
CAPÍTULO 3

ANDREA CAMILLERI Y LAS REESCRITURAS EN LA FICCIÓN TELEVISIVA DEL COMISARIO MONTALBANO

Giovanni Caprara

Universidad de Málaga

Gracias al enorme éxito editorial de Andrea Camilleri (Porto Empedocle, 1925- Roma, 2019) y, más concretamente, al ingente patrimonio literario que nos ha dejado, nos encontramos hoy ante un mito cuya universalidad, celebrada por lectores, críticos y también por buena parte del mundo académico, sigue todavía despertando enorme interés a tres años de su muerte. Camilleri ha escrito alrededor de 132 novelas, traducidas a 38 idiomas en todo el mundo (Caprara 2019): muchas de sus obras han sido objeto de adaptaciones filmicas y televisivas cuyo resultado trataremos de analizar en este trabajo. Tuvimos la fortuna de conocer a Camilleri y poder trabajar sobre su obra: intercambiamos experiencias y en muchas ocasiones dialogamos también acerca de las transposiciones filmicas de su obra, de las cuales estaba sumamente satisfecho.

Para entender los motivos del óptimo resultado obtenido en el trasvase filmico de la serie literaria de Camilleri, intentaremos descifrar los principales factores que han consolidado sobre todo el éxito de la serie de *El comisario Montalbano*, verdadera «joya» del panorama televisivo italiano (Solazzo 2016). El autor participó activamente en la puesta en escena de sus novelas, conforme a sus ideas creativas, limando las asperezas del texto, poniendo un toque personal en la elección del entorno geográfico y cultural. Lo que aquí quisiéramos destacar es principalmente la proximidad de la serie filmica al texto narrativo: en ella se refleja no solo el buen «trasvase» del guion literario, sino también el ajuste perfecto al estilo del autor. Los capítulos de Montalbano resaltan por su «notable espesor narrativo» (Grasso 2002: 153), donde se remarca principalmente la importancia del mundo creado por nuestro autor: un universo de situaciones, de personajes y de temáticas que empiezan donde acaba Sicilia, en el centro exacto del Mediterráneo. A ese mundo, y a los muchos

contextos paralelos que han sublimado la literatura de Camilleri, la versión televisiva ha rendido un homenaje memorable, al igual que a su personaje principal. El reconocimiento obtenido por los capítulos de la serie evidencia la perfecta sintonía del equipo de producción y la buena predisposición del autor. De hecho, Camilleri había concebido la estructura de sus novelas al igual que un guion cinematográfico, es decir, creando verdaderos «guiones ya escritos» (Mola 2020: 24).

1. El comisario Montalbano, un éxito en números

Los capítulos televisivos del comisario Montalbano (véase el anexo) se han ido afirmando como una producción «atípica» en su género, un producto capaz de conjugar calidad y éxito al mismo tiempo, destacando las particularidades más representativas del contexto narrativo *camilleriano*. No puede negarse que una de las cuestiones que mejor manifiestan la atipicidad de la serie es la aportación del autor: gracias a su exitoso pasado como guionista televisivo y director teatral, Camilleri ha ofrecido un toque personal de altísimo espesor, avalando casi por completo las decisiones de los realizadores.

El Montalbano televisivo es a priori un producto por encima de la media, «[...] una scommessa vincente, sia sul piano della qualità [...] che degli ascolti» (Buonanno 2000: 334-335)¹. El estreno de la serie tuvo lugar en 1999 y coincide con la producción del episodio inspirado en la novela *Il ladro di merendine*, solo cinco años después de la publicación de *La forma dell'acqua*, donde apareció Montalbano por primera vez. A lo largo de 15 temporadas, y con un total de 37 episodios dirigidos en su mayoría por Alberto Sironi, el primer canal de la televisión italiana, en coproducción con Palomar y RaiFiction, consideró la posibilidad de transformar el ciclo policiaco de Camilleri en un ambicioso proyecto televisivo con características seriales.

En ese período Italia estaba experimentando una importante regeneración de la novela policiaca y Camilleri fue sin duda uno de los máximos exponentes de aquel movimiento. Su obra se convirtió rapidísimamente en un fenómeno de masas y en muy pocos años alcanzó la fama internacional, como demuestran las numerosas traducciones que avalan el interés por Camilleri, pues el «estrucendo» mediático que provocó fue tan importante que hasta su tierra natal empezó a convertirse en uno de

¹ Los datos relativos a la audiencia parecen confirmar las palabras de Buonanno. *Il covo di vipere*, cuyo estreno fue en febrero de 2017, cuantificó 10.674.000 espectadores, alcanzando un 40.8% de audiencia y resultando ser el capítulo más visto en la historia de toda la serie del comisario Montalbano (<https://www.today.it/media/commissario-montalbano-ascolti-finale-scontato.html>).

los destinos turísticos más concurridos de la península (Nicosia 2018: 53). Muchos lectores descubrieron a Camilleri, y su investigador, a través de la televisión antes que de la misma literatura (Marrone 2003), aunque escribiese novelas policíacas, con cierto desencanto, al igual que otros autores mediterráneos como Manuel Vázquez Montalbán, Petros Márkaris o Driss Chraïbi, por citar solo algunos.

La serie televisiva interpreta el proyecto tal y como lo concibió Camilleri, cuya idea estaba basada esencialmente en factores como las ambientaciones geográficas², los detalles culturales, los espacios físicos (tanto exteriores como interiores), la lengua y, también, el *casting* elegido, compuesto principalmente por actores en su momento novatos (Buonanno 2001: 349-350). Un «trabajo de autor», como ha sido definido por Sorice (2002: 212), que ha evidenciado aún más el sentido «glocal» de la serie, lo que explicita claramente la exaltación de las peculiaridades culturales, en este caso sicilianas, en referencia al mundo local que queda claramente manifiesto en la producción narrativa de Camilleri. Los aspectos hasta aquí evidenciados nos permiten celebrar, en términos absolutamente halagadores, el trabajo realizado en la «reducción» televisiva, tanto de la serie dedicada a Montalbán, como también en la miniserie dedicada al joven Montalbano.

2. Camilleri: un verdadero «caso» literario y televisivo

Sobre la extensa producción narrativa de Camilleri se ha dicho y, sobre todo, se ha escrito mucho⁴. Es respetable la opinión de quienes afirman que el éxito de su obra es debido fundamentalmente al *comune* de Vigàta, el imaginario pueblo siciliano donde acontece la totalidad de los relatos de Camilleri. Pero esta afirmación no es del todo cierta, pues su producción narrativa abarca principalmente tres

² Véase el interesante estudio publicado por Francisco Juan García Gómez (2018).

³ El ciclo dedicado al joven Montalbano, para el cual también la aportación del autor ha sido muy importante para la adaptación de los guiones, como también para la elección de los actores protagonistas, cuenta hasta hoy con doce episodios, la mayoría dirigidos por Gianluca Maria Tavarelli, y producidos en 2012 (seis episodios) y en 2015 (otros seis episodios).

