

DAVIDE BARLETTI
CARLO D'AMICIS

«In bilico tra ciò che è stato e ciò che sarà». Intervista sulla *Guerra dei cafoni*

Proponiamo un'intervista al regista Davide Barletti (1972) e allo scrittore Carlo D'Amicis (1964). I due hanno lavorato insieme nel 2017 al film La guerra dei cafoni, tratto dall'omonimo romanzo di D'Amicis (minimum fax, Roma 2008). La pellicola, diretta da Barletti assieme a Lorenzo Conte, presenta delle significative differenze col romanzo: la storia è quella di due bande di ragazzini salentini di diversa estrazione sociale, i cafoni e i signori, che si fronteggiano durante un'estate negli anni Settanta. Abbiamo discusso con i due autori delle tematiche affrontate e delle strategie utilizzate per trasporre il romanzo al cinema.

La guerra dei cafoni è, innanzitutto, una rievocazione dell'adolescenza pugliese negli anni Settanta, e infatti il libro, uscito nel 2008, si colloca temporalmente in un'epoca di recupero e riproposizione di quel decennio. Come mai ha deciso di ambientare questa storia meridionale proprio in quegli anni?

CD: La prima ragione è legata alla figura, per quanto ormai lontana nel tempo, che ha ispirato la riflessione alla base del romanzo: Pier Paolo Pasolini. Le sue idee e le sue riflessioni sull'omologazione e sulla società dei consumi sono alla base del conflitto messo in scena nel romanzo tra signori e cafoni. Soprattutto, la figura di snodo tra i due schieramenti, il *cuginu*, è ispirata alle idee di Pasolini: è il prototipo del sottoproletariato urbano di cui quest'autore ha scritto e che rappresenta al tempo stesso un ponte e una barriera tra i due schieramenti, che si contrappongono in una vera e propria lotta di classe. Il libro è quindi ambientato nel 1975 proprio perché è l'anno in cui muore Pasolini, in una sorta di omaggio. Quel momento coincide con l'inizio della trasformazione antropologica che avrebbe investito l'Italia di lì a qualche anno. Il romanzo, in una chiave molto allegorica, parla appunto di quella trasformazione. Per quanto riguarda l'ambientazione nel Meridione, c'è senz'altro una ragione biografica, dato che sono nato a Taranto e, pur essendomi trasferito a Roma da bambino, ho mantenuto un legame con questo territorio, rappresentato da una casa al mare. Anno dopo anno, tornando ogni estate in Puglia, percepivo questa contrapposizione tra i villeggianti provenienti dalle città e i ragazzini locali che avevano un diverso rapporto con il territorio e con la sua natura. Ho quindi deciso di

unire questa suggestione autobiografica agli spunti sociologici che venivano dall'opera di Pasolini.

Sempre a proposito degli anni Settanta, il libro sembra avere in comune con un altro titolo uscito nello stesso periodo, cioè *Il tempo materiale* di Giorgio Vasta, non solo l'ambientazione temporale, ma anche la volontà di rappresentare dei ragazzini che desiderano fare cose da adulti, anche ricorrendo alla violenza. Come mai la scelta di rappresentare questo tipo di ambizione?

CD: Nella *Guerra dei cafoni* i ragazzini non vogliono propriamente rappresentarsi come adulti; penso che la loro adolescenza, intesa come età della vita in cui si entra in relazione con l'adulterità, mi sia servita soprattutto a rappresentare i grandi senza però gli schermi e le ipocrisie che contraddistinguono e mistificano il mondo adulto. Attraverso la loro freschezza, la loro trasparenza, la loro ingenuità, si capiscono meglio i meccanismi che sono alla base delle dinamiche tra adulti ma che vengono spesso confusi e approssimati dalla malizia. In particolare, mi interessava rappresentare l'istinto al conflitto e allo scontro. Anche le guerre più evidenti, nel mondo adulto, sono offuscate nella loro tremenda chiarezza da elementi legati a valori morali o sovrastrutture economiche. In una guerra tra bande, questo istinto può essere raccontato in modo più immediato. Se nell'infanzia questo istinto conflittuale è spesso stemperato, l'adolescenza è l'età in cui si può essere cattivi come gli adulti e ingenui come i bambini.

Il libro aveva, già in partenza, uno stile apertamente visuale, con descrizioni vivide del paesaggio salentino. Come avete lavorato alla trasposizione in sceneggiatura? Su cosa vi siete soffermati per l'aspetto visuale della pellicola?

