

## Miti politici e attori collettivi. Orlando e lo spettacolo dell'antimafia

Carlo Andrea Tassinari

**Abstract.** From the 1980s to 2022, the role of mayor of Palermo is inextricably linked to the name of Leoluca Orlando. The hegemony of his political narrative is such that commissionerships and defeats are considered, in this period, mere parentheses in the history of the Municipality. In this contribution, we analyze the semantic device that, at the end of his first, glorious term as 'anti-mafia mayor', avoided Orlando's discharge to be perceived as a defeat. A book-interview, in particular, had a strategic role in this resemantization. It's a text by Michele Perriera (1988), journalist for *L'Ora* and theatre author, that operates a narrative shift of the political scene of Palermo from a fabulous to a mythical model of (antimafia) heroism. This contribution develops this hypothesis, derived from a previous analysis of the same text by Gianfranco Marrone, focusing on segmentation and categorization strategies. This methodological stance shall clarify the deployment and the articulation of two different kind of narrative logic, each contributing in a specific way in the definition of the political identity of *the* mayor of Palermo as a hero of antimafia struggle.

### 1. Introduzione

Metodo, dal latino *methōdus* e dal gr. *μέθοδος*; “letteralmente ‘l'andar dietro; via per giungere a un determinato luogo o scopo’”. Un senso concreto che aiuta a ripensare il significato astratto, oggi più corrente, di “modo della ricerca”<sup>1</sup>. Se il metodo indica una strada percorribile, allora è ciò che connette diversi “luoghi” di un ambito disciplinare. Il metodo semiotico può essere pensato come l'insieme di mosse o movimenti che mettono (o tengono) in comunicazione i diversi livelli della disciplina: gli “anelli mancanti” (Migliore 2018, p. 32; Fabbri 2021; Marrone 2021), perché spesso impensati, tra epistemologia, teoria, descrizioni analitiche ed esperienza empirica di fenomeni comunicativi (Greimas 1966; Greimas, Courtés 1979).

Questo contributo muove dall'analisi di un oggetto empirico: un libro-intervista del 1988 all'allora “sindaco antimafia” di Palermo, Leoluca Orlando. Benché Orlando sia attualmente al suo quinto mandato<sup>2</sup>, in quel momento sembrava finito: il libro-intervista, come vedremo, serve a dare significato a questo “senso di fine”; e probabilmente, se Orlando ha poi governato altri vent'anni (non consecutivi), deve aver fatto la sua parte. Il nostro obiettivo è mettere in luce alcune “operazioni” (Hjelmslev 1948) con cui questo oggetto empirico viene tradotto in un linguaggio descrittivo guidato dalla teoria. Con due rilevanti ricadute: da un lato, dispiegare le condizioni immanenti dell'efficacia della strategia editoriale; dall'altro, indicare i luoghi teorici che la descrizione promette di arricchire.

---

<sup>1</sup> <https://www.treccani.it/vocabolario/metodo/>, consultato il 10/2/2022.

<sup>2</sup> Leoluca Orlando è stato eletto per la prima volta con la Democrazia Cristiana a sindaco di Palermo dal 1985 al 1989, quando si è dimesso di sua iniziativa; è stato rieletto con il “movimento” della Rete nel 1993 ed è rimasto in carica per due consiliature, fino al 2000; è stato battuto l'anno seguente da Diego Cammarata (Forza Italia), ma è tornato in carica nel 2012, facendosi rieleggere nel 2017 con una lista civica che concluderà il suo mandato nel 2022.

Il testo in questione si intitola *Orlando. Intervista al sindaco di Palermo*; è firmato da Michele Perriera (1988) e pubblicato dalla casa editrice palermitana La Luna. È un testo di 126 pagine, voluto da Letizia Battaglia: conosciuta come fotografa di fama internazionale, è anche fondatrice de La Luna e, quando il libro è uscito, assessora del verde pubblico nella giunta di Leoluca Orlando (Battaglia e Pisu 2020, pp. 73-89). Questo nome non solo è indirettamente associato al testo tramite la casa editrice. Battaglia è anche un personaggio del libro. Nel prologo, Perriera, autore, intervistatore e a sua volta personaggio del racconto, mette in scena la telefonata con cui Battaglia gli dà mandato di realizzare l'intervista. Si tratta, spiega lei, di servizio necessario e urgente. Come dice Battaglia, Orlando “cade, cadrà, lo faranno cadere”; bisogna dunque dire “la verità” per evitare che “assassini” e “vigliacchi” facciano dimenticare “che razza di città voleva” (Perriera 1988, p. 6). La richiesta non cade su un nome casuale. Nel 1988, Michele Perriera, già autore di *Morte per vanto* (1970) e *I pavoni* (1983) e noto come drammaturgo la cui opera può essere riconosciuta in continuità con il novecentesco teatro dell'assurdo, è anche il responsabile delle pagine culturali del quotidiano palermitano *L'Ora* (cfr. Perriera 2020) – lo stesso per cui Battaglia ha fatto la fotografa di cronaca nera. È considerato uno dei più fini intervistatori, quelli capaci di scoprire “la carne viva” degli intervistati, dice un suo collega di *Repubblica* (AA.VV. 2021, p. 14); ma è anche, e soprattutto, un esperto di spettacolo, anzi: della cultura come spettacolo. Aspetti da non trascurare nel suo modo di raccontare l'intervistato. D'altronde, Orlando stesso è una star dello spettacolo politico palermitano. Quasi alla fine della sua prima sindacatura (1985-1989), Orlando è già riuscito a trasformare questa stagione politica in un mito di risveglio della città contro la mafia, che sarà ricordato col nome di “primavera di Palermo” (cfr. Montemagno 1990; Puccio-Den 2002). Esiste in effetti tutto un apparato mitologico che esplode negli anni 90, ma la cui fortuna editoriale resisterà, seppur in misura minore, anche negli anni Duemila, e che consiste nel celebrare l'epoca d'oro di cui Orlando è protagonista<sup>3</sup>. Il testo di Perriera è il primo di questa serie. È quindi un caso di studio imprescindibile per chi si interessa della pertinenza politica dell'antimafia che, nel passaggio tra la prima e la seconda Repubblica, e in una più generale crisi delle ideologie tradizionali e dei loro rappresentanti, ha avuto un ruolo significativo in Italia (cfr. Ravveduto 2010; De Luna 2010). Scopo dell'analisi è quindi capire in che modo il valore dell'antimafia condiziona le figure del collettivo nel discorso politico orlandiano. Notiamo, prima di cominciare, che l'analisi che proponiamo ha una particolarità, che la rende adatta a tenere aperto e visibile lo spazio tra il livello empirico e quello descrittivo: rappresenta l'espansione di un'analisi precedente. Il testo di Perriera infatti è stato in parte già analizzato da Gianfranco Marrone (1989) nell'articolo “Orlando, tra fiaba e mito”. La sua tesi centrale è che il libro trasferisca il modello di realizzazione del personaggio principale, Orlando, dal registro della fiaba, basato sul superamento di “prove”, a quello del mito, basato su un atto di fondazione. Questo passaggio, secondo Marrone, risponde “alle sopravvenute esigenze del contesto politico-culturale entro cui [il libro] si inserisce” (*ibidem*, p. 58). In questa sede, esanderemo l'analisi all'universo di discorso giornalistico che circonda la pubblicazione, cercando di mostrare come questa estensione del dominio dell'analisi carichi di nuovi e diversi tratti l'immagine del testo (ricostruita dalla teoria) che l'analisi precedente ci aveva fornito. Per illustrare questo movimento di espansione analitica, seguiremo due procedimenti ben noti in semiotica: la categorizzazione e la segmentazione. “Categorizzare” significa ritagliare gli elementi del testo in base a una logica di sostituzione: rilevare un paradigma di posizioni alternative è compiere un gesto di categorizzazione (cfr. Greimas, Courtés 1979, pp. 29-30). È così per esempio che è possibile ricavare dei ruoli, che sono delle classi di attori, variabili, sostituibili, ma riuniti da una lista sistematica di comportamenti o capacità costanti. È quello che fa Eric Landowski all'inizio del saggio “L'opinione pubblica e i suoi portavoce” (1989, pp. 23-58), da cui partiremo per collegare gli attori del testo *Orlando* ai ruoli mediatici del discorso giornalistico a cui sono collegati. Segmentare, invece, significa ritagliare il testo in base alla logica di successione delle parti del discorso in funzione delle “disgiunzioni categoriali”

<sup>3</sup> Tra questi testi, ricordiamo in ordine cronologico di pubblicazione: Orlando (1990, 1991, 1993, 1995, 2007); Giudice (1990); Montemagno (1990); Alajmo (1993); Alongi (1997); Hanspeter (1999).