⁴ El autor de este trabajo, desde hace algunos años, codirige la colección de los *Quaderni camilleriani* en colaboración con el profesor Giuseppe Marci de la Universidad de Cagliari. Son suyas muchas iniciativas editoriales, ensayos y artículos aparecidos en colecciones y revistas internacionales, y también los seminarios de estudio dedicados a la obra de Andrea Camilleri. A Giuseppe Marci va el enorme reconocimiento por estar dirigiendo algunos de estos proyectos, la mayoría personales, como es el caso del *CamillerINDEX*, base de datos en línea que estudia la lengua de Camilleri. Un proyecto en continua evolución vista la complejidad de la producción bibliográfica del autor y el enorme legado editorial de Camilleri. Destaca precisamente por eso el trabajo de documentación realizado por Simona Demontis (2021).

filones: el policíaco (donde se centra el grueso del ciclo de Montalbano), el histórico (en el que Camilleri traslada su interés por un determinado periodo histórico comprendido entre el siglo XVI y el XIX) y el civil (donde incluye obras más libres de connotaciones literarias, sociales y, sobre todo, históricas definidas). Entre 1978 (año de publicación de *Il corso delle cose*) y 2020 (publicación de la obra póstuma *Riccardino*, que pone fin a la serie de Montalbano), Camilleri ha publicado 45 relatos policíacos y 87 obras de carácter histórico y civil, incluidas memorias, ensayos teatrales y obras compartidas con otros autores.

El lector de este trabajo estará de acuerdo en afirmar que la experiencia teatral, en primer lugar, y la televisiva, en segundo lugar, han servido a Camilleri para crear un estilo propio que, más tarde, daría muestra de sus enormes capacidades creativas. Gracias a él la escena del teatro italiano profundizó su mirada en torno a la experimentación y a la búsqueda de nuevos lenguajes, como es el caso del enorme patrimonio cultural popular. Camilleri entendió la escena desde una vertiente social y crítica y por ello creyó en el importante proceso de popularización de la cultura. También en su faceta narrativa adoptó un propósito de renovación parecido, lo que supuso poner en el centro de su experimentación temáticas de índole histórica junto a problemáticas sociales de estrecha actualidad. Plasmó una lengua inventada, un híbrido entre italiano y un «pseudo-dialecto» siciliano⁵, una vertiente *pop* del idioma (por popular) que ha sido seguida de cerca en las adaptaciones filmicas, aunque, por razones principalmente comerciales, los realizadores estandarizaron los diálogos, alcanzando una especie de «italianización» que el autor, pese a su oposición, tuvo que aceptar (Calvo Rigual 2020: 75).

Llama mucho la atención también la cadencia serial con la cual Andrea Camilleri plasmó su escritura: como el director cinematográfico que rueda la misma escena varias veces hasta encontrarla perfecta, Camilleri ha escrito sus novelas al estilo del guion cinematográfico. Esto, junto a la atenta operación semiótica realizada a partir del texto literario, ha supuesto un enorme esfuerzo también en lo que a la adaptación lingüística de los originales literarios se refiere.

⁵ Aunque cabría destacar la importancia de la estratificación sociolingüística que Camilleri construye y que identifica con un rasgo también identitario de la contextualización lingüística.

3. Interludio metodológico: literatura y audiovisual, una cuestión de identificaciones

Camilleri nos ha enseñado que tanto la literatura como el medio audiovisual⁶, en cuanto formas expresivas y narrativas, poseen numerosos lazos en común. Las relaciones entre ambos no se reducen solo a cuestiones de semejanza: es evidente que la naturaleza artística de una película o serie televisiva no consiste solo en lo que tiene en común con otras artes, sino en las características del lenguaje específico de la misma poética fílmica. La relación entre novela y película, sin embargo, constituye un lugar interesante y problemático de la relación que existe entre literatura y cine. Sus diferencias son muy evidentes: estructurales, temporales, técnicas y sobre todo económicas, como indica Zecchi (2012).

Es posible que el guionista se apropie de todos los elementos de una obra literaria (personajes, trama y demás detalles) y con esa apropiación haga una película, reduciendo los diálogos, limando las oscuridades del texto escrito o dando relieve a algunos personajes en lugar de otros, mediando así entre la obra literaria y el público. Hay que tener en cuenta que una película siempre tiene una duración limitada, en comparación con el tiempo que se emplea para leer una novela y, por lo tanto, es necesaria una reducción de la trama literaria. El guionista, además, puede decidir completar el texto literario añadiendo algunos detalles que hagan que la obra sea más «cinematográfica».

La obra literaria se convierte así en una «provocación» autónoma respecto a la obra cinematográfica, es decir, se transforma en una clave narrativa, en un «pretexto» para que el mensaje fluya. No nos encontramos ante un problema de transposición, sino ante una nueva obra, autónoma respecto al modelo original, realizada mediante técnicas de adición, sustracción, extensión, condensación, transformación y adición muy definidas. Puede ocurrir también que obras literarias mediocres sean el punto de partida de películas de gran valor. Así como hay pintores que se dejan inspirar por una pieza musical, o músicos que componen piezas basadas en poemas, también hay directores que se inspiran en textos literarios. Cobra así importancia el guion, elemento de vinculación entre cine y literatura. Si la trama llega a ser compartida por una película, destaca el entrelazamiento de los elementos narrativos que responden a distintas necesidades, criterios y lenguajes readaptados.

La eficacia representativa de una novela y de una película son inequívocamente diferentes y también lo son las experiencias estéticas que los libros y las películas consiguen generar. Solo así se comprende cómo en una transposición fílmica no es

⁶ En adelante, se empleará la denominación de *cine* o *audiovisual* indistintamente para hacer también alusión al medio televisivo sobre el que versa este trabajo.

posible equiparar su resultado al de una obra literaria, porque esta no le debe nada a la materia de invención. El aspecto más importante que sin duda marca la relación entre literatura y cine, y que se afirma como una de las características principales de la cercanía que existe entre ambas expresiones, es que las dos cuentan historias, crean personajes y fabrican emociones. Sin embargo, cada una utiliza instrumentos distintos para lograr su fin. Somos conscientes de que la calidad de una adaptación al audiovisual no se puede medir solo en la capacidad de respetar a pie de letra los signos (lugares y/o diálogos, por ejemplo) de la obra literaria, sino más bien en la libertad de llevar a cabo pequeños o grandes cambios. Las imágenes no pueden sustituir a las palabras: las unas y las otras, en sus respectivos contextos, producen efectos disímiles, diferentes como son las propiedades que las caracterizan y el fin por el cual han sido utilizadas.

Es opinión común entre la mayoría de teóricos que han postulado acerca de la relación entre audiovisual y literatura, y de sus posibilidades de encuentro y desencuentro, que raras veces una película alcanza la altura de una novela, aunque esta simple afirmación dista mucho de ser útil en este campo de estudio. La importancia de la cultura visual teorizada por Mitchell (2014: 27) representa un cambio epistemológico importante en la historia de las relaciones entre ambas expresiones, por lo cual, el modelo interpretativo que se reafirma a partir de la fotografía, así como del cine y de la televisión, representa ese mundo en su porvenir, que ha dejado de ser «libro» y se ha transformado en «imagen» (Mirzoeff 2003: 33).

