

## **Show, don't tell!**

### **L'estetica sociale delle periferie romane nel cinema di Claudio Caligari**

Luca Martignani, Alma Mater Studiorum Università di Bologna

#### **Show, don't tell! The social aesthetics of the Roman suburbs in Claudio Caligari's cinema.**

*The aim of this essay is to offer a critical proposal on Claudio Caligari's trilogy. The author tries to draw a line of demarcation between Pasolini's social and cinematographic aesthetics and that proposed instead by Caligari. From a stylistic point of view, the films *Amore tossico*, *L'odore della notte* and *Non essere cattivo* are the three chapters of a trilogy that decree the end of Pasolini's aesthetics. In fact, Caligari's production tells how the arrival of hard drugs in the 1980s changed the social profile of the roman suburbs. The author focuses on the mechanism of film construction and the difficulties in creating the screenplay. In doing this he searches for the aspects that most closely match the reality represented. The analysis is also carried out thanks to documentary material on Caligari and interviews conducted with the screenwriter of the roman director's latest film. The result is a genre that renounces beauty understood as respect for the canons of a dominant aesthetic, in accordance with the notes of the Frankfurt School on the cultural industry. The essay ends by concluding that if cinematographic art intends to allow the spectator to understand the marginality and abandonment of a territory it is necessary to describe it, not idealize it.*

**Keywords:** social aesthetics, cinema, realism, disenchantment, roman suburbs, hard drugs.

#### *Introduzione: scopo del saggio e metodo di analisi*

Lo scopo di questo saggio è quello di offrire una proposta critica e interpretativa sul cinema di Claudio Caligari<sup>1</sup>. In particolare, il tentativo consiste nel tracciare una linea di demarcazione tra l'estetica cinematografica rappresentata da Pier Paolo Pasolini in *Accattone* e quella proposta invece da Caligari nella trilogia composta da film come *Amore tossico*, *L'odore della notte* e *Non essere cattivo*. Dal punto di vista metodologico questo articolo si basa su una lettura critica dei film, supportata da materiale documentario e di intervista<sup>2</sup>.

Una tesi centrale del saggio consiste nell'affermare che se con Pasolini assistiamo alla rappresentazione di una sorta di rude bellezza della periferia, con Caligari osserviamo una prospettiva diversa, più disincantata. Dal punto di vista

---

<sup>1</sup> Claudio Caligari (1948-2015), è stato regista e sceneggiatore. Cineasta attratto dalla necessità di descrivere il disagio sociale è autore dei tre lungometraggi oggetto di questa trattazione.

<sup>2</sup> Ci si riferisce in particolare alle interviste a Claudio Caligari disponibili in rete (viene indicata la fonte web in corrispondenza dei passaggi utilizzati) e a colloqui realizzati con Francesca Serafini, sceneggiatrice del film *Non essere cattivo*.

stilistico, i film di Caligari rappresentano una evoluzione dell'estetica sociale di Pasolini: raccontano infatti come *l'irrompere* delle droghe pesanti negli anni Ottanta abbia cambiato il profilo sociale della periferia romana. In effetti, Pasolini e Caligari rappresentano la periferia in due differenti momenti storici e sociali, e questo si riflette sulla simbologia del territorio filmato (più arcaico e sacro in Pasolini, più disincantato e autodistruttivo in Caligari). In un interessante articolo dedicato proprio al nuovo cinema delle periferie romane, Simona Castellano (2018) inquadra queste aree urbane da un punto di vista sociologico. Le periferie costituiscono luoghi legati al disagio e alla marginalità (Illarietti 2018) dove aleggia un senso di precarietà esistenziale e urbana. Partendo da queste premesse è agevole identificare le periferie con il degrado e l'esclusione (Petrillo 2013). Castellano commenta l'estetica sociale dei film selezionati in base a dimensioni come sconfitta, speranza e redenzione. Queste ultime due nozioni rappresentano una frontiera *impossibile* nel cinema di Caligari. Nella sua produzione cinematografica, la descrizione di scenari brutali e lo smarrimento per la sorte degli individui non costituiscono la base per pensare ad un paradigma di sviluppo socio-economico o ad una prospettiva di salvezza su quello esistenziale.

L'analisi qui condotta delinea un genere cinematografico che rinuncia alla rappresentazione della bellezza intesa come rispetto dei canoni di un'estetica basata sull'armonia e la rassicurazione, secondo le annotazioni della Scuola di Francoforte sull'industria culturale (Adorno e Horkheimer 1944; trad. it. 2010).