(Greimas, Courtés 1979, p. 288) che vi si manifestano: riconoscendo, per esempio, le trasformazioni successive dei ruoli degli attori nel corso del testo. È quello che faremo nella seconda parte dell'intervento, sviluppando il lavoro di Marrone, che indica in fiaba e mito due logiche di successione concorrenti, e che suggeriscono quindi due operazioni di segmentazione diverse. Cercando il punto di articolazione di queste due logiche, tuttavia, si torna al modello di ritaglio da cui eravamo partiti: la categorizzazione. Questo conduce alla terza e ultima parte del lavoro, dove cercheremo di mettere in evidenza la possibilità di ricostruzione analitica che la concorrenza di due modelli sintagmatici suggerisce.

## 2. I ruoli mediatici

Orlando, Perriera, Battaglia: tutti attori, questi, che al momento della pubblicazione hanno un'identità mediatica precisa, costitutiva della competenza interpretativa dei lettori. Un po' come gli attori dei film che, pur interpretando personaggi diversi, si specializzano nell'impersonare specifiche stereotipie culturali immediatamente riconoscibili dal pubblico. Marrone si è posto questo problema analizzando il film *The Terminal* di Steven Spielberg. L'attore Tom Hanks, storico interprete di *Forrest Gump*, conferisce quasi automaticamente al personaggio principale di *The Terminal* il ruolo di scemo del villaggio che, con la sua inadeguatezza, svolge l'importante funzione sociale di indicare il re nudo. Per renderne conto, Marrone (2014, p. 5) suggerisce d'integrare nella teoria, accanto al concetto greimassiano di *ruolo tematico* ("l'insieme delle virtualità semantiche di un attore che si sviluppano nel corso della narrazione"), quello di *ruolo mediatico*, "cioè un pacchetto di virtualità narrative a disposizione dell'enunciatore che promanano dall'enciclopedia dei media [...] e che possono contribuire a costruire la fisionomia dell'attore all'interno della narrazione" (trad. nostra)<sup>4</sup>.

Allo stesso modo, dicendo "Orlando", il lettore dell'epoca non solo lo riconosce subito come "l'attuale sindaco di Palermo", ma attiva anche informazioni enciclopediche relative alla sua storia politica raccontata dai giornali, come "il rinnovatore della DC Palermitana" e "sindaco antimafia", e attinge anche informazioni relative al suo operato da sindaco, improntato alla retorica di rinascita della città che si concretizza, soprattutto, nella "riapertura del centro" e dei suoi monumenti, nonché a significativi impegni nella promozione di manifestazioni culturali (anche criticate). Leggendo "Perriera", viene subito in mente il suo ruolo di fine intervistatore, di scrittore e autore teatrale, nonché attento osservatore della vita culturale di Palermo, in quegli anni arricchita proprio dall'assessorato alla cultura di Orlando da tante manifestazioni con ospiti internazionali; inoltre il lettore pensa subito al giornale *L'Ora*, a sua volta un mito, sinonimo di "impegno nella denuncia della mafia", in un'epoca in cui affermare l'esistenza della mafia è ancora il principale gesto antimafia (Cfr. Nisticò 2001; Calabrò 2010; Pipitone 2015); e infine "Battaglia", il cui ruolo di fotografa di cronaca nera, sempre per *L'Ora*, la identifica naturalmente come testimone storica della violenza mafiosa, e quindi per ciò stesso oppositrice di un soggetto che vuole rimanere segreto.

Segreto e spettacolo, tuttavia, sono strettamente legati. Anche il segreto ha una sua forma di pubblicità: nessun segreto è tale se non presuppone un pubblico che lo ignora, e che in qualche modo sa di ignorarlo. Questa conoscenza dell'ignoranza presuppone a sua volta una messinscena. Così, per esistere socialmente e semioticamente in quanto società segreta, la mafia deve disseminare tracce pubbliche<sup>5</sup> che ne manifestino il potere, pur dissimulandone la volontà strategica e la composizione interna. In particolare, nel periodo che ci interessa la presenza pubblica della mafia acquisisce un carattere persino spettacolare: dalla seconda guerra di mafia fino agli attentati dei primi anni 90 contro Falcone, Borsellino,

<sup>4</sup> Questa proposta si trova già in Marrone (2007, p. 6), ma scegliamo di rifarci qui alla rielaborazione in francese del 2014, più precisa.

<sup>5</sup> Sulla "pubblicità" della mafia, cfr. Santoro (2021).

e il patrimonio storico-artistico italiano (Chinnici, Santino 1989; Lupo 2018), la violenza mafiosa diventa uno dei motivi principali del racconto dell'attualità<sup>6</sup>. Un racconto transmediale di cui la stessa Letizia Battaglia ha contribuito a fissare le forme iconografiche (cfr. Puccio-Den 2019).

Mafia e antimafia si situano pertanto all'interno di una medesima attività di produzione e interpretazione discorsiva che, in quegli anni, ha una dimensione marcatamente spettacolare. È dunque opportuno chiedersi quali connotazioni i nomi dei protagonisti del libro-intervista ereditino dalla memoria mediatica, e in che modo queste connotazioni distribuiscono gli attori all'interno di una struttura sistematica di "ruoli" inerenti allo spettacolo politico. Prima di entrare nella categorizzazione del nostro testo, confrontiamoci con alcuni modelli esistenti.

## 2.1 Categorizzare lo spettacolo politico

Analizzando il discorso *dei sui* politici nei quotidiani francesi *Le Monde* e *Le Figaro*, Landowski propone un'analogia tra spazio politico e teatro greco classico. In entrambi sarebbe infatti possibile riconoscere quattro ruoli (Fig. 1): quello del pubblico quello del coro, quello del corifeo e quello degli attori.

Il ruolo degli attori è, nella metafora, assunto dai governanti – i protagonisti che calcano la scena, veri e propri *performer* della drammaturgia politica. Quello del pubblico è impersonato dall'elettorato, destinatario finale del discorso politico. La terza posizione, quella del coro, che commenta e giudica la performance degli attori politici, è quella dell'opinione pubblica. Nell'analisi di Landowski si tratta di un ruolo centrale, perché l'azione dei politici non sembra poter prescindere dal suo giudizio, anzi: è in suo nome che i politici si decidono o esitano ad agire, si legittimano agli occhi degli altri mentre, allo stesso tempo, li persuadono delle loro scelte. Il quarto, infine, è il ruolo dei mediatori, i corifei, cioè i "capi" del coro: coloro che, come i giornalisti, interpretano per il pubblico la performance degli attori politici e, per i politici, i giudizi dell'opinione pubblica.