Nuestra era, con sus avances tecnológicos experimentados, nos ofrece la demostración de que la sociedad en la que vivimos no es más que una realidad «interfaz»: nos parecemos, solo de lejos, a lo que éramos hace tan solo unos años. La pantalla es un elemento muy importante en la vida diaria, por mucho que nos esforcemos en no reconocerlo, siendo cada vez menos los que leemos y cada vez más los que vamos al cine, o hacemos un uso masivo de la televisión: nos hemos convertido en una sociedad catódica y esto no podemos negarlo.

Si somos conscientes de la evolución que ha experimentado nuestra sociedad en las últimas décadas, y afirmamos el valor y el peso que los cambios tecnológicos han aportado a nuestra sociedad, deberíamos considerar también que, desde hace ya algunos años, asistimos a un abandono casi total de la rígida categorización de las formas artísticas. Al igual que el cine, la pintura o el teatro, también la literatura ha conseguido salir de su célula primordial, donde ha vivido protegida ante las amenazas de agentes «nocivos» y ha experimentado diferentes movimientos que dirigen la mirada hacia la transversalidad, o la intermedialidad, como la define el semiólogo Müller, para quien el efecto de salida de los cánones arquetípicos de algunas artes hacia ámbitos paralelos, supone una intermedialidad muy extendida capaz de alcanzar resultados magníficos (2000: 113). Según este estudioso, «un produit médiatique devient intermédiatique quand il transpose le côte à côte multimédiatique, le

«système de citations médiatiques, en une complicité conceptuelle dont les ruptures et stratifications esthétiques ouvrent d'autres voies à l'expérience» (2000: 113).

El cambio de signo de un medio a otro no es más que un sistema «citacional» que nos acerca a los escenarios de los que pretendemos aquí ocuparnos: la literatura y la televisión. Esta última, por lo general, cuenta con muchas más ventajas respecto al libro: hablamos de ventajas técnicas y económicas que favorecen a la producción televisiva, y en general cinematográfica, respecto a la literaria. La relación (si de relación podemos hablar) que existe entre la literatura y el cine, por lo tanto, no debe verse reducida solo a cuestiones de gusto, o de sensaciones, o de números, por cierto muy disímiles. Diríamos, más apropiadamente, que la relación que se manifiesta entre una novela y una película afecta principalmente al sentido artístico de la primera respecto a la segunda, evidenciando diferencias que no consisten exclusivamente en encontrar las propiedades comunes entre sí, si las hubiera, o las distancias entre una y otra, sino en buscar las diferencias de las distintas maneras de interpretar el «hecho» artístico. Si la capacidad narrativa de una novela se fundamenta en la sucesiones de palabras, útiles para reconstruir la trama y para que el lector, ayudado por su imaginación, recese en su opinión los escenarios donde acontece la historia, en el caso de una película las palabras dejan paso a las imágenes y a los sonidos y a todos aquellos elementos figurativos que influyen sin duda en el resultado final. En este sentido, quisiéramos mencionar al teórico canadiense McLuhan, según el cual existe una proximidad muy peculiar entre el medio audiovisual y el literario, en cuanto uno se sirve del otro, y no necesariamente uno es superior al otro: «il cinema tipografico ha subito accettato il cinema proprio perché offre, come il libro, un mondo interiore di fantasie e di sogni. Lo spettatore cinematografico è psicologicamente solo come il silenzioso lettore di libri» (1970: 24).

Más allá de las relaciones entre el arte de escribir y el de crear cine, no existe en nuestra opinión ningún antagonismo entre ambas expresiones. Nos gusta definir la relación que un cine y literatura como una cuestión de «matices» y, por lo tanto, no debe reducirse únicamente a correspondencias «antagónicas», sobre todo cuando existen evidentes influencias que ayudan a evidenciar el intercambio recíproco entre estas formas de interpretar el arte. Esforzarse en dar una respuesta resolutiva sobre la importancia del cine para la literatura, y viceversa, o sobre si es mejor la película o el libro, puede conducirnos a debates sin salida. Creemos que la respuesta es más fácil de lo que parece: una película/serie y una novela son dos representaciones muy distintas, pues están dotadas de lenguajes expresivos distintos y, por lo tanto, la confrontación entre ambas no tiene fundamento.

No hay que olvidar, más allá del interés artístico que se esconde detrás de cada una de estas expresiones, que existen principalmente motivos económicos que inducen a pensar (y a preguntarnos) cuál de las dos se ha beneficiado del éxito de la otra.

El cine, en su afán de ascender a la categoría de «arte», la cual alcanzó sin duda, se ha servido de las obras literarias de autores consagrados para alcanzar sus fines artísticos y, cómo no, también económicos. Si en el caso del texto escrito la palabra adquiere un valor esencial, y ayuda al lector a descodificar los elementos narrativos del texto en imágenes, condicionado por factores como su sensibilidad, su estado de ánimo o sus conocimientos, en el caso del audiovisual hay una clara uniformidad entre la palabra y la imagen. No olvidemos la posible derivación morfológica que del término «imagen» nos conduce hacia el valor de la «imaginación». Quien lee transforma las palabras en una interpretación de señales, al igual que quien observa descodifica las imágenes en emociones. La imaginación, según Malpartida (2018: 18-21), es un elemento que caracteriza la actitud tanto del espectador como del lector ante la descodificación de una obra, sea esta el producto de una lectura o del visionado de una película. Lo que prima, en un sentido u en el otro, es el valor que tanto la palabra como la imagen saben transmitir. Italo Calvino (1973) trata de escindir el efecto producido en ambos campos remitiendo al resultado que la imaginación produce en el producto final y, por consiguiente, en el consumidor:

Raccontare in letteratura e raccontare in cinema sono operazioni che non hanno nulla in comune. Nel primo caso si tratta di evocare delle immagini precise con delle parole necessariamente generiche, nel secondo caso si tratta di evocare dei sentimenti e pensieri generali attraverso immagini necessariamente precise.

Calvino apunta claramente hacia el peso del elemento evocativo de la obra, entendida como el resultado de un trabajo artístico. Por lo cual, el significado de la imagen, en su opinión, no responde al contenido literal de la representación, sino que cumple con una operación mediadora, en muchos aspectos abstracta si se la compara con el modelo estilístico del autor. Muy raramente se suele pensar, en este campo de estudio, en una relación entre literatura y cine que vaya más allá del plan estético, y en el mejor de los casos semiológico. Probablemente porque no existe todavía una conciencia clara, avalada por unos estudios definitivos, sobre la migración del texto narrativo al guion cinematográfico. En cambio, el aspecto que diferencia en ciertos aspectos la literatura del cine es el sistema semiótico utilizado para comunicarse con el destinatario, independientemente sea este lector o espectador. Villanueva (1999) evidencia que, aunque la literatura y el audiovisual utilizan signos de identificación diferentes, ambos pueden obtener efectos y significados comunes. En este sentido entendemos que texto literario y producto filmico pueden coincidir en algunos aspectos esenciales: la narratividad y la ficción.

