

Gianfranco Marrone<sup>1</sup>

## MONTALBANO

### *Affermazioni e trasformazioni di un eroe mediatico*

#### Introduzione

La serie *Il commissario Montalbano* s'è affermata nella programmazione televisiva italiana (e non solo italiana) come una trasmissione atipica che coniuga, in modo tanto esemplare quanto raro, la qualità e il successo. Sfruttando in parte la fortuna dei romanzi e dei racconti di Andrea Camilleri incentrati sulla figura del commissario di polizia siciliano Salvo Montalbano, i dieci film-tv sinora mandati in onda dalla Rai hanno avuto uno straordinario successo di pubblico che si è puntualmente riproposto, se non accresciuto, nelle diverse repliche periodicamente trasmesse<sup>1</sup>. Tale fortuna non si deve a una ricerca dell'audience a tutti i costi, con i compromessi che a tale scopo troppo spesso vengono perpetrati a discapito delle scelte estetiche: la serie è senz'altro un prodotto di alto livello, sia a livello dell'esposizione e dell'articolazione dei contenuti tematici sia a livello delle tecniche espressive e rappresentative.

Questo felice accostamento di successo e qualità è già stato messo in evidenza dagli osservatori, dai critici e dagli studiosi del fenomeno televisivo. Così, Buonanno (ed. 2000: 334-335), ha ben presto sostenuto che “pur presentando qualche difetto marginale tipico degli adattamenti letterari [...], *Il commissario Montalbano* è un prodotto al di sopra della media. [...] è il risultato di una scommessa vincente, sia sul piano della qualità [...] che degli ascolti”. E inoltre: “*Il commissario Montalbano* è una fiction che veicola un forte ‘senso del luogo’ restituendo il lavoro sulla lingua che caratterizza i libri, in parte attraverso il dialogo e in parte attraverso il lavoro sui volti, i set, le solari e bellissime riprese in esterni. [...] ciò [...] contribuisce a dare alla serie un'aura da programma d'élite e ne fa uno dei pochi prodotti di fiction capaci di ottenere il plauso della critica” (Buonanno ed. 2001: 349-350). Nel suo *Dizionario della televisione* a sua volta Grasso (2002: 153) parla del “notevole spessore narrativo” della trasmissione, che “si avvia così a comporre a pieno titolo la quadrilogia dell'investigazione televisiva italiana, insieme con il tenente Ezechiele Sheridan (Ubaldo Lay), il commissario Maigret (Gino Cervi) e Nero Wolfe (Tino Buazzelli)”. Anche Sorice (2002: 212) considera la serie come un “lavoro d'autore” che “risponde in maniera efficace a sensibilità ‘glocal’, attraverso l'esaltazione delle peculiarità regionali e locali all'interno di problemi, temi e situazioni assolutamente globali”. E sempre Buonanno (ed. 2002: 328-329) sostiene che “*Il commissario Montalbano* è una fiction decisamente sopra la media, che può contare su numerosi elementi di forza: l'elevata qualità tecnica della realizzazione, la bellezza dei luminosi paesaggi mediterranei, la messa in scena di un universo estremamente riconoscibile sul piano culturale, e allo stesso tempo sufficientemente stilizzato da rappresentare conflitti universali, come

---

<sup>1</sup> Roma, Nuova Eri/Vqpt 2003

quello fra modernità e tradizione”. La stessa studiosa sembra infine correggere alcune precedenti perplessità: “*Il commissario Montalbano* [...] è il fiore all’occhiello del nuovo corso del poliziesco televisivo domestico; mentre per altro verso le sue ascendenze letterarie (i best-seller di Andrea Camilleri) lo collegano alla vecchia tradizione dei “gialli d’autore”. La serie sfrutta a dovere e accresce il capitale di riconoscibilità di un personaggio letterario sofisticato eppure popolare, e tocca uno dei punti più alti della qualità della fiction contemporanea” (Buonanno ed. 2003: 72-73).

Volendo studiare più a fondo questo fenomeno, per passare dalle prime intuitive impressioni e valutazioni all’analisi dettagliata delle ragioni che lo hanno potuto produrre, emergono alcune questioni al tempo stesso pratiche, metodologiche e teoriche.

