

MONTALBANO, EROE FRA I TESTI

Gianfranco Marrone¹

1. Un caso mediatico

Grazie all'incoraggiamento di Antonino Buttitta, nel 1982 ho pubblicato il mio primo lavoro, dal titolo *L'eroe nel testo*. Era un studio che esaminava il problema della definizione semiotica del personaggio letterario, sul quale ho avuto occasione di tornare negli anni immediatamente successivi². Ma non è soltanto per questa ragione che a lui, vent'anni dopo, voglio dedicare un nuovo studio sull'*eroe fra i testi*. Lavorando sul caso mediatico del commissario Montalbano, infatti, la prospettiva d'analisi semio-antropologica non può non rivelarsi centrale: è quel che vorrei provare a dimostrare nelle pagine successive, dove una rinnovata definizione della nozione di personaggio seguirà necessariamente i modelli di quella semiotica della cultura a cui, come è noto, Buttitta ha dedicato gran parte della sua riflessione intellettuale³.

Chi è infatti Montalbano? Qual è il suo autore? Quali i testi nei quali è nato, cresciuto e diventato oggi così famoso? E quali i suoi lettori? Domande banali, si dirà, se ci si pone dal punto di vista della mera produzione letteraria di Andrea Camilleri, scrittore che ha raggiunto un notevole successo di pubblico e, poi, anche un riconoscimento di critica soprattutto grazie ai suoi romanzi e racconti incentrati sulla figura di Salvo Montalbano: commissario di polizia nell'immaginaria cittadina siciliana di Vigàta, personaggio tanto simpatico quanto scontroso, tanto intelligente quanto sentimentale, tanto difensore della giustizia quanto avverso a ogni ordine costituito fine a se stesso. Il problema è che questa figura ha ben presto travalicato i confini del testo letterario, per diffondersi e affermarsi in altri media e con altri linguaggi: la televisione innanzitutto, ma poi anche la stampa, la radio, la saggistica, i fumetti, i Cd rom, i siti web e persino il dibattito politico.

Così, oggi Montalbano non è più un semplice personaggio letterario, per quanto pirandellianamente a colloquio col suo autore, e nemmeno ci si

¹ Di prossima pubblicazione negli *Scritti in onore di Antonino Buttitta*.

² Cfr. Marrone (1982, 1984, 1986, 1987, 1988a, 1988b).

³ Cfr. soprattutto Buttitta (1979, 1989, 1995, 1996), dove sono raccolte molte riflessioni teoriche sul nesso fra antropologia e semiotica, nonché un certo numero di analisi concrete di casi culturali e testi antropologici di varia natura.

può limitare a estendere il suo dominio al campo della fiction televisiva o ad altri generi e testi di tipo narrativo. Quel che questo personaggio ha superato, senza peraltro abbandonarla del tutto, è proprio la sfera del narrativo, con tutte le conseguenze pratiche e teoriche del caso. Se non è un eroe nel testo, cioè un vero e proprio personaggio narrativo, qual è adesso la sua natura? di che tipo di entità semiotica si tratta? Inoltre: che relazione ha questa entità con i testi che l'hanno generata? e quali sono gli strumenti con cui trattarla, ossia definirla, articolarla, analizzarla e comprenderla?

2. Il personaggio in questione

Proviamo a sintetizzare in pochi tratti problematici la questione del personaggio letterario e, in generale, dell'eroe narrativo. Come è noto, si tratta di una delle nozioni più discusse (e meno risolte) della teoria letteraria, della narratologia e della semiotica, di cui si sono occupate anche la filosofia del linguaggio, la semantica linguistica, l'estetica filosofica, la psicanalisi, l'etnologia e gli studi folklorici. Sullo sfondo di questo dibattito complesso e tuttora aperto, soffermiamoci sulla problematica di fondo relativa al personaggio – particolarmente pertinente al momento dello studio della figura di Montalbano.

Si tratta della distinzione aristotelica fra azioni e carattere, formulata nel sesto capitolo della *Poetica* e da lì diffusasi nello spazio e nel tempo con maschere talvolta molto diverse. Quando si parla, per esempio, di *flat* e *round characters*, di romanzo d'avventura e romanzo psicologico, di nomi propri e attributi che vi si attaccano, di entità fittizie e loro proprietà semantiche, di funzioni narrative ed elementi accessori, di ruoli attanziali e ruoli tematici, si continua a declinare il paradigma aristotelico che scinde il personaggio in due metà costitutive – colui che agisce e colui che è –, misurando la predominanza testuale d'un aspetto sull'altro, se non addirittura attribuendo la propria preferenza estetica a uno dei due. Epoche, idee, valori, gusti, generi possono cambiare, ma l'opposizione di fondo tra fare ed essere permane, al punto che, paradossalmente, si invoca o si ricerca l'unità di un'entità immaginaria – il personaggio – sempre a partire da una sua schizi costitutiva.

3. Il testo letterario

Rispetto a questa dicotomia, il personaggio di Montalbano va analizzato innanzitutto rispetto alla definizione del *genere letterario* in cui si colloca, e quindi all'interno dei romanzi e dei racconti polizieschi di Andrea Camilleri⁴. Generalmente, si dice infatti che in questo genere narrativo il

⁴ Si terrà presente l'intera produzione camilleriana in cui è presente il personaggio di Montalbano, riunita adesso – a parte alcuni racconti – in Camilleri (2002a).

protagonista sia soprattutto un personaggio d'azione, appiattito sul suo ruolo di detective, e che non abbia una psicologia particolarmente profonda, se non in misura e in relazione alla sua mente investigativa. In linea di massima i protagonisti dei romanzi gialli sono detective interamente appiattiti sulle vicende che devono risolvere: la modalità mediante cui agiscono è quella di un saper-fare di tipo cognitivo che si manifesta – come in Holmes e Dupin – attraverso le classiche forme logico-argomentative della deduzione, dell'induzione e della abduzione, oppure – come in Maigret – attraverso una condivisione patemica e somatica del *milieu* in cui si son svolti i fatti. Se i detective hanno altre proprietà, queste restano quasi del tutto estrinseche rispetto alle loro capacità investigative. È difficile che, per esempio, il mangiare o il leggere entrino a far parte dell'investigazione influenzandola e contribuendo a risolvere il caso; spesso, i momenti in cui il detective compie una di queste azioni sono proprio quelli in cui, per così dire, si lascia andare, ha un momento di pausa rispetto all'investigazione o, tutt'al più, riceve la classica sanzione positiva da parte di altri personaggi (la bionda fatale che gli si concede) o di se stesso (la pipa per Maigret, la siringa per Holmes...). Si tratta insomma di semplici riempitivi rispetto ai nuclei della vicenda, molto simili a quelli che Propp (1928) chiamava momenti di raccordo della fiaba, elementi narrativamente accessori.