4. Apuntes sobre la serialidad del ciclo de Montalbano

El debate continuo que ha existido en torno al dualismo cine-literatura, nos lleva a formular una única tesis central: hablamos de narratividad y la entendemos

en un sentido único, abstracto y general, que ayuda a comprender el peso que la imaginación tiene en el trasvase de la literatura al audiovisual. Es imposible no detenerse en el papel jugado por la imaginación en la obra de Camilleri, creando un mundo ficticio, elemento de mediación con la realidad. La operación llevada a cabo por los realizadores de la serie filmica de *El comisario Montalbano* evidencia la confrontación y pone de manifiesto su importancia.

Uno de los aspectos que ha caracterizado la labor de trasvase de la obra del siciliano Camilleri del libro a la pantalla ha sido principalmente la estructura de los capítulos. Las historias suelen tener casi siempre el mismo orden, algo que garantiza al lector y al espectador una recepción «consoladora» del producto. Partimos de la base de que Camilleri organiza sus novelas conforme a una doble estructura: una primera isotopía en la que abre la pista de la investigación y a partir de la cual entra en juego el comisario, una pista que se fundamenta prevalentemente en cuestiones políticas, mafiosas o similares; y una segunda isotopía de carácter sentimental y/o erótico, que se entrelaza con la primera y acaba por suplantarla.

Las mismas hipótesis investigadoras suelen ser a veces muy variadas y dejan entrever que las circunstancias narradas son muy distintas a las reales. En Camilleri los hechos nunca son lo que parece: una investigación mafiosa a veces es solo una cuestión de cuernos. Cualesquiera que sean las pistas verdaderas o falsas, reales o irreales, Montalbano dedica su tiempo en desbaratar los planes del ser y del aparecer, lo que hace que el caso policial adquiera matices distintos. La función narrativa del personaje asume entonces dos direcciones: es muy capacitado para la investigación, pero muy torpe con ciertas relaciones personales. Aquí entran en juego los elementos de «relleno», es decir, situaciones externas a la investigación propiamente dicha que han ido evolucionando de manera exponencial con más contundencia y perspicacia según las peripecias policíacas, y todo ello por el claro diseño del autor por definir aún más a su personaje principal.

En la serie filmica la narración es mucho más densa, pues debe hacer frente a las estrategias de producción, así como a los escasos cien minutos que dura cada episodio. Los hechos están más entrelazados, la «atemporalidad» de algunas historias está bien representada por la importante función de algunos *flashback*: tanto el personaje del comisario como los actores secundarios tienden a no transformarse narrativamente, lo que permite la réplica del mismo esquema básico organizado por Camilleri.

Observando *Montalbano* en su doble representación, literaria y televisiva, es posible detectar puntos llamativos a propósito de la «atemporalidad» del texto. Lo que primero salta a la vista en la evolución del personaje literario es la edad del comisario: Montalbano envejece en el texto literario mientras que en la adaptación filmica el espectador no se da cuenta del paso del tiempo. En la página escrita, Montalbano no solo envejece, sino que también se transforma: cambia su carácter,

su espíritu (lo que afecta de cerca tanto a la esfera cognitiva como a la emocional y afectiva del personaje); cambia su relación con Livia, la novia, y cambia el sentimiento que se consolida conforme pasan los años. Montalbano es más adulto y conforme evoluciona siente la necesidad de tener al lado a alguien que lo quiera de verdad (y que lo soporte por lo que es). Camilleri aprovecha para crear un paralelismo con la evolución del comisario llegando a plantear una isotopía del personaje con el tiempo y con su evolución: es sabido el enorme sufrimiento que provoca en el comisario un día nublado, pues su carácter padece una especie de «metereopatía» que condiciona negativamente su humor. El Montalbano literario es un hombre «hecho y derecho» (Marrone 2003), que rechaza la idea del superhombre (al contrario de lo que ocurre en la adaptación filmica). En comparación con otros detectives clásicos hacia los cuales Camilleri ha dirigido su atención, Montalbano interpreta plenamente el papel que le ha sido asignado (Jurisic 2012: 21): es el protagonista de la serie y es el digno representante del autor. El comisario literario es un personaje más relajado, respecto a su *alter ego* televisivo, sobre todo en lo que a la «acción» policial se refiere. Sus momentos de reflexión con una copa de vino en la mano, en la terraza de su casa o durante una buena comida, rompen totalmente el esquema del espectador televisivo que, en cambio, debido también a las exigencias de los tiempos filmicos, sigue las peripecias de un personaje que se deja llevar por la acción. Mientras la evolución de Montalbano en las páginas de la serie narrativa parece no tener amplio margen, máxime en lo que afecta a su descripción física, en la pantalla, en cambio, el personaje surge naturalmente, por así decirlo. El elemento de la evolución del personaje y, por tanto, su transformación, está expresamente tematizado dentro del enunciado literario.

Sobre la elección de Luca Zingaretti en el papel de Montalbano, por muy acertada que fuera, el autor expresó inicialmente algunas dudas, habiendo pensando en su lugar en una figura distinta, más en un policía bigotudo que en un detective bajito y moreno (Cicola 2017). Zingaretti, en cambio, se ha convertido en el referente principal de toda la serie, hasta el punto de que a partir del éxito de los primeros episodios su presencia pasó a ser fundamental. Las mismas características físicas de Montalbano-Zingaretti ayudaron a Camilleri a abandonar el modelo genérico literario en el que había pensado para crear un *unicum* con la serie televisiva. A partir de 2000, en los episodios de *La forma dell'acqua* y de *Il cane di terracotta*, especialmente, Montalbano se convierte en un elemento central de los relatos narrativos: ahora es un hombre de acción y se transforma en el icono de sí mismo. Siendo Montalbano el personaje principal de la serie han recaído en él todas las atenciones, tanto de sus *fans* como de sus detractores. No han tenido la misma suerte los demás personajes, ni los más tópicos de la serie, como es el caso del histriónico Catarella, sobre el cual los productores han depositado todo el peso de las connotaciones cómicas del personaje literario, dignamente interpretado por

el actor Angelo Russo; y tampoco es el caso del inspector Giuseppe Fazio, o del vicecomisario Mimí Augello, cuyas características físicas han sido bien aceptadas por el público, evidenciando bastante claramente los rasgos comunes con sus homólogos literarios.

Partiendo de las características narrativas de las novelas escritas por Andrea Camilleri, en las transposiciones televisivas hay situaciones que se mantienen y otras que cambian y evolucionan. La forma narrativa utilizada por el autor es bastante compleja y varía a lo largo de su producción: hay episodios que poseen una propia autonomía semántica (Marrone, 2018), bien delimitada, y hay episodios centrales que se entrelazan con los episodios considerados secundarios y que parecen no poseer relación con los primeros, pero sirven al autor para ir presentando a otros personajes o para ir añadiendo a la historia elementos accesorios cuyo único fin es «rebajar» la intensidad del capítulo central. Siempre respecto a la «temporalidad» de los episodios televisivos hay que matizar que la mayoría son fácilmente reconocibles como historias únicas y sin conexiones entre ellas. El tiempo se ha detenido, al igual que los personajes principales protagonistas de la serie: se trata de un tiempo estático que no afecta a la temporalidad de los argumentos tratados, ni a la realidad de los eventos citados por Camilleri.