Il saggio culmina concludendo che se l'arte cinematografica intende consentire allo spettatore di comprendere la marginalità e l'abbandono di un territorio è necessario descriverlo, non idealizzarlo. La rappresentazione realista offerta da Caligari (1) è conforme con la regola drammaturgica dello *Show, don't tell!*, che raccomanda la concentrazione su azione e dialoghi piuttosto che su spiegazioni o commenti di ordine morale; (2) incontra la critica sociale attraverso soluzioni estetiche ponderate su categorie concettuali come straniamento e disincanto.

*Analogie e differenze tra Pasolini e Caligari*

Le influenze stilistiche di Caligari sono riconoscibili nelle ambientazioni urbane e nelle citazioni che ricorrono nei suoi film.

È lo stesso regista a riconoscere diversi punti di riferimento: Godard, Bresson, Scorsese. E Pasolini, ovviamente<sup>3</sup>. Quando uscì *Amore tossico*, i riferimenti ad atmosfere pasoliniane vennero immediatamente notati dalla critica e parte del pubblico. Il regista Marco Ferreri e il critico Alberto Farassino (rispettivamente ammiratore e detrattore del film) dichiararono di avere riconosciuto nel film le atmosfere di *Accattone* di Pasolini (1961)<sup>4</sup>.

Occorre comprendere le *analogie* tra le estetiche proposte dai due cineasti, con riferimento soprattutto ad *Accattone* e ad *Amore tossico*.

*Lo scenario periferico romano*. Si nota una somiglianza relativa allo scenario, alle atmosfere riconducibili alla periferia romana. I luoghi, la condizione di marginalità sociale in cui vivono i personaggi, gli espedienti attraverso i quali ci si procura di che vivere, il gergo romanesco, i sorrisi obliqui, antitetici a quelli hollywoodiani sono simili.

*Gli attori non protagonisti e il taglio realista*. Centrale è anche la tipologia di attori coinvolti dai registi. Nel realizzare *Accattone*, Pasolini opta per attori non professionisti (il protagonista Franco Citti lo diventerà in seguito). Intervistato sulle ragioni di tali scelte, il poeta e regista motiva le proprie decisioni spiegando che per realizzare i propri film ha avuto la necessità di mettere in scena i margini della società attraverso l'arte cinematografica<sup>5</sup>. Soprattutto, passando dalla letteratura al cinema, intende riprodurre la realtà, concentrando la sua attenzione sulla settima arte come una forma di linguaggio (Pasolini 1972). Anche Caligari sceglie attori non protagonisti per *Amore tossico*, anche se conferisce al film un taglio più *documentaristico*.

*Rappresentazione dell'emarginazione*. I personaggi di Pasolini e di Caligari condividono la condizione di emarginati e di esclusi nel contesto urbano in cui vivono. *Accattone* racconta un personaggio tragico e smargiasso nel fronteggiare le sfide della vita e la sopravvivenza nelle periferie romane. Ha un atteggiamento

---

<sup>3</sup> <https://spazio70.com/societa-e-cultura/cinema-e-musica/claudio-caligari-tra-eredita-pasoliniana-e-esilio-cinematografico/>, ultima consultazione, 11/12/2024.

<sup>4</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=WAcas3-6BEA>, ultima consultazione, 11/12/2024.

<sup>5</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=O6pHf-Fs7M>, ultima consultazione, 11/12/2024.

sprezzante e sarcastico nei confronti delle istituzioni e della polizia, salvo poi virare al vittimismo e per ottenere benefici materiali senza cedere alla pressione sociale rappresentata dal lavoro. A una attività regolare per il proprio sostentamento preferisce condurre una esistenza *parassitaria*. I personaggi dei film di Caligari sono tossicodipendenti che all'occorrenza accettano di rubare e faticano a sopportare le regole e la disciplina imposta anche dai lavori meno qualificati.

*Condotta deviante.* La condizione di marginali rappresenta per entrambi i registi una condizione di partenza per compiere azioni delinquenziali intese come strategie di adattamento fallimentari al contesto sociale. In un momento centrale del film, posto di fronte all'eventualità di lavorare Accattone esplode: *A fare cosa? A dar il sangue mio agli altri! Le bestie lavorano!* L'attitudine all'ozio, agli espedienti e al furto è raccontata da Pasolini con un richiamo alla leggerezza e all'incoscienza che porta i bambini a rappresentarsi come eroi. Tale autorappresentazione ha luogo in nome di una presunzione aristocratica e di una innocenza morale che dovrebbe salvare il protagonista dal pericolo dell'omologazione: il tuffo di *Accattone* nel Tevere è anticipato da una conversazione intima tra sé e gli spettatori (*Ma sì, diamo soddisfazione al popolo!*). Anche in *Caligari* il delitto ha una valenza drammaturgica centrale: è la ripetizione dello stanco canovaccio che ha come ambientazione la periferia dove procurarsi gli spiccioli per l'eroina (*Amore tossico*) una giornata resa decente dall'adrenalina e dal bottino delle rapine (*L'odore della notte*) e l'*ecstasy* (*Non essere cattivo*).