È così anche nel caso di Montalbano. Da un lato ci sono le sue vicende investigative, che si strutturano quasi sempre in una doppia isotopia narrativa (l'una individuale di tipo sentimentale ed erotico, l'altra sociale di malaffare politico-mafioso) che si intreccia invertendo i piani dell'essere e dell'apparire e che occorre pertanto – grazie alla sua intuizione e intelligenza – ricomporre e spiegare sin nel minimo dettaglio. Da un altro lato ci sono i suoi passatempi preferiti (leggere, nuotare, passeggiare sulla spiaggia o sul molo), le sue passioni (mangiare), i suoi amori intensi e travagliati (con Livia), i suoi desideri sessuali repressi con morale rassegnazione (rispetto alla tentatrice di turno), i suoi tic caratteriali (essere meteoropatico, odiare i luoghi comuni, usare un forte turpiloquio), le sue debolezze (essere incompetente di tecnologia) etc. Tra questi due aspetti del personaggio ci sono ben pochi legami: Montalbano si immerge nel caso che deve risolvere, e fra una indagine e l'altra si concede un succulento e silenzioso pasto alla trattoria di Calogero o la lettura di un buon libro nella verandina di casa. Tutt'al più, azioni come quella del passeggiare e del nuotare, proprianamente interpretabili come riempitivi, si configurano come i momenti in cui Montalbano rimugina sulle vicende che “non gli quatrano”; pensieri che però – grazie al meccanismo narratologico della focalizzazione esterna, che altera il regime prospettico di base

dell'onniscienza narrativa – restano del tutto estranei al lettore, il quale può inferirli solo a posteriori, assistendo alle azioni successive in cui il commissario torna all'opera, seguendo una nuova pista o, addirittura, risolvendo il caso. Gli incontri con Livia, poi, assumono spesso il ruolo, come s'è visto abbastanza tradizionale nel racconto poliziesco, di sanzione positiva dell'operato dell'eroe: hanno quindi un senso narrativo, ma mai di tipo pragmatico, legato cioè al programma narrativo di base del Soggetto operatore.

Siamo di fronte al classico caso di *flat character* che viene riempito di proprietà ulteriori che non hanno alcun valore funzionale nella storia narrata⁵. Il Montalbano di Camilleri si presenta come un personaggio fortemente doppio, scisso, dotato ora di una grande capacità investigativa ora di tutta una serie di proprietà aggiuntive che “non quattrano” rispetto a questa stessa capacità. Diremo pertanto che il suo spessore non sta tanto a livello delle strutture narrative (delle modalità che possiede o deve conquistare, degli aiutanti di cui si circonda, degli antisoggetti e oppositori che deve affrontare, dei valori che vuol difendere), quanto soprattutto in quello delle strutture discorsive (standardizzazione della relazione fra tematico e figurativo, moltiplicazione di tratti figurativi che tendono all'iconizzazione, articolazione di spazi e di tempi, struttura attoriale etc.). Non è un caso, da questo punto di vista, che l'evoluzione estetica del personaggio non sia andata verso una sofisticazione delle vicende poliziesche (già dall'inizio perfettamente strutturate), ma verso un arricchimento dei tratti figurativi del personaggio e dell'ambiente in cui vive e opera. Nel primo romanzo, *La forma dell'acqua*, il personaggio di Montalbano è già ben delineato, sia nelle sue caratteristiche di detective sia nelle sue proprietà aggiuntive (cfr. soprattutto il cap. 2, dove i principali tratti del personaggio sono tutti già presenti). Nel secondo romanzo, *Il cane di terracotta*, è solo il lato delle proprietà aggiuntive – come lo stesso autore ha dichiarato⁶ – a essere fortemente approfondito: la vicenda poliziesca viene risolta circa a metà del libro, ma la storia continua con un Montalbano convalescente che si dedica alla risoluzione di uno strano caso di sincretismo religioso risalente a cinquant'anni prima, totalmente

⁵ Di parere diverso Demontis (2001: 172-182) che definisce Montalbano “a tutto tondo”. Sui romanzi polizieschi di Camilleri cfr. anche Bertoni (1998), Polacco (1999) e Crovi (2002) che insistono sulle differenze fra il poliziesco tradizionale e le vicende montalbanesche.

⁶ Cfr. Sorgi (2000: 74-75), dove Camilleri racconta l'evoluzione del suo personaggio: “Il commissario Montalbano [ne *La forma dell'acqua*] però era solo una funzione, era colui che arriva a scoprire la verità dei fatti. Non era ancora un personaggio completo. Chi, come me, è abituato al teatro, ad avere un personaggio a tutto tondo, non poteva essere soddisfatto. Montalbano aveva qui i suoi piccoli tic, ma erano ancora esterni. Come dire, ebbi la sensazione che questo personaggio mi era rimasto con un piede alzato. Allora scrissi il secondo della serie che è *Il cane di terracotta*, più che altro per riuscire a definire il personaggio. Questa è stata la vera nascita di Montalbano”.

incongruo rispetto alla comunità di Vigàta sua contemporanea, ma perfettamente funzionale al riempimento figurativo del protagonista e di tutta una galleria di personaggi minori che lo aiutano in questa ricerca più bibliografica che poliziesca.