La serie sigue más o menos la misma estructura tras el inicio donde la protagonista es la música, mientras pasan imágenes sin tiempo que reflejan en cierta medida los escenarios de la serie, espléndidos rincones de la isla (sobre todo del pueblo siciliano de Ragusa o de Scicli, donde han sido rodados la mayoría de los episodios); difuminándose la música, la mayoría de las veces la primera escena corresponde a la primera página del libro. Encontramos a Montalbano durmiendo en la cama cuando una llamada inequívoca lo despierta: la comisaria le avisa de un acontecimiento delictivo que requiere su presencia. Esta sucesión crea un patrón fijo en la serie: en cada capítulo todo vuelve a empezar. El ritmo de la página escrita es respetado al pie de la letra, como es el caso también del elemento paisajístico, el cual adquiere en la adaptación filmica mucha importancia. El pueblo imaginario de Vigàta, y su entorno, son descritos en las páginas de Camilleri como espacios invadidos por la especulación edilicia. En las adaptaciones televisivas, en cambio, la imagen es muy distinta: prevalece un ambiente más exótico donde la escala cromática de los colores evidencia una naturaleza todavía intacta. El paisaje es por lo tanto un elemento positivo: todo queda relegado a una imagen idílica de la isla, lo que supone el apego del comisario por no viajar nunca fuera de ella. El urbanismo casi no existe: los paisajes marinos de la provincia de Ragusa se combinan bien con los de los pueblos barrocos, una mezcla «sublime» que evidencia aún más el aspecto todavía salvaje de la naturaleza (algo que no ha pasado absolutamente desapercibido a los millones de turistas en búsqueda de esos ángulos descritos por el autor y representados en la serie).

Vigàta, especialmente en su vertiente literaria, fue concebido por Andrea Camilleri como la representación de su pueblo natal, Porto Empedocle. Cerca de allí, la capital de provincia, Agrigento, cerca de la cual se conservan todavía los restos de antiguos pueblos (el Valle de los Templos a pocos kilómetros del centro urbano de Agrigento es la imagen vivida del esplendor de la zona), hace de contraste con su decadencia urbanística. Camilleri ha querido ofrecer a sus lectores una imagen diferente de su tierra natal, valorizando más la provincia que el centro urbano. Esta idea está muy bien reflejada en los episodios televisivos de la serie: la plaza principal de Ragusa Ibla, por donde a menudo pasan los protagonistas de la serie, con la maravillosa fachada de la Catedral de San Giorgio al fondo, o los internos del Ayuntamiento de Sciacca, donde los realizadores han ubicado el despacho del comisario, el Castillo de Donnafugata, la playa de Donnafugata, la Ermita de Giubiana, la Scala dei Turchi, o la pequeña pedanía cerca de Marina di Ragusa, Punta Secca, donde se encuentra la casa del comisario, evidencian el contraste a través del cual la misma tradición literaria siciliana ha representado la isla, una tierra poco proclive a la exaltación de la monumentalidad de los pueblos o al exotismo de sus playas.

5. Otras perspectivas sobre el Montalbano televisivo

El personaje del comisario se presenta al público como un hombre joven, fuerte y dinámico. No se evidencia la «torpeza» del personaje literario (debido especialmente al avance de la edad, como hemos visto en el apartado anterior). Es el verdadero héroe de la historia que gira en torno a él, con sus hombres que lo admiran y que lo respetan, y con el mundo que voltea a su alrededor. Todo el mundo lo conoce y lo aprecia. El carácter «teatral» de Montalbano, solo parcialmente reproducido en los primeros episodios, se desvanece a lo largo de la producción televisiva, es decir, deja paso a un protagonista más resolutivo, como ocurre especialmente en algunas escenas de *Il cane di terracotta* o *La gita a Tindari*. El Montalbano televisivo no tiene ningún reparo en utilizar su arma o en servirse incluso de una barra de hierro para forzar la puerta de una casa si la situación lo requiere, demostrando poseer mayor inventiva respecto a su homólogo literario. Bajo la atenta mirada de sus hombres, el personaje realiza empresas que su homólogo de papel solo puede imaginar. El televisivo es un personaje construido al estilo del madero, aunque a veces esta transformación es bastante exagerada y pone en entredicho su credibilidad. Lleva gafas de sol, chaleco negro y no se lo piensa dos veces a la hora de apuntar a las sienas de un presunto *killer*, incluso con dos pistolas (como ocurre en un episodio de *Gli arancini di Montalbano*), o a la hora de montar un verdadero teatro del absurdo, como podemos apreciar en una escena de *Il cane di terracotta*, concretamente en el episodio de la detección del *boss Tano «u greco»*, el cual,

llegado al final de su «carrera» delictiva, prefiere ser detenido por el comisario antes que entregarse a las manos de la «justicia», como si Montalbano fuese un ser «superior», un elemento *super partes*. Montalbano no se reconoce a sí mismo e incluso cree ser más un personaje de película de gánsteres.

Un apunte importante respecto a esta escena es brillantemente analizado por Marrone (2018), que nos ayuda a entender mejor el peso y la importancia de los elementos accesorios: en el episodio televisivo de *Il cane di terracotta* que acabamos de describir observamos una interesante transformación respecto al texto literario. El capítulo se abre con la escena de la detección del mafioso: los realizadores de la serie televisiva han querido asignar a esta escena una carga incoativa mayor respecto a la literaria (donde, en cambio, la detención aparece al final del tercer capítulo de la novela). El espectador, contrariamente al lector, queda relegado a una interpretación que llega solo durante la evolución del episodio (gracias a un *flash-back* magníficamente introducido), y le ayuda a posicionar la escena y a entender cómo están realmente las cosas. En la novela, esta escena llega tras un sustancioso razonamiento explicativo que Montalbano realiza a beneficio de los lectores. En el episodio de la detención de Tano «*u greju*» emerge claramente la definición del montaje organizado por el mismo Montalbano (no se olvide que se trata de una *detección* y no de una *detención*). Sus hombres, que no saben nada del acuerdo entre el policía y el mafioso, asisten visiblemente nerviosos, sin percatarse de los muchos particulares extraños que acompañan la detención. Los agentes irrumpen en la habitación, cada uno como puede, para llevar a cabo el arresto de un hombre mayor, cansado y además desarmado. Es solo ahora cuando Montalbano hace su ingreso en la escena, pistola en mano, protegido como si fuera a la guerra, gritando un perentorio «¡queto todo el mundo!». La aportación del medio televisivo es significativamente reductiva respecto a la escena literaria y se parece más, según Marrone (2018), a una torpe operación policial que quiere dejar manifiestas las ridículas actuaciones de la policía italiana.