Oltre alle analogie, si registrano anche interessanti differenze tra le estetiche cinematografiche offerte dai due autori.

*Idealizzazione del sottoproletario in Pasolini, assente invece in Caligari.* Entrambi i cineasti descrivono i comportamenti devianti dei loro personaggi in quanto dissonanti con la cultura del lavoro, dell'educazione civica, del linguaggio ufficiale (Matza 1969; trad. it. 2019) ma *Caligari* non indulge in moralismi o romantici tentativi di idealizzazione del sottoproletariato: i protagonisti dei suoi film non sono né eroi né antieroi ma espressione di un *habitus* (Bourdieu 1992; trad. it. 2013, 418) periferico che struttura la loro esclusione. In *Caligari* le

atmosfere pasoliniane assumono un significato diverso, vengono spogliate da ogni riferimento alla sacralità o alla consolazione e mostrano il declino e l'abbruttimento nella loro straniante immanenza.

*Il disincanto di Caligari suggerisce una disgiunzione tra pessimismo economico e ottimismo antropologico, che invece è presente in Pasolini. C'è un momento centrale in Accattone in cui le analogie estetiche tra Pasolini e Caligari suggeriscono conseguenze diverse sul piano filosofico e sociale: vedendo passare per strada un bambino intento a giocare, gli abitanti della periferia lo apostrofano con crudele sarcasmo, ricordandogli che anche lui da grande soffrirà la fame. Nell'affermare tale destino, implicitamente riconoscono due cose: (1) che una mobilità sociale ascendente per chi è nato in periferia è impossibile; (2) nondimeno, in conformità con l'ottimismo postbellico che evidentemente contagia anche gli strati popolari, gli individui immaginano che quel bambino potrà diventare grande, benché destinato a vivere in condizioni miserabili. Pessimismo economico e ottimismo antropologico si coniugano in Pasolini in virtù della sua simpatia per i sottoproletari, che influenza anche la rappresentazione sacrale della periferia. Queste dimensioni si disgiungeranno in Caligari, per via della sua agnostica e tenace capacità di presentare una periferia desolata e disincantata.*

*Influenze e soluzioni stilistiche diverse tra i due registi. Nella sua idealizzazione del sottoproletario come tipo umano e non soltanto come espressione di una posizione nell'analisi di classe, Pasolini rappresenta la dignità della periferia e il riscatto etico della povertà, non tanto sul piano materiale quanto su quello antropologico e religioso (Bortolini 2012). Se nel regime democratico capitalistico Pasolini vede qualcosa di diabolico, nel soggetto non sussunto dai processi produttivi trova innocenza e bellezza e traspone in soluzioni stilistiche tali convinzioni. Dal punto di vista estetico, il suo cinema assomiglia a un affresco neorealista (corredato da luce quasi pittorica e riferimenti rinascimentali). Caligari ha uno stile diverso, viscerale e a tratti violento (Scorsese) ed essenziale nei dialoghi, senza eccessi melodrammatici (Bresson). L'obiettivo del regista è quello di creare straniamento, scuotere le coscienze mediante la cruda esposizione dello spettatore al reale. Francesca Serafini, collaboratrice di Caligari e sceneggiatrice del film *Non essere cattivo* sottolinea:*

In questo senso le regole del realismo sono volte a una rappresentazione della realtà senza giudizio: Caligari non fa sermoni, né pensa che il cinema debba farne. Non dà una lettura morale delle periferie, quanto piuttosto una descrizione disincantata, ma emozionante [...] dell'ambiente in cui i protagonisti sono imprigionati, data la natura difficilmente modificabile del loro isolamento.

*L'irrompere dell'eroina in Amore tossico, inoltre, è l'elemento fondamentale di cesura tra le due estetiche.* Un elemento che spazza via la visione delle periferie come luoghi in cui la coscienza del sottoproletario trova una salvezza<sup>6</sup>. Afferma Caligari, a proposito del film:

Nel passaggio del decennio tra gli anni Settanta e Ottanta cominciava la diffusione della droga pesante in Italia [...] I giornali e i media in genere ne parlavano [...] Perché mai tanta gente si faceva? La risposta la trovavo in un fatto altrettanto semplice: perché è piacevole! [...] Abbiamo deciso di fare un film cercando di mettere in scena proprio la realtà della situazione, cosa che i media non facevano!<sup>7</sup>

