

## **RISCRITTURE FILMICHE: DEL DIALETTO DE *L'UOMO CHE VERRÀ E DELLE SUE MOLTE VITE* (Marta Idini)**

Come dimostrano queste due giornate di studio, con il termine *riscrittura* possono intendersi numerosi significati. Per quella proprietà polisemica che è della nostra lingua, *riscrivere* può essere allora rielaborare, tradurre, falsificare, scrivere di nuovo.

In questo senso o, meglio, in questi sensi, il mio elaborato si presenta e innesta, sull'azione del *riscrivere*, una molteplicità di piani, diversi e complementari. *L'Uomo che verrà* è stato il film oggetto della mia tesi magistrale, il "primo amore", mi verrebbe da dire. Perché davvero è stato un incontro, una scoperta e un impegno. E ciò che sa renderlo interessante anche in questa sede è proprio la sua natura molteplice: *L'Uomo che verrà* è, infatti, riscrittura storica attraverso riscritture di codici differenti.

Riscrittura storica in senso di trasposizione, ma anche rielaborazione che la narrazione ha imposto alle testimonianze: il film scrive la storia della strage di Marzabotto e lo fa attraverso i racconti di chi è sopravvissuto, ma non è documentario. L'intervento della finzione prende confidenza con la materia, ma la modifica e la realtà del vissuto non è più la stessa: individualità storicamente stroncate dall'eccidio, ma personaggi fittizi. Parole possibili di un dialogato solo immaginato, frutto dell'invenzione e non della memoria.

*L'Uomo che verrà* si fa però riscrittura anche nel suo vero senso testuale e regala allo sguardo un prodotto plurimo, intessuto di varianti. Come molti di voi sapranno, la genesi di un film nasce con il soggetto, prosegue nel trattamento, avanza con la sceneggiatura e giunge al copione. In questo percorso della scrittura, tutto cambia: si rimodella l'intreccio, la fabula subisce smottamenti, qualcosa che prima pareva essenziale perde importanza e viceversa. E tutto questo è successo a *L'Uomo che verrà*.

I primi passi della diegesi pensata dal regista vedevano coinvolti i sacerdoti e i partigiani in qualità di protagonisti, *ma un prete è [...] un diverso e un partigiano implica una scelta ideologica*. Io volevo un punto di vista in cui chiunque può riconoscersi, mi raccontò Diritti nell'intervista che ebbi il coraggio di strappare dopo mesi di pedinamenti. L'elaborazione della scrittura si concentra allora sulla famiglia che diventa il cuore di tutta la vicenda. Perché è la dimensione della memoria e la cifra su cui misurare la violenza. Perché è la realtà sulla quale si è pianificata la convenienza di un eccidio. Poi, però, (ed è sempre Diritti a dirlo) *ciò che emergeva anche storicamente in modo forte era comunque questa tragedia di più di duecento bambini* e la profondità psicologica del film è andata costruendosi sulla prospettiva spezzata e dolorosa dell'infanzia di Martina.

*Il percorso nell'ambito di crescita [...] di un film così complicato ha comportato un'analisi e una messa in discussione molto ricca. Ogni volta era come se si ricominciasse, perché si cercava quell'elemento che potesse dare qualcosa in più.*

Con queste parole Giorgio Diritti mi introduce al primo grande mutamento che la sceneggiatura ha conosciuto: il mutismo di Martina. Se, infatti, in un primo momento a Martina apparteneva il mondo della voce, la direzione anti-retorica del regista ha fatto della protagonista il tramite del silenzio su quegli eventi, dell'impossibilità del dire il massacro. I dialoghi vengono stravolti dal suo silenzio, rimodellati sulla sua voce assente e il suo muoversi, il suo agire sulla scena è, prima di ogni cosa, un guardare. Martina è occhi, due occhi grandi che, in un'unica notte, vedono nascere il nuovo fratellino e morire l'intera sua famiglia. Fare di Martina una bambina muta ha significato rimandare allo spettatore un messaggio che è solo visivo, una dimensione che è solo del guardare e che crea la distanza in ciò che possiamo solo intuire. E questa è la prima  *riscrittura* di codice, da sonoro a visivo.