4. L'adattamento televisivo

Nel passaggio dai romanzi di Camilleri alle fiction televisive⁷ il personaggio di Montalbano si modifica fortemente. Innanzitutto, è anch'egli soggetto all'operazione di generale estetizzazione compiuta dalla televisione: alla stregua degli ambienti – case strade, paesaggi – Montalbano diventa più bello, viene ringiovanito di diversi anni, ma soprattutto diventa ben più prestante fisicamente: l'attore Luca Zingaretti ne diviene l'icona. All'interno dei romanzi e dei racconti di Camilleri, Montalbano commette una serie di errori talvolta marchiani nei momenti *clou* dell'azione, arrivando a sparare – ne *La forma dell'acqua* – alla sua immagine allo specchio; ha per questo bisogno di una serie di aiutanti (primi fra tutti, gli uomini della sua squadra) che svolgono per lui una serie di compiti, dal forzare una porta a inseguire un malvivente, dal leggere un dischetto di computer a manovrare un videoregistratore o una telecamera. In altri termini, il Montalbano camilleriano non possiede il poter-fare, per il quale convoca una serie di personaggi aiutanti, ma possiede interamente il sapere e il saper-fare, in modo da raccogliere i fili cognitivi dell'indagine e trovare – da “cacciatore solitario”, come si dice ne *Il cane di terracotta* – la soluzione finale del caso. Nei telefilm (presumibilmente per esigenze di audience, ma anche per rispetto di alcuni canoni di genere: la fiction poliziesca) questa generale incompetenza pragmatica, questo *côté* impacciato, buffo ma simpatico del personaggio viene fortemente ridimensionato. Anzi, sparisce quasi del tutto: Montalbano diviene un uomo d'azione, sa come tenere una pistola in mano e usarla, sa agire in ogni situazione, e usa i suoi uomini più come accompagnatori delle sue gesta che come veri e propri aiutanti⁸. Paradossalmente, nel passaggio dalla

⁷ Fra il 1999 e il 2002 la casa di produzione Palomar ha realizzato per la Rai dieci film televisivi tratti da romanzi e racconti di Camilleri. Eccone l'elenco, con le date della prima messa in onda: *Il ladro di merendine* (6 maggio 1999), *La voce del violino* (13 maggio 1999), *La forma dell'acqua* (2 maggio 2000), *Il cane di terracotta* (9 maggio 2000), *La gita a Tindari* (9 maggio 2001), *Tocco d'artista* (16 maggio 2001), *Il senso del tatto* (28 ottobre 2002), *Gli arancini di Montalbano* (4 novembre 2002), *L'odore della notte* (11 novembre 2002), *Gatto e cardellino* (18 novembre 2002).

⁸ Al punto che lo stesso autore si troverà costretto a modificare la sua creatura nei successivi romanzi; e in un'intervista al *Corriere della sera* del 30 gennaio 2003, a proposito dei suoi rapporti con Simenon, potrà placidamente dichiarare: “Montalbano è un uomo d'azione, attivo ed energico. Maigret osserva, placido e distaccato”.

pagina allo schermo è proprio l'aspetto più teatrale delle storie di Montalbano – spesso rivendicato dal suo autore⁹ – a venir meno.

Per mostrare questa forte trasformazione del personaggio in senso non spettacolare, basti il paragone fra una scena romanzesca e il suo corrispondente televisivo. Ne *Il cane di terracotta* il vecchio boss Tano “u grecu”, latitante da anni ma ormai incapace di gestire i metodi della nuova mafia, chiede a Montalbano d'essere arrestato. Più che consegnarsi alla giustizia, preferisce però fingere una cattura, come se fosse la polizia ad averlo spontaneamente e fortunatamente trovato in uno sperduto casolare di campagna. Così, il commissario si trova a organizzare tutta una messinscena in cui, all'insaputa dei suoi stessi uomini, fa un'irruzione nel casolare, armi alla mano, per catturare di sorpresa il boss. La lunga descrizione della falsa irruzione è descritta da Camilleri in termini comici, e viene per due volte metalinguisticamente paragonata a uno spettacolo. La prima volta i modi del commissario vengono da lui stesso associati a quelli di un film poliziesco:

Montalbano calcolò che da cinque minuti almeno Fazio e Gallo si dovevano essere appostati darrè la casuzza; in quanto a lui, stinnicchiato a panza per terra in mezzo all'erba, pistola in pugno, con una pietra che gli premeva fastidiosamente proprio sulla bocca dello stomaco, si sentiva profondamente ridicolo, gli pareva d'essere diventato un personaggio da film di gangster e non vedeva perciò l'ora di dare il segnale d'isare il sipario. Taliò Galluzzo che gli stava allato – Germanà era più lontano, verso destra – e gli spiò sussurrando:

« Sei pronto? ».

« Sissi » rispose l'agente che, si vedeva, era tutto un fascio di nervi e sudava. Montalbano ne ebbe pena, ma non poteva certo andargli a contare che si trattava di una messinscena, dall'esito dubbio, è vero, però sempre di cartone.

« Vai! » gli ordinò. [Camilleri 2002b: 177]

L'entrata in azione del commissario è un triplice spettacolo: per i suoi agenti, che lo osservano compiaciuti; per il mondo, che deve creder vera la cattura; per se stesso, che tristemente s'accorge d'esser passato da un film poliziesco a una vera e propria comica. Il tono dell'intera scena è chiaramente ironico:

Il primo balzo in avanti del commissario fu, se non da antologia, minimo da manuale: uno stacco da terra deciso ed equilibrato, degno di uno specialista di salto in alto, una sospensione d'aerea lievità, in atterraggio netto e composto che avrebbe meravigliato un ballerino. Galluzzo e Germanà, che stavano a talarlo da diversi punti di vista, ugualmente si compiacquero per la prestanza del loro capo.

⁹ Cfr. per es. Sorgi (2002, 30), dove a un certo punto è anche l'intervistatore che dice: “Montalbano è un teatrante. È quello che in certi paesi siciliani chiamano un ‘tragediatore’. Montalbano ti ha un po' rubato il mestiere teatrale”.

