

FERONDO E ROSARIA. GELOSIA, RISCrittURA E LINGUAGGIO DA BOCCACCIO A DARIO FO E FRANCA RAME

*Ferondo and Rosaria. Jealousy, Rewriting, and Language from
Boccaccio to Dario Fo and Franca Rame*

Domenico ARGIRÒ
Universidad de Sevilla

Fecha final de recepción: 8 de octubre de 2025
Fecha de aceptación definitiva: 30 de octubre de 2025

RIASSUNTO: Ne *Il Boccaccio riveduto e scorretto* Dario Fo e Franca Rame reinterpretano il *Decameron*. Sia nella versione finale che negli autografi molto spazio è dato a *La prima novella napoletana*, riscrittura della III, 8. Il motore dell'azione è la gelosia di Ferondo verso Rosaria, moglie dedita e sfruttata; una gelosia che, nella dialettica servo-padrone hegeliana lo porta ad essere prima dominante e poi dominato. Si analizzerà il *pastiche* linguistico del napoletanesco usato, raffrontando il materiale preparatorio con quanto fatto nel napoletanesco de *Lo Santo Jullare Francesco*, con i livelli di linguaggio di Fo e con un vocabolario napoletano-italiano. Ci si soffermerà sul ruolo svolto da Franca Rame nell'opera, sottolineandone l'importanza anche nella questione linguistica.

Parole chiave: Fo-Rame; Boccaccio; gelosia; linguaggio; dialetto.

ABSTRACT: In *Il Boccaccio riveduto e scorretto*, Dario Fo and Franca Rame reinterpret The Decameron through their unique sensibilities. Both in the final version and in the autographs, significant space is dedicated to *La prima novella napoletana*, a rewriting of Novella III, 8. The driving force of the action is Ferondo's jealousy towards Rosaria, a devoted and exploited wife; a jealousy that, within the Hegelian master-slave dialectic, leads him to be first dominant and then dominated. This study will analyze the linguistic pastiche of *Napoletanesco* used, comparing the extensive preparatory material with the *Napoletanesco* found in *Lo Santo Jullare Francesco*, with Fo's levels of language, and with a Neapolitan-Italian vocabulary. Emphasis will also be placed

on the crucial role played by Franca Rame in the work, highlighting her importance in linguistic matters as well.

Keywords: Fo-Rame; Boccaccio; jealousy; language; dialect.

1. INTRODUZIONE

Era il 2011 quando Dario Fo, pubblicava la propria riscrittura del *Decameron* ne *Il Boccaccio riveduto e scorretto*.

Già si è analizzato¹ come sarebbe molto più corretto dire «la coppia Fo-Rame» a riguardo dell'attribuzione dell'opera, nella quale, come per il loro teatro, i due lavorano fianco a fianco e gli apporti si mischiano a tal punto da essere spesso indistinguibili.

La loro è una scrittura collaborativa su più livelli (Angelucci e Kolsky, 2023), familiare (Pizza, 2019: 105; 2006: 91-92) e, analizzando *Il Boccaccio riveduto e scorretto*, questo appare chiaramente.

Nell'opera, il testo di Boccaccio e altre fonti medievali vengono rilette e sovverstrate, nelle trame, nei personaggi e nelle soluzioni narrative, filtrandole attraverso la sensibilità degli autori, il loro contesto storico-culturale e i loro gusti.

2. ANALISI DELLA RISCrittURA

Nella riscrittura dei Fo-Rame un ampio spazio della versione finale a stampa è dedicato a *La prima novella napoletana*, la novella di Ferondo e Rosaria, dalla III, 8 del *Decameron*²; l'attenzione per questo testo è ancora maggiore negli autografi³ dove chiaramente si attesta il tempo dedicato alla scrittura in napoletanesco, le correzioni, le variazioni di trama.

Rispetto all'originale boccacciano si mantiene l'ossatura basica della trama, ma se ne mutano molti dettagli e, in conclusione, vi è un lungo inserto, per così dire, poliziesco, totalmente assente nell'originale.

In Boccaccio la novella è di ambientazione toscana mentre nella riscrittura lo sfondo diventa Napoli e, nello specifico, il vicolo di Malpertugio, che nel *Decameron*

¹ Già in Argirò (2025), si è segnalato come sarebbe molto meglio dire «la coppia Fo-Rame» a riguardo dell'attribuzione de *Il Boccaccio riveduto e scorretto*, per il ruolo fondamentale di Franca Rame nell'opera, che supera quello della curatela e dell'editing e arriva a una vera e propria coautorialità. Si è analizzato l'operato sui manoscritti dell'opera e, attraverso le categorie di autorialità di Love, 2002 si è messo in luce come Franca Rame interviene in tutti gli ambiti (*precursory authorship*, *executive authorship* e *revisionary authorship*), tranne che nella *declarative authorship*, il nome sulla copertina, l'attribuzione.