Si consideramos la correspondencia entre libro y película, el personaje de Montalbano se vuelve ante todo un hombre de acción, neutralizando de hecho ese esfuerzo de relleno psicológico —aunque extrínseco— realizado por Camilleri. El actor Luca Zingaretti se ha convertido en el icono de un personaje: el análisis del cuerpo, los gestos, la fisonomía y las cualidades estéticas del actor protagonista merecen algunas consideraciones (aunque sea de forma somera). Con Zingaretti, Montalbano ha rejuvenecido: está más en forma, es más guapo e incluso es mejor persona respecto al personaje literario. Es calvo y la barba descuidada acompaña su natural pérdida de pelo (contrariamente a lo que ocurre en los últimos cuatro episodios de la serie, donde la barba desaparece). El comisario de la serie televisiva nunca ha tenido bigote (como le atribuye Camilleri) y por razones inevitablemente relacionadas con el medio filmico, el Montalbano televisivo nunca lee, no pasea y

no se retira a reflexionar ante el mar. Tampoco come en silencio, como le encanta hacer en los libros, sino que lo hace charlando, o incluso hablando de trabajo.

Un problema que se aduce siempre, y que atañe obviamente a algunas dificultades de transposición filmica, es el de los tiempos y la extensión de los episodios. Como señala Mola (2020: 25), el material narrativo presente en una única novela de Montalbano daría para muchos más episodios. Mola establece el canon puesto en práctica para efectuar la reducción televisiva de Montalbano. El primer paso es «reconstruir la historia» omitiendo algunos pasajes y compactando otros. Por ejemplo, Mola (2020: 31) hace referencia a la desaparición del personaje de Marian en *Il ladro di Merendine*, una bella mujer que no pasa desapercibida al lector, ya que la inclusión de su relación con el comisario, televisivamente hablando, habría quitado peso a la trama (la historia del pequeño tunecino François que los factores de Camilleri conocen perfectamente).

En la síntesis televisiva de las novelas de Camilleri hemos observado también modificaciones respecto al original que atañen a algunas escenas relativas a interrogatorios o a ciertas peleas entre Montalbano y el agente Catasena, por ejemplo. Mola señala la necesidad televisiva de no pasar más de tres o cuatro minutos en la correspondiente página del libro, ya que un tiempo mayor contravendría las reglas. Es evidente que el autor transgrede esta hipótesis, ya que en sus obras encontramos a menudo escenas muy extensas. También en este caso el trabajo de los realizadores ha sido «limar los tiempos» realizando cortes que el mismo Mola (2020: 31) considera «dolorosos y traicioneros», para adaptar y reconstruir la escena televisiva, con la única finalidad de no exceder los tiempos y tener el ritmo filmico de las escenas.

Nótese también otro aspecto de la realización de los episodios televisivos: la unión de dos o más historias o, como nos detalla Mola, la selección de un extracto procedente de una novela. De los 27 episodios televisivos producidos hasta la fecha, 11 han sido el resultado de rescuturas de algunos cuentos y no de novelas. De *Un mese con Montalbano* (Mondadori, 1998), sin duda el libro que lanzó a Camilleri a la fama, el productor de la adaptación televisiva Francesco Bruni consiguió extrapolar un cuento, *Tocco d'artista*, y realizó el homónimo episodio que fue emitido en televisión en 2001. La misma suerte obtuvo otro episodio, *Il senso del tatto*, que, sin ser el título original pensado por el autor, consiguió acoplar dos relatos de Camilleri, *Amore e fratellanza* y *Sequestro di persona*, incluidos en la obra *Gli arancini di Montalbano* (Mondadori, 1999). También el experimento de *Amore* (que reúne el relato homónimo aparecido en *Gli arancini di Montalbano* y *La prova generale*, extraído del ya citado *Un mese con Montalbano*) fue muy conseguido, una modalidad, como explica Mola (2020: 33), que sostienen los realizadores en el trabajo de comparación de los episodios seleccionados dando al espectador la sensación de *continuum* perseguida por los guionistas. Como nos recuerda el autor, también Camilleri, en su inmensa creatividad, suele entrelazar en sus novelas esas

historias; a veces incluso parece que ambas no tienen ninguna relación, aunque al final del relato su pertinencia es absolutamente demostrada. Entre los principales ejemplos podríamos citar *La rete di protezione* (Sellerio, 2017) y *La giostra degli scambi* (Sellerio, 2015).

6. Conclusiones

La serie televisiva del comisario Montalbano destaca principalmente por la elevada calidad técnica de la realización, la elección de los paisajes, la decisión de utilizar el elemento cultural como factor cognitivo del producto serial y, al mismo tiempo, de la obra de Camilleri. Todo ello ha supuesto un reto importante en la adaptación filmica. Más allá del juego verosímil con el texto literario, la producción televisiva ha cosechado una serie de circunstancias, incluidas las económicas, que merecen todo el respeto. El rebrote económico que ha supuesto para la región de Sicilia representa un enorme avance hacia el producto de la «intermedialidad», un factor obtenido gracias al papel jugado por los *media* que han dado lugar a intercambios e integraciones respecto al texto literario. La labor de los productores y las correspondencias con la obra y el estilo del autor manifiestan el profundo respeto por lo que ha creado Camilleri. Dicho respeto queda patente en el uso de las fuentes literarias originales, tanto en la escenografía, que aprovecha el encanto de los pueblos sicilianos, como en los argumentos de los casos.

Respecto a las tramas, los propios directores admiten la imposibilidad de adaptar la totalidad de la saga en el formato serial, por lo que obviamente prescinden de algunos detalles y tramas, a la vez que incorporan otros nuevos para unir las escenas que se mantienen. Aunque se haya establecido esa correspondencia, sendos formatos han desarrollado una interpretación diferente del relato. El Montalbano literario es, como hemos señalado, más contemplativo, gusta de retraerse para disfrutar del paisaje, de una buena comida o simplemente de una siesta, y mientras se narran estos momentos de puro hedonismo de los sentidos (ya sea a la vista o al gusto), se expone la situación de la ciudad, los problemas históricos y sociales que han motivado el caso y que, pese a la resolución de este, no cambiarán el estado de Vigàta, ni mucho menos del país. Para el formato televisivo, estos momentos de calma e introspección se traducirían en escenas puramente calmadas, donde no ocurriría nada durante minutos, a no ser que una voz en *off* rompiera el silencio para exponer las cavilaciones del comisario, un recurso que demoraría demasiado el avance de la investigación, además de consumir excesivamente el metraje del episodio.

El tiempo de una serie para televisión no tiene nada que ver con el bagaje literario, y por ello las principales diferencias se encuentran en este aspecto. Frente a ese comisario más calmado y meditativo, se nos presente un personaje más

vinculado a la acción policial, que prefiere el uso de las armas o su autoridad a una comida con el objetivo de interrogar. Sumado a la selección del actor, más joven y atractivo que su referente literario, encontramos la justificación del siguiente planteamiento: la serie pretende vincularse a la tónica de las series policíacas. Mientras el Montalbano literario se encuentra torpe al desenfundar su arma, el filmico no duda, y se ve forzado al empleo de esta violencia, con el objetivo de acelerar las tramas, en lugar de ralentizarlas.