Indubbiamente, dai tempi di Accattone il contesto è cambiato. Ma Caligari non si preoccupa di riflettere sulle cause della diffusione delle droghe pesanti dagli anni Settanta. Riflette piuttosto sull'eroina e sulla sua *irruzione* nella narrazione intesa come documentazione dei sobborghi. La droga pesante diventa una *protagonista* capace di conferire al registro narrativo una torsione che inibisce il progresso sociale, perché prima di uccidere fisicamente, confonde le coscienze e distrugge la volontà. *Da questo punto di vista il debutto della droga nella narrazione, assente nell'estetica delle periferie pasoliniane, rafforza comunque la tesi (sempre pasoliniana!) dell'impossibile sovrapposizione tra progresso sociale e sviluppo economico.* I protagonisti dei film di Caligari sono sottoproletari che non possono immaginare la rivoluzione, e nemmeno codificare le condizioni per una dignitosa esistenza borghese. Possono al massimo saccheggiarla attraverso la rapina nei quartieri residenziali della città, come ne *L'odore della notte*.

L'arte di Caligari deve essere distaccata, stupire e sconvolgere attraverso un temperamento imperturbabile e un atteggiamento che offre una esposizione alla

---

<sup>6</sup> Nel 1982 morirono in Italia 255 persone a causa dell'eroina, secondo la ricerca pubblicata nel volume dal titolo *I decessi in Italia per droga* (1983). Sulle dimensioni del fenomeno rimando a Blumir (1980).

<sup>7</sup> <https://spazio70.com/societa-e-cultura/cinema-e-musica/claudio-caligari-tra-eredita-pasoliniana-e-esilio-cinematografico/>, ultima consultazione, 11/12/2024.

cruda nudità delle miserie dei protagonisti. In questo senso configura un'estetica del cinema che, sulla scia del cinema di Bresson, si limita a descrivere le vicende dei personaggi con spietato realismo (Sontag 1966; trad. it 2022, 237-238).

*La trilogia descrive la vita ai margini*

Nel primo film di Caligari, *Amore tossico* (1983) i protagonisti sono attori *non* professionisti e persone che hanno avuto problemi di tossicodipendenza. Questa opzione stilistica conferisce fin dall'inizio uno stile realista al film. La trama è scarna, la descrizione di atmosfere sovrasta la narrazione di fatti e vicende<sup>8</sup>. Soggetto e sceneggiatura si concentrano sulla quotidianità dei ragazzi che attraversano la periferia romana in cerca di eroina e sui tentativi più o meno convinti di disintossicazione.

Il film *L'odore della notte* (1998) è ambientato negli anni Settanta ed è tratto dal romanzo *Le notti di arancia meccanica* di Dido Sacchettoni (1998). In quanto ispirato a fatti di cronaca nera realmente avvenuti, anche *L'odore della notte* è un film realista. Le sequenze iniziali sono dedicate alla presentazione dei personaggi principali attraverso la giustificazione della loro dedizione alla causa criminale come rapinatori. Dal punto di vista delle opzioni stilistiche, il realismo del film è assicurato innanzitutto dallo sguardo *riflessivo* della macchina da presa, in cui il protagonista comunica allo spettatore le proprie intenzioni e inquietudini (Auteri 2016, 46). Nella sceneggiatura la rabbia del protagonista Remo Guerra (poliziotto di giorno e rapinatore di notte) viene convogliata in chiave creativa: costituisce l'elemento che innesca l'azione. C'è molto di Scorsese e di Bresson in questo film, incluse citazioni esplicite da *Taxi Driver* e da *Pickpocket*.

Furore ed epilogo tragico sono caratteristiche che ritroviamo anche in *Non essere cattivo* (2015) film ambientato nel 1995, sempre a Ostia, negli stessi luoghi in cui fu girato *Amore tossico* nel 1983. Le vicende narrate sono quelle di una coppia di amici, Vittorio e Cesare, dediti ad attività illegali, soprattutto legate al consumo e allo spaccio di sostanze stupefacenti. In maniera coerente con lo stile narrativo di *Amore tossico*, anche *Non essere cattivo* offre una trama scarna: le atmosfere sovrastano i fatti che sono pochi, tragici e dolorosi. L'ultimo film di

---

<sup>8</sup> Non mancano le citazioni a Pasolini, che culminano nella scena di una overdose sul monumento che indica il punto dell'idroscalo di Ostia dove il poeta morì la notte del 2 novembre 1975.