Per Landowski, nel suo corpus è molto importante distinguere in modo netto i ruoli del "pubblico" e dalla "opinione pubblica".

Essi si oppongono, in particolare, in base a tre categorie: a) quella di attore collettivo, b) quella di aspettualizzazione temporale, e c) quella di modalità d'azione.

- a) L'opinione pubblica si presenta alla classe politica come una totalità integrale che esprime i propri interessi in modo unitario. Al contrario, l'elettorato si presenta come una totalità partitiva, cioè come una collezione di individui che si tratta appunto di organizzare in gruppi di opinione rappresentabili.
- b) Dal punto di vista aspettuale, l'azione principale dell'elettorato, il voto, si presenta come un atto *puntuale*, privo di durata e subito effettivo. Al contrario, l'opinione pubblica agisce sulla classe politica in modo *durativo*, tra uno scrutinio e l'altro.
- c) Inoltre, tramite il voto, l'elettorato agisce sulla compagine del governo secondo *modalità pragmatiche, facendolo essere ciò che è*. Agisce in base a *modalità cognitive, persuadendolo "a distanza"*. Da un lato infatti 1) *fa fare* agli attori politici determinate azioni e, dall'altro, 2) *fa assumere* al pubblico una certa visione della propria identità" (Landowski 1989, p. 32).

Al di là dell'uso dei termini "opinione pubblica" e "pubblico", che sono in effetti quelli usati dai giornali del corpus di Landowski, è importante notare i tipi di attori collettivi che designano, e che il nostro testo potrebbe manifestare con una terminologia diversa pur mantenendone la struttura profonda. Il primo mette in scena un collettivo anteriormente alla sua unificazione in interessi manifesti: non ha una volontà o un interesse chiaro e/o omogeneo, ed è pertanto illeggibile dal punto di vista cognitivo. Non ci si può comunicare, lo si può solo guardare agire. È quindi un attore essenzialmente pragmatico che fa o non

---

<sup>6</sup> sul valore della semio-politico della violenza e della sua spettacolarizzazione mediatica, con particolare riferimento al discorso del terrorismo cfr. Alonso Aldama (2005).



fa attraverso il potere del voto. Questo è ciò che Landowski chiama “pubblico”. Nel nostro testo, come vedremo, lo stesso ruolo è figurativizzato in altro modo, notoriamente come “città”. D’altro lato Landowski, con “opinione pubblica”, indica l’esistenza di un tipo di attore collettivo che manifesta una qualche unità di interessi, con cui è possibile comunicare, venire a patti o competere. È un soggetto cognitivo con cui avere una relazione di scambio. Come nel caso precedente, nel nostro testo, questo tipo di soggetto collettivo non viene verbalizzato come “opinione pubblica” (termine che non appare mai), ma con denominazioni di ruoli tematici di vario tipo, soprattutto di classi professionali (p. es., “gli edili”), benché il suo statuto sia identico a quello che Landowski (1989, p. 31) descrive per “l’opinione pubblica”.

<i>Koilon</i>	Orchestra		<i>Logheion</i>
spettatori	coro	corifero	<i>hypokritai</i>
“pubblico” “governati		“portavoce”	“classe politica” “governanti

Fig. 1 – L’articolazione spettacolare dello spazio politico.

## 2.2 Il libro-intervista e la città

Anche il nostro libro-intervista, prendendo in carico la funzione giornalistica di proporre al pubblico una “storia del presente” (Landowski 1989, p. 33), allestisce un simile teatro. Sulla scena ci sono due ruoli centrali, assunti dai protagonisti dell’intervista: Michele Perriera, l’intervistatore, tipico mediatore tra la politica e il pubblico; e il sindaco Orlando, rappresentante della classe dei *performer* politici. Come abbiamo accennato, i mediatori hanno un ruolo squisitamente *cognitivo*, e più precisamente *interpretativo*. Essi hanno una doppia funzione: 1) “far conoscere ai governanti le posizioni del popolo” e 2) “far comprendere [al popolo] il significato e le poste [in gioco] dei comportamenti adottati sulla scena politica” (Landowski 1989, p. 33). Infatti, come gli viene richiesto da Battaglia nel prologo, la missione principale di Perriera è *far conoscere* ai lettori il “vero” percorso di Orlando; ma per fare questo, oltre a domande dirette, non si priva di far arrivare a Orlando le voci contrarie, “i critici”, gli “scettici”, gli “avversari”, facendo conoscere al governante l’amarezza dell’opposizione. È interessante notare che queste manifestazioni disforiche di un’opinione pubblica contraria non si manifestano solo nel registro, plurale e personale, del “loro” o da una voce impersonale (“si accusa te e la tua giunta...” Perriera 1988, p. 18); talvolta vengono anche da personaggi specifici evocati sulla base della loro riconosciuta capacità di rivestire il “ruolo mediatico” (cfr. *supra*) di destinante giudice autorevole, ovvero indipendente, come lo scrittore Leonardo Sciascia.

Dal canto suo, Orlando non è chiamato solo a raccontare le proprie gesta sul piano della prassi politica, ma anche il proprio passato personale e familiare, i tumulti e gli stati d’animo dei momenti difficili. In quanto performer, buona parte della sua identità nel racconto dipende da un obiettivo: sconfiggere la mafia. In questa lotta, oltre che ad attraversare una fase biografica preparatoria che lo carica di valori e riferimenti positivi, egli deve, soprattutto nella prima fase del suo mandato, guadagnarsi il consenso dell’opinione pubblica; questa, prima di diventare il Destinante in nome del quale sconfiggere la mafia, deve prima essere convinta, abbandonare la sua ritrosia ed essere convertita in alleato.

Il formato del libro non offre semplicemente più spazio per sviluppare questi ruoli, ma consente anche di inserirli in una cornice narrativa multidimensionale. Se è infatti vero che, come in qualsiasi intervista giornalistica, le sequenze dialogate occupano una parte centrale, nello spazio del libro, le circostanze dell’intervista assumono una funzione tematica e narrativa fondamentale che rende più complessi i ruoli impersonati dagli attori, sdoppiandoli nelle dimensioni di ribalta e retroscena. Il libro-intervista è infatti

anche un vero e proprio racconto di viaggio, che, come vedremo, è condizione e conseguenza della specificità degli attori. Torniamo al prologo del testo. Scrive il narratore-intervistatore:

Poiché non è facile trovare... il giorno in cui sia libero da impegni, il sindaco propone questa soluzione: “Giovedì vado a Capo d’Orlando per una conferenza. Se vuoi, tu vieni con me e chiacchieriamo durante il viaggio di andata e ritorno. Ti passo a prendere alle sedici”. “D’accordo”. Il biglietto dove avviene questo breve dialogo è portato da Orlando a me e poi ancora a lui, da Letizia Battaglia. Nella sala consiliare del palazzo comunale, durante un affollato e protervo dibattito su alcuni vecchi misteri di Palermo (*ivi*, p. 6).