Ma vi sono altri luoghi, altre sostanze che vengono a modificarsi nella ricerca di verità che Diritti ha perseguito nel ritratto di vite semplici e sono i luoghi della lingua. Nate nel suono dell'italiano, le tre sceneggiature esistenti approdano infine al dialetto, attraverso una riflessione decisiva circa il grado di realismo che ne sarebbe derivato. *Era una cosa pensata più volte in cui non c'è mai stato il coraggio vero di dire facciamo così –* prosegue Simone Bachini e Diritti aggiunge *– fino a quando non ho visto il film nella sua costruzione. Visto che gli uomini prendevano forma in un certo modo, i volti, le facce, i costumi incominciavano a dare la sensazione che sentir parlare questi in italiano avrebbe fatto ridere. Una cosa scollata, talmente scollata da quello che si vedeva che ho pensato di lavorare sul dialetto con tutti i rischi del caso, ma con una scelta che diventa molto forte.*

E forte lo è davvero. Lo spettatore, oltre a guadagnare uno straordinario coinvolgimento ulteriore, beneficia altresì di una generale sensazione di realismo che lo immerge in quei luoghi, in quell'epoca, in quella famiglia. Perché *L'Uomo che verrà* non è solo Marzabotto nella strage, è Marzabotto: le sue montagne, i volti di cortecchia dei contadini, le loro mani sapienti al lavoro, le donne resistenti e forti al focolaio, i gesti lenti della panificazione e i movimenti circolari del mestolo nella salsa.

Il momento chiave del rinnovato interesse linguistico per il dialetto si è presentato, dirompente, durante i provini del cast quando, *a sentire quell'italiano bolognesizzato, a Giorgio erano venuti in mente i film dei camionisti anni Settanta o delle prostitute –* mi disse ridendo Galavotti, uno dei co-sceneggiatori – riallacciando così il mio intervento a un ulteriore spessore del film.

La lingua filmata dal cinema italiano ha infatti prodotto delle marche dialettali spesso stereotipate, richiamando un determinato accento a un ruolo e a una categorizzazione socio-culturale: il siciliano per i mafiosi, il napoletano per il ladrone di buon cuore, il veneto per l'ingenuo, il romano per la spavalderia. La formazione documentaria di Diritti ha allenato il suo sguardo attento e la sua affezione alla realtà, aiutandolo a trovare il giusto respiro, quello perfetto, nelle sensibilità del dialetto. Ed

è un dialetto immersivo, che costruisce un legame molto stretto con la realtà che la macchina da presa ritaglia. Le parole si attaccano all'immagine e ne ispessiscono i significati, l'immagine si riflette nelle parole e ne esprime il senso.

Ma ciò che preme evidenziare è soprattutto il mutamento intercorso nel passaggio dal medium scritto al medium parlato e interrogare la *risrittura* del dialetto stesso nella sua forma in pagina e in quella filmata, cercando le particolarità che fanno, della lingua filmata, un campo d'indagine prolifico e innovativo.

Lo sforzo di traduzione dall'italiano al dialetto è stato affidato, come ha dichiarato Diritti in diverse occasioni, a un anziano del posto, competente attivo della varietà bolognese della regione. La scrittura dialettale del copione risente dell'influenza della struttura italiana e ne traduce pedissequamente il senso, trovando tuttavia la giusta misura: pur restando ancorato alla struttura sintattica della lingua di partenza, il dialetto si attacca a costruzioni sintagmatiche che simulano con molta sensibilità quelle che avrebbero potuto essere delle reali conversazioni fra contadini. Il dialetto, infatti, non si trova mai a tradurre sintagmi complessi, né a semplificare modi e tempi verbali già di per sé declinati ai soli usi dell'indicativo presente, imperfetto, passato prossimo e trapassato prossimo. Un'attenzione ulteriore che Diritti ha dedicato alla costruzione di un film impegnativo, il primo sul quale si è concentrata la sua vita.