Caligari rappresenta un testamento morale che sancisce il definitivo superamento dell'estetica pasoliniana<sup>9</sup>: uscire dalla strada è impossibile per i protagonisti. Nemmeno la promessa di un aldilà benevolo è contemplata. Il lavoro è precario, occasionale, irregolare. Del resto, i protagonisti non trasmettono alcuna fiducia agli eventuali datori di lavoro e non intendono farlo<sup>10</sup>: non è l'assenza di lavoro di per sé a impedire una vita migliore ma l'atmosfera desolante di un contesto che ha inibito anche la possibilità di pensare a una via di uscita praticabile. E non c'è salvezza da un punto di vista ultra-mondano, come invece sembra suggerire il finale di *Accattone*. Lo spiega chiaramente in una nostra intervista la sceneggiatrice Francesca Serafini:

Si, d'accordo, uno dei due protagonisti del film si impegna a trovare un lavoro, ma la sua origine, la sua cultura, non gli permettono di fare altro che il manovale per pochi euro (non ha una reale possibilità di riscatto sociale). Per Caligari la battuta centrale di *Non essere cattivo* sta proprio nella domanda che Linda rivolge a Vittorio una sera, dopo una dura giornata di lavoro: "Ma a te *te* basta quello che *c'avamo*?" E lì, Vittorio, che ha rinunciato alla sua vita di strada, ai suoi amici, per costruire un futuro con lei, un futuro magari umile ma onesto, si ritrova spiazzato e mortificato dalla stessa persona per amore della quale aveva intrapreso quella via. [...]

In questo scenario, anche il consumo di droga, in particolare di *ecstasy*, è privato di ogni valenza edonista. Il suo uso non serve ad immaginare, ad aprire le porte della percezione, ma soltanto a stordire. I personaggi sono individui marginali. E la vita di chi sta *ai margini* della società è il filo conduttore che permette di considerare questi tre film i capitoli di una trilogia.

### *Intermezzo*

*Un elemento semiotico utile per comprendere il senso dello straniamento nel realismo di Caligari: l'orsacchiotto del film Non essere cattivo*

In una scena di *Non essere cattivo*, Cesare rincasa portando alla nipotina un piccolo *orsacchiotto*. È un oggetto semplice, di fattura industriale. Tuttavia, una volta riportato a casa e regalato alla nipote, l'oggetto assume un nuovo significato

<sup>9</sup> Film presentato fuori concorso alla 72 Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia. Il 28 settembre viene scelto per rappresentare l'Italia ai Premi Oscar 2016.

<sup>10</sup> Cesare conferma lo stigma a cui è sottoposto. La sua identità è rovinata (Goffman 1963; trad. it. 2010).



legato al contesto. La *cosa* si carica di una interazione tra la cosa stessa e le persone che ne negoziano il significato. L'orsacchiotto costituisce una specifica forma di vita (Wittgenstein 1953; trad. it. 1993) nel contesto di una esperienza singolare e locale, cioè la relazione tra *quello* zio e *quella* nipote malata, in *quella* casa spoglia in periferia.

Ma qual è il simbolo di quell'interazione? Cosa rappresenta l'orsacchiotto e cos'è dal punto di vista sociale?

Nella logica della produzione dei significati e degli oggetti, l'orso è innanzitutto un *giocattolo* e racconta un rapporto tra un adulto e un bambino. Nel farle quel dono il protagonista si prende una pausa dalla vita di strada, dal rapporto predatorio che ha con il prossimo e che ha dimostrato, peraltro, simulando l'esistenza di altri oggetti. Lo ha fatto, ad esempio, promettendo al datore di lavoro un televisore inesistente (*che non c'è*) e incassando un anticipo.

Sul piano simbolico e antropologico l'orso invece è un *regalo*. Più nello specifico, è la *promessa* fatta alla nipote di poter inventare mondi fantastici giocando con esso, immaginandolo come un orso in carne ed ossa, ma buono e riconoscente come gli orsetti che popolano la fantasia dei bambini nei cartoni animati. Lo zio si prende *cura* della nipote; la situazione descrive un residuo di affettività. La periferia e le sue brutture non hanno ancora completamente cancellato la presenza sociale di Cesare.

La *bruttezza* della periferia, il degrado, la malattia vengono racchiusi in un gioco linguistico che immagina di circoscriverli in una porzione di spazio e tempo limitata, come se quella malattia non fosse l'HIV ma un raffreddore, da cui la bambina si riprenderà. Così Cesare si rivolge alla nipote:

*Ahò, ah brutta! Che fai dormi? Lo sai che m'è successo? Ho incontrato un orso per strada, stava a piagne disperato. Me so fermato e gli ho detto "Ma che c'hai?" Sono anni che cerco una brutta! Io sto in fissa con le brutte. Me piacciono proprio brutte. Oh, guarda che io ne conosco una ma brutta, ma brutta proprio che nun se po vede! [...] Te lo presento? [ed estrae l'orsacchiotto in regalo]*