² «Ferondo, mangiata certa polvere, è sotterrato per morto; e dall'abate, che la moglie di lui si gode, tratto della sepoltura, è messo in prigione e fattogli credere che egli è in purgatorio; e poi risuscitato, per suo nutrica un figliuolo dello abate nella moglie di lui generato» (Boccaccio, 1956: 280).

³ Si ringrazia sempre la Fondazione Fo-Rame per l'accesso ai materiali e il supporto avuto in fase di ricerca. Gli autografi sono conservati presso l'Archivio di Stato di Verona; relative a *Il Boccaccio riveduto e scorretto* sono le sezioni (VI.2)IO, (VII.2)IO, (VII.2)O9.

era la contrada dove, in Andreuccio da Perugia, II, 5 (Boccaccio, 1956: 110) risiedeva madama Fiordaliso, che beffa il giovane e gli ruba il denaro.

La Napoli dei Fo-Rame non ha, come messo in luce da Benedetto Croce (1911) per la II, 5 di Boccaccio, una sua reale geografia, ma diventa più un luogo ideale, stereotipato e funzionale al racconto e al linguaggio scelto: il napoletanESCO.

La trama della III, 8 del *Decameron* ha come motore un abate che, prendendo in giro Ferondo per la sua gelosia, si rende conto che ha una bella moglie, senza nome, e architetta un piano per averla: drogarlo, farlo credere morto e in Purgatorio e poi, dopo aver lusingato la moglie con parole e regali, godere di lei. Quando la donna rimane incinta l'abate, con un suo assistente monaco bolognese col quale dieci mesi prima ha portato Ferondo in una tomba buia, convince il malcapitato che tornerà in vita e troverà la moglie ad aspettarlo con suo figlio, che dovrà chiamarsi Benedetto. Ferondo, felice per la resurrezione, non sarà più geloso e la moglie, ogni tanto, continuerà ancora a far visita all'abate.

Il motore della trama de *La prima novella napoletana* è, invece, la gelosia estrema di Ferondo, marito sfaccendato di Rosaria, moglie onesta e lavoratrice che, dopo anni di vessazioni, si innamora di Benvenuto⁴, un novizio della congrega degli Umiliati. In una confessione in cui lei non sa di parlare con Benvenuto si scoprono innamorati vicendevolmente e Mastro Giusto, saggio speciale della congrega, architetta il piano di drogare Ferondo e fargli credere di avere visioni sconce, così da permettere ai due giovani di godere davanti a lui. A Rosaria, dopo un po', questa situazione non piace e Mastro Giusto concepisce il piano di drogare il giovane e portarlo ai Campi Flegrei⁵ facendogli credere di essere in Purgatorio, punito per la sua estrema gelosia.

In questo punto della trama si innesta l'elemento nuovo rispetto all'originale: i due giovani sono interrotti durante l'atto da alcuni lestofanti che cercavano Ferondo e poi dalle guardie che dicono di aver trovato il corpo di Ferondo in mare; gli amanti, però, sanno che Ferondo non può essere il cadavere ritrovato e iniziano un'indagine nella quale scoprono un sosia di Ferondo, tale Barullo Scatammocca, che si era a lui sostituito per sfuggire ad altri criminali del giro delle bische clandestine a Napoli ed era stato ucciso. I due e Mastro Giusto raccontano tutto alle guardie, Benvenuto, ben pagato, diventa una di loro e, insieme, vanno dalla vedova di Scatammocca, Donna Fabrizia, che salvano dai lestofanti e portano ai Campi Flegrei, dove si congiunge con Ferondo in una sequenza tra il comico e l'erotico. La novella si conclude con Rosaria prima gravida e poi con un figlio; al battesimo ritorna Ferondo, non più geloso di lei.

⁴ Si noti come si mantiene il gioco di parole decameroniano: laddove Benedetto è il figlio dell'abate e della donna e qui Benvenuto è il giovane amante che arriva nella vita di Rosaria a ribaltare la situazione iniziale.