Il sindaco di Palermo non ha bisogno di un mediatore che lo intervisti per spiegare la propria visione del mondo. Sembra, al contrario, che egli stesso passi la maggior parte del tempo a intervenire criticamente sul proprio operato, a raccontare il racconto, a teorizzare sulla sua azione antimafia. Raddoppiando l’azione di contrasto alla mafia con l’ingombrante compito di raccontarla, Orlando raddoppia anche l’isolamento pragmatico cui è costretto dalla sua lotta (la scorta) con un isolamento cognitivo (è occupatissimo). Questo mette tra il sindaco e l’intervistatore una distanza sacralizzante. Prolungando la metafora teatrale di Landowski, questo tratto approfondisce la distanza tra il “pubblico in sala” e “gli attori in scena”, rendendo ancora più urgente e delicata la funzione mediatrice dell’intervistatore. Tant’è che sia l’accordo per l’intervista (il contratto) e la sua realizzazione (la performance dell’intervistatore) assumono una dimensione narrativa autonoma, avventurosa, problematica: l’intervista è concordata mentre il sindaco sta partecipando a un dibattito in un improvvisato scambio di bigliettini, mediato a sua volta da Letizia Battaglia; e viene realizzata mentre Orlando si reca, invitato, a un’altra conferenza, nella sua macchina blindata. Si tratta, a ben vedere, di un’anticipazione della trasformazione meta-narrativa che il sindaco subisce durante l’intervista: nello spazio tra una conferenza e l’altra, il sindaco di Palermo è sempre meno un performer della vita politica quanto un interprete del suo senso ultimo, come il suo discorso finale a Capo D’Orlando chiarirà. Per penetrare questa trascendenza, bisogna abitare gli interstizi.

In effetti, i tempi e gli spazi intimi dello spostamento in macchina verranno opportunamente valorizzati. Al loro interno, l’intervistatore coglie l’opportunità di osservare il sindaco come “compagno di viaggio”. Perriera potrà interpretare politicamente i gesti quotidiani del sindaco, il suo tono di voce, il suo guardare assorto fuori dal finestrino sotto il ciuffo corvino: oltre, verso il futuro. Potrà notare l’atteggiamento quasi paterno di Orlando – “protettore dei deboli” – che si prende cura del suo intervistatore chiedendo all’autista di rallentare per proteggerlo dal mal d’auto. Ma potrà anche rimproverargli, tra sé e sé (in un monologo interiore a uso dei lettori, naturalmente), di non aver mantenuto la promessa di riportarlo a casa per cena, cedendo alle lusinghe degli organizzatori della conferenza. Ma c’è di più. Il suo essere un corpo in viaggio metterà infatti l’intervistatore nella posizione di osservare anche lo spazio circostante, che assume l’importante funzione narrativa d’informatore (cfr. Fontanille 1989; Greimas, Courtés 1989-2008, p. 231). Fino a suggerirgli le domande da fare al sindaco. Domande che consentono, a lui e al sindaco stesso, di attingere al “pubblico” nella sua manifestazione più immediata: “la città”. La città impaurita è “sferzata” dalle sirene “suono acuto di una emergenza angosciosa” (*ivi*, p. 8): la mafia; ma la città è anche malata, rosa da un “cancro di rapacità” (*ivi*, p. 9) che la paralizza e paralizza i suoi abitanti “bloccandoli” nella “furiosa” stretta del traffico di via Oreto. Qui essa è anche nascondiglio dei traditori, dei killer, forse intrappolati nel loro stesso ingorgo (*ivi*, p. 9). Una città con cui il sindaco dialoga, anche per mezzo di Perriera, promettendo *una risposta gioiosa, vitale, liberatoria* (*ivi*, p. 8). Manifestato dalla città, il “pubblico” non è più un attore pragmatico informato sul da farsi nella cabina elettorale dalla azionalità di un’opinione pubblica, ma è collettivo convocato dagli affetti: un “Corpo politico” che si dà come agente e paziente di umori e di affetti, come una totalità integrale e indecomponibile (tanto che al suo interno amici e nemici sono indistinguibili) di riflessi e passioni (cfr.



Landowski 1997, p. 227; Marrone 2001, p. 260), e che afferra il sindaco e il suo intervistatore quasi come un malato agonizzante in una corsia d'ospedale.

“Palermo” ha trasformato il movimento in un corpo a corpo che rende apparentemente impossibile lo scambio con l'intervistatore; tanto che l'intervista può davvero cominciare solo nel secondo capitolo, dove, in autostrada, superata Palermo, finalmente, “il dialogo si concede a sé stesso” (*ivi*, p. 12): la messa tra parentesi dell'ingombrante presenza pragmatica del pubblico lascia emergere la dialettica tra il corifeo e gli attori, permettendo alla voce dell'opinione pubblica di manifestarsi in gruppi articolati di interessi e ideologie, parti di un più ampio spettacolo politico che, lasciata la città fuori, può prendere le forme più intelleggibili del teatro in sala.

### 3. Segmentazione e intelligenza narrativa

Dopo aver riconosciuto e categorizzato i ruoli ricoperti dagli attori, veniamo alla costruzione narrativa del personaggio di Orlando e alle grammatiche che la reggono. Veniamo, cioè, alla segmentazione del testo in base alle trasformazioni narrative nelle quali gli attori incorrono. Gli studi sulle logiche del racconto forniscono validi strumenti per individuare le sequenze testuali pertinenti. Com'è noto, sintagmi narrativi e sequenze testuali non si collocano sullo stesso piano: le sequenze sono considerate manifestazioni di più ampi schemi d'interpretazione dell'azione. Come annunciato, intendiamo esplorarne almeno due: quello fiabesco e quello mitico.

Il primo è anche il più diffuso negli studi semiotici. Greimas (1966, 1983), riprendendo la *Morfologia della fiaba* di Propp, lo pone alla base dello *schema narrativo canonico*: “un quadro formale dove si iscrive il senso della vita con le sue tre istanze essenziali: la qualifica del soggetto, che lo introduce nella vita; la sua “realizzazione” attraverso qualcosa che “fa”; infine la sanzione – allo stesso tempo retribuzione e riconoscimento – che sola garantisce il senso dei suoi atti e lo instaura come soggetto secondo l'essere” (Greimas, Courtés 1979, p. 245). Queste tre istanze ne presuppongono in realtà una quarta, cioè una fase iniziale di quiete, preliminare alla definizione d'un contratto di cui le tre fasi successive costituiscono in qualche modo l'adempimento.

L'applicazione di questo modello teorico al testo non deve essere un automatismo. Se è vero che la sua canonicità nelle analisi semiotiche si deve alla sua efficacia nel reperire pertinenze testuali, questo successo deve però essere interrogato criticamente. Perché funziona così spesso? Secondo noi, anche per la sua compatibilità ideologica con un universo empirico di riferimento che vede “il senso della vita” in una competizione a ostacoli superando i quali si integra la schiatta dei vincenti. Un tipo di racconto che manifesta una visione molto diffusa della leadership, a cui è comprensibile che un uomo politico aspiri. Ma non è l'unico modo di raccontare storie: non è detto, come vedremo in seguito, che per non essere perdenti sia necessario misurarsi con un percorso di messa alla prova. È possibile immaginare modelli di realizzazione alternativi, soprattutto quando il percorso di un personaggio non aderisce completamente ai vincoli che il modello culturale di partenza gli impone.

Vediamo in che modo le logiche del racconto informano le avventure di Orlando.

#### 3.1 Il modello fiabesco delle prove: stadio iniziale

Lo stadio iniziale contribuisce già a definire le qualità intrinseche dell'eroe, le sue attrazioni e repulsioni, e prefigura in qualche modo quello che succederà. Nell'articolo cui ho già accennato, “Il prode Orlando tra fiaba e mito”, Marrone (1989, p. 60) ricostruisce questa prima fase con un efficace campionamento di citazioni, scelto cercando di rispondere alla domanda: “qual è l'ordine da cui l'eroe prende le distanze predisponendosi all'azione, e che allo stesso tempo prefigura le principali risorse e qualità che gli permetteranno di distinguersi nel corso del suo percorso a ostacoli?”