Sforzandosi di convincere se stesso che la bruttezza e lo squallore si possano racchiudere in una interazione giocosa, il protagonista cerca di neutralizzare l'ambiente degradato in cui la nipote sta morendo immaginando

l'esistenza di un contesto corrispondente alle aspettative di una famiglia felice: quella in cui uno zio regala un orsetto a una bambina che potrà giocarci. Ma, appunto, è un'illusione. Col regalo del giocattolo lo zio implicitamente promette alla nipote che farà esperienza del mondo senza diventarne vittima (La Cecla 2013, 62). La forma del giocattolo, l'orsacchiotto, non rimanda a un micro-cosmo adulto (Barthes 1957; trad. it. 1994). Indica invece la necessità che i bambini hanno di stabilire un ordine pratico con il contesto circostante per poter imparare a giocare. Ma la bambina è malata, non ha più tempo per giocare. Si è ammalata peraltro di un virus che le hanno trasmesso i genitori a causa della loro tossicodipendenza da eroina. Da qui deriva l'idiosincrasia di Cesare per *quella* specifica sostanza.

Quando la morte della nipote sopraggiunge, l'orsacchiotto assume lo status simbolico di una *eredità capovolta*: se la nipote fosse sopravvissuta allo zio e alla malattia che l'ha condannata il regalo sarebbe stato un affettuoso ricordo. Ma nella logica della periferia, che fa sopravvivere lo zio tossico alla nipote malata, l'orsacchiotto diventa un oggetto che comunica il residuo di sacralità (il legame zio-nipote) osteggiato dalla diffusione della droga pesante.

Appeso alla tomba della nipote, l'orsacchiotto mostra una scritta sulla maglietta che lo riveste: *Non essere cattivo*. Questo sembra in primo luogo un monito, per Cesare, una lezione. Una lezione impossibile da seguire: al monito non è associata una promessa di redenzione. Così, l'orsacchiotto indica soltanto un feticcio funebre, che materializza lo straniamento del protagonista.

#### *La costruzione di Amore tossico come paradigma del realismo di Caligari*

Il perfezionismo di Caligari è certamente una delle ragioni – insieme con i *budget* ridotti e al rapporto non sempre facile con le case di produzione – del perché la sua produzione sia limitata a pochi lungometraggi.

In che modo Caligari perviene a una rappresentazione soddisfacente di quanto vuole comunicare al pubblico? Proceede per saturazione, interrogando la realtà – nel caso di *Amore tossico* gli ex tossicodipendenti divenuti attori – fino a che le informazioni, le espressioni gergali e le situazioni descritte giungono a definire situazioni paradigmatiche, generalizzabili. Alla fase di interrogazione

della realtà ne segue una di trasformazione del reale (documentale) in romanzo (filmato) allo scopo di realizzare un oggetto artistico e critico: un affresco su come la droga ottunde e trasforma la coscienza. Ovviamente, pervenire a questo livello di descrizione analitica non è semplice: per realizzare una prospettiva realista occorre evitare un punto di vista eccessivamente esterno alla questione, tipico del moralismo e del pietismo che il regista attribuiva all'epoca di *Amore tossico* agli organi di informazione. In una prospettiva socio-antropologica si è rivelato essenziale entrare in sintonia con il contesto, conquistando la fiducia degli interlocutori:

Abbiamo deciso di fare questa immersione totale nella periferia romana che è durata mesi perché non riuscivamo a bucare la situazione. Avevamo una visione sempre superficiale perché chiaramente questo mondo è automaticamente illegale [...]. Sono stato a sentire due cose: finché i fatti che arrivavano erano delle repliche di altri fatti e anche il gergo che era triplice: il gergo della periferia romana, del dialetto romanesco, il gergo della droga e il gergo della malavita, perché si muovevano in un ambiente illegale. [...] Quando non ho sentito più niente ho capito che il paradigma era completo.<sup>11</sup>

Una volta acquisito il materiale è stato scritto il soggetto. Poi, sulla base della volontà di realizzare un film e non un'inchiesta descrittiva, agli ex tossicodipendenti che abitavano la periferia è stato proposto il ruolo di interlocutori esperti. Decisivo a questo livello è stato il ruolo di contatto presso il *Sert* operato da Guido Blumir<sup>12</sup>. Non si trattava più soltanto di descrivere o interpretare unilateralmente i loro comportamenti, ma di interpellarli sulla bontà delle descrizioni e delle interpretazioni. Dopo la realizzazione delle prime versioni della sceneggiatura, il regista ha affrontato la scelta dei dialoghi e della terminologia adottata. Il sapere esperto degli abitanti della periferia, divenuti attori, si è rivelato essenziale per conferire al racconto un registro realistico.