⁵ I Fo-Rame non citano la solfatara di Pozzuoli, ma molto probabilmente vogliono intendere quel luogo, erroneamente identificato come Campi Flegrei, che in realtà è un'area molto più ampia e non tutta caratterizzata dai fenomeni estremi di emissioni fumaroliche della solfatara che sono l'ambientazione per il Purgatorio della coppia.

Oltre il lungo innesto finale la novella della coppia Fo-Rame insiste molto di più sulla gelosia di Ferondo e, proprio questo, nella situazione iniziale ha fatto ricondurre alla *precursory authorship* (termine da Love, 2002) di Franca Rame in *Tutta casa, letto e chiesa* dove nel primo monologo, *Una donna sola*, la protagonista è

La casalinga per antonomasia [...] che ha tutto all'interno della sua famiglia, meno la cosa più importante: la considerazione, l'essere trattata dai maschi di casa come una persona, un individuo e rispettata in quanto tale, non solo usata come oggetto sessuale e come domestica senza stipendio né pensione (Fo e Rame, 2000: 960).

La protagonista del monologo, «prigioniera senza speranza» (Peja, 2009: 103), affronta tutta una serie di eventi e soprusi su di lei, con un tono che parte dalla comicità amara e grottesca e, in due climax inverse, arriva al finale tragico.

La situazione è assurda (e suscita la risata) per l'assommarsi in essa di una fila di questioni di sfruttamento e oppressione della donna ognuna delle quali però in sé non è purtroppo affatto assurda, ma addirittura realistica. Il realismo drammatico con cui potrebbe essere presentata ognuna delle singole situazioni che vive la donna, nella rappresentazione di un insieme così improbabile e pazzesco, vira decisamente verso il comico-grottesco (Peja, 2009: 103).

In *Una donna sola* il concetto di comicità e di farsa sembra esistere soltanto a livello superficiale, come frenesia dell'azione fatta di un ritmo serrato ed in continuo crescendo, fino al parossismo del finale (Angelucci e Kolsky, 2023: 132).

Tutta casa, letto e chiesa testimonia un'attenzione alla questione femminile da parte dei Fo-Rame che parte da lontano nel tempo, da molto prima de *Il Boccaccio riveduto e scorretto*; un'attenzione a cui generalmente Fo perviene tramite Franca Rame, attraverso le sue battaglie politiche, contro il patriarcato, ed è lui stesso ad ammetterlo:

La morale è questa: non basta denunciare che la società opprime e concede poco o alcuno spazio alle donne, non basta limitarsi a far critiche da Cassandra. Per arrivare a ottenere spazi e credibilità, forse il rimedio è darsi da fare in prima persona, magari anche accettando di collaborare perfino con i maschi, se è il caso, e indurli a lavorare a vantaggio del problema e a svolgere discorsi che trattino del femminile, come appunto, nel suo piccolo, ha saputo ottenere Franca (Fo, 1987: 79).

Questo ci riporta ad un concetto di femminismo molto particolare e personale per la coppia Fo-Rame, che sicuramente tanto deve alle battaglie degli anni '60-'70 in Italia, ma che si caratterizza in maniera unica, attraverso prevalenti elementi marxisti.

Innanzitutto non vi è la volontà prefissata di fare un'opera femminista o rivendicativa, ma quella di mettere in scena la realtà, ciò che gli spettatori di entrambi i sessi potessero riconoscere come attuale, reale.

[Su *Tutta casa, letto e chiesa*.] Questo spettacolo è nato nel 77 in pieno femminismo, era molto gradito alle ragazze, alle donne, anche agli uomini, perché c'era una critica

gentile non era una critica rozza perché portava le tematiche che ci erano vicine, tutto era visto in chiave satirica, comica. [...]

Praticamente in platea avevano lo specchio, le donne e gli uomini, di quella che era la loro vita (Archivio Luce Cinecittà, 2023).

Sia nell'affiancamento a Fo che nell'attenzione al pubblico maschile si capisce chiaramente che Franca Rame «vuole che gli uomini vengano tenuti per mano in un percorso quasi pedagogico che aiuti anche loro a prendere coscienza della situazione della donna nel contesto patriarcale» (Angelucci e Kolsky, 2023: 131).

Così la situazione comico-grottesca, sia di *Una donna sola* che di *Ferondo e Rosaria*, concede alla coppia di autori la possibilità di mettere in scena la realtà, mentre allo spettatore di giungere, attraverso la risata, ad una nuova consapevolezza.