Il regno precipuo entro cui inscrivere tale situazione è senza dubbio quello familiare e professionale: da cui contenuti richiami alla moglie e alle figlie come paradiso perduto, al tempo in cui faceva il professore (ed era più gradevole che fare il politico), scriveva libri (ed era più sicuro che fare il sindaco di Palermo). Ma anche l'apprentissage dell'eroe è fondamentale per la comprensione delle sue gesta: "Se cerco nei miei più lontani ricordi – si dichiara in apertura (pp. 13-14) –, mi vedo circondato da familiari ansiosi che temono per la mia salute [...] è un destino; pensa che, appena nato, ho beccato una polmonite. Per un neonato, nel 1947, era una malattia terribile; [...] fui tra i primi bambini a essere salvato dagli antibiotici". E il controcanto dell'intervistatore non manca di simbolizzare il ricordo: "Un alleato imprevedibile. Come i Verdi, per esempio, e l'indipendente di sinistra Aldo Rizzo nella tua seconda giunta" (p. 14). Le fasi successive, quelle dell'adolescenza scolastica, quella dell'educazione in una ricca famiglia borghese, quella dell'università non sono meno significative: l'irrequietezza nasce dalla disciplina, la volontà di innovazione al rispetto della tradizione, la contestazione studentesca allo studio rigoroso. Insomma: "Ogni esperienza e ogni fase della mia vita può essere letta come un'esperienza instabile" (p. 24). Ecco enunciata la definizione del carattere dell'eroe, dei suoi attributi fondamentali, necessari per programmare narrativamente il suo operato successivo, per istituire un codice etico di verosimiglianza: "Voglio dirti una cosa fondamentale per capirmi: io non ho paura della morte" (p. 15); da alcuni evidenti corollari: "Per quanto ne so, potrei anche non avere un inconscio" (p. 23), "Dicono che tutti, dormendo facciamo i nostri sogni. Ma io non ne so nulla" (p. 21)<sup>7</sup>.

La rottura di questo ordine è favorita da un generale sentimento di mancanza e insoddisfazione nei confronti della politica di Palazzo, che lo spinge ad accettare la collaborazione alla Regione Siciliana con Piersanti Mattarella; viene poi sancita da un danneggiamento da parte dell'Anti-Soggetto, cioè l'assassinio di Piersanti Mattarella da parte della mafia. Orlando accetta allora di entrare nelle liste della DC e viene eletto consigliere comunale. Ed ecco la partenza dell'eroe verso le avventure politiche e amministrative che lo dovrebbero condurre ad affrontare il nemico, la mafia: se non proprio annientandola, almeno liberando la città dalla sua ingerenza. All'inizio di questa fase, il sindaco si trova tutto sommato in una posizione periferica, descritta con un'allegoria. Cito ancora da Marrone (*ibidem*):

"Cominciò un periodo in cui lui [un amico della DC] e io ci muovevamo nella vicenda politica palermitana, come due scoiattoli in un negozio di cristalli, facendo danni senza neanche rendercene conto" (p. 85). I due scoiattoli si trasformano poi (pp. 85-86) in "topolini che stanno ai margini della foresta", battono i piedi mentre divampano le fiamme e tutti gli animali fuggono atterriti dall'incendio; gli elefanti tagliano la corda, mentre i topolini sono "solidali con l'incendio". L'"allegoria" – come viene definita – è esplicitata nel libro stesso (p. 86): a bruciare è il Palazzo, mentre i pachidermi che fuggono sono la vecchia classe dirigente del partito, una Democrazia Cristiana che passa "dal terrore agli esami di coscienza". [...] Adesso la strada è spianata.

È qui che comincia, infatti, la prova qualificante vera e propria.

### 3.2 La Prova Qualificante: topiche dell'opinione pubblica

In questa fase, l'eroe ha già un'indole, una volontà, una missione definita. Così, dopo due anni di consiglio comunale, Orlando è eletto sindaco. L'intervistato enuncia retrospettivamente il suo programma politico:

---

<sup>7</sup> Le parentesi quadre segnalano gli interventi dell'autore del presente articolo sul testo di Marrone citato (1989); le parentesi tonde con numeri di pagina vengono usate dallo stesso Marrone per riferirsi al libro di Perriera, cui l'autore dell'articolo si riferisce invece con: "Perriera 1988, p. X".



[...] In questi due anni è avvenuto [...] che la lotta alla mafia è diventata un programma fondamentale delle istituzioni democratiche. [...] Il Palazzo ha inteso chiudersi alla prevaricazione mafiosa e aprirsi ai diritti civili dei cittadini. [...] la gente comincia a credere che, se vuole ottenere qualcosa dalle istituzioni, deve trattare direttamente con esse (Perriera 1988, p. 47).

La realizzazione di questo programma, tuttavia, è condizionata a un rapporto complesso con l'opinione pubblica, che rappresenta una forza, un potere, un alleato necessario. Ma essa non è "pronta" a riconoscersi completamente nel programma di Orlando. Non è quindi possibile legittimare e raccontare la propria azione dicendo di "seguirla". Bisogna convincerla, ribaltando tre pregiudizi, secondo una tipica regola fiabesca di triplicazione della prova. In primis, bisogna superare l'idea che sia possibile convivere con la mafia, considerata come un elemento del paesaggio. Poi quella secondo cui la mafia, tutto sommato, genera una ricchezza che l'antimafia potrebbe distruggere. Infine, bisogna disfare l'associazione tra antimafia e tristezza burocratica. Se la prima opinione viene rovesciata dalla stessa violenza mafiosa, che negli anni 80 raggiunge alcuni picchi d'intensità, la seconda e la terza fase costituiscono per Orlando delle vere e proprie prove che, coerentemente con la logica spettacolare del racconto politico, consistono nel trovare il modo di ottenere sanzioni positive anticipate. Il problema qui è che l'opinione si mostra come una specie di Destinante degradato che, senza rappresentare una vera e propria fonte di valori negativi, viene vista come inadatta, a causa di un deficit cognitivo, a dare sanzioni adeguate. Si è allora costretti a ricorrere, almeno temporaneamente, a giustificazioni alternative dell'agire politico, cioè a un Destinante superiore. Questo Destinante funziona come base d'appoggio per manipolare l'opinione in vario modo, attraverso "sfide" e "inganni": due delle "topiche" dell'opinione pubblica che Landowski (1989, p. 38) propone nel suo saggio (Fig. 2).

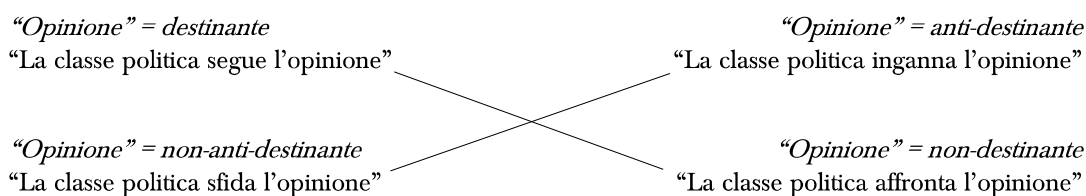


Fig. 2 – Topiche dell'opinione pubblica

Nel nostro caso, la “sfida” viene lanciata dall'opinione pubblica stessa, ma questo non fa altro che cambiare l'ordine di successione del fare persuasivo e interpretativo di chi la lancia e la riceve: una volta avviata, le posizioni sono perfettamente reversibili. Ecco qui lo “schiaffo” dell'opinione pubblica:

Ricordo, dice Perriera, il famoso cartello “viva la mafia”...  
Esatto, risponde Orlando. Ma non fu il solo cartello provocatorio. Ce ne fu un altro, ugualmente terribile ma più sofisticato – portato da disoccupati ma dettato certamente da personaggi che non vivono l'umiliazione di stare nei tuguri del centro storico – dove si leggeva: “Noi siamo i figli della trasparenza” (Perriera 1988, p. 48).