#### **Copione: pp. 26-29**

GIANNI: Hanno mandato una spia, uno di Vergato a cercarci, noi lo abbiamo preso e lo tenevamo prigioniero. Eravamo in un rifugio nel bosco, e una notte eravamo lì a dormire e quando il Lupo era di guardia questo è riuscito a prendere un coltello, gli si è buttato addosso e gli ha piantato una coltellata in pancia, poi è venuto addosso a me, ma mi ero svegliato e sono riuscito a spostarmi in tempo. Era buio, Lupo urlava. Non si capiva più niente con questo che tirava coltellate, ma Fonso è riuscito a prendere la pistola e a sparargli in faccia.

I an mandè una speia c'lera un d verghè, nu eter a l'avain ciappè e l'avain tù prigiuniir, a ieran intun rifug daintr in tal bosc e una nott ins maintre in cai dirmivan e quand al Lup l'era ed guerdia qual c'lè arrivè al ciappè un curtel e a stre adoss al Lupo e ià cazzè una scurtleda int'la panza, dapp l'è vgnu vers me e me son ste acsè brev da spusterum in mod da ciaper brisa la scurdleda. L'era bur e al Lupo al feva di gran roi. Ans capiva piò gnint coun sto que cal pariva un matt e al tireva scurtled a totti là, ma Fonso al fu brev a tur la rivultela e ai sparè in faza.

IL VECCHIO: Questa è la nostra terra, siamo sempre stati qua e adesso ci dobbiamo far comandare anche dai tedeschi! Cosa abbiamo avuto dal fascismo? Avete avuto qualcosa? La terra è rimasta ai padroni come prima, avete della miseria più di prima. La terra dev'essere di chi la lavora!

Quasta l'è la nostra tera, a sain ned e semper ste que e adessa parchè as fagna cmandè dai tudesc? Cus al sa dat al fascism? Aviv avù quel? La tera a l'a avanzè

ai padron cumpagna premma, avì d'la miseria piò d' premma. La tera l'ha da esser ad chi la lavoura!

DANTE: Per i tedeschi siamo solo bestie da sfruttare. L'uomo quando comanda diventa schifoso.

Per i tudesc nu eter sam saul dal bisti. L'omen quand al cmanda advanta cattiv.

ARMANDO: (interrompe ironico) Allora ci mettiamo le divise e prendiamo le armi anche noi così facciamo come loro...

Alaura set c'sal digg? As mittem al divis anca noi, a tulam dagl'erum a fai cumpagna i chi fan lour...

ANTONIO: Qualche cosa bisogna fare...

Quele al bsagna fer...

DANTE: Sì ma questa è una guerra vera, mica un gioco... e la guerra vera bisogna saperla fare... ci vogliono le armi...

Avì rasaun quasta però l'è una guera seria, an ne mia un zug... e la guera bsagna savairla fer... e par ferla bsagna aver degl'erum.

IL VECCHIO: Qui c'è da scegliere se andare a fare i servi in Germania, se farsi ammazzare o se difendere la nostra terra e rimandare i "tugnin" da dove sono venuti.

Que bsagna cla dezidagna se ander a fer i sarvein in Germania, fers amazer oppur sal defindain la nostra tera e mander i tugnein da dov ien vgnò.

GIANNI: Cosa serve rimanere nascosti e basta! Se vincono i "tugnin", cosa pensate che gli fanno poi i fascisti a quelli che sono nascosti?

Se i vinzess i tugnein dapp i fascesta csa pinsev chi faghen a qui chi se arpiatè?

ARMANDO: Bisogna vedere cosa vogliamo lasciare ai nostri figli...

Bsagna vadder cusa vlogna lasciè ai noster fiùl...

VECCHIO: Quello che fanno non è di questo mondo, va contro tutto quello che sappiamo e che ci hanno insegnato... Arriva un momento che non puoi più mandar giù.