La partenza del secondo balzo fu calibrata meglio della prima, nella sospensione però successe qualcosa per cui di colpo Montalbano, da dritto che era, s'inclinò dilato come la torre di Pisa, mentre la ricaduta fu un vero e proprio numero da clown. Dopo avere oscillato spalancando le braccia alla ricerca di un appiglio impossibile, crollò pesantemente di fianco. Istintivamente Galluzzo si mosse per portargli adenzia, si fermò a tempo, si rimpiccicò contro il muro. Magari Germanà si susì di scatto, poi si riabbassò. Meno male che la cosa era finta, pensò il commissario, altrimenti Tano avrebbe potuto in quel momento abbatterli come birilli. Sparando i più sostanziosi santioni del suo vasto repertorio, Montalbano carponi si mise a cercare la pistola che nella caduta gli era scappata di mano. Finalmente la vide sotto una troffa di cocomerelli serbatici e appena ci calò in mezzo il vrazzo per pigliarla, tutti i cocomerelli scoppiarono e gli inondarono la faccia di simenza. Con una certa rabbiosa tristezza il commissario si rese conto di essere stato degradato da eroe di film di gangster a personaggio di una pellicola di Gianni e Pinotto. Oramai non se la sentiva più né di fare l'atleta né di fare il ballerino, percorse perciò i pochi metri che lo separavano dalla casuzza a passo svelto, stando solo tanticchia aggomitolato. [Camilleri 2002b: 178]

La medesima scena nel telefilm è di tutt'altro tono. Innanzitutto, se nel romanzo è descritta nel terzo capitolo, e quindi non viene caricata di una particolare rilevanza, in tv è inserita alla fine dei titoli di testa, con forte valore incoativo rispetto all'intera vicenda. Questa variazione toglie all'episodio un suo primo livello di teatralità: laddove nel libro il lettore è a conoscenza del patto tra Tano e il commissario, e dunque segue la cattura come una messinscena, del resto esplicitata dal testo, in tv lo spettatore non è per nulla a conoscenza di quel patto, e si trova a seguire l'episodio, per così dire, al grado zero, come se si trattasse effettivamente di una scena d'azione, di un'improvvisata incursione della polizia per catturare un latitante. Solo dopo l'opportuno flash back, immediatamente successivo in termini di intreccio, potrà ricostruire il senso della scena, risemantizzandolo come finzione nella finzione.

Mentre scorrono gli ultimi titoli di testa e continua la musica solenne della sigla, Montalbano-Zingaretti, giacca di pelle e jeans neri, con la pistola in pugno supera furtivamente un cancello seguito dalla sua intera squadra armata sino ai denti, Catarella compreso (che regala l'unico tocco comico all'intera situazione). Si apposta nei pressi non di un modesto casolare rurale ma di un'ampia villa signorile, e si introduce all'interno. La porta in effetti è aperta, cosa che viene notata da uno dei suoi, ma lui non dà seguito all'osservazione. Varcata la soglia, del commissario non sappiamo più nulla, e la macchina da presa si sposta su Galluzzo ansimante sino allo stremo, dunque visibilmente impaurito. Passato il tempo stabilito, Galluzzo fa irruzione nella villa, ma dopo pochi passi scivola a terra facendo involontariamente partire una raffica di mitra che scatena la

tensione generale. Fazio, che s'era appostato dalla parte opposta, spacca il vetro di una finestra ed entra, seguito da tutti gli altri che, con pistole e fucili puntati, circondano il vecchio Tano tranquillamente seduto su una squallida brandina. Solo a questo punto, inquadrato dal basso come in uno stereotipo western di Leone, entra in scena Montalbano con la pistola in pugno urlando "fermi tutti!".

La scena ha perduto gran parte della sua valenza ironica e del suo carattere teatrale: è un episodio televisivo a tutti gli effetti dove è presente la solita italianissima squadra di polizia in azione, con quel miscuglio di determinazione entusiasta e di connaturata goffaggine che caratterizza la maggior parte di uomini d'ordine nella rappresentazione televisiva dell'attuale realtà italiana. Il riferimento al genere della fiction è del resto esplicito già dall'inizio della scena: dopo aver varcato il cancello, Montalbano si gira verso Gallo e gli intima di togliersi il berretto di lana che ha calato sugli occhi, alla stregua di un tipico poliziotto delle più recenti serie televisive; ma quello, allontanatosi il commissario, se lo risistema immediatamente come prima.

Ciò che più importa dal nostro punto di vista è comunque il fatto che Montalbano abbia perduto la sua costitutiva incapacità romanzesca, trasferendola interamente nel personaggio di Galluzzo – il quale, fra l'altro, verrà da lui fortemente rimproverato a causa dell'involontaria scarica di mitra. Montalbano fa la parte dell'eroe a tutto tondo che apre e chiude la scena, entrando per primo nel rifugio del boss come a incoraggiare i suoi, e tornando in campo solo dopo che la goffaggine della squadra ha fatto il suo corso, come una specie di Destinante che ripristina l'ordine delle cose e che, soprattutto, sanziona l'intera operazione. Oltre all'aspetto di uomo d'azione, assente nei romanzi, in televisione Montalbano accentua così anche il suo *côté* di moralizzatore: incarna il ruolo dell'attante dello Schema passionale canonico che, più che vivere in prima persona le passioni, si trova a giudicare quelle degli altri sulla base della categoria eccesso/misura, trasformandole in vizi o virtù.

A far da contraltare a questa accentuazione della competenza pragmatica del protagonista, c'è un'evidente diminuzione delle sue attività cognitivo-contemplative. Per ragioni legate al mezzo televisivo Montalbano non legge mai, non fa grandi passeggiate, non si apparta per riflettere o assopirsi, e persino le grandi abbuffate che tanto lo caratterizzano fra il pubblico dei suoi lettori perdono molto spazio. L'elemento accessorio a cui viene data molta rilevanza, anche qui per ragioni televisive, è invece la relazione con Livia, sia dal punto di vista dei tumulti affettivi sia da quello delle scene erotiche. In generale, sembra che Livia non intervenga più soltanto al momento della sanzione positiva

dell'eroe, ma partecipi da vicino alla sua vita, ora come Destinante giudice ora come semplice normalizzatore, manifestando in sé i desideri piccolo-borghesi e le debolezze emotive di quella che, per la tv dei nostri giorni, è la donna italiana media.