Ciò che subito colpisce nel contesto messo in scena è l'attaccamento che Rosaria, la protagonista, ha nei confronti del marito, l'attenzione a lui anche nel momento dell'inganno. A fronte quindi di un marito che la vessa, la picchia ed esclama: «E co' chisto empàra a rispettàmme, che io so' ancora lo màsculo accà!» (Fo, 2011: 141) troviamo una moglie che si preoccupa per lui, «Ma guai a vù se ce farete dellu male a lo mèo Ferondo!» (Fo, 2011: 158), che gli vuole bene nonostante lo stia tradendo e, soprattutto, nonostante la violenza da lui subita.

Se «Questo prototipo di marito rappresenta un exemplum del controllo che gli uomini e la società esercitano sulle donne, nel tentativo di limitarne libertà e spazi, usando la violenza in tutte le sue forme» (Cerrato, 2017: 26) il comportamento di Rosaria fa particolarmente riflettere su come la parte dominata giustifichi il dominante, col quale condivide il sistema di valori (Bourdieu, 1988: 45) al quale è educato:

Per sua natura l'uomo è e vuole essere libero; ma la sua natura è anche fatta in modo tale da prendere facilmente la piega che le viene data dall'educazione. Diciamo allora che tutte le cose diventano naturali per l'uomo quando vi viene educato e vi si abitua, ma che gli è propriamente connaturato solo ciò a cui lo colloca la sua indole semplice e non alterata. Quindi la causa prima della servitù volontaria è l'abitudine (De La Boétie, 2004: 19).

Per quanto riguarda la condizione femminile nel tempo, questo aspetto risulterà fondamentale e, proprio contro di ciò, si scaglierà *Sputiamo su Hegel* (Lonzi, 1974) che, negli anni '70 sarà uno dei capisaldi del femminismo italiano.

Il rapporto hegeliano servo-padrone è un rapporto interno al mondo umano maschile, e ad esso si attaglia la dialettica nei termini esattamente dedotti dai presupposti della presa del potere. Ma il dissidio donna-uomo non è un dilemma: ad esso non si prevede soluzione in quanto non viene posto dalla cultura patriarcale come un problema umano, ma come un dato naturale. Esso discende dalla gerarchia tra i sessi ai quali viene attribuita come essenza il risultato della loro opposizione: una definizione di superiore e inferiore nasconde l'origine di un vittorioso e di un vinto. La visione maschile del mondo ha trovato le giustificazioni inerenti ai limiti della

sua stessa unilaterale esperienza. Ma per la donna rimane inspiegata l'origine della opposizione tra i sessi (Lonzi, 1974: 23-24).

Ma, proprio riflettendo su Hegel, che parla di come «la subordinazione si rovescia» (Hegel, 2000: 55), la gelosia di Ferondo da dominante lo rende un dominato, schiavo del suo stesso sentimento violento, totalmente dipendente da Rosaria (un esempio può essere quando, nel finto Purgatorio dei Campi Flegrei, Ferondo è digiuno e affamato e mangia solo perché Rosaria gli manda un cesto di frutta tramite Benvenuto e Mastro Giusto).

Ferondo sopravvive alla fame solo perché Rosaria ne condivide il sistema di valori, solo perché rimane legata a lui; solo per scelta della moglie l'erba è un anestetico e non un veleno. «Così il tiranno [...] viene difeso da uomini da cui dovrebbe difendersi» (De La Boétie, 2004: 31). Si riproduce, quindi, lo schema tipico della dialettica servo-padrone hegeliana, ma senza una reale soluzione proposta nella novella se non la situazione comica-grottesca, che, come si è visto, è funzionale alla riflessione, ne è un mezzo.

Nello schema hegeliano il padrone, nella lotta per l'indipendenza, ha rischiato la vita e si afferma, imponendosi su chi ha preferito la sottomissione pur di salvare la propria esistenza. Eppure, questa gerarchia si capovolge: il servo, attraverso il suo lavoro, provvede al sostentamento del signore, rendendolo così dipendente. Il padrone, non potendo più fare a meno del lavoro del servo, finisce per essere vincolato a quest'ultimo, e il servo, con la sua azione produttiva, assume di fatto il controllo (Hegel, 2000: 55).

Certo è importante sottolineare che:

Far rientrare il problema femminile in una concezione di lotta servo-padrone quale è quella classista è un errore storico in quanto essa è sorta da una cultura che escludeva il punto di discriminazione essenziale dell'umanità, il privilegio assoluto dell'uomo sulla donna, e poneva prospettive all'umanità nei termini di una problematica maschile, cioè poneva prospettive solo alla collettività maschile (Lonzi, 1974: 25).

