televisivi che ha condotto a partire dalla fine degli anni Novanta. In questi programmi, Lucarelli, nelle vesti di autore, presentatore e narratore, racconta casi di omicidi e misteri irrisolti avvalendosi di interviste, esperti e ricostruzioni dramatizzate degli eventi e delle scene del delitto. Se la materia narrativa di questi programmi televisivi rimane grosso modo sempre la stessa, trattandosi in buona sostanza di storie misteriose, i risultati sono difformi: alcuni programmi, come vedremo, ricostruiscono le vicende di crimini realmente accaduti prendendo a prestito i codici espressivi del genere noir; altri si occupano invece di «delitti di carta», riguardanti personaggi fittizi, spesso di (ma non limitatamente a) classici del genere *crime*, avvalendosi per la loro messa in scena di codici rappresentazionali tipici del genere documentario. Lucarelli, nuovamente, si muove in funambolico equilibrio sul filo che separa fatti e finzione, utilizzando i codici narrativi (e in questo caso anche visivi) del noir come bilanciere. Da questa operazione emerge una collezione di programmi che tendono, da un lato, a *finzionalizzare* i fatti, e, dall'altro, a spacciare come reale quella che è finzione.

Il caso paradigmatico della prima tendenza è sicuramente il programma *Blu notte*, il primo programma televisivo scritto e condotto da Lucarelli. Andato in onda dal 1998 al 2013, il programma può essere inserito nella categoria *true crime*, un genere che comprende testi di *non-fiction* dove l'autore esamina, anche attraverso il ricorso a drammatizzazioni, crimini realmente accaduti.³² Nello specifico, *Blu notte* ricostruisce azioni criminali avvenute in Italia, spaziando da misteriosi casi di omicidio irrisolti a intrighi politici, stragi e cospirazioni che hanno segnato il recente passato italiano. In ogni episodio, Lucarelli ripercorre i momenti salienti del processo investigativo istruito attorno a un caso di cronaca, attraverso quella che, a prima vista, appare come una narrazione documentaristica: l'autore che si rivolge direttamente al pubblico, aderenza alle fonti, ricostruzione veritiera dei fatti, ricorso a testimonianze di esperti, voice over che commenta le immagini. Tuttavia, appare evidente come la narrazione portata avanti da Lucarelli nel programma sia altamente *finzionalizzata*. Certamente, come diversi teorici del documentario hanno esplicitato,³³ la dicotomia tra *fiction* e *non-fiction* è puramente operativa, in quanto ogni volta che c'è una riproduzione audiovisiva della realtà, c'è invero una sua rappresentazione che restituisce una particolare visione del mondo.³⁴

³² I. Case Punnett, *Toward a Theory of True Crime Narratives. A Textual Analysis*, New York-London, Routledge, 2018.

³³ B. Nichols, *Introduction to Documentary*, Bloomington, Indiana University Press, 2001; G.D. Rhodes, J.P. Springer, *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*, Jefferson (NC), McFarland, 2006; C. Formenti, *Il mockumentary. La fiction si maschera da documentario*, Milano, Mimesis, 2013.

³⁴ B. Nichols, cit.

La contaminazione tra i codici della narrazione finzionale (forma) e il materiale non finzionale (contenuto) delle storie raccontate, inoltre, è costitutiva del genere *true crime*, che opera secondo un principio di ambiguità. I programmi Tv di questo tipo «re-tell events from national/international histories, either reviewing or celebrating these events», «re-present the careers of significant national/international histories», and «portray issues of concern [...] in order to provoke discussion about them».³⁵ Di conseguenza, essi tendono, a diversi livelli, a enfatizzare la narratività dei fatti adottando le forme espressive della finzione (tramite soprattutto la messa in scena e la ricostruzione degli avvenimenti, l'illuminazione, la colonna sonora) piuttosto che codici del reportage giornalistico. Tuttavia, il livello della narrativizzazione dei crimini reali operata da Lucarelli è comunque molto particolare, e unica per quanto riguarda la scena italiana. In *Blu notte* non c'è semplicemente un'infiltrazione delle strategie finzionali (letterarie e/o televisive) nella rievocazione dei fatti delittuosi narrati, come nella maggior parte dei programmi *true crime*. Lucarelli, infatti, opera sia sul piano narrativo che su quello figurativo per destabilizzare la fattualità della storia, presentando questi crimini reali come se fossero frutto dell'invenzione dell'immaginazione di uno scrittore noir. Per esempio, nel secondo episodio della seconda stagione (1999), dedicato al caso irrisolto di Luigia Borrelli, Lucarelli inizia con queste parole:

Quella che raccontiamo questa sera è una brutta storia. Tutte quelle che raccontiamo sono brutte storie, perché non finiscono bene o non finiscono affatto, ma la storia di Luigia lo è particolarmente. Non è soltanto questo però, non è solo una brutta storia, ma è anche una storia misteriosa. Molto misteriosa. Una di quelle storie, che se fossero in un romanzo giallo sarebbero state scritte da Ellery Queen, sicuramente. Oppure, sarebbe «La storia di Edith», di Patricia Highsmith. E se qualcuno l'avesse voluta portare al cinema, allora sarebbe stato sicuramente un grande maestro come Alfred Hitchcock. Però, resta una brutta storia, la storia di Luigia, perché non è un romanzo o un film, è una storia vera.

L'esempio è sintomatico della tendenza di Lucarelli a stabilire un parallelismo tra le vere vicende narrate nel programma e il mondo della *crime fiction*. Nonostante il narratore ricordi sempre agli spettatori che tutte queste storie sono effettivamente vere e realmente accadute, i continui riferimenti, nel corso degli episodi, a giallisti famosi quali Agatha Christie, Edgar Allan Poe e Stephen King, o registi quali Alfred Hitchcock, Roman Polansky o Quentin Tarantino, mistificano la realtà degli avvenimenti e corrompono la fattualità della storia, al punto che allo spettatore sorge sempre il sospetto di stare assistendo a fatti reali o immaginati (da uno scrittore noir).

Questo cortocircuito semantico tra fatti e finzioni è evidente anche sul piano figurativo, nelle scelte di *mise-en-scène* del programma. Per esempio, si intravede spesso alle spalle di Lucarelli una fila di libri appartenenti alla collezione dei Gialli Mondadori, che stabilisce un chiaro rimando agli autori classici della *crime fiction*. Il richiamo al genere *crime*, in particolare al noir, è evidente anche nella grammatica visiva dell'immagine. Da un lato, il tentativo di *finzionalizzare* questi fatti di cronaca si manifesta in modo lampante nelle sequenze in cui compaiono esperti di criminologia e persone coinvolte nel caso, come testimoni, poliziotti, consulenti. Queste scene, dove Lucarelli ricostruisce il caso e le indagini svolte con l'aiuto di due

³⁵ G.D. Rhodes, J.P. Springer, cit., p. 14.

giornalisti esperti di nera, Alessandro Riva e Lorenzo Viganò, oltre che di alcuni tecnici o medici forensi, evoca chiaramente a livello visuale lo stile e i cliché dei film noir e neo-noir – contrasti visivi forti, colori complementari, *close-ups* chiaroscurati e ambientazioni evanescenti. La dimensione visiva del set esaspera, così, i toni melodrammatici e noir della narrazione proprio nel momento di massima referenzialità oggettiva, ossia quando gli esperti ricostruiscono i fatti da un punto di vista scientifico. Dall'altro, anche le frequenti ricostruzioni degli eventi narrativi sono operate esaltando, in modo particolarmente caricato, gli elementi estetico-figurativi della tradizione cinematografica *noir* e *neo-noir*.

Attraverso questa costruzione narrativa e figurativa Lucarelli si pone più come un narratore che come un reporter. Nonostante riporti i fatti e li ricostruisca da un punto di vista oggettivo, con l'intento documentaristico di riportare la realtà – ricorrendo specialmente alle interviste con esperti per rafforzare la credibilità degli eventi narrati – Lucarelli trasforma allo stesso tempo il fatto in un racconto di mistero. La costruzione narrativa e figurativa di *Blu notte* attesta questo superamento del reale a favore del finzionale, della cronaca nera in favore del noir. Come suggerisce Giuliana Pieri, «while offering alternative hypotheses to the official (lack of) explanation of the crime, he does not support any, and ultimately his exercise is rather anodyne from the point of view of real crime investigation, though from a fictional point of view Lucarelli is a master of suspense and his plots work perfectly».³⁶