Così, se consideriamo la relazione tra libro e film come un problema di adattamento del primo al secondo, con una direzionalità in un solo senso, possiamo concludere che nel passaggio dalla pagina allo schermo il personaggio di Montalbano diviene del tutto un uomo d'azione, neutralizzando lo sforzo di riempimento psicologico – ancorché estrinseco – fatto da Camilleri dal *Cane di terracotta* in poi.

5. L'intertesto mediatico

Le cose cambiano se allarghiamo ulteriormente il corpus, e pensiamo al personaggio non come essere narrativo in senso stretto, all'interno di un singolo testo o di una serie ben strutturata, per quanto tradotto o traducibile da un medium all'altro, ma come a una realtà mediatica complessa e inevitabilmente cangiante. Oltre che nei testi letterari e televisivi, Montalbano circola in un gran numero d'altri testi, presenti in media e formulati in linguaggi molto diversi: ci sono le versioni radiofoniche delle fiction televisive; ci sono i cartoni animati in Cd-Rom ideati e realizzati da Immedia per conto dell'editore Sellerio; c'è una serie di altri fumetti di autori diversi basati su un racconto tratto da *Un mese con Montalbano*; c'è la gigantesca rassegna stampa su Montalbano, ricca di un enorme quantità di interviste sia a Camilleri sia a Zingaretti; ci sono i due libri-intervista di Camilleri ai giornalisti Marcello Sorgi (2000) e Saverio Lodato (2002); ci sono gli interventi politici di Camilleri su diversi giornali e riviste; ci sono i numerosi siti web sia su Camilleri sia su Montalbano; c'è infine il passaparola dei lettori, discorso sociale tanto complesso da raccogliere e analizzare quanto fondamentale per il successo di un autore e, soprattutto, di un personaggio.

Dinnanzi a un corpus del genere, gigantesco ma non incontrollabile, quel che cambia non è solo il punto di vista sul personaggio, ma il personaggio stesso, la sua natura d'oggetto d'indagine: siamo definitivamente dinnanzi a quello che dovremo chiamare *personaggio sociosemiotico*. Così, nel momento in cui non lavoriamo più soltanto sulla relazione fra la pagina e lo schermo, nel senso univoco del passaggio dalla prima alla seconda, ma ragioniamo in termini di rete traduttiva complessa che comprende anche altri media e soprattutto altri discorsi, le cose si invertono quasi del tutto: il peso delle storie, nel senso delle vicende poliziesche, diviene molto minore; il personaggio emerge in primo piano come entità immaginaria a sé, in relazione agli altri personaggi (il vice

Augello, il brigadiere Fazio, il centralinista cretino Catarella, la fidanzata Livia e pochi altri attori che formano una galleria di tipi molto vicina alla commedia dell'arte), ma comunque con *un'identità che trascende le storie* in cui pure era, e in parte è ancora, inserito¹⁰.

In questa sede possiamo solo elencare una breve serie di esempi a dimostrazione di quest'idea.

Vi sono innanzitutto i testi in cui Montalbano parla per bocca del suo autore, come in diversi scritti di Camilleri (2001, 2002b, 2002c) su *Micromega*, dove ora in dialoghi – molto pirandelliani – fra l'autore e il personaggio, ora in dichiarazioni dell'autore ad altri interlocutori, Montalbano dice la sua su diversi fatti d'attualità, dagli episodi di Genova del luglio 2001 al governo Berlusconi, dalla lotta alla mafia alle elezioni politiche. Il testo più evidente dove il personaggio vive una sua realtà totalmente altra rispetto alla narrazione poliziesca è comunque l'ultimo capitolo dell'intervista di Camilleri a Lodato (2002). Se nel libro-intervista a Sorgi di soli due anni prima Camilleri aveva ancora il ruolo di un autore di testi letterari che doveva in qualche modo contribuire a spiegare il suo strepitoso successo di pubblico, e dunque, per quel che riguarda il nostro caso particolare, parlava di Montalbano come di *un suo* personaggio, in quest'altro volume ha già il tono dell'opinionista affermato che interviene sulle cose del mondo. Al punto che anche quel personaggio, distaccandosi dal suo creatore, s'assume in prima persona la responsabilità di proprie personali opinioni. Se si legge con attenzione tutto il capitolo (Lodato 2000: 375 sgg.), ci si accorge con facilità che lo slittamento dalla realtà del mondo possibile narrativo-poliziesco alla realtà del mondo della nostra esperienza è progressivo ma senza ritorno.

Si parte dal fatto che in diversi luoghi testuali dei romanzi camilleriani Montalbano si dimostra contrario all'uso della forza pubblica in manifestazioni di piazza, cortei, scioperi di operai e simili; al punto che gli agenti della sua stessa squadra lo apostrofano spesso come “comunista”. E sin qui siamo ancora nel mondo possibile del poliziesco, nella realtà montalbanesca, per così dire, pura. Da lì si passa poi ai fatti di Genova, mai nominati in nessun romanzo o racconto di Camilleri, ma in qualche modo ancora legati alla collocazione professionale di Montalbano, quella del poliziotto (il problema discusso, infatti, è il comportamento della polizia nella caserma Diaz). A uscir fuori dal testo non è dunque solo il

¹⁰ Tali storie, del resto, sono abbastanza complesse, e non è da dubitare – ma qui si fuoriesce dalla semiotica – che molti telespettatori (e in generale consumatori dei media) le seguano con difficoltà, o le dimentichino presto, concentrando la loro attenzione più sul personaggio e il suo ambiente che non sulle vicende poliziesche particolarmente intricate. Provate a chiedere a qualcuno qualcosa su Montalbano; vi risponderà sui suoi tic, sul suo modo di parlare (“Montalbano sono...”), su ciò che mangia, non certo sui casi che risolve...

personaggio ma anche il suo ruolo tematico, carico di una virtualità narrativa molto forte. La fuoriuscita dal testo però continua, nel momento in cui l'argomento cambia, e si passa all'attentato dell'11 settembre a New York, al terrorismo islamico, alla guerra all'Afghanistan. A proposito di quest'ultimo argomento, leggiamo di Camilleri che dichiara: "io non mi sarei mai sognato di mandarci Montalbano, ma il suo equivalente. I Montalbano afgani, i Montalbano pakistani, quelli sì, perché loro sanno dove si trova bin Laden, e saprebbero come agire" (Lodato 2002: 391). Ecco che, quindi, Montalbano non solo ha abbandonato la sua realtà letteraria, perdendo il suo ruolo tematico, ma è diventato un'antonomasia, l'esempio più tangibile e perfetto dei tanti Montalbani possibili, il tipo esemplare della sua classe, ma sicuramente non il solo: altri hanno una competenza ad agire, in quel luogo, migliore della sua. Insomma, ha perduto la sua identità narrativa, ma anche la sua unicità esistenziale.

