

SERIALITÀ

Estetica dell'ostracismo

Dalla commedia alla tragedia.

di *Roberto De Gaetano* – 30 Marzo 2026



Il tragico antico ha dato forma estetica al fenomeno dell'ostracismo: chi sta in una posizione esposta – re o suo analogo – ad *un certo punto* non viene più tollerato e viene allontanato. Questo non dipende da qualcosa in particolare che il “re” abbia fatto o meno, ma più in generale dalla sua posizione sovraordinata e acclamata, che non viene più accettata. L'ostracismo è in fondo abitato da un sentimento di rivalità immaginaria, e dunque di invidia. Sarà la cittadinanza ad espellerlo, nelle forme in cui le è concesso di esercitare il suo potere. In epoca democratica, tale potere si esercita soprattutto attraverso l'opinione pubblica.

L'Italia ha sempre attivato per indole – cioè per un pervasivo sentimento scettico che si è fatto cultura (di cui già Leopardi ci aveva detto nel *Discorso sopra lo stato presente del costume degl'Italiani*) – pratiche ricorrenti, palesi o meno, di ostracismo. Marco Bellocchio in *Portobello* ha rappresentato con grande forza espressiva tale ostracismo, messo in opera contro Enzo Tortora (restituito con mimetismo inquieto da Fabrizio Gifuni), trasformato da re dello spettacolo televisivo a criminale affiliato alla camorra. **Passaggio dalla commedia alla tragedia, come lo ha presentato lo stesso Bellocchio.**

La dimensione profonda, antropologico-sociale, di tale processo espulsivo, in cui il soggetto si trova investito da un destino malevolo che lo fa precipitare, è proprio quella attivata dal camorrista paranoico Pandico (un memorabile Lino Musella). Quest'ultimo, trascurato da Cutolo di cui voleva essere fedelissimo, trasforma il suo sentimento di irrilevanza, nonostante la sua rivendicata cultura (legge la *Divina Commedia*), rivaleggiando immaginariamente con la popolarità di Tortora, tanto da denunciare il falso, cioè l'essere affiliato del conduttore televisivo alla camorra. Dal chiuso della cella al chiuso dello studio televisivo si avvia la destituzione del personaggio più popolare della televisione italiana. L'inizio di tale processo passa per la telepatia catodica e per i segni che l'alimentano: dagli sguardi di Tortora che Pandico sente rivolti a lui, alla scrittura del nome "Tortona" su un taccuino, occasione per avviare e far crescere la falsa accusa.

Il carattere antropologicamente radicato del dispositivo sociale nel quale viene gettato Tortora è felicemente intuito da Bellocchio attraverso la maschera di Pulcinella. Maschera che apre l'intera serie, con un movimento di macchina che inizia nel camerino, dove a seguire vediamo il pappagallo verde di Portobello. Quest'ultimo è l'icona di una presenza ammaestrata a cui viene richiesta una parola dal valore apotropaico, Portobello appunto, dalla quale sarebbe scaturita una cospicua vincita di denaro.

Se attraverso la maschera di Pulcinella si manifesta la morte, accompagnata da un possibile movimento carnevalesco di rinascita (inibito in questo caso), con il pappagallo vediamo l'aspettativa di una voce rassicurante che imita, raccoglie e conforta milioni di spettatori del mercatino del quieto vivere. Commedia, appunto. Ma tale commedia si fonda su un presupposto tacito, l'allontanamento del conflitto e della violenza. Questa è l'unica condizione affinché ci si accordi, dimenticando le ferite della vita, rancori e rabbia. Qui interviene la tarantella "Simme' e Napule paisà", che accompagna l'avvio della trasmissione negli studi televisivi, con i versi "Chi ha avuto, ha avuto, ha avuto, chi ha dato, ha dato, ha dato / Scurdàmmoce 'o ppassato".

Questo scordarsi il passato caratterizza un momento antico, il giuramento di "non rievocare i mali del passato", che accompagna nel 403 a.C. il ripristino della democrazia in Atene, dopo la cacciata dei Trenta Tiranni. Per fare commedia bisogna in un certo senso sanare le ferite di una guerra civile, effettiva o potenziale, che attraversa l'umano, individuo o comunità. Quello che non ha intenzione di fare Pandico - presente da coprotagonista in tutta la serie, a conferma del "nero" che accompagna l'umano -, minando radicalmente il possibile "fare commedia" di un individuo e della società intera. Lo vediamo già nella prima puntata, lui escluso dalla "festa", lui ignorato, lamentarsi che

quella commedia si svolge sulla sua testa, a spese di tutti i poveracci.

Il sentimento di rivalità immaginaria con chi ha successo attraversa, in modi mascherati, le forme più elevate della civiltà, rappresentate da chi esercita la giustizia. Magistrati che, senza cercare riscontri, utilizzano parole di comprovati criminali, per affossare un personaggio popolare, per operare una condanna esemplare che non "guarda in faccia nessuno". Quando colui che si condanna è sempre qualcuno che va "guardato in faccia", anche solo per riconoscerne la sua umanità eventualmente colpevole. È quello che chiede Tortora, rivendicando non solo la sua innocenza, ma l'incredibilità di ciò che gli viene addebitato, effetto di un voler essere ciechi.