DB: Lo studio e la scelta dei luoghi sono stati uno degli aspetti più interessanti del lavoro di trasposizione. Innanzitutto volevamo rileggere in modo originale un territorio che a nostro avviso è stato stereotipato, soprattutto negli ultimi anni, finendo per rappresentare una cartolina sempre uguale a sé stessa. Non è necessariamente un male: l'immaginario legato alle masserie, ai trulli, al mare non è stato eliminato dalla pellicola; abbiamo cercato però di indagarlo in chiave metafisica, per restituire un senso di straniamento. La grossa differenza rispetto al libro è che nel romanzo la natura è fortemente antropizzata, con una forte presenza degli adulti; nel film, le coordinate geografiche divengono più labili: lo trasportiamo su un'isola di un sud non meglio precisato. La scelta privilegia la volontà di mettere in scena una sorta di teatro a cielo aperto, cercando di trasmettere allo spettatore l'idea che la storia si svolga in un luogo metafisico. Per questo abbiamo scelto molti luoghi isolati, con pochissima presenza antropica: non c'è nessun centro urbano nel film. Durante la

lavorazione, avevamo creato una sorta di mappa del mondo della storia, per cercare meglio i luoghi che si prestassero a questa narrazione. Il film è stato girato in riserve naturali, per marcare in modo radicale l'assenza degli adulti.

La storia si incentra su quello che viene proposto come un conflitto eterno tra i cafoni e i ricchi. A quali letture ha attinto per scrivere il romanzo? Se ne sono aggiunte altre in previsione della trasformazione in film?

CD: È sempre difficile ricostruire e decifrare le fonti d'ispirazione quando si scrive un libro o un film. Sicuramente, come detto, è forte la presenza di Pasolini, che ha fatto da punto di partenza. Sul piano strettamente narrativo, questa storia è senz'altro influenzata dai classici romanzi per ragazzi come *I ragazzi della via Pal* o *La guerra dei bottoni*. Nel passaggio dal romanzo al film non parlerei di letture, quanto di riletture in senso lato, per ricostruire la lingua in cui far esprimere i personaggi. Inoltre, la lavorazione cinematografica è per definizione collettiva, e per questo la lettura e il modo di rappresentare la storia cambiano. Ad esempio, l'attitudine alla rarefazione dell'ambiente che si vede nel film, di cui si parlava poco fa, è legata alle risorse che avevamo a disposizione per girarlo, ma anche a un modello letterario fondamentale per me tanto quanto per i registi, ossia *Il deserto dei tartari*. Per questo, la mia rilettura del romanzo per il film è stata svolta cercando di capire cosa era importante per i registi. Al tempo stesso, ho cercato di decodificare cos'era importante per me, perché nello scrivere un romanzo, l'autore non è sempre consapevole di ciò che lo attrae di quella storia. In questo senso, mi sono interrogato sulle strutture del libro per capire su cosa si regge. Parlerei dunque non tanto di letture, quanto di riletture con altri occhi.

DB: Anche per noi è stata importante la rilettura di Pasolini. Un modello immancabile per questo genere è poi costituito da *Il signore delle mosche*, che abbiamo tenuto in considerazione anche nella sua versione cinematografica. Un altro punto di riferimento per noi sono stati i lavori di Cecilia Mangini degli anni Sessanta, in particolare *La canta delle marane* (1961). Un altro film, più recente, che ci ha guidati è stato *Moonrise Kingdom* di Wes Anderson (2012). In generale, penso che nonostante *La guerra dei cafoni* sia un film di finzione, si senta la nostra provenienza dal mondo dei documentari, soprattutto nel lavoro che abbiamo fatto con i ragazzini-attori. In questa direzione va anche la scelta di lasciare nel film che i personaggi parlassero dialetti diversi. Volevamo coniugare questa storia di ragazzi, rispettando i canoni classici del genere, con gli elementi più complicati legati al risvolto sociologico di questa storia. Abbiamo cercato di porci, insomma, sul confine tra cinema popolare e cinema autoriale.

Secondo voi, porre questa storia di conflittualità di classe quasi “inconscia” nel Sud ha dato qualcosa in più alla narrazione rispetto a un’eventuale ambientazione altrove?