Por eso mismo, la Vigàta vista en televisión también se amolda a esta necesidad, y por ello, ni el protagonista ni la urbe envejecen, no son producto de la situación que atraviesa el país, y únicamente muestran los elementos más significativos y estéticos del género adaptado: una ciudad salvajemente preciosa, dotada de una naturaleza en perfecta armonía con la edificación (las casas en las lindes mediterráneas son ejemplo de esto), y un comisario predispuesto a la acción, de actitudes y habilidades ejemplares. De hecho, el comisario atemporal de la serie ha permitido un *spin-off* como es *El joven Montalbano*, donde se permiten una narrativa centrada en sus primeros años y, por tanto, carencia de toda esa singularidad sacada del género policíaco presente en televisión. De igual manera, Vigàta tampoco debe envejecer, porque si no demostraría el paso del tiempo, y esto se vincularía a la situación nacional y a los problemas afrontados por estos pueblos, una serie de asuntos que rellenarían demasiado el argumento de los episodios, centrados más en la acción del caso que en los sentimientos del protagonista.

Todo esto no debe considerarse un ataque hacia el producto televisivo, pues son muy logradas las decisiones tomadas en su concreción. Únicamente, y por medio del comentario crítico sobre las ideas presentadas en ambos medios, se han expuesto sus diferencias nacidas por el uso de un formato diferente, el cual permite el desarrollo de aspectos característicos en cada medio. Lo literario se presta más a la contemplación y lo meditativo, una narrativa que permite la observación y el estado de la urbe, y cómo esta se manifiesta e influye en el ánimo de los habitantes. Por contra, el ámbito televisivo no se puede permitir estas largas introspecciones y las sustituye por elementos de acción, algo obligado al promocionarse como un drama policíaco. Las mismas historias presentan a dos Montalbanos diferentes, una narrativa transmedial que desarrolla los mismos casos desde dos ópticas, que no deben confrontarse, sino contemplarse desde lo que son: dos visiones distintas del comisario, dos personajes de naturaleza dispar que comparten ese mismo aprecio, respeto y amor hacia la Vigàta por la que deambulan, aunque cada uno demuestre ese afecto con su peculiar modo.

7. Bibliografía

- BUONANNO, M. (2000): *Ricomposizioni. La fiction italiana. L'Italia nella fiction*. Anno undicesimo. Roma: Rai-Eri.
- BUONANNO, M. (2001): *Passaggio a Nordovest. La fiction italiana. L'Italia nella fiction*. Roma: Rai-Eri/Anno dodicesimo.
- CALVINO, I. (1993): *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Oscar Mondari: Milano.
- CALVO RIGUAL, C. (2020): «La variazione lingüística nella serie televisiva de *Il commissario Montalbano*», en *Quaderni camilleriani*, 10, pp. 70-88.
- CAPRARA, G. (2019): «Andrea Camilleri, un treno ancora in corsa: l'opera tradotta e il successo internazionale», en S. Demontis (ed.), *Il telero di Vigàta, Quaderni Camilleriani*, 9, pp. 23-36.
- Cicala, M. (2017): «Andrea Camilleri, tutto quello che so di Montalbano», en *La Repubblica*, 19/07/2017. <https://www.repubblica.it/venerdi/interviste/2017/07/19/news/tutto_quello_che_so_di_montalbano-171175786/> (fecha de consulta: 24/03/2022).
- DEMONTIS, S. (2021): *Bibliografia tematica sull'opera di Andrea Camilleri*, en *Quaderni camilleriani* (Volume speciale 2021). <<https://www.camilleriindex.it/wp-content/uploads/2021/04/Quaderni-camilleriani-Volume-speciale-2021.pdf>> (fecha de consulta: 11/03/2022).
- GARCÍA GÓMEZ, F. J. (2018): «Antes y después de Vigàta. Las localizaciones urbanas de la serie televisiva *Il commissario Montalbano* y su presencia en el cine», en V. Szöke (ed.), *Indagini poliziesche e lessicografiche, Quaderni camilleriani*, 5, pp. 56-74.
- GRASSO, A. (2002): *Dizionario della televisione*. Milano: Garzanti.
- JURISIC, S. (2012): «Montalbano come Maigret riscritto. Osservazioni sulle fonti di Camilleri», en *Cahiers d'études romanes*, 25, pp. 19-35.
- MALPARTIDA, R. (2018): «La recepción y el canon de la literatura y el cine: sugerencias y replanteamientos», en R. Malpartida (coord.), *Recepción y canon de la literatura española en el cine*. Madrid: Síntesis, pp. 17-53.
- MARRONE, G. (2003): *Montalbano. Affermazioni e trasformazioni di un eroe mediatico*. Poma: Rai-Eri.
- MARRONE, G. (2018): *Storie di Montalbano*. Palermo: Museo Pasquale.
- MCLUHAN, M. (1976): *La galassia Gutenberg: nascita dell'uomo tipografico*. Roma: Armando.
- MIRZOEFF, N. (2003): *Una introducción a la cultura visual*. Buenos Aires: Paidós.
- MITCHELL, W. J. T. (2014): «¿Qué quieren realmente las imágenes? México: COCOM.
- MOLA, S. de (2020), «Sceneggiare Montalbano», en G. Capecechi (ed.), *Le magie del cantastorie, Quaderni camilleriani*, 13, pp. 23-34.
- MÜLLER, E. J. (2000): «L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire: perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision», en *Cinemas*, 10 (2-3), pp. 105-134. <<https://doi.org/10.7202/024818ar>> (fecha de consulta: 24/03/2022).
- NICOSIA, E. (2018): «La Sicilia del comisario Montalbano: de la narración literaria a la transposición televisiva, un caso exitoso (cine)turístico internacional», *Polígonos. Revista de Geografía*, 30, pp. 49-76.
- SOLLAZZO, F. (2019). «Montalbano e la Sicilia di Camilleri», en *Hall of Series*.

<<https://www.hallofseries.com/il-commissario-montalbano/montalbano-sicilia-camilleri/>> (fecha de consulta: 11/03/2022).

- SORICE, M. (2002): *Lo specchio magico. Lingua, formati, generi, pubblici della televisione italiana*. Roma: Editori riuniti.
- VILLANUEVA, D. (1999), «Novela y cine, signos de narración», en C. Peña-Ardid (coord.), *Encuentros sobre literatura y cine*. Teruel/Zaragoza: Instituto de Estudios Turolenses/Caja de Ahorros de la Inmaculada, pp. 185-209.
- ZECCHI, B. (2012), «Introducción. La adaptación multiplicada», en B. Zecchi (ed.), *Teoría y práctica de la adaptación filmica*. Madrid: Editorial Complutense, pp. 19-62.