Set c'sal deg? Qual ch'i fan me anò mai vest in mond, l'è cuntreri a tott qual chi i sa' ingnè... L'ariva un mument che te an ni pu piò.

A un primo sguardo complessivo, ciò che emerge è un'estrema semplicità di tutti gli elementi intessuti nella costruzione dialogica: livello sintattico e lessicale dell'italiano si allineano e si impadroniscono delle formule più comuni del parlato, ricreando così

un'atmosfera conversazionale più credibile. Le dislocazioni, l'uso ristretto dei tempi verbali e una scelta molto limitata dei significanti hanno facilitato l'impianto dell'oralità del dialetto che, diversamente, si sarebbe trovato ingessato da un'ossatura "letteraria" (come accadde, ad esempio, a *La Terra trema* di Visconti).

Ma il parlato filmico propone delle diversità sostanziali, riconducibili specificatamente al mezzo cinematografico e alla poetica autoriale del regista:

### Sequenza 8

1\*GIANNI (vfc): I an mandè una speia/ un de Verghè// Maintre in cai se durmiva intun rifug ant intun bòsc e al Lupo era de guèrdia// Lu què/ an so ancoura cum l'eva fat/ la ciapè un curtèl e ia cazè una scurtlèda int'la panza// Po' dòpo sé scarabatlè adoss a me... ma me mi era disdè/ aloura mi son scansè... A ièra un bur... A ièra al Lupo vrat par tèra c'al feva di ro c'al pareva na bistia// Lu què c'al pareva un matt/ c'al tireva di scurtleda in za in là// Mi an capì più gnint... in cal casin/ mi an so ancoura adèss cum l'eva fat Fonso/ a tirè fora la rivoltella/ e i a sparà dritt int'la faza a quel pèzz di merda//

2\*IL VECCHIO: Quasta l'è la nostra tèra/ a saint ned que e san samper ste què... e adesso parché as fagna cmandè dai Tudèsc?

3\*DANTE: Par i Tudèsc nuèter sam dal bèsti!

4\*IL VECCHIO: Set es' al dèg? Qual ch' i fan me a no mai vist in ste mònd què// Anzi l'è tutt cuntreri qual chi i san insgnè...

5\*ARMANDO: E aloura sa fègn eh? As mettam la divisa e tugliem agl'erum anca nu? Acsè al fègn cumpagna laur...

6\*GIANNI: Guarda che nuèter sai cumpagn de vuèter/ vgni cun no'!

7\*ANTONIO: In tòtt le maniere quèlc al bsagna fèr...

8\*DANTE: Vuèter avì reson/ però questa què l'è na guera vera e la guera vera la vo fata bèn! Cal vod i sciop/ al vod dagl'erum/ al vod incoss al vod! Non l'è mia un zù quèst qui...

9\*ARMANDO: Bsagna vader/ cusa vlogna lasciè ai noster fiul//

L'uso sintattico del dialetto si frantuma in frasi di brevissimo periodo in rapporto di coordinazioni per asindeto. Gli enunciati così sintetici permettono un maggior controllo e annullano la verbosità che si percepisce, anche solo a pelle, dallo scritto-parlato precedente. Le ripetizioni di interi sintagmi legano alla retorica del discorso una semplificazione ulteriore del dettato filmico e l'anafora aiuta a instaurare rapporti di consequenzialità: suoni simili orientano meglio lo spettatore e lo accompagnano a un'abitudine dell'ascolto che diviene familiare:

1\*GIANNI (vfc): I an mandè una speia/ un de Verghè// Maintre in cai se durmiva intun rifug ant intun bòsc e al Lupo era de guèrdia// Lu què/ an so ancoura cum l'eva fat/ la ciapè un curtèl e ia cazè una scurtlèda int'la panza// Po' dòpo sé scarabatlè adoss a me... ma me mi era disdè/ aloura mi son scansè... A ièra un bur... A ièra al Lupo vrat par tèra c'al feva di ro c'al pareva na bistia// Lu què c'al pareva un matt/ c'al tireva di scurtlèda in za in là// Mi an capì più gnint... in cal casin/ mi an so ancoura adèss cum l'eva fat Fonso/ a tirè fora la rivoltella/ e i a sparà dritt int'la faza a quel pèzz di merda//

2\*IL VECCHIO: Quasta l'è la nostra tèra/ a saint ned que e san samper ste què... e adesso parché as fagna cmandè dai Tudèsc?