CD: Abbiamo scelto il Salento innanzitutto perché è il nostro orizzonte. È difficile dire in cosa avrebbe differito la storia se fosse stata ambientata altrove. Diverse persone che hanno visto il film, pur non essendo meridionali, hanno riconosciuto questa dinamica sociale dello scontro tra signori e cafoni. Il Salento, per la sua conformazione fisica, funzionava, nel momento della scrittura, esattamente come ciò che è diventato nel film, cioè una sorta di isola. È infatti una terra isolata, periferica, ma comunque collegata a un territorio più vasto. È interessante, nella percezione di questi ragazzi, essere in un luogo comunicante con il resto della penisola, ma appartenere ancora psicologicamente e fisicamente a una propaggine del centro, a una periferia. Le novità culturali e le mode arrivano, ma differite, quasi per echi. In questo ritardo si viene a creare un’ambiguità virtuosa tra modernità e antico. C’è un’Italia, anche “fisicamente” sopra di loro, che comincia a muoversi in un’altra direzione, verso l’omologazione e la fine della lotta di classe. È un’Italia che di lì a breve si sarebbe fatta sedurre dal potere economico. Uno dei finali che avevamo immaginato era una sorta di invasione di bagnanti e villeggianti, simboli del consumismo e della turistificazione. Questi ragazzini percepiscono confusamente questo cambiamento, e per questo si innesca la loro lotta. Inizialmente, vogliono solo ribadire la propria identità: si combattono perché sono diversi, perché gli uni sono signori e gli altri cafoni. Con l’arrivo di *cuginu*, questa guerra diventa una guerra per il possesso materiale dei beni. Da questo punto di vista, il Sud rappresenta bene questo tipo di differimento, questo ritardo nello spazio e nel tempo, che permette di stare in bilico tra ciò che è sempre stato e ciò che sarà.

DB: il riferimento per me non è tanto al Salento attuale, quanto a un Salento metafisico (da cui la scelta di trasformarlo in un’isola). Sicuramente faccio fatica ad immaginare questa storia fuori dal Sud. Da un punto di vista visivo, forse potevano esserci altri luoghi, ma la storia e i personaggi sono totalmente meridionali. Al tempo stesso, il Salento che abbiamo messo in scena è molto più isolato, più marginale di quello di oggi: il suo confine naturale era il mare, da cui a quell’epoca non veniva nessuno. Noi abbiamo voluto riproporre questa idea del Salento come luogo marginale, di confine. Quasi tutti i nostri film si incentrano appunto sull’incontro con l’altro: *Cuginu* arriva da un luogo ignoto e porta con sé il cambiamento, rappresentando appunto la mutazione che volevamo mettere in scena.

Nel dare forma alle vostre narrazioni, avete voluto inserire degli elementi paradigmatici? In altre parole, ritenete che la lettura del libro e/o la visione del film offrano potenzialmente al pubblico delle chiavi di interpretazione utili alla

comprensione di dinamiche operanti ad altre latitudini o in altri frangenti rispetto a quelli rappresentati nelle vostre opere?

DB: Nel film abbiamo deciso di lasciare un finale molto aperto, in cui la morte del protagonista non è immediatamente comprensibile allo spettatore. In alcune proiezioni, come quella in Cina, questo aspetto è stato criticato, perché siamo stati tacciati di scarso realismo. In verità, abbiamo voluto lasciare libertà interpretativa agli spettatori: il film vuole rivolgersi a un pubblico ampio, per questo abbiamo lasciato la possibilità di interpretarne i molteplici livelli al bagaglio culturale dello spettatore. Ad esempio, uno dei fili conduttori della narrazione è l'acqua, che a volte scarseggia, altre volte invece rappresenta un pericolo: abbiamo voluto disseminare questi riferimenti per dare coesione al film, e così facendo abbiamo trattato l'acqua quasi in modo "biblico", cioè di volta in volta come oggetto di desiderio o strumento punitivo.

CD: in partenza, l'idea della mutazione antropologica è stata il motore narrativo, però poi abbiamo adottato anche una chiave più introspettiva, abbracciando una riflessione sull'ingresso nella vita adulta. Il libro, d'altronde, è un romanzo di de-formazione. Normalmente ci dovrebbero essere dei passaggi in cui i protagonisti prendono consapevolezza della propria identità: qui, ci sono dei ragazzini che sono radicati dentro un profilo identitario (cafoni e signori), ma man mano che la storia va avanti perdono queste certezze. In questo senso, la morte del protagonista rappresenta l'impossibilità di uscire da quello schema mentale. È una storia legata all'identità, a cosa significa dire "io".