Anexo

Episodios emitidos por la televisión italiana (entre paréntesis, el director, el canal y la fecha de emisión):

Serie dedicada al comisario Montalbano

- 1999: IL LADRO DI MERENDINE (Francesco Bruni, Rai Due, 6/5/1999), LA VOCE DEL VIOLINO (Angelo Pasquini, F. Bruni; Rai Due, 13/5/1999).
- 2000: LA FORMA DELL'ACQUA (F. Bruni; Rai Due, 2/5/2000), IL CANE DI TERRACOTTA (F. Bruni, Rai Due, 9/5/2000).
- 2001: LA GITA A TINDARI (F. Bruni; Rai Due, 9/5/2001), TOCCO D'ARTISTA (F. Bruni; Rai Due, 16/5/2001).
- 2002: IL SENSO DEL TATTO (F. Bruni, Salvatore De Mola; extraído de Amore e fratellanza y Sequestro di persona; Rai Uno, 28/10/2002), GLI ARANCINI DI MONTALBANO (F. Bruni, S. De Mola; extraído de Gli arancini di Montalbano y Stiamo parlando di miliardi; Rai Uno, 4/11/2002), L'ODORE DELLA NOTTE (F. Bruni, S. De Mola; Rai Uno, 11/11/2002), GATTO E CARDellino (F. Bruni, S. De Mola; extraído de Il gatto e il cardellino y Una gigantessa dal sorriso gentile; Rai Uno, 18/11/2002).
- 2005: IL GIRO DI BOA (F. Bruni, S. De Mola; Rai Uno, 22/9/2005), PAR CONDICIO (F. Bruni, S. De Mola; extraído de Par condicio y Catarella risolve un caso; Rai Uno, 29/9/2005).
- 2006: LA PAZIENZA DEL RAGNO (F. Bruni, S. De Mola; Rai Uno, 7/3/2006), IL GIOCO DELLE TRE CARTE (F. Bruni, S. De Mola; extraído de Il gioco delle tre carte, Sostiene Pessoa, Una mosca acchiappata al volo y Come fece Alice; Rai Uno, 13/3/2006).

- 2008: LA VAMPA D'AGOSTO (F. Bruni, S. De Mola; Rai Uno, 2/11/2008), LE ALI DELLA SFINGE (F. Bruni, S. De Mola; Rai Uno, 3/11/2008), LA PISTA DI SABBIA (F. Bruni, S. De Mola; Rai Uno, 10/11/2008), LA LUNA DI CARTA (F. Bruni, S. De Mola; Rai Uno, 17/11/2008).
- 2011: IL CAMPO DEL VASAI (F. Bruni, Leonardo Marini; Rai Uno, 14/3/2011), LA DANZA DEL GABBIANO (F. Bruni, S. De Mola; Rai Uno, 21/3/2011), LA CACCIA AL TESORO (F. Bruni, S. De Mola, L. Marini; Rai Uno, 28/3/2011), L'ETÀ DEL DUBBIO (F. Bruni, S. De Mola; Rai Uno, 4/4/2011).
- 2012: LA PRIMA INDAGINE DI MONTALBANO (F. Bruni; Rai Uno, 23/2/2012), CAPODANNO (F. Bruni; extraído de Capodanno y Meglio lo scuro; Rai Uno, 1/3/2012), RITORNO ALLE ORIGINI (F. Bruni, S. De Mola; extraído de Ritorno alle origini y Pezzetti di spago assolutamente inutilizzabili; Rai Uno, 8/3/2012), FERITO A MORTE (F. Bruni, Claudia Laudani; extraído de Ferito a morte y Referendum popolare; Rai Uno, 15/3/2012), IL TERZO SEGRETO (F. Bruni, S. De Mola; extraído de Il quarto segreto y La traduzione manzoniana; Rai Uno, 22/3/2012), SETTE LUNEDÌ (F. Bruni, L. Marini; extraído de Sette lunedì y Movente a doppio taglio; Rai Uno, 29/3/2012).
- 2013: IL SORRISO DI ANGELICA (F. Bruni, L. Marini; Rai Uno, 15/4/2013), IL GIOCO DEGLI SPECCHI (F. Bruni, S. De Mola; Rai Uno, 22/4/2013), LA VOCE DI NOTTE (F. Bruni, S. De Mola; Rai Uno, 29/4/2013), LA LAMA DI LUCE (F. Bruni, S. De Mola; 6/5/2013).

Episodios dedicados al joven Montalbano

- 2015: L'UOMO CHE ANDAVA APPRESSO AI FUNERALI (F. Bruni; extraído de L'uomo che andava appresso ai funerali y Doppia indagine; Rai Uno, 14/9/2015), LA STANZA NUMERO 2 (F. Bruni, L. Marini; extraído de La stanza numero 2, I due filosofi e Il tempo y La lettera anonima; Rai Uno, 21/9/2015), MORTE IN MARE APERTO (F. Bruni, L. Marini; extraído de Morte in mare aperto y Una cena speciale; Rai Uno, 28/9/2015), LA TRANSAZIONE (F. Bruni, S. De Mola; extraído de La transazione, Il patto e La veggente; Rai Uno, 5/10/2015), IL LADRO ONESTO (F. Bruni; extraído de Il ladro onesto e Il biglietto rubato; Rai Uno, 12/10/2015), UN'ALBICOCCA (F. Bruni; extraído de Un'albicocca y Notte di Ferragosto; Rai Uno, 19/10/2015).

Continuación de la serie dedicada al comisario Montalbano

- 2016: UNA FACCEUDA DELICATA (F. Bruni, L. Marini; extraído de Una faccenda delicata y La pòvira Maria Castellino; Rai Uno, 29/2/2016), LA PIRAMIDE DI FANGO (F. Bruni; Rai Uno, 7/3/2016).
- 2017: UN COVO DI VIPERE (F. Bruni, S. De Mola, L. Marini; Rai Uno, 27/2/2017), COME VOLEVA LA PRASSI (F. Bruni, S. De Mola; extraído de Come voleva la prassi, Quello che contò Aulo Gellio y La revisione; Rai Uno, 6/3/2017).
- 2018: LA GIOSTRA DEGLI SCAMBI (F. Bruni, S. De Mola, L. Marini; Rai Uno, 12/2/2018), AMORE (F. Bruni, S. De Mola, L. Marini; extraído de Amore y La prova generale; Rai Uno, 19/2/2018).
- 2019: L'ALTRO CAPO DEL FILO (F. Bruni, S. De Mola, L. Marini; Rai Uno, 11/2/2019), UN DIARIO DEL '43 (F. Bruni, S. De Mola, L. Marini; extraído de Un diario del '43 y Being here...; Rai Uno, 18/2/2019).
- 2020: SALVO AMATO, LIVIA MIA (F. Bruni, S. De Mola, L. Marini; extraído de Salvo amato... Livia mia e Il vecchio ladro, presentado en anteprima al cine el 24/2 y luego en televisión. Rai Uno, 9/3/2020), LA RETE DI PROTEZIONE (F. Bruni, S. De Mola, L. Marini; Rai Uno, 16/3/2020).
- 2021: IL METODO CATALANOTTI (F. Bruni, S. De Mola, L. Marini; Rai Uno, 8/3/2021).

Uso exclusivo
evaluación sexenios