3\*DANTE: Par i Tudèsc nuèter sam dal bèsti!

4\*IL VECCHIO: Set cs' al dèg? Qual ch' i fan me a no mai vist in ste mònd què// Anzi l'è tutt cuntrerì qual chi i san insgnè...

5\*ARMANDO: E aloura sa fègn eh? As mettam la divisa e tugliem agl'erum anca nu? Acsè al fègn cumpagna laur...

6\*GIANNI: Guarda che nuèter sai cumpagn de vuèter/ vgni cun no'!

7\*ANTONIO: In tòtt le maniere quèlc al bsagna fèr...

8\*DANTE: Vuèter avì reson/ però questa què l'è na guera vera e la guera vera la vo fata bèn! Cal vod i sciop/ al vod dagl'erum/ al vod incoss al vod! Non l'è mia un zù quèst qui...

9\*ARMANDO: Bsagna vader/ cusa vagna lasciè ai noster fiul//

A scatola cinese, il lessico utilizzato si richiama spesso alla stessa radice, facilitando ulteriormente l'orientamento nel mondo dialettale della significazione: *curtèl* (come da esempio) anticipa *scurtlèda* e ne guida il senso, tanto che, più avanti, può comparire da solo, già assorbito dalla memoria uditiva. E i *ro* del comandante Lupo sono accompagnati da un termine di paragone in grado di facilitare la comprensione e, se non la giusta traduzione, almeno la corretta area semantica di interpretazione.

Ma ciò che colpisce maggiormente e viene a costituire la reale riscrittura del mezzo cinematografico sono, da un lato, la natura del dialetto e, dall'altro, l'intenso proliferare di elementi deittici. Nel duplice rapporto che il cinema instaura tra immagini e parole in movimento, la deissi può dirsi uno degli espedienti più vivi della sua natura di *scritto per essere detto come se non fosse scritto*. E il rapporto molto stretto che Diritti crea tra il ritaglio delle inquadrature e le voci che lo riempiono conferisce a *L'Uomo che verrà* una concretezza insolita: ogni gesto viene spiegato, ogni senso identificato con la solidità della rappresentazione.

Significativa, in questo senso, è la sequenza che vede Armando e Lena (padre e madre di Martina) impegnati nella potatura degli stralci di vite. Allorché il dialetto del copione sostituisce l'evidenza dell'uva e la traduce con una frase idiomatica, il vincolo dell'immagine attrae la praticità dei gesti di Lena alla pragmaticità del parlato e le lega insieme, lasciando emergere nuovamente il senso dall'uva che la donna sta lavorando:

### **Copione p. 37**

ARMANDO: Porca... ti devi muovere, cosa dobbiamo star qui delle giornate con tutti il lavoro che c'è da fare fino a sera.

Porca miseria... movet ben, parché aveign ad ster que con tott al lavurir c'avem da fer in fein a siira

LENA: L'uva di quel lato li diventa tutta acida se pensi ai debiti. È il modo di fare che cambia le cose, con il garbo e la pazienza si fa sempre bene.

S't pains a i tu debet te t'inazidis un po' P'zervell. L'è l' mod ed fer che camp i qui, caun d'la pazienza e caun d'la chelma ti secur ti fè i qui fat bèn.

### **Sequenza 6**

1\*ARMANDO: T'avì da mover as capè! Al piof/ sa vègn da ster què fin a sira con tòtt al lavurir c'avem da fèr?