Impiego di attori non professionisti, lucido affresco del profilo socio-culturale ed economico delle periferie, rappresentazione accurata di ambienti e posologia delle sostanze, sono gli elementi che fanno di *Amore tossico* un film realista sul piano stilistico. È possibile iscrivere ad un registro realista anche

---

<sup>11</sup> La citazione è tratta da una intervista disponibile a questo link: [https://www.youtube.com/watch?v=fgUWJ\\_97t4w](https://www.youtube.com/watch?v=fgUWJ_97t4w), ultima consultazione, 11/12/2024.

<sup>12</sup> Lo racconta Michela Mioni, coprotagonista del film nel documentario *Se c'è un aldilà sono fottuto*.

*L'odore della notte* e *Non essere cattivo*. Si registra la stessa accuratezza nel descrivere le atmosfere: i dialoghi e il gergo sono precisissimi; le periferie cupe e desolanti.

*Annotazioni all'insegna del realismo sugli altri due capitoli della trilogia*

Come intendere correttamente il realismo di Caligari? Una iniziale annotazione sociologica può tornare utile.

Una tesi convincente avanzata dagli esponenti del realismo critico in sociologia (Elder-Vass 2012), sta nel proporre una epistemologia stratificata della realtà sociale che la identifica come una dimensione che risulta dalla relazione tra i condizionamenti strutturali e culturali all'azione (per esempio la periferia intesa come *habitus*) e le interazioni tra i soggetti (il bucarsi, il rubare, il disconoscere il valore simbolico del lavoro) che danno vita a una nuova elaborazione dei fatti sociali in un tempo successivo (il disincanto in Caligari o la brutale sacralità della periferia in Pasolini).

Ora, muovendo dal piano sociologico a quello cinematografico, questo schema del mutamento sociale non è immediatamente trasponibile in Caligari.

Nel suo modo di scrivere e dirigere si preferisce fare riferimento all'eredità del realismo cinematografico (Brunetta 2000), nel mostrare la cruda esistenza del sottoproletariato urbano, amplificata dalla scelta stilistica di utilizzare attori non protagonisti come in *Amore tossico*, la prospettiva del gangster in *L'odore della notte* o la precisione del gergo tossico in *Non essere cattivo*. Si descrivono scene, non si applica uno schema del mutamento a un futuro intrappolato nel presente rappresentato dalla pratica del *farsi una dose*.

Ma c'è di più. Il registro realista in Caligari trova impulso anche nelle atmosfere *noir* di *L'odore della notte* (Lupi 2016, 52).

In questo frangente, risuonano le tesi di Jean-Patrick Manchette sul realismo in chiave narrativa, elaborate proprio con specifico riferimento al *noir* come romanzo sociale. In questo genere letterario – che Manchette definisce appunto realista (2003, 20) – all'azione perturbante messa in atto dai singoli, non corrisponde necessariamente un efficace meccanismo di controllo sociale (per esempio l'assicurazione di un criminale alla giustizia) perché è la coesione sociale

stessa ad essere inibita da logiche perverse o corrotte spesso rappresentate nei film di Caligari come *accidenti* impersonali e insondabili. Si pensi all'irruzione delle droghe pesanti in periferia che i protagonisti possono soltanto utilizzare o amministrare capillarmente spacciandole in strada. La violazione delle norme, l'assenza di un retroterra morale a cui ispirare i comportamenti, il fiero *machismo* che fa da sfondo alla regolazione dei rapporti interpersonali costituiscono di fatto un *habitus* in base al quale i soggetti riproducono i loro schemi di comportamento. La morte dei personaggi, spogliata da ogni simbologia cristologica (*Accattone* di Pasolini) diventa un mero evento brutale culmine di una esistenza disperata.

*Conclusioni: Show, don't tell!*

Come il cinema di Scorsese e Bresson anche quello di Caligari è espressione di un'arte violenta e insieme distaccata. È un cinema che descrive brutalmente azioni e reazioni, senza allusioni incantate o cedimenti utopici.

Non interpreta la condizione del sottoproletario tossicodipendente. La mostra nella sua tragica essenza: *Show, don't tell!*, appunto. Anche la violenza non è rappresentata come un comportamento deviante, non è stigmatizzata in quanto amorale, ma è un linguaggio caratteristico della grammatica delle relazioni interne al mondo sociale delle periferie romane. Dove non c'è possibilità di realizzazione la vita e la sopravvivenza coincidono, mentre la speranza di un *altrove* è un'illusione che inibisce la ricerca di una concreta economia predatoria basata sulla rapina, la ricettazione, lo spaccio. Il conformismo denunciato da Pasolini nella critica antropologica alla società democratica, culmina in Caligari nella condizione del tossico che scompare in un freddo orizzonte periferico urbano. Lo slittamento Pasolini-Caligari ha quindi luogo nel passaggio da contenuto a forma, da coinvolgimento a distanza. E infatti, in ultima analisi, cambia profondamente la simbologia della morte nei due registi: più simbolica e consolatoria in Pasolini, più fredda e biologica in Caligari. Con quest'ultimo si dissolve anche la ricerca di un'estetica della purezza della coscienza sottoproletaria, ancora tenacemente presente in Pasolini<sup>13</sup>. Nella periferia di

---

<sup>13</sup> Per annotazioni di base sulla condizione sottoproletaria si veda questa edizione degli scritti di Marx (2000). Sugli stilemi nel cinema di Pasolini si rimanda a: <https://www.youtube.com/watch?v=WBK9FUM6TAA> , ultima consultazione, 11/12/2024.