Ci sono poi testi in cui Montalbano non è più solo un opinionista di cui si riportano alla terza persona le idee, ma assume la parola direttamente parlando alla prima persona. La costruzione di questo enunciatore autonomo è complessa, e passa da una serie di fasi.

La prima fase è certamente quella dei cartoni animati su Cd-Rom di cui s'è accennato: vi si trova un elenco delle ricette dei piatti preferiti da Montalbano, la galleria dei principali vigatesi, ma soprattutto una diversa resa visiva sia dei personaggi sia degli ambienti. Ideati contemporaneamente alle produzioni televisive, ma arrivati sul mercato con un certo ritardo, questi Cd-Rom sono stati pensati e prodotti a prescindere dalla fisiognomica di Zingaretti e degli altri attori televisivi, ormai icone pubbliche di Montalbano e soci. Accade così che d'ogni personaggio ci sono due versioni figurative, una televisiva e l'altra fumettistica in contrasto fra loro. Montalbano, per esempio, è magro, asciutto, scuro di pelle e di capelli, ha i baffi, e come se non bastasse – dato che v'è anche una colonna sonora – parla con un accento siciliano vero, molto diverso da quello inventato e caricaturale di Zingaretti (attore notoriamente non siciliano). Inizia a porsi il problema della gestione del personaggio, di quella che potremmo chiamare non la sua identità, ma la sua *personalità*.

Ma quel che più ci interessa in questa sede è che, nelle tre edizioni dei Cd-Rom sinora disponibili – *Il ladro di merendine*, *Il cane di terracotta*, *La voce del violino* – v'è un gioco interattivo in cui il giocatore, per poter andare avanti nella storia, deve letteralmente assumere il posto del personaggio: deve immaginare quel che Montalbano avrebbe fatto in quel momento lì, quali parole avrebbe usato, come avrebbe risposto a una certa domanda, come si sarebbe comportato in certe occasioni, quali oggetti avrebbe portato con sé nel corso di un'investigazione e così via. Insomma,

il giocatore, per poter giocare, deve essere Montalbano, oppure – che è lo stesso – il personaggio di Montalbano non può non essere associato a una certa maniera di fare e di essere che il giocatore, per poter sopravvivere, deve far propria. Non si tratta allora di *conoscere a priori le storie* relative, d’aver già letto quei libri (o visto quelle fiction): si tratta semmai di *conoscere in generale il personaggio* a partire da altre storie, da altri testi, e non necessariamente da quella vicenda che, giocando, si sta via via costruendo. Come è evidente, siamo ben al di là della classica identificazione aristotelica fra eroe e spettatore (o lettore): il giocatore non deve infatti identificarsi con il personaggio, provando le sue medesime passioni o avendo le sue stesse idee: egli deve semmai – secondo la logica interattiva tipica di questo genere di testi – abolire ogni iato fra enunciazione ed enunciato e in tutto e per tutto essere quel personaggio. Il personaggio è migrato nel giocatore, a patto di che quest’ultimo rispetti certe sue proprietà necessarie (necessarie – ed è questo il punto – per la costruzione del carattere, non per la struttura narrativa).

La seconda fase è invece quella dei siti web su Camilleri o su Montalbano, in cui si raccolgono materiali vari legati alla produzione letteraria e televisiva, interviste all’autore, location delle riprese Rai, rassegne stampa, ricette etc. Tra questi, spicca certamente il ricchissimo sito del Camilleri fans club (www.vigata.org) in cui si mescolano e si appiattiscono realtà di diversi mondi possibili. Ci sono in primo luogo informazioni sull’autore: biografia, bibliografia, interviste, fotografie, firma, articoli giornalistici, premi letterari, lauree honoris causa e così via – al punto da fare di Camilleri, non solo un idolo (che è ovvio in un sito del genere) ma un vero e proprio personaggio di romanzo¹¹. Ci sono informazioni sui libri, come le date di pubblicazione e, soprattutto, il dizionario Vigatese-Italiano utile ai lettori non siciliani¹². Ci sono molte informazioni sulle produzioni televisive, sulle messe in onda dei film, gli indici d’ascolto, persino giudizi estetici: per esempio, le produzioni del 2002 sono giudicate meno interessanti di quelle degli anni precedenti, perché più lontane da quel che, secondo i gestori del sito, è in effetti Montalbano e la sua Vigàta (torna ancora, in modo più forte, la questione della personalità del personaggio). Ma ci sono anche, messe sullo stesso piano, informazioni su Montalbano e sugli altri personaggi dei libri di

¹¹ Così, nella presentazione del ‘Meridiano’ su Montalbano (www.vigata.org/bibliografia/meridiano) si legge: “avvincentissima e ricca di dettagli è la cronologia – firmata dallo scrittore Antonio Franchini – che permetterà ai lettori vecchi e nuovi di Camilleri di scoprire che la sua vita costituisce in realtà il primo dei suoi romanzi”. Sulla costruzione del personaggio di Camilleri nei media ha lavorato Iotti (2002).

¹² Sulla lingua usata da Camilleri cfr. comunque le osservazioni di La Fauci (2001a, 2001b).

Vigàta. Viene in tal modo ammobiliato l'intero *mondo di Montalbano*¹³, non come mondo possibile a sé stante, bensì perfettamente come serie di elementi perfettamente integrata a quella del nostro mondo reale.