Orlando è costretto ad accettare la sfida in nome di un Destinante superiore (l'Onestà), dimostrando che il valore della “trasparenza”, produce, invece, ricchezza.

La giunta rispose creando nuovi posti di lavoro puliti e incitando attività sociali e culturali di privati che facevano circolare denaro onesto. Qualche mese fa ero presente alla manifestazione di mille e ottocento operai edili che tenevano lo striscione dove c'era scritto: "Noi il lavoro lo vogliamo dallo Stato, non dalla mafia". Era come dire: signor sindaco abbiamo capito" (*ivi*, p. 49).

Si noti che lo sfasamento di valori tra l'opinione, che ha false convinzioni, e Orlando, che è nella verità, è dovuto all'intervento di manipolatori occulti che hanno ingannato l'opinione (lo slogan è "dettato certamente da alcuni personaggi..."). Comunque, la "risposta" di Orlando funziona e, questa volta, l'opinione pubblica viene convinta ("signor sindaco abbiamo capito"): il deficit cognitivo viene colmato mediante un'azione politica che è anche una forma di "pedagogia". L'opinione può allora recuperare il proprio ruolo di destinante e Orlando può incassare la sanzione popolare degli edili. Vittoria? Non ancora. Si veda questo breve scambio Orlando-Perriera-Orlando:

"Scattò subito la terza fase. Era contraddistinta dal seguente messaggio: la giunta antimafia è triste, ripetitiva, è ciccibello, è noiosa. [...] Così si spiega il nostro sostegno alle grandi feste popolari, anche se i loro contenuti non erano sempre di prim'ordine; così si spiega il patrocinio comunale al concerto di Duran Duran, a quello di Frank Sinatra o ad altre iniziative. Ritenevamo che l'assoluta coerenza culturale non dovesse essere imposta da noi e comunque potesse aspettare: più importante era ora che alla giunta che combatteva la mafia si sentissero vicini tutti i livelli e i gusti culturali della città."

"Forse qualche volta eccedeste in buona volontà [...]"

"Avremmo potuto fare certo meglio. Ma in quel periodo occorreva innanzitutto sconfiggere coloro che mobilitavano contro di noi gli ambienti culturali meno avveduti [...]" (*ivi*, p. 50)<sup>8</sup>.

Questa volta, l'opinione viene sfidata surrettiziamente, attraverso un benevolo inganno. Sul "fondo", Orlando non condivide "i gusti" degli "ambienti culturali meno avveduti". Però, al fine di consolidare la propria posizione e vincere contro il nemico, la mafia, è necessario far credere all'opinione di dividerli. L'opinione è deliberatamente manipolata vellicando dei "gusti" non condivisibili per servire l'interesse pubblico. E funziona: ingannando l'opinione, Orlando riesce in qualche modo a sospendere la mediazione, ricevendo la sanzione positiva sul suo operato direttamente dal "popolo", avatar della totalità affettiva sopra indicata come "Corpo sociale": "[...] E così [...] mi sentii circondato de[ll] calore popolare che dà al politico l'emozionante sensazione di [...] non lavorare solo per la carta bollata, ma per quella folla di individui sconosciuti che costituiscono il tessuto più importante della democrazia" (*ivi*, p. 51).

Secondo il modello dello schema narrativo canonico derivato dall'universo della fiaba, è davvero tutto pronto per affrontare la Prova Decisiva, la lotta con la mafia. Eppure, proprio sul più bello, il meccanismo s'incepia. Le voci critiche, d'improvviso, si spengono. La mancanza di opposizione induce Orlando al sospetto d'essere stato ingannato: "Cominciai ad avere la forte sensazione che mi si volesse trovare rilassato o impreparato a qualche improvviso, violentissimo colpo" (*ivi*, p. 52). Paranoia. Perriera cerca di ristabilire l'ordine narrativo: "Avvenne qualcosa?" "Non avvenne nulla" (*ivi*, p. 52) In fondo però il nemico era già stato descritto come proteiforme: "non sai quando, dove, in che modo sta facendo o farà le sue mosse: può apparire all'improvviso, da qualunque parte, sotto le forme di una proposta apparentemente candida o sotto le forme di una manovra di massa opportunamente innescata o sotto le forme estreme della morte" (*ivi*, p. 21). Perriera veste allora i panni del detective: "Ma a proposito dei grandi appalti, avvenivano pressioni mafiose [...]?" "Sentivo solo che c'era un muro davanti a noi" "Di chi sospetti?" "Io non ho motivo di sospettare di nessuno di quegli assessori" ... "Ma quali [...] interessi tu e la tua giunta stavate colpendo in particolare?" "Non lo so". "Nessuno ti si opponeva apertamente?"

---

<sup>8</sup> Conserviamo qui le virgolette per marcare i turni di parola nella sequenza dialogata.

“Nessuno” (*ivi*, p. 54). L’attesa dell’evento trasforma la scena politica palermitana in una specie di deserto dei tartari, in cui il protagonista si consuma nell’attesa infinita di un nemico che sembra non arrivare mai.

#### 4. La ricategorizzazione del racconto

Infine però qualcosa succede: lo scrittore Leonardo Sciascia scrive sul *Corriere della sera*, un pezzo in cui accusa Orlando di spendere più energie per mettersi in scena come sindaco antimafia di quanto non ne spenda per governare bene la città e i suoi “tanti problemi”. Questo attacco, secondo Orlando, riaccende l’opposizione di un’opinione pubblica che, inaspettatamente, fa il suo ingresso, *accanto* alla mafia, una nuova manifestazione dell’Anti-soggetto: “La mafia premeva certamente [...] ma in quel momento la questione decisiva era un’altra: in realtà si respingeva un sindaco che aveva voluto rappresentare la città e il consiglio comunale e non le manovre dei partiti e dei gruppi di potere” (*ivi*, p. 57). E ancora: “Chiunque, dopo di me, faccia il sindaco a Palermo dovrà sapere che il suo predecessore non ha mai smesso di opporsi, insieme, alla prevaricazione mafiosa e agli isterismi dell’apparato di partito” (*ivi*, p. 61).

L’obbiettivo finale del sindaco, quindi, non sembra più solo affrontare e sconfiggere l’antisoggetto, che in fondo è sfuggente, quanto, piuttosto trasformare la logica stessa del racconto politico, di cui in quanto “organismi di potere”, sembrano l’esempio deteriore. Secondo Marrone, questa trasformazione consente all’eroe di aggirare la Prova Decisiva. Noi non ne siamo convinti. Diremo piuttosto che la Prova Decisiva si realizza nel gesto fondativo dell’ordine nuovo di cui parla lo stesso Marrone, e che consiste proprio nel ricategorizzare la logica del racconto. Questa “prova” è tanto una prova decisiva, perché risolutiva delle contraddizioni vissute dall’eroe, quanto una prova di conversione della fiaba nel mito: ha quindi sia un valore narrativo che meta-narrativo e, contrariamente a quanto sostenuto da marrone, ha una precisa manifestazione testuale. Si tratta della parte di testo che racconta la formazione della così detta giunta “anomala”, che infatti viene definita “un esperimento che rappresenta in modo esemplare le mie più profonde convinzioni”.