Caligari non c'è riscatto sociale. In coerenza con il principio drammaturgico dello *Show, don't tell!* il regista non indugia sulla formazione dei meccanismi sociali che bloccano l'immaginario collettivo dei personaggi. Descrive la posologia delle droghe pesanti e i suoi effetti, non il modo in cui irrompe nel contesto descritto. Stile documentaristico e disincanto si limitano a mostrare la tragicità dell'esistenza e l'impossibilità di concepire un *altrove*.

### Riferimenti bibliografici

- Auteri, A., 2016, *Il riscatto sociale dei borgatari*, in F. Zanello, (a cura di), *Il cinema di C. Caligari*, Ed. del Foglio, Roma, 45-51.
- Barthes, R., 1957, *Mythologies*, Seuil, Paris, trad. it. *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino, 1994.
- Blumir, G., 1980, *Eroina*, Feltrinelli, Milano.
- Bortolini, M., 2012, Gli indifferenti. I sociologi, Pier Paolo Pasolini e la modernizzazione dell'Italia, in «Studi culturali», IX, 3, 345-370.
- Bourdieu, P., 1992, *Les Règles de l'Art*. Paris: Seuil, trad. it. *Le regole dell'arte*. Milano: Il Saggiatore, 2013.
- Brunetta, G., 2000, *Cent'anni di cinema italiano*, Laterza, Roma-Bari.
- Castellano, S., 2018, *La periferia romana nel cinema contemporaneo: il luogo (simbolico) di contrasti ed esistenze difficili*, in «H-ermes», 13, 217-230.
- Elder-Vass, D., 2012, *The Reality of Social Construction*, Cambridge, Cambridge Univ. Press.
- Fusillo, M., 2012, *Feticci*, il Mulino, Bologna.
- Goffman, E., 1963, *Stigma. Notes on the Management of the Spoiled Identity*, Simon & Schuster, New York, trad. it. *Stigma. L'identità negata*, Ombre corte, Verona, 2010.
- Horkheimer, M. and Th. W. Adorno, (1944) (1969), *Dialektik der Aufklärung*; Fischer Verlag. GmbH, Frankfurt am Main; trad. it. *Dialettica dell'Illuminismo*, Einaudi, Torino, 2010.
- Illarietti D., 2018, "Non chiamatele periferie" in «Secondo Welfare» <http://www.secondowelfare.it>
- La Cecla, F., 2013, *Non è cosa*, Eleuthera, Roma.
- Lupi, G., 2016, *Le reazioni della critica*, in F. Zanello, (a cura di), *Il cinema di Claudio Caligari*, Edizioni del Foglio, Roma, 51-53.
- Manchette, J., 2003, *Chroniques*, Rivages/Noir, Paris.
- Marx, K., 2000 *Selected Writings*, Oxford University Press, Oxford.
- Matza, D., 1969, *Becoming Deviant*; New York: Prentice-Hall, Englewood Cliffs; trad. it. *Come si diventa devianti*. Milano: Meltemi, 2019.

*Show, don't tell! L'estetica sociale delle periferie romane nel cinema di Claudio Caligari*

Pasolini, P., 1972, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano.

Pasolini, P., 1975, *Scritti corsari*, Garzanti, Milano.

Petrillo A., 2013, *Peripherein: pensare diversamente la periferia*, FrancoAngeli, Milano.

Sontag, S., 1966, *Against Interpretation and Other Essays*, Farrar, Straus and Giroux, New York; trad. it. *Contro l'interpretazione e altri saggi*, Nottetempo, Milano, 2022.

Stanzione, D., 2016, *Un'appropriazione indebita di Pasolinismo?* in F. Zanello, (a cura di) *Il cinema di C. Caligari*, Ed. del Foglio, Roma, 31-36.

Wittgenstein, L., 1953, *Philosophische Untersuchungen*, GEM Anscombe e R. Rhees, Oxford; trad. it. *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino, 1993.

Zanello, F. (a cura di), 2016, *Il cinema di C. Caligari*, Ed. del Foglio, Roma.