2\*LENA: Sta bèn tranquèl/ s't pans ai dèbet clu l'èva la va tota da mè! L'è la manira ed fèr que cambia e qui... caun la chelma e la pasiensia se fa sèmper bèn//

Oppure, e con un significato ulteriore, si potrebbe citare il discorso che Gianni, vice capo dei partigiani, rivolge alle nuove reclute e che nel copione risulta invece assegnato a Lupo:

### **Copione pp.36-37**

LUPO: Te lo dico io perché siamo qui, per fare guerra alla guerra. Non sei venuto qui per scappare dai fascisti, sei venuto qui per combattere i fascisti, per mandare via i tedeschi dalla tua terra. Qui ci abitavano i tuoi nonni e prima ancora, molti anni indietro, c'era già gente della tua famiglia che abitava qui. Te ne devi ricordare quando vedi un tedesco, ti devi ricordare che questa è casa tua. [...] Qui nessuno ha il suo nome vero, te ne devi trovare uno anche te. Meno cose sai e meno cose dici se ti prendono. Devi avere rispetto per tutti i tuoi compagni, devi seguire gli ordini e non farti mettere in testa delle idee di politica. Ricordati che sei un partigiano e per me tu vali come quest'arma, se perdi questo fucile, io perdo te.

A tal dig me parchè sam que, per fer la guera ala guera. Te tne vgnò brse que par scapper dai fascesta, ti vgnò que par cumbater i fascesta, par mander vi i tudesc dala tu tera. Que al steva i tu nunn e premm ancaura, dimondi anni indrè, aieran bel di tu parent chi stevan que in duv te ti neet. Tè ti a d'ricurder

quand et vadd un tudasc che quasta l'è ca' tu.[...] Que incion as ciama caul su nom, te ainè da catter onn anca te di nom. Men qui set, sit tavessen mi da clapper ti ddi main. Rispetta tott i tu cumpagn, fa qual chi ddisen e an fer brisa mettert in testa delle idee puletiche. Arcordat ti un partigien e te ti ha l'valaur ed l'erma c't purt, se te tavess da perder este fusel, a perd anche te.

### Sequenza 8

13\*GIANNI: Alaura/ qua incioungli' a il su nòm// Adèss vi da truvèr di èter nòm/ parché si ciapan/ mancu i sé e mancu i di! E avì d'avè dal rispètt/ par tòtt i vuster cumpagn! E brisa fèr mettersè intla tèsta le idee de la pulèteca! Te parché te què? No/ tal dèg mè parché te què! Tè te què parché drig ga... i sta i fascèst e i tudàsc! Ma questa l'è ca' tò/ l'è cà tò nono e tò nona/ e prima ancaura l'è la ca' di tòtt la tò famèia! Alaura tl'è dal ricurdèr/ bè! E quand vad un tudàsc ta ne brisa scapèr vi/ ma te da ferì la guèra!

Concisione ed essenzialità, come prima rilevato, snelliscono la struttura sintattica e le conferiscono maggior fluidità, miglior dimestichezza all'ascolto, ma ben evidente è l'intervento dell'oralità del parlato filmico nei costrutti che ad essa si richiamano: i segnali discorsivi *alaura, no, ma* usati in presa di turno ad assolvere principalmente una funzione fatica, ma non solo. La deissi (personale soprattutto) si arricchisce e si amplia in risposta alle scelte registiche che hanno guidato le inquadrature: com'è facile notare, il particolare viene recuperato in una sola visione d'insieme del gruppo di partigiani e la macchina da presa preferisce sostare sui volti di ognuno, inquadrarli e sentirli appellare con il *tè*. A due a due. Travisando il significato grammaticale del pronome soggetto per conferirgliene uno più intimo e universale. Un *tu* che è dell'uomo e non dell'individuo.