I processi nel cinema più recente di Marco Bellocchio – da quello per mafia de Il traditore, a quello intentato dai brigatisti a Moro in *Buongiorno, notte* ed Esterno notte – non sono mai la sede di attribuzione di una verità. La verità giuridica di tali eventi è una verità acclarata. **In gioco nel processo è il teatro grottesco, di un grottesco nero, in cui la recita sociale di "irriducibili", "pentiti", "imputati", "colpevoli", "innocenti" dà forma a un senso tragico della vita. E in *Portobello* sono anche gli officianti di tale recita (pubblici ministeri e giudici), che sembrano i più colpevoli, quando vanno avanti pur intuendo di stare sbagliando: l'ammissione di un errore incrinerebbe il loro potere.** La giustizia sembra allora dare effettività giuridica al sentimento di ostracismo, che attraversa l'intera società, di cui la stampa rappresenta lo strumento più pericolosamente incisivo (solo la condanna diventa notizia, non l'assoluzione). Lo stesso Tortora esprime al processo il sentimento di essere un uomo ostracizzato: "Ho avuto la sensazione di un essere un nemico da scacciare". Enzo Tortora, liberale non apparentabile a schieramenti politici, celebrante di un rito popolare, era il più facilmente sacrificabile. Il suo errore è stato quello di calarsi in un ruolo disegnato da altri e di voler affermare non solo la sua verità, cioè la sua innocenza, ma anche il desiderio di tornare al punto di partenza.

E allora quel "Dove eravamo rimasti?" è una domanda retorica che palesa un desiderio impossibile da realizzare, perché il tempo non torna indietro e l'aura sacrale era definitivamente compromessa: la commedia di *Portobello* e della vita stessa gli era definitivamente preclusa. Non mi diverto più, dirà alla compagna Francesca Scopelliti (una Romana Maggiore Vergano capace di venire ad espressione con la sua sola presenza silenziosa). **È l'impossibilità di tornare alla commedia della vita, dopo essere stato oggetto di un processo di ostracismo.**

Marco Bellocchio, con una potenza immaginativa ineguagliata per coraggio e imprevedibilità, ha saputo rappresentare attraverso il racconto del *destino individuale* di

persone esposte, segnate da una fine tragica o da un sentimento tragico della fine (Buscetta, Moro, Tortora), le passioni e le violenze che attraversano il corpo sociale, mascherandosi come ideologia, giustizia, interesse, valore. Tutto questo nasconde un dato antropologico profondo e antico: **l'individuo è sempre una forma della società, ma quest'ultima a sua volta è composta di individui**, e dunque i limiti della condizione umana – segnata anche da quelle che Spinoza chiamava “passioni tristi” – transitano dall'una agli altri e viceversa, creando zone di indiscernibilità, pericolose o felici.

Quando si determina l'accordo, abbiamo la forma commedia, che nel film appare, oltre che nella trasmissione Portobello e nella scena in cui vediamo cantare, dalle carceri alle case, “Ci sarà” di Al Bano e Romina Power, anche nella visione che ha Tortora dalla finestra del carcere della sfilata circense felliniana, con gente acclamante. Quando si determina il disaccordo, siamo nella forma tragica, che vede il soggetto non più in condizioni di ricomporre il suo accordo con la società, e si trova espulso inesorabilmente da questa: sia perché ucciso, Moro, sia perché “fatto morire” per malattia, come si è detto di Tortora.

L'altalenarsi dei due sentimenti e il mescolarsi delle due forme definiscono più propriamente la modernità romanzesca, che porta ad un'altalena tra i due stati (accordo o disaccordo) e ad un intreccio dei due sentimenti: la famiglia è vicina a Tortora, come lo era a Moro, contrariamente alla società, all'opinione pubblica e alla politica (con poche eccezioni). Ma soprattutto al fondo della condizione di isolamento tragico, il soggetto mantiene il sentimento di un accordo possibile, sempre cercato attraverso lettere e appelli al riconoscimento, anche quando la rabbia sale (durante i processi).

Portobello conferma Marco Bellocchio come l'autore capace di rappresentare oggi il tragico della storia italiana, attraverso il racconto del destino di *individui*, espulsi violentemente dalle comunità di appartenenza. Ed è il film stesso, la sua forma, che libera e contribuisce a sanare ciò che il fare degli uomini e il carattere destinante della loro natura hanno disfatto.

In questo, la grandezza e il ruolo di Bellocchio oggi sono pari a quelli di Fellini ieri (la citazione in *Portobello* espone l'esplicita risonanza): mentre quest'ultimo metteva la sua potenza immaginativa al servizio di un romanzesco capace di metabolizzare la commedia, raccontando la società nel suo farsi, giungendo a dire sì al mondo (il finale di *8 ½*), Bellocchio ha orientato la sua forma verso le vicende di individui esposti, segnati da un nome proprio entrato nel tragico della storia, e la sua immaginazione si è messa al servizio della loro possibile restituzione ad un sentimento redento.

Riferimenti bibliografici

N. Loraux, *La città divisa. L'oblio nella memoria di Atene*, Neri Pozza, Vicenza 2006.

Portobello. Regia: Marco Bellocchio; sceneggiatura: Marco Bellocchio, Stefano Bises, Giordana Mari, Peppe Fiore; fotografia: Francesco Di Giacomo; montaggio: Francesca Calvelli; interpreti: Fabrizio Gifuni, Lino Musella, Barbora Bobulova, Romana Maggiora Vergano, Davide Mancini, Federica Fracassi, Carlotta Gamba, Giada Fortini, Massimiliano Rossi, Pier Giorgio Bellocchio, Gianfranco Gallo, Alessandro Preziosi, Alessio Praticò, Francesco Russo, Gennaro Apicella, Luciano Giugliano; musiche: Teho Teardo; produzione: Our Films, Kavac Film, HBO Original, ARTE in collaborazione con Rai Fiction, The Apartment Pictures, Fremantle company; origine: Italia, Francia; durata:120'; anno: 2025.