In altri programmi quali *Le chiavi del mistero* (Fox, 2007), *I classici del mistero* (Fox 2016) e *Milonga Station* (Rai, 2006-2007) Lucarelli ottiene lo stesso risultato di mescolamento di realtà e finzione, ma con la strategia opposta rispetto a quella adottata in *Blu notte*. In questo caso, infatti, i sopraccitati programmi non hanno come oggetto fatti di cronaca, ma piuttosto le trame e i protagonisti di famosi romanzi, che però vengono ricostruite come se fossero fatti reali, utilizzando cioè i codici espressivi documentaristici tipici del *true crime*. *Milonga Station* è, da questo punto di vista, un caso particolarmente loquace. In ogni episodio, Lucarelli veste nuovamente i panni del narratore e, parlando direttamente al pubblico come in un documentario, descrive e analizza un concetto, come Bellezza, Tradimento, Follia, Male, etc., attraverso l'analisi di romanzi famosi (non necessariamente gialli). Per esempio, nella puntata dedicata alla Follia, Lucarelli descrive il caso del Don Chisciotte di Cervantes, presentando il protagonista in questi termini:

C'è un uomo, un uomo alto, molto magro ma vigoroso, con il volto asciutto, molto distinto, sui cinquant'anni. Vive in Spagna, siamo agli inizi del Seicento ed è un nobile, ma niente di importante. Un piccolo nobile, un cavaliere. Non è ricco, vive di rendita come quasi tutti i nobili nella Spagna di quegli anni, ma la sua rendita serve appena per mangiare. Poco, sempre le stesse cose. Per vestirsi un po' come si deve, con un tabarro e un paio di calzoni di velluto. E per la servitù, una domestica troppo vecchia e una troppo giovane. C'è anche un cavallo, ma cavallo è una parola grossa. Sarebbe meglio chiamarlo un ronzino. Cosa fa un uomo così tutto il giorno? Legge. Il nostro cavaliere è un appassionato di romanzi d'avventura. [...] Legge tutto il giorno, il nostro cavaliere [...] legge sempre e a un certo punto gli viene un'idea: non potrebbe farlo anche lui? È un nobile, è un cavaliere. Sì, però quella non è la realtà, quelli sono romanzi, la realtà è un'altra cosa.

³⁶ G. Pieri, *Between True Crime and Fiction: The World of Carlo Lucarelli*, in S. Gundle, L. Rinaldi (eds), *Assassinations and Murder in Modern Italy. Transformations in Society and Culture*, New York-Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2007, pp. 194-203, p. 200.

Accentuando gli aspetti quotidiani e ‘concreti’ di Don Chisciotte, e rimarcando che i romanzi letti dal cavaliere siano storie di finzione – come se il romanzo *Don Chisciotte della Manzia* non lo fosse – Lucarelli presenta Don Chisciotte come se fosse un uomo reale, usando le stesse strategie narrative e retoriche impiegate nel presentare le vittime degli omicidi in *Blu notte*. Il tentativo, in *Milonga Station*, di nascondere la natura finzionale delle storie dietro uno stile documentaristico e giornalistico è enfatizzato dall’uso del dispositivo dell’«intervista con esperti». Tuttavia, questa convenzione tipica delle narrazioni *true crime* è qui sfruttata non per riportare o spiegare fatti, ma per commentare il romanzo: qui gli esperti non sono giornalisti, testimoni o poliziotti, ma scrittori, che intervistano altri scrittori. In questo modo, la serie opera un processo di *fattualizzazione* della finzione, raccontando storie fittizie come se (ovvero con gli stessi strumenti narrativi e visivi usate nei documentari e nelle *docu-series*) fossero storie reali.

Questa continua contaminazione tra il mondo reale e quello finzionale, operata a vari livelli, è sicuramente un elemento capitale nella creazione di un discorso metanarrativo che coinvolge l’aura di Lucarelli in quanto ‘specialista di misteri’. Se si vuole prendere un esempio paradigmatico, che esprime più di altri l’importanza di questa postura di Lucarelli, il programma *Almost True* (Deejay Tv, 2010-2012) fa sicuramente al caso nostro. Ancora una volta, al centro della narrazione vi è un mistero da risolvere e un’indagine da portare avanti, nella fattispecie afferente al mondo della musica rock. Lucarelli, come di consueto, presenta i fatti ricorrendo a foto di repertorio, immagini d’archivio, documenti, e interviste con (presunti) testimoni. È chiaro qui il riferimento a *Blu notte*, ma è altrettanto evidente la differenza che separa i due programmi: i casi presentati in *Almost True*, infatti, sono tutti completamente falsi. Per esempio, nel primo episodio Lucarelli sostiene l’ipotesi che Elvis Presley abbia ucciso il presidente Kennedy su richiesta di Ann-Margret, la quale voleva vendicare la morte di Marilyn Monroe, sua amica e spia del Kgb. Tutto è scrupolosamente documentato e presentato in modo oggettivo, salvo il fatto che le prove portate a sostegno della tesi sono state fabbricate per l’occasione. Narrando quindi storie delittuose volutamente inventate unicamente a beneficio del programma e, utilizzando le strategie del *true crime* sperimentate in *Blu notte*, Lucarelli con *Almost True* crea un *mockumentary* semi-serio. In questo modo, basandosi sui codici del documentario per descrivere soggetti inventati, l’autore ne mette in discussione la presunta oggettività e referenzialità proponendo storie fabbricate ad hoc e spacciandole per vere. L’operazione riesce solo perché Lucarelli si prende gioco del suo stesso ruolo di celebre esperto di storie criminali e attua una parodia di se stesso. In questo senso, in *Almost True* Lucarelli è allo stesso tempo autore ma anche personaggio: mentre si presenta come autore affidabile di programmi *true crime*, si trasforma in personaggio nel momento in cui interpreta il ruolo di se stesso, come maestro e narratore del mistero – poco importa se di storie vere o inventate. Di nuovo, Lucarelli rompe così i confini tra realtà e finzione, stavolta attraverso la sua stessa figura. Da una prospettiva narratologia, come Jean-Marie Schaeffer ha scritto a partire da alcune osservazioni di Gérard Genette, «in factual narrative author and narrator are the same person whereas in fictional narrative the narrator who is part of the fictional world differs from the author (who is part of the world we are living in)».³⁷ Nel caso di Lucarelli, questa distinzione è sovente messa in discussione.

³⁷ J.-M. Schaeffer, [Narrative Constitution](#), «The Living Handbook of Narratology», 2013.

Lucarelli tra autore e personaggio

È possibile individuare almeno tre casi in cui Lucarelli abbatte le frontiere tra realtà e finzione attraverso una «metalessi fondata sull'effetto di presenza reale»,³⁸ ossia tre testi in cui l'autore compare all'interno della fabula come se fosse diventato lui stesso uno dei suoi personaggi. Questa strategia narrativa è realizzata in due modi diversi: nel primo caso, il personaggio porta il nome dell'autore, Carlo Lucarelli, che condivide con il Carlo Lucarelli reale alcuni aspetti biografici, ma mai l'essere uno scrittore – come se si trattasse di un semplice caso di omonimia, e che i due Lucarelli non condividessero molto altro se non il nome; nel secondo caso, invece, il lettore si trova davanti la figura, nel senso di immagine visiva, di *silhouette*, di Lucarelli, ma questo personaggio, scrittore tanto quanto l'autore reale, non porta il nome Carlo Lucarelli. I tre testi in questione sono: *Il giorno del lupo*, ultimo volume della trilogia letteraria dedicata all'ispettore Coliandro; *Acqua in bocca*, racconto che abbiamo già in parte trattato; e una serie di fumetti da edicola, composta da quattordici albi intitolata *Cornelio. Delitti d'autore* (Star Comics, 2008–2010).

In *Il Giorno del lupo* Coliandro, mentre cerca di aiutare Nikita a ritrovare un pacco che ha smarrito, trova dei documenti sulle attività commerciali di alcuni gruppi mafiosi dell'Emilia-Romagna. La scomparsa di una consistente somma di denaro (contenuta nel pacco che Nikita, ignara, avrebbe dovuto consegnare) ha causato una guerra tra clan. Mentre Coliandro indaga insieme a Nikita, il testo viene ripetutamente interrotto da due tipi di documenti: le trascrizioni di intercettazioni telefoniche e frammenti di articoli di giornale. Questi ultimi sono firmati da un solo inviato, che risponde al nome di Carlo Lucarelli, che pubblica per il «Sabato sera. Settimanale del Comprensorio imolese» dei servizi inerenti a questa guerra di mafia. Il primo di questi, *Lavanderia a gettone*, compare nella forma di un articolo di apertura come intermezzo tra il capitolo V e VI, non datato, che riporta la notizia della pervasività della mafia sul territorio bolognese.³⁹ Ad un certo punto il lettore è deviato dalla storia principale da alcune pagine in cui questo giornalista, Carlo Lucarelli, trascrive in un articolo l'intervista rilasciata da uno dei boss della mafia locale, don Masino, che racconta, usando un lessico sciasciano, l'avvento dei lupi: «No, adesso ci sono i lupi... anche gli ominicchi e i quaquaraquà ora hanno messo i denti e sparano [...] questa è gente priva del minimo senso».⁴⁰ Lucarelli avrebbe dovuto riportare, in forma di articolo, alcune informazioni che avrebbero funzionato come messaggio in codice per gli altri clan; invece, a chiusura dell'intervista, in risposta al «Lei sa cosa scrivere» di don Masino, Lucarelli scrive: «E come no don Masino. E per essere sicuro di non sbagliare ho scritto tutto quello che mi ha detto. Va bene così?».⁴¹ Ora, alla fine del racconto, quando una serie di articoli di apertura di «La Repubblica» e «Il Resto del Carlino» danno la notizia della buona riuscita dell'operazione antimafia a Bologna, il «Sabato sera» riporta che uno dei giornalisti della redazione, Carlo Lucarelli, è stato ricoverato in ospedale in seguito a una caduta in casa sua. Si commenta la stranezza della dinamica di questa e si suggerisce im-

³⁸ F. Lavocat, cit., pp. 609 ss.

³⁹ C. Lucarelli, *Il Giorno del lupo* [1994], in *L'ispettore Coliandro*, Torino, Einaudi, 2019, p. 225.

⁴⁰ Ivi, p. 285.

⁴¹ Ivi, p. 286.

plicitamente che non si sia trattato di un incidente, legato ovviamente all'intervista con don Masino, ma non viene aggiunto altro:

«Sabato sera – Settimanale del Comprensorio Imolese» | GRAVE INCIDENTE OCCORSO A UN NOSTRO COLLABORATORE | Frattura della gamba e del braccio e dell'indice della mano sinistra per Carlo Lucarelli, caduto dalle scale di casa nei giorni scorsi. – Lo so che sono soltanto tre gradini e che sotto c'è il prato, – dice Lucarelli dal suo letto all'Ospedale Nuovo di Imola, – ma si vede che sono caduto male. Avrò battuto la testa perché non mi ricordo niente. Non fatemi altre domande. Sono caduto per le scale e basta. – A Lucarelli va l'augurio di una pronta guarigione da parte di tutta la redazione.⁴²

In questo caso, dunque, i due Lucarelli sembrano avere poco in comune se non l'essere entrambi giornalisti del *Sabato sera*: che si sappia, il Carlo Lucarelli reale non si è mai ritrovato in questa situazione, per cui il Carlo Lucarelli giornalista de *Il giorno del lupo* non è un suo alter ego letterario quanto un vero e proprio personaggio omonimo del suo autore.

In *Acqua in bocca*, invece, ad un certo punto Grazia Negro spedisce a Montalbano una lettera nascosta in un pacco di tortellini della famosa gastronomia-salumeria Tamburini di Bologna. Grazia scrive che è riuscita a fargli avere questo messaggio «grazie alla complicità degli amici Tamburini e Lucarelli»;⁴³ Grazia presenta dunque Carlo Lucarelli (e Giovanni Tamburini) come «un amico», una persona che condivide il suo universo, il suo piano ontologico; aggiunge anche che:

Lucarelli mi obbliga a scriverti anche la ricetta per il brodo, che non ti venga in mente di mangiarli asciutti, magari con la panna. Dice che è come li fa la sua mamma: un po' di muscolo di manzo, un po' di gallina (non di cappone perché se no viene troppo saporito, deve restare leggero per non coprire i tortellini), un pezzetto di lingua, ossa, sedano e carote. E schiumarlo ogni tanto.⁴⁴

Dove quest'ultimo paragrafo, chiuso con l'affermazione «più che un'indagine questa comincia a sembrare un libro di cucina», sembra un'allusione in chiave ironica, se non un vero e proprio *pastiche* dello stile di Camilleri, della passione culinaria del commissario Montalbano che illustra spesso delle ricette di piatti tipici siciliani, su modello dell'investigatore privato Pepe Carvalho di Manuel Vázquez Montalbán.

In *Cornelio*, invece, assistiamo al processo opposto: se negli esempi che abbiamo appena visto il lettore incontra il nome di Lucarelli senza che questo sia riconosciuto come persona reale e autore di quel racconto – dove l'assenza di descrizioni fisiche contribuisce a evitare questa identificazione – in questi albi il protagonista assomiglia fisicamente a Carlo Lucarelli, è uno scrittore (in piena crisi creativa) ma non si chiama Carlo Lucarelli, si chiama Cornelio, e vive in un universo fiabesco dove si imbatte in versioni horror di personaggi fantastici quali Peter Pan, Alice nel Paese delle Meraviglie, ecc. Nonostante non abbiano lo stesso nome, Cornelio è chiaramente un doppio finzionale di Lucarelli, che tornerà ad occuparsi del «cuore nero delle fiabe» anche nella *docu-series In compagnia del lupo* (Sky, 2021).

⁴² Ivi, p. 330.

⁴³ C. Lucarelli, A. Camilleri, *Acqua in bocca*, Roma, minimum fax, 2010, p. 37.

⁴⁴ Ivi, pp. 39-40.

È evidente che i tre esempi trattati appartengono alla stessa strategia narrativa, che abbiamo già citato *supra*: la «metalessi fondata sull'effetto di presenza reale». Ora, secondo Françoise Lavocat, questa particolare categoria di metalessi, che trova nei camei di Hitchcock all'interno dei suoi stessi film l'esempio paradigmatico, descrive il caso in cui l'autore entra nella sua stessa opera trasformandosi in uno dei suoi personaggi. Conseguenza di questa «presenza reale» nella narrazione, di questo gioco tra fatto e finzione, porta, secondo Lavocat, non alla fusione tra i due mondi, ma a rendere «percettibile – concepibile, visibile, immaginariamente palpabile» la frontiera che li separa.⁴⁵ L'efficacia di questa metalessi dipende però da una condizione:

La condizione, certo, è che questa differenza [la doppia natura ontologica del personaggio] venga percepita, il che presuppone che l'immagine che viene data di una persona in un film finzionale sia riconosciuta come fattuale, ossia come corrispondente alla versione di questa persona che si percepisce come reale: bisogna che il pubblico riconosca la silhouette di Hitchcock. La comparsa di Hitchcock-nei-suoi-film introduce un'eterogeneità referenziale, il cui riconoscimento e la cui efficacia, in quanto effetto, dipendono dalla pubblicità e diffusione mediatica dell'immagine dello stesso Hitchcock.⁴⁶

La metalessi nei media basati sul linguaggio (audio-)visivo, per essere efficace, presuppone la circolazione dell'immagine dell'autore,⁴⁷ mentre la metalessi letteraria si basa anche sul potere referenziale del nome proprio dello scrittore.

Carlo Lucarelli è sicuramente un nome e un volto noto al pubblico italiano, grazie alla sua costante presenza in diversi festival e in televisione (non solo per i suoi programmi, è spesso invitato anche in *talk show* che si occupano di cultura ma anche di politica), per cui questi camei all'interno delle sue opere sono generalmente riconosciuti dai più. Il modo però in cui Lucarelli entra nel mondo finzionale letterario disorienta sicuramente il lettore, per questa mancanza di esplicita coincidenza tra Lucarelli-autore e Lucarelli-personaggio. È indubbio che lo scrittore 'giochi' su questa confusione volutamente provocata: eccezion fatta per i fumetti di Cornelio, dove il suo 'cameo generalizzato'⁴⁸ porta decisamente verso un altro mondo possibile altamente finzionale a carattere horror, i camei di Lucarelli nei due testi letterari sopra citati creano un'operazione alquanto originale, fondata sul confine del verosimile e sulla compenetrazione del piano reale in quello finzionale. Specifichiamo, originale non nel senso di nuova: già Lorianò Macchiavelli, famoso per le sue frequenti metalessi (che appartengono però a una metalessi di tipo retorico, ossia interna alla narrazione), aveva operato anche una metalessi fondata sull'effetto di presenza reale nel romanzo *Ombre sotto i portici* (1976), quando Sarti arresta un uomo chiamato Lorianò Macchiavelli, che chiede di poter telefonare alla moglie Franca (nome della reale moglie dello scrittore) per avvertirla che non rincerà per la notte. O Andrea Camilleri, che in *Montalbano si rifiuta* (1999) scrive una scena in cui Montal-

⁴⁵ F. Lavocat, cit., p. 596.

⁴⁶ Ivi, p. 609.

⁴⁷ Questione che apre ad una riflessione sul tema, molto attuale, della *brandizzazione* dell'autore. Su questo argomento cfr. H. van den Braber et al. (eds), *Branding Books Across the Ages. Strategies and Key Concepts in Literary Branding*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2021; J. Meizoz, *La littérature «en personne». Scène médiatique et formes d'incarnation*, Genève, Slatkine, 2016; I. Berensmeyer, G. Buelens, M. Demoor (eds.), *The Cambridge Handbook of Literary Authorship*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019.

⁴⁸ F. Lavocat, cit., p. 611.

bano telefona a Camilleri per esprimere il suo fermo rifiuto a seguire oltre le sue direttive⁴⁹ – dove Camilleri-personaggio è però, in questo caso, un esplicito alter-ego dello scrittore. Questi due esempi sono simili alla dinamica di *Acqua in bocca*, dove un personaggio che allude a una persona reale – Lucarelli, Macchiavelli, Camilleri – interagisce con l'eroe che lui stesso ha creato – Grazia Negro, Sarti Antonio, Salvo Montalbano. È vero però che Lucarelli si serve spesso di questo tipo di metalessi, mentre per gli altri due autori questa rimane un episodio in-cidentale.

Nel proporre al lettore un gioco, invitandolo a rivestire i panni dell'investigatore e cercare di capire se i due Lucarelli sono o meno la stessa persona, Lucarelli ribadisce la propria volontà di collocarsi a cavallo tra fattuale e finzionale, rivelando la sua propensione (post-moderna) al *pastiche* e alla contaminazione di piani e linguaggi. Non stupisce, quindi, che questa attitudine metanarrativa emerga anche nella sua attività televisiva. Ricordiamo a titolo di esempio il suo cameo nei panni di conduttore di *Blu notte* nella soap opera *Un posto al sole* (Rai, 1996-in corso), o ancor più significativa, la sua apparizione in una clip promozionale realizzata per una delle stagioni di *Coliandro*, dove Lucarelli e Coliandro, incontrandosi per caso sotto i portici di Bologna, iniziano a parlare dei nuovi episodi della serie.

In conclusione, appare dunque evidente che il fascino e il successo della multimediale produzione di Carlo Lucarelli trovano almeno in parte, una spiegazione nella sua doppia postura, che lo vede sia un autore di misteri che il narratore del mistero. A garantire la coerenza della produzione di Lucarelli e a favorirne l'espansione in modo metanarrativo vi è proprio la fondamentale contaminazione tra il piano della finzione e quello della realtà, in una sorta di *mise en abyme* del mistero e del processo investigativo stesso. Come si è visto *supra*, «la storia può essere più incredibile di un romanzo», ma, allo stesso tempo, la finzione è uno strumento che consente di andare oltre le apparenze e raggiungere le verità nascoste del reale. La finzione ha bisogno del reale, il reale ha bisogno della finzione, e la presenza di Lucarelli come personaggio all'interno dei suoi stessi testi è un segno tangibile di questo pensiero, della sua poetica noir e del suo status di «narratore del mistero».

⁴⁹ Cfr. F. Medaglia, *Autore/personaggio: personaggio, interferenze, complicazioni e scambi di ruolo. Autori e personaggi complessi nella contemporaneità letteraria e transmediale*, Roma, Lithos, 2020.