Si arriva così alla terza e ultima fase, quella in cui Montalbano parla in prima persona, senza fra l'altro il controllo autoriale di Camilleri. Nel sito in questione, al link news, si trova una finta (ma cosa significa “finta” in questo frangente?) intervista doppia e contemporanea a Camilleri e a Montalbano, nello stile di quelle che si vedono in certe trasmissioni di Mtv o a “Le Iene” di Italia Uno. Entrambi i personaggi sono disegnati da Luigi Ricca, autore dei cartoni animati in Cd-Rom di cui s'è detto. Montalbano è dunque il personaggio del fumetto, che parla con la voce che ha in quel testo lì. Anche Camilleri è un personaggio da cartone animato, disegnato nello stesso stile del primo, ossia di quello che *era* il suo personaggio; conserva però la sua voce reale, e le risposte che dà sono effettivamente le sue. Le risposte di Montalbano, invece, non sono state pensate e scritte da Camilleri, ma dal stesso Camilleri fans club (quello di www.vigata.org), il quale dunque si comporta da “co-gestore” dell'identità del personaggio alla stessa stregua del suo autore letterario. Ne consegue che Camilleri e Montalbano si trovano a essere e a operare all'interno dello stesso mondo possibile, un mondo dove il commissario di Vigàta ha decisamente superato lo stereotipo del personaggio pirandelliano che dialoga con (e attraverso) il suo autore.

Un caso analogo, e altrettanto interessante, si trova nel libro di fumetti sopra ricordato (Camilleri 2000) dove tre diversi autori provano a disegnare e sceneggiare il racconto “L'avvertimento” tratto da *Un mese con Montalbano*. Nella storia proposta da Giuseppe Lo Bocchiaro il personaggio di Montalbano coincide con quello di Camilleri: Camilleri è Montalbano da vecchio, il quale racconta le storie che lui stesso ha vissuto quand'era commissario a Vigàta. Così, nel corso del fumetto non vediamo mai rappresentato Montalbano giovane e in azione, ma solo Camilleri che, fra l'altro, racconta la vicenda a un giornalista che lo intervista, il quale ha le fattezze di Luca Zingaretti... Lattore entra anch'egli a far parte della schiera di personaggi del mondo di Montalbano, impersonando però in questo specifico caso un altro personaggio. (Non sarà un caso, allora, se nel febbraio 2003 Zingaretti è stato insignito del titolo di Cavaliere dal Presidente della Repubblica, proprio per il modo in cui ha incarnato Montalbano: e molti giornali hanno titolato: “Montalbano cavaliere”...).

È all'opera insomma, nel passaggio dal testo letterario a quelli mediatici, una completa inversione della prospettiva proppiana: quel che

¹³ Vitale (2001) è già un precedente libresco in cui si costruisce, al di fuori dal testo letterario, il “mondo di Montalbano” attraverso i suoi modi di dire, le ricette di cucina etc.

era accessorio diviene funzionale: gli attributi del personaggio acquistano una importanza di primo piano, mentre l'aspetto narrativo passa sullo sfondo. È come se si configurasse un diverso personaggio: non un diverso oggetto semiotico ma una figura attoriale di natura e con esigenze diverse, dunque ovviamente anche con criteri diversi di valutazione.

6. Testo, contesto, intertesto: il personaggio sociosemiotico

Che cosa accade, allora, quando consideriamo non più un personaggio che nasce, si sviluppa e perisce in un solo testo narrativo – letterario o meno –, ma una figura che in un modo o nell'altro fuoriesce da quel testo per affermarsi nel più vasto universo culturale, al punto da concorrere e confondersi con gli oggetti e le persone del mondo dell'esperienza, con il mondo del senso comune, con quel mondo cioè che consideriamo “reale”? Non siamo più dinnanzi a un semplice personaggio, per quanto protagonista della storia in cui si trova, ma a un vero e proprio eroe che perde l'aggancio a un testo e al suo autore, e vive nella mente e nella coscienza dei lettori che “pescano” qui e là, senza apparenti riferimenti testuali precisi, confondendo persone e personaggi, esseri reali ed esseri immaginari. Eroi mitici, tragici, epici o romanzeschi, ma anche superuomini di massa o figure mediatiche di vario genere e natura, tutti con la medesima prospettiva di vivere ormai *al di fuori del testo*, e dunque in contesti culturali autonomi, sganciati da quelle procedure testuali di costruzione del personaggio di cui parlano teorici e critici della letteratura.

Ma siamo certi che, in questi casi, occorra abbandonare del tutto l'aggancio testuale e passare direttamente all'idea di contesto? O non è forse il caso di introdurre, fra il testo e il contesto, quella nozione di *intertexto* – e conseguentemente di traduzione – nella quale le altre due nozioni finirebbero felicemente per sciogliersi? Consideriamo le diverse possibilità di testi che ripropongono in varie forme e sostanze un personaggio già esistente (tutte presenti nel caso di Montalbano).

Ci sono testi del medesimo autore (ess: Holmes in Conan Doyle, Rastignac in Balzac) o di altri autori nello stesso medium (es.: don Chisciotte in Avellaneda), soprattutto quando si mette in moto il meccanismo della serialità. Ci sono testi di altri media che riprendono e modificano il personaggio: ogni sostanza dell'espressione aggiunge al personaggio qualcosa, ma per altri versi gli toglie qualche altra cosa, non foss'altro perché con il proliferare delle versioni l'entità riprodotta perde progressivamente alcune sue caratteristiche essenziali e può essere presentata in modo molto più libero. Ci sono testi del medesimo medium o di altri media che parlano del primo testo (e del suo personaggio) in modo interpretativo, dalla critica letteraria all'articolo giornalistico, dall'intervista

all'autore al semplice (?) passaparola; il carattere metalinguistico di questo genere di testi non elimina il loro essere prodotti culturali, garantendo la loro possibilità di interagire con i testi-oggetto accettandoli e autenticandoli, ma anche modificandoli e proponendone di nuovi.