Vediamo più da vicino questo gesto fondatore. La giunta è un esperimento che

[chiama] a responsabilità del governo cittadino i movimenti! Che [mette] insieme due partiti tradizionali – la DC e il PSDI – e tre movimenti rappresentativi delle più significative esigenze umanistiche della società post-industriale: un indipendente di sinistra, Aldo Rizzo, noto per la sua cristallina attività di magistrato inflessibile nel difendere i diritti civili; i Verdi, la più moderna espressione civile della laicità, un segno di trasversalità; e Città per l’uomo, una formazione di urbana e moderna sensibilità sociale. Era proprio quel genere di esperimenti che ipotizzavo da anni [...] (*ivi*, p. 62).

La natura mitica di questo gesto si riconosce per la sua capacità di neutralizzare una serie di opposizioni che sembravano inconciliabili a causa di un fondamentale elemento di disordine: i partiti. Nella giunta, i movimenti e le associazioni non si oppongono più agli organi di governo ma sono al loro interno, insieme ai partiti “tradizionali”, mentre “I Verdi”, segno di “trasversalità”, sono presentati come un partito non-partito. Nella sua opera di conciliazione degli opposti, questo gesto iscrive definitivamente Orlando nella classe narrativa degli eroi mitici, che non si giudica per le sue prove, ma per la sua capacità di ridefinire le regole alla base del contratto sociale:

L’eroe mitico è quella figura, a metà tra il mondo degli dei e quello degli uomini, che assume su di sé il difficile compito di plasmare il disordine del mondo, di violare i segreti e i privilegi di una supposta realtà trascendente in modo da portare la civiltà nel mondo. Il suo carattere è ambiguo, ora rivolto al cielo ora alla terra, costantemente preoccupato e preoccupante, sempre in bilico tra l’onnipotenza divina e le leggi umane che egli stesso ha contribuito a fondare. In lui, cioè, è già insito un destino tragico, la virtualità di una disgrazia, la costante apprensione. Ma l’eroe mitico non

ha paura della morte, assume su di sé caratteri e valori a prima vista contraddittori, neutralizza le opposizioni e, meno che mai, si può permettere di avere a che fare con un inconscio e con torbide attività oniriche. In lui tutto è chiaro, solare, limpido, anche gli aspetti oscuri, umbratili, negativi della vita (Marrone 1989, p. 62).

## 5. Conclusione

Questa ricategorizzazione del modello di realizzazione dell'eroe spinge a dare nuova centralità a parti del testo che, nello schema del superamento delle prove, sembravano secondarie rispetto alle sequenze legate alla performance decisiva. Pensiamo, in particolare, ai brani che tematizzavano il consenso dell'opinione pubblica, in ultima istanza giudice di ciò che il politico fa e dice di fare. Ora vediamo che l'esibizione delle competenze di Orlando ha anche un altro significato, autonomo e più rilevante rispetto alla semplice dimostrazione dell'essere "capace". Esse non sono misurate in funzione dello scontro con la mafia ma, teatralmente, in funzione della formazione dell'opinione pubblica. Quest'ultima non è più solo un alleato o uno spettatore della politica, ma il suo oggetto principale: la performance politica slitta dall'azione in scena, che si riduce a una dialettica tra attori in scena (Orlando e la mafia), a un'azione in scena in cui il pubblico viene direttamente coinvolto e raccontato mentre osserva e comprende i movimenti degli attori. In altri termini, Orlando, cosciente della natura spettacolare della propria azione e di quella del suo avversario, passa da performer a regista: è in grado di valutare le rappresentazioni del mondo riconoscendo alla mafia stessa un ruolo di primo piano nello spettacolo politico:

Ascolta: sono decenni che la mafia compie a Palermo gesti clamorosi e spettacolari. Ultimamente le sue messe in scena sono apparse particolarmente enfatiche. È un genere di spettacolo che mira ad imporre la paura e il silenzio, che si regge sulla complicità o sulle omissioni dei poteri istituzionali, e che confida nella tradizionale ritrosia della migliore cultura siciliana. A questo orrendo spettacolo mafioso il Palazzo ha risposto, per lunghissimi anni, con una deprimente farsa sottotono, spesso mal recitata da attori incapaci o accattoni o distratti: un genere di spettacolo che non dava credibilità alla politica, confermava nella gente l'idea che la mafia fosse invincibile, assegnava ai martiri il patetico ruolo di masochisti. Ebbene, io e la mia giunta stiamo tentando di dare alla lotta contro la mafia l'impronta di una vitalità intransigente ed entusiasta, fondata sul piacere di rappresentare una svolta storica a Palermo: non più la civiltà dogmatica dell'omissione, della prudenza, del silenzio, ma la società esistenziale della parola appassionata, della rivolta morale. Sì, il sindaco di Palermo vuole fare grande spettacolo della sua città che si ribella alla violenza. Certo, questo non è il solo modo di opporsi alla mafia: ma è, credo, il modo più adatto al sindaco di una città che vuole passare dall'etica della sopportazione all'etica dell'indignazione" (Perriera 1988, pp. 30-31).

In questa prospettiva, lo scontro tra lui e la mafia non è una prova decisiva che prevede l'annientamento dell'avversario, ma un caso particolare di scontro tra diversi operatori mitici che competono per imporre una visione del mondo. Questa ricategorizzazione del racconto dispensa logicamente Orlando dal provare il proprio valore annientando il nemico che sembrava essersi inizialmente dato. Per realizzarsi, Orlando deve invece inserirlo in uno spettacolo del mondo in cui l'esistenza dell'antagonista non ha più senso. Una posizione indubbiamente legittima, ma di cui non si può non rilevare la funzione strategica nel momento in cui il suo mandato sta per finire senza che lo scontro promesso sia mai avvenuto. Ecco il senso complessivo del libro-intervista, che oltre a essere un discorso sul discorso, è anche un gesto all'interno del campo strategico della scena palermitana, e ha perciò un senso pragmatico, "performativo", sugli attori dell'enunciazione politica (Marrone 2001, p. 226). Orlando sta per perdere il potere conferitogli senza, sembra, aver riempito il contratto per cui era stato eletto. Al fine di non subire come una sconfitta questo fine mandato – peraltro rocambolesco, dato che rischia di essere sfiduciato – ma anzi riuscire a interpretarlo come una glorificazione, è necessario cambiare i termini del



patto di lettura della sua storia. Allora, nel raccontarla, fornisce anche gli elementi necessari a rileggerla altrimenti. Questa è la funzione della ricategorizzazione del racconto. Orlando non avrebbe sconfitto la mafia, avrebbe fatto di più: avrebbe insegnato a vedere il mondo in un'ottica in cui l'esistenza stessa della mafia non ha più senso né futuro. In questa prospettiva chiarificatrice, ogni forma di opposizione, e a maggior ragione la sua stessa sconfitta, non possono essere interpretate che come censura: quindi prova della bontà del suo operato e della tossicità dei suoi nemici. L'operazione è magistrale: ora anche la sua caduta, per quanto rovinosa, sarà un successo; anzi, tanto più rovinosa sarà questa caduta, tanto più sarà possibile interpretarla come la prova e la testimonianza della sua virtù. Così, nel passaggio da un discorso sui mali di Palermo a un discorso sulle virtù guaritrici del sindaco che rischia di esserne disarcionato, si consuma il passaggio dal racconto della lotta alla mafia alla teorizzazione dello spettacolo dell'antimafia.

Nella prospettiva di mantenere il controllo sulle categorie della narrazione politica, non è sorprendente che le caratteristiche di questo racconto mitico si ritrovino disseminate nei libri successivi, di cui il testo esaminato fornisce un modello, un repertorio di forme allo stesso tempo poste e disponibili a ulteriori usi. Così ad esempio il carattere complesso del personaggio, prefigurato nel suo stadio iniziale, viene ripreso nel capitolo "Un po' borghese un po' no" in *Palermo* (1990, pp. 11-23), pubblicato in concomitanza con l'uscita di Orlando dalla DC e al lancio del "movimento" nazionale della Rete; o l'espressione "tomista che ha fatto il sessant'otto" si ritrovi tale e quale nel libro-intervista *Fede e politica* (1992, p. 22), in un passo in cui, ormai leader della rete, spiega all'elettorato cattolico che rischia di sentirsi lasciato da parte perché, nella sua formazione "Kelsen è più importante di Maritain".