Come si colloca la vostra rappresentazione letteraria/cinematografica rispetto ad altre narrazioni che raccontano o mettono in scena il Sud? Ritenete di aver assimilato, o rivisto dialetticamente, o magari provato a rovesciare un certo immaginario edificato e veicolato da altre opere? Se sì, di quali opere si tratta? Pensate che le vostre rappresentazioni, a loro volta, orientino e contribuiscano a plasmare uno specifico immaginario sul Meridione?

DB: io penso che abbiamo dato un contributo, il Sud è stato trattato anche magistralmente da moltissimi autori. Non credo che abbiamo sovvertito un certo immaginario del Meridione, però abbiamo provato a contrastare gli stereotipi sul Salento turistico, cercando di muoverci in direzione opposta alle "cartoline" che ultimamente vengono presentate a proposito di questa ragione. Va ribadita, in questo senso, l'idea di presentarlo come un luogo metafisico e isolato: non si tratta necessariamente di un luogo pericoloso o da evitare, ma siamo senz'altro lontani da quell'immaginario di addomesticamento della natura che va per la maggiore.

Nel film è presente un prologo medievale, assente nel libro. Come mai avete deciso di inserirlo? Come ci avete lavorato?

DB: L'idea è nostra, di noi registi. Volevamo trasmettere il concetto di una legge naturale che influenzasse le vite dei nostri personaggi, e di come certe questioni culturali vengono percepite – per l'appunto – come naturali. In questo ci siamo ricollegati a *Sud e magia* di de Martino, che è stato uno dei nostri punti di riferimento.

CD: L'idea del prologo medievale è stata un valore aggiunto, perché ha consentito di allungare in un certo senso la lista degli scontri di classe: lista in cui si inserisce anche la nostra storia.

Un ultimo cenno alla questione linguistica, già presente nel romanzo, scritto in un impasto di italiano e dialetto. Come vi siete orientati nel trasporre la questione nel film? Al di là di un criterio realistico, secondo voi cosa ha dato in più la decisione di sfruttare il dialetto?

DB: Qui c'è un miscuglio di dialetti, si incrociano vari idiomi, dal greco bizantino ai dialetti di oggi. Questa scelta voleva essere coerente con la volontà di rappresentare un Sud generico, di non connotarlo eccessivamente in chiave salentina: ci sembrava che fosse giusto valorizzare le diversità che avevamo nel cast degli attori e delle attrici, e per questo abbiamo deciso di tessere questo impasto linguistico che trasmette immediatamente l'idea di trovarsi nel Meridione – ma al tempo stesso impedisce di collocare con precisione realistica questa vicenda. Volevamo tracciare un'unitarietà anche se contraddistinta da queste differenze.

In che modo le rappresentazioni letterarie e mediatiche del Sud, che si radicano in un tempo storico e, al contempo, proiettano una certa idea di passato, plasmano il nostro immaginario storico e la percezione che abbiamo di quel periodo?

DB: C'è la volontà di rileggere l'epoca degli anni Settanta meridionali, andando oltre gli stereotipi e i luoghi comuni su quell'epoca. In buona parte dei film ambientati in questo periodo ci sono dei richiami a stilemi e archetipi che si ripetono spesso: dal vestiario agli oggetti di consumo alla musica. Noi abbiamo voluto lavorare su quegli archetipi, cercando di allontanarci da essi e al tempo stesso utilizzandoli, come per “attraversarli”, dando loro una lettura differente. Nel film non viene infatti mai citato un anno preciso: il fatto che sia ambientato negli anni Settanta è comprensibile dai costumi e dagli oggetti di scena, ma l'arrivo della piccola borghesia, incarnata dal personaggio di *Cuginu*, crea scompiglio nella rappresentazione di questo Sud arcaico e contadino. Un'altra nota dissonante nella rappresentazione degli anni Settanta di un Meridione periferico come è il Salento è l'apparizione di una pistola, che simboleggia metaforicamente l'arrivo della mafia in Puglia: com'è noto, la nascita della Sacra Corona Unita è un fenomeno più recente rispetto ad altre mafie. Queste decisioni

rispecchiano la volontà di rileggere in chiave critica quel decennio, cercando di svecchiarne i luoghi comuni.