Allo stesso modo occorre sottolineare quanto diversa sia la natura del dialetto medesimo: come si è già avuto modo di analizzare nel lavoro di tesi, la variante regionale che emerge dal tessuto filmato non è quella bolognese, bensì romagnola e, con un'attenzione maggiore, una variante romagnola a tratti italianizzata. Termini come *penseva, truver, scaper* non fanno capo allo scritto dialettale del traduttore anziano e sono realizzati prevalentemente dalla componente attoriale non "accademica". Una particolarità della lingua filmata, infatti, viene giocata tutta sulla riscrittura che le influenze del sostrato linguistico attoriale impongono alla dicitura del copione e ne *L'Uomo che verrà* questo agire affiora con evidenza. Quantitativamente, infatti, le modifiche al tracciato dialettale si riscontrano nella maggioranza delle costruzioni dialogiche di quegli attori la cui provenienza è anagraficamente collocata in Romagna e che, con facilità, grazie a un miglior controllo sulla lingua, modificano e mantengono organica e credibile la veste linguistica del film. Giorgio Diritti, come da lezione neorealista, ha costruito la diegesi su volti e profili di uomini e donne comuni, cercando in essi la veridicità del reale, in quella doppia presenza del corpo e della voce.



Ai personaggi di Lena e Beniamina (interpretate, rispettivamente, da Maya Sansa e Alba Rorwacher) corrispondono infatti espressioni e costruzioni di enunciati che mantengono quasi sempre intatta la forma linguistica del copione:

### **Copione pp. 6-7**

VITTORIA: Non sai tener da conto le cose! Questo vestito ormai non sta più insieme. Non puoi mica andare in chiesa così.

Te tan sé gnanch tgnr da cat i tu qui! Ste ftieri an sta piò insem. Tan po' mea ander in cisa fti acse.

BENIAMINA: Hai sbagliato a nascere. Dovevi nascere in una famiglia di signori.

Te sbagliè a nascer. T'aviv da nascer in tna fameglia et padron.

VITTORIA: Prendi, infilati questo.

Tul mo quast que e metl adoss.

BENIAMINA: Quello era un mio vestito.

Qual le l'era un mi ftieri.

### **Sequenza 2**

1\*VITTORIA: Martina! Guarda lè sta ftena tuta sprasulè! Tan po' mia andar in cisa acsè!

2\*BENIAMINA: Te Martina ta ti sbaglià a nascer. T'aviv da nascer int' na famèia et padròn//

3\*VITTORIA: Vèn mo un po' que/ mònta so// Cherla mo// Tul mo quast què e metl indoss//

4\*BENIAMINA: Ma qual l'è l'era un mi ftieri!

Dove Vittoria arricchisce, Beniamina si attiene. Dove l'una modifica lessico e struttura degli enunciati, l'altra si adegua nell'esercitazione della memoria.

Ma, in ultima analisi, ciò che alcuni dialoghi presi a esempio evidenziano è però anche una coscienza sensibile dell'esistenza, soprattutto linguistica, dei soggetti ritratti. La semplificazione non è solo quella dei costrutti linguistici, ma anche delle definizioni, della sostanza dei discorsi: Diritti scioglie i nodi di giudizi complicati e preferisce lasciar affiorare le comprensioni e incomprensioni che l'essenzialità della vita nei campi e le sue elementarità impongono al narrato, nella sua verosimiglianza. Spariscono i giudizi alla politica fascista, l'appellativo di "socialista" in bocca al

mandriano, alle logiche di solidarietà di classe, del bisogno di violenza per combattere altra violenza e anche quando Armando lamenta l'insensatezza della Storia il discorso è limpido, senza macchie. Lo sforzo interpretativo non è richiesto, il repertorio linguistico si collega a un universo comprensibile di necessità e bisogni e lo sguardo a situazioni facilmente decifrabili.

*L'Uomo che verrà* è un ritratto meraviglioso e bellissimo di un messaggio universale sul valore della vita. Qualunque vita. Delle sue insensatezze e rovine. Dei suoi respiri. E il dialetto interviene a esprimere la veridicità delle vite che traduce, ne informa la grammatica quotidiana e ne ricalca una semplicità non lirica. In *Diritti* il dialetto racconta, è parola che ignora l'affastellamento delle subordinate e la prosasticità letteraria per far risaltare l'essenziale vivacità di una lingua che è tanto più emotiva quanto meno costruita.