Si ritiene però importante, soprattutto nel contesto del pensiero della coppia Fo-Rame, riflettere sulle fondamentali tappe hegeliane nella creazione dei ruoli e nella loro sovversione. Di fatto sono: la paura della morte e il lavoro.

La paura della morte prima relega il servo al suo ruolo subordinato e, nella sua assenza o superamento, permette al padrone la presa del potere; il lavoro, invece, prima caratterizza il servo come subordinato, poi gli concede il ruolo essenziale che ribalterà lo schema del potere.

È un concetto che Marx (2004, soprattutto nelle sezioni *Il lavoro alienato* e *La proprietà privata e il comunismo*) riprende e rielabora e che perviene alla coppia Fo-Rame attraverso i movimenti sociali di quegli anni.

Infatti Dario Fo e Franca Rame appaiono «saldamente radicati in un discorso marxista-leninista sul lavoro, il profitto, l'alienazione, la proprietà» (Peja, 2009: 107); così Ferondo non è solo un violento sulla moglie, ma la sfrutta (e ne dipende).

Questo è facilmente riscontrabile nella produzione della coppia, soprattutto a cavallo tra gli anni sessanta e settanta, proprio il periodo di *Tutta casa, letto e chiesa*.

Partendo dal monologo *La madre*, scritto originariamente come scena de *L'operaio conosce trecento parole, il padrone mille, per questo lui è il padrone* (1969), e passando per *Medea*, *Una donna sola*, *Io*, *Ulrike*, *grido* e gli altri monologhi degli anni 1977-78, scopriremo una serie di donne irriducibili a quel messaggio marxista-maoista che ha ispirato l'originario abbandono del teatro borghese [...]. Troveremo invece una voce anarchica, ribelle verso le costrizioni, spesso disperata, martire, pronta al sacrificio per una rivoluzione futura, per una donna nuova che tragicamente si sottrae all'orizzonte esistenziale della protagonista. Legata a questa troveremo però anche una rinnovata apertura al dialogo con il pubblico sulla base delle questioni di genere, legate ma non subordinate alle questioni di classe (Angelucci e Kolsky, 2023: 30).

Data però la gelosia di Ferondo come motore dell'azione non si può non fare un riferimento conclusivo di questa sezione a Lacan (1991) che attraverso Hegel riflette sul desiderio: «È la dialettica hegeliana del padrone e del servo che deve farci comprendere la struttura del desiderio e il fatto che la verità si scopra sempre attraverso una lotta» (Lacan, 1991: 179).

3. LINGUAGGIO: IL *PASTICHE* DEL NAPOLETANESCO

Per *La prima novella napoletana* Fo sceglie il dialetto come mezzo per raccontare; di certo non era nuovo alla cosa: in quasi tutti i suoi spettacoli teatrali ricorre al dialetto per caratterizzare personaggi, alcuni passaggi o l'intera narrazione.

Da Holm (2021), suo traduttore e collaboratore, sono stati riconosciuti nella produzione di Fo tre livelli di linguaggio: l'italiano, definito «linguaggio normale», il dialetto, «linguaggio speciale», come livello intermedio prima del grammelot, dove le parole si rarefanno completamente lasciando spazio ai suoni.

Insomma, il linguaggio, sia quello 'normale' che quello 'speciale', contiene uno strato musicale di motivi e variazioni ritornanti; dal punto di vista linguistico-musicale le *dramatis personae* funzionano come strumenti da accordare l'uno con o contro l'altro in termini di suono e ritmo (Holm, 2021: 17).

Di sicuro Fo riteneva il dialetto fondamentale nel percorso di un attore: «Ecco un consiglio davvero utile di cui, sono certo, gli aspiranti attori mi saranno grati: quando imparate un testo cercate di ritradurvelo prima con parole vostre, e poi nel vostro dialetto, se ne avete uno» (Fo, 1987: 244); ma la scelta del napoletanESCO usato nella novella in questione ha radici molto profonde nella narrazione di Fo nella quale il dialetto, «parte del valore lessicale d'ogni popolo» (Fo, 2010: 4), diventa essenziale per la trama e per i concetti. Per dirlo alla McLuhan (1994): un mezzo che diventa esso stesso messaggio.

Dal tempo di *Mistero Buffo* Fo ha usato il dialetto come contro-lingua, opposta alla ben curata e pulita 'lingua del potere'. In effetti mescolava una serie di dialetti in un

linguaggio musicale, una ‘lingua padana’ che combinava timbro e semantica in registri molto più estesi di quelli che il linguaggio normale consente (