Crediamo di poterne concludere che l'analisi narrativa del testo qui presentato permette di cogliere delle linee di sviluppo e delle tendenze resistenti all'interno dell'immaginario politico. A condizione, ovviamente, di mantenerne aperta la lettura. Per questo, bisogna riconoscere alla testualità ricostruita dall'analisi una doppia plasticità (cfr. Marrone 2010): quella da attribuire alle analisi precedenti, disponibili a essere riprese, sviluppate, ampliate, ridiscusse, anche loro, come ogni forma di testualità, parte di una cultura da cui ereditare criticamente; e quella da riconoscere ai risultati del proprio lavoro, sempre suscettibili di svilupparsi in catene discorsive più ampie, variegata e complesse, tenendo conto della potenziale contraddittorietà sempre all'opera nello spazio dell'Enciclopedia (Paolucci 2010, p. 268).



## Bibliografia

Nel testo, l'anno che accompagna i rinvii bibliografici è quello dell'edizione in lingua originale, mentre i rimandi ai numeri di pagina si riferiscono alla traduzione italiana, qualora sia presente nella bibliografia.

- AA.VV., 2021, *Una stanza che sembrava navigare sulla carta. Michele Perriera sulle pagine del giornale L'Ora*, mostra a cura di M. Alajmo, N. Volpe, M. Spadaro, Palermo, Biblioteca Centrale della Regione Sicilia.
- Alajmo, R., 1993, *Epica della città normale: Orlando*, Palermo, Edizioni della Battaglia.
- Alongi, N., 1997, *Palermo. Gli anni dell'utopia*, Soveria Mannelli, Rubbettino.
- Alonso Aldama J., *Il discorso del terrorismo. Le parole dell'ETA al vaglio semiotico*, Roma, Meltemi.
- Battaglia, L., Pisu, S., 2020, *Mi prendo il mondo ovunque sia. Una vita da fotografa tra impegno civile e bellezza*, Torino, Einaudi.
- Calabrò, A., 2015, *Cuore di cactus*, Palermo, Sellerio
- Chinnici, G., Santino, U., 1989, *La violenza programmata. Omicidi e guerre di mafia a Palermo dagli anni '60 ad oggi*, Milano, FrancoAngeli.
- De Luna, G., 2010, *La Repubblica del dolore. Le memorie di un'Italia divisa*, Milano, Feltrinelli.
- Fabbri, P., 2021, *Biglietti d'invito. Per una semiotica marcata*, Milano, Bompiani.
- Fontanille, J., 1989, *Les espaces subjectifs. Introduction à une sémiotique de l'observateur*, Paris, Hachette.
- Giudice, E., 1990, *L'utopia possibile: Leoluca Orlando e il caso Palermo*, Palermo, ILA Palma.
- Greimas, A. J., 1966, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse.
- Greimas, A. J., 1987, *Du sens II*, Paris, Seuil.
- Greimas, A. J., Courtés, J., 1979 *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette; trad. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Milano, Mondadori 2006.
- Hanspeter, O., 1999, *Orlando, un uomo contro: il sindaco antimafia*, Genova, De Ferrari.
- Landowski, E., 1989, *La société réfléchie. Essais de sociosémiotique*, Paris, Seuil; trad. it. *La società riflessa. Saggi di sociosemiotica*, Roma, Meltemi 1999.
- Landowski, E., 1997, *Présence de l'autre. Essais de sociosémiotique II*, Paris, PUF.
- Lupo, S., 2018, *Mafia. Centosessant'anni di storia*, Roma, Donzelli.
- Marrone, G., 1989, "Orlando, tra fiaba e mito", in *Nuove Effemeridi. Rassegna trimestrale di cultura*, Anno II, n. 5, 1989/I, Palermo, Guida.
- Marrone, G., 2001, *Corpi sociali. Processi comunicativi e semiotica del testo*, Torino, Einaudi.
- Marrone, G., 2007, "In aeroporto. Traduzioni intratestuali in *The Terminal*", in *Il Verri. "Lettera/immagine"*, n. 33.
- Marrone, G., 2010, *L'invenzione del testo*, Roma-Bari, Laterza.
- Marrone, G., 2014, "Vivre à l'aéroport. Traductions intratextuelles dans *The Terminal*", in *Actes Sémiotiques* n. 117.
- Marrone, G., 2021, "Des chaînons manquants dans une sémiotique écologique : le cas des animaux", in *Actes Sémiotiques* n. 125.
- Migliore, T., 2018, "La procedura di descrizione" in G. Ferraro, R. Finocchi, A. Lorusso, a cura, *Il metodo semiotico*, E/C n. 24, pp. 35-51.
- Montemagno, G., 1990, *Da Ciancimino a Orlando. Ascesa e caduta della primavera di Palermo*, Palermo, Istituto Poligrafico Europeo.
- Nisticò, V., 2001, *Accadeva in Sicilia. Gli anni ruggenti dell'"Ora" di Palermo*, Palermo, Sellerio.
- Orlando, L., 1990, *Palermo*, Milano, Mondadori.
- Orlando, L., 1991, *Leoluca Orlando: il paladino nella Rete: un'intervista lunga cinquecento domande all'enfant terrible della politica italiana che ha sconvolto gli equilibri di potere tra mafia e partiti*, Roma, Newton Compton.
- Orlando, L., 1993, *Un'altra pagina: diario palermitano*, Palermo, ILA Palma.
- Orlando, L., 1995, *Palermo un anno dopo: relazione del sindaco 1994*, Palermo, Arti grafiche S. Pezzino & F.
- Orlando, L., 2007, *Leoluca Orlando racconta la mafia*, Milano, UTET.
- Paoloucci, C., 2010, *Strutturalismo e interpretazione*, Milano, Bompiani.
- Perriera, M., 1970, *Morte per vanto (è la storia di Christopher Marlowe, poeta, del suo Dottor Faust e di altri simili)*, Palermo, Flaccovio.



- Perriera, M., 1983, *I pavoni*, Palermo, Assessorato alla pubblica istruzione ed attività culturali.
- Perriera, M., 1988, *Orlando. Intervista al sindaco di Palermo*, Palermo, La Luna.
- Perriera, M., 2020, *Uno scrittore in redazione. Articoli, cronache, critiche, commenti di vita culturale. «L'Ora» 1961-1992*, Palermo, Sellerio.
- Pipitone, S., "*L'Ora*" delle battaglie. *L'indole ribelle di un piccolo quotidiano che cambiò il modo di fare giornalismo*, Palermo, Mohicani Edizioni.
- Puccio-Den, D., 2002, "La sainte, la ville et le maire", in *La pensée de midi*, Vol.2, n. 8, pp. 18-25.
- Puccio-Den, D., 2019, "Mafiacraft : how to do things with silence" in *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, vol. 9, n. 3, pp. 599-618.
- Propp, V., 1928-2015, *La morphologie du conte*, Paris, Seuil.
- Ravveduto, M., 2010, "La religione dell'antimafia vittime, eroi, martiri e patrioti della resistenza civile" in M. Ravveduto, a cura, *Strozzateci tutti*, Roma, Aliberti.
- Santoro, M., 2021, *Mafia Politics*, Cambridge, Polity Press.