In che modo è possibile pensare il rapporto fra il testo di partenza, in cui il personaggio è nato, e questi altri possibili testi in cui il personaggio si ripresenta più o meno modificato? L'ipotesi semioticamente più pertinente è quella lévi-straussiana del mito come insieme delle sue trasformazioni: il mito, per Lévi-Strauss (1964), non sta mai in un solo testo; è presente semmai nel passaggio da un testo a un altro e poi a un altro ancora infinitamente. La struttura mitica si ricostruisce per comparazioni progressive, e coincide con la rete di traduzioni/tradimenti da una versione all'altra, sia nel tempo sia nello spazio. Da questo punto di vista, il mitologo non fa che esplicitare le procedure "nascoste" che agiscono in una cultura, o in culture limitrofe, nel momento in cui un mito viene percepito, ripreso e trasformato. Occorre così pensare a un *mitismo intrinseco del personaggio* che gli consente questa disponibilità traduttiva tra testi, discorsi e media diversi. In questo senso, il personaggio non sta in un testo singolo, e non sta nemmeno in un generico contesto privo di agganci testuali, ma vive e si nutre nella catena o, meglio, nella rete intertestuale nella quale esso viene costantemente ritradotto.

L'assunzione di questa prospettiva di tipo traduttivo, in linea con le impostazioni teoriche non solo dell'etnologia strutturale ma anche della semiotica della cultura, ci permette di impostare la questione del personaggio-eroe in modo nuovo: non più partire dall'idea diacronica per la quale c'è prima un personaggio in un singolo testo, il quale poi cambia in modi più o meno radicali nel passaggio ad altri testi; ma, molto diversamente, assumere direttamente una prospettiva sincronica e considerare tutta la configurazione intertestuale nel suo complesso, per poi vedere che cosa succede, sulla base di alcuni dispositivi discorsivi di passaggio, nelle varie traduzioni da un primo testo a un secondo, ma anche, viceversa, negli effetti di ritorno dal secondo al primo.

Potremmo allora riassumere la questione dicendo che, per rendere conto di molti personaggi che circolano nella cultura di massa (o anche semplicemente letteraria), occorre passare da una concezione testuale o contestuale del personaggio a una concezione che chiameremo *sociosemiotica*. Il personaggio *testuale* ha sue fisionomia e competenza pragmatica, ed è investito da trasformazioni narrative interne, ai vari livelli della significazione in cui è stratificato quel testo; il personaggio *contestuale* è legato a codici culturali che trascendono la testualità, ma che restano fortemente indeterminati e sono difficilmente trasponibili gli uni

negli altri; il personaggio *sociosemiotico* sta a metà fra i primi due: nasce, si sviluppa, si trasforma e, talvolta, muore per ragioni sociali e discorsive di tipo non immediatamente o non necessariamente narrativo, per esempio per ragioni di mercato editoriale, televisivo, cinematografico, ma anche per ragioni politiche, ideologiche, religiose etc. Se la sociosemiotica si costituisce grazie al definitivo superamento della distinzione fra testo e contesto in nome della nozione centrale di discorsività, essa non può non candidarsi anche all'analisi di quei personaggi, mediatici e non, che migrano da testo a testo senza per questo perdere i loro agganci testuali: è l'idea strategica di intertestualità traduttiva a garantire la possibilità epistemologica di questo studio, e il caso Montalbano offre una prima base empirica di tale nuovo programma di ricerca.

Bibliografia

Bertoni, Clotilde

1998, "Ritorno all'intreccio", *Inchiesta Letteratura*, a. XXVIII, n. 119.

Buttitta, Antonino

1979 *Semiotica e antropologia*, Palermo, Sellerio.

1989 *Percorsi simbolici* (con Silvana Miceli), Palermo, Flaccovio.

1995 *L'effimero sfavillio*, Palermo, Flaccovio.

1993 *Dei segni e dei miti*, Palermo, Sellerio.

Camilleri, Andrea

2001 "Perché si è dimesso il commissario Montalbano", in *La primavera di Micromega*, n. 2, supplemento a *Micromega*, n. 4.

2002a *Storie di Montalbano*, Mondadori 'Meridiani', Milano.

2002b "La realtà oltre la fantasia", in *Micromega*, n. 2.

2002c "L'impossibilità del racconto", in *Micromega*, n. 3.

Crovi, Luca

2002 *Tutti i colori del giallo*, Venezia, Marsilio.

Demontis, Simona

2001 *I colori della letteratura. Un'indagine sul caso Camilleri*, Rizzoli, Milano.

Iotti, Stefania

2002 *Letteratura e comunicazione. Il caso Camilleri*, tesi di laurea in Scienze della Comunicazione, Facoltà di Scienze della Formazione, Università di Palermo.

La Fauci, Nunzio

2001a *Lucia Marcovaldo e altri soggetti pericolosi*, Roma, Meltemi.

2001b "L'italiano perenne e Andrea Camilleri", in *Prometeo*, a. XIX, n. 75.

Lévi-Strauss, Claude

1964 *Le cru et le cuit*, Paris, Plon; trad. it. *Il crudo e il cotto*, Milano, Il Saggiatore.

Lodato, Saverio

2000 *La linea della palma. Saverio Lodato fa raccontare Andrea Camilleri*, Milano, Rizzoli

Marrone, Gianfranco

1982 *L'eroe nel testo*, Quaderni del Circolo semiologico siciliano, n. 19.

1984 "Un'idea sul personaggio letterario", in *La memoria*, Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo, n. 3.

1986 *Sei autori in cerca del personaggio*, Torino, Centro scientifico torinese.

- 1987 “La principessa e la marchesa: la doppia motivazione narrativa”, in *La marchesa uscì alle cinque... Realismo e verosimiglianza in letteratura*, Quaderni del Circolo semiologico siciliano, n. 25.
- 1988a “Propositions pour une rédéfinition sémiotique de la notion de personnage”, in *Semiotic Theory and Practice*, Michael Herzfeld and Lucio Melazzo eds., Berlin/New York, Mouton-De Gruyter.
- 1988b *Due problemi aristotelici*, Quaderni del Circolo semiologico siciliano, n. 31.
- Polacco, Marina
- 1999 “Andrea Camilleri, la re-invenzione del romanzo giallo”, *Il Ponte*, a. LV, n. 3.
- Propp, Vladimir Ja.
- 1928 *Morfologija skazki*, Leningrad, Academia; trad. it. *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi 1966.
- Sorgi, Marcello
- 2000 *La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri*, Palermo, Sellerio.
- Vitale, Armando
- 2001 *Il mondo del commissario Montalbano*, Caltanissetta, Terzo Millennio.