La prima di esse è racchiusa in una domanda apparentemente banale: sino a che punto il commissario Montalbano può essere considerato un personaggio televisivo circoscritto in una fiction seriale? Tale figura, infatti, non solo all’interno della stessa televisione ha già avuto l’onore della parodia (cfr. *Convencion*) ma, come è noto, proviene in origine dal mondo della letteratura, e in qualche modo costituisce l’adattamento dei romanzi e racconti di Camilleri. Ne esistono poi una versione radiofonica e diverse realizzazioni a fumetti, per non parlare della fortuna che ha avuto sulla stampa, attraverso interviste, interventi, elzeviri, opinioni, critiche, recensioni e quant’altro. Circola vorticosamente nel mondo del web, tra siti ufficiali di case editrici, reti televisive, aziende di turismo, comuni e siti amatoriali gestiti da fans club o simili. In una prospettiva sincronica che ne mette (momentaneamente) fra parentesi origini e trasformazioni, possiamo sostenere che il personaggio del commissario Montalbano usufruisce di quella “intermedialità” che è ormai caratteristica costitutiva dell’attuale sistema dei mezzi di comunicazione di massa. I media attuali infatti, come è ormai abbastanza noto, “non vanno pensati come semplicemente indipendenti o contrapposti, bensì come strettamente interrelati, operanti su presupposizioni reciproche, ‘linkati’” (Ferraro 2002: 352)<sup>ii</sup>: più che a situazioni di conflittualità, essi danno luogo a occasioni di scambio e si integrano reciprocamente. In modo forse meno evidente di fenomeni macroscopici come il *Grande fratello*, *Harry Potter* o *Matrix*, ma non per questo meno pressante, la serie televisiva del commissario Montalbano acquista tutto il suo spessore e il suo significato se e solo se viene inserita nella rete intertestuale, interdiscorsiva e soprattutto intermediatica in cui il suo protagonista circola vorticosamente. Da qui, fra l’altro, il valore di *cult* che il personaggio ha da tempo acquisito, dando luogo a fenomeni che fuoriescono dall’universo cosiddetto immaginario per diffondersi nel mondo della nostra esperienza vissuta<sup>iii</sup>. Gli itinerari turistici che con un certo successo la provincia di Ragusa ha da qualche tempo proposto ai *tour operators* nazionali e internazionali sono soltanto un esempio di questo culto enormemente diffuso dell’eroe mediatico.

Si lega qui la seconda questione: siamo certi che una figura come quella di Montalbano possa essere chiamata ancora, in senso tradizionalmente narrativo, “personaggio”? Se per certi versi, infatti, il commissario di Vigàta vive e opera, prova emozioni e acquisisce esperienze all’interno di configurazioni eminentemente narrative – letterarie, televisive etc. –, per altri versi la sua figura eccede la narrazione propriamente detta (per definizione, con un inizio, uno svolgimento e una fine) per abitare in universi immaginari più ampi e al tempo stesso più rarefatti, all’interno dei quali vaga in tipi di discorso molto diversi come quello giornalistico, quello politico, quello promozionale e così via. Sembra insomma che, in questi continui passaggi tra

testi, discorsi e media, il personaggio cambi in profondo la sua natura di oggetto semiotico, natura che richiede pertanto, preliminarmente a ogni possibile analisi testuale, un chiarimento teorico e una conseguente definizione.

Da ciò le due diverse parti in cui è suddiviso questo libro. La prima di esse – “Il personaggio in questione” – intende affrontare entrambe le accezioni di senso insiste nel suo titolo: la presentazione della figura del commissario Montalbano nei contesti mediatici in cui, modificandosi costantemente, ricorre; una ridefinizione teorica della nozione di personaggio alla luce del problema specifico posto da tali continui processi di “traduzione”. Solo dopo aver trovato adeguate risposte al doppio interrogativo posto da un corpus allargato, sarà possibile passare all’analisi del corpus ristretto, di tipo specificamente televisivo. Ciò perché, come cercheremo di mostrare, tra corpus allargato (intermediatico) e corpus ristretto (televisivo) non vi è soltanto, o semplicemente, una relazione quantitativa e dunque una restrizione di campo su un solo medium e il suo specifico linguaggio. Vi è semmai una relazione di tipo gerarchico, tale per cui la televisione si pone – certamente nel nostro caso, come probabilmente in molti altri – come una specie di nodo principale di una rete intertestuale molto complessa, dunque come medium *dominante*, luogo passaggio fra molte possibili traduzioni poiché strumento produttore di modelli immaginari comuni a media diversi.

La seconda parte del volume – intitolata appunto “La dominante televisiva” – può allora procedere all’analisi sistematica del corpus ristretto, operando, per così dire, tre diversi tagli geologici del materiale – secondo il principio teorico per cui il senso d’un testo si struttura a diversi livelli di profondità, a complessità decrescente e generalizzazione progressiva. In primo luogo, il *livello testuale*, dove occorrerà descrivere le trame dei dieci episodi della serie televisiva, talvolta molto complesse, nei loro rapporti con i testi letterari da cui provengono – ai quali spesso cedono proprietà e soluzioni narrative ulteriori. In secondo luogo, il *livello discorsivo*, un po’ più astratto del precedente, dove verranno esaminate le tematiche presenti nel corpus e le loro relazioni significative, il sistema dei personaggi, l’organizzazione degli spazi e dei luoghi, l’articolazione temporale. In terzo luogo, le *strutture narrative* soggiacenti che, proprio perché forme comuni ai dieci episodi della serie, forniscono l’intelligibilità generale del corpus preso in analisi. Viene garantita in tal modo sia l’esplicitazione delle variazioni fra i testi sia il reperimento della loro base semiotica invariante.

Dato che, come abbiamo detto, la prima parte del libro prova a rispondere a interrogativi teorici generali di carattere preliminare, derivanti dalla natura complessa del nostro oggetto d’analisi, chi fosse interessato esclusivamente al mezzo televisivo potrà saltarla senza difficoltà. Essa costituisce un blocco a sé stante nell’economia generale della ricerca e nell’esposizione dei suoi risultati, essenziale per un inquadramento rigoroso e coerente dello studio della tv all’interno del sistema dei media, ma non per questo indispensabile alla comprensione dei passaggi principali dell’analisi del corpus televisivo ristretto. Da questo punto di vista, chi invece proverà a leggere il libro secondo il suo ordine lineare, noterà forse nella prima parte un maggior numero di tecnicismi rispetto alla seconda, se non addirittura una maggiore complessità. Ciò è dovuto all’esigenza di rigore di cui s’è detto, inevitabile per chi pensa lo studio della comunicazione e dei media come un discorso a vocazione scientifica: da condividere intersoggettivamente attraverso un metalinguaggio semanticamente univoco. In generale, comunque, l’intero volume è stato concepito per poter essere non

solo letto progressivamente ma anche, per così dire, modularmente, staccando le varie parti e rimontandole secondo esigenze personali di approfondimento. Così, per esempio, il lungo capitolo in cui vengono descritte le trame dei dieci film-tv ha soprattutto una funzione di servizio: più che all'economia complessiva dell'argomentazione, serve a chi non ha avuto occasione di vedere uno o più episodi o a chi non ne ricorda singoli passaggi narrativi (spesso diversi da quelli dei testi letterari corrispondenti). Allo stesso modo, il capitolo, per esempio, sui personaggi può essere abbinato direttamente a quello sulle passioni, senza necessariamente una preventiva lettura della sezione sulla spazialità; e vale ovviamente anche il contrario: l'analisi dell'articolazione spaziale ha una sua autonomia, o può associarsi direttamente a quella, poniamo, delle strutture narrative.

Ogni oggetto, come è noto, si modifica a seconda del punto di vista dal quale viene osservato: e nessun cumulo progressivo delle prospettive percettive ne dà mai una visione d'insieme realmente totalizzante, meno che mai esaustiva. Stessa cosa per gli oggetti d'analisi delle scienze umane e sociali, le quali approntano modelli sempre parziali, utili a spiegarne le parti mai riconducibili a un tutto, pena la ricaduta in un sedicente, e ingenuo, realismo oggettivo. Così, la triplicazione di quelli che abbiamo chiamato tagli geologici del nostro materiale di ricerca contribuisce a moltiplicare i punti di vista, restando comunque convinti di non potere – e non volere – renderne conto in modo esaustivo. Alcuni possibili argomenti non sono stati sviluppati a sufficienza – la questione della lingua, gli stili comunicativi del protagonista, la sua passione per il cibo... – ma pensiamo di aver almeno posto le basi per un loro esame successivo.

Le persone alle quali direttamente o indirettamente sono debitore per l'ideazione e lo svolgimento di questa ricerca sono moltissime. Tra queste, non dimentico tutti quelli che hanno pazientemente sopportato le mie continue divagazioni montalbanesche, facendo spesso da cavia alle ostinate investigazioni 'etnografiche' cui son stati loro malgrado sottoposti.

Vorrei ringraziare soprattutto Loredana Cornero, responsabile dell'Ufficio Studi della Rai, che sin dall'inizio ha creduto a questa ricerca, la ha voluta e la ha sostenuta in tutte le sue fasi. Un ringraziamento particolare va poi a Pier Luigi Basso, Ivano Cavallini, Nicola Dusi, Stefania Iotti, Nunzio La Fauci, Dario Mangano, Luisa Scalabroni, Sandro Volpe, che mi hanno fornito preziosi suggerimenti su specifici punti del lavoro. Nel corso del 2003, alcune occasioni pubbliche di confronto – un seminario sociosemiotico allo Iulm di Milano, un Convegno palermitano sugli studi culturali, un Congresso dell'Associazione italiana di studi semiotici – mi hanno dato l'opportunità di discutere e approfondire parti del lavoro: sono grato a loro organizzatori e a chi in quei contesti è intervenuto. Isabella Pezzini, tempo fa, aveva posto un problema di somiglianze: se questo testo esiste è anche grazie a quell'accostamento fisiognomico, che allora aveva avuto un certo riscontro ma che oggi – ahimè – non è più altrettanto evidente. Antonio Perri, infine, m'aveva sostenuto per un altro progetto, che il corso delle cose ha poi tradotto in questo.

Il libro è dedicato a Laura: e un po' è anche suo.

Palermo, ottobre 2003

g.m.

---

<sup>i</sup> Al momento di chiudere questo lavoro, apprendiamo che i dieci episodi della serie vengono riposti anche dalla televisione satellitare, nonché distribuiti in Vhs e Dvd.

<sup>ii</sup> Su questo problema cfr. anche Ferraro (2000).

<sup>iii</sup> Sui cult televisivi cfr. Volli ed. (2002). Più in generale sui culti mediatici cfr. Le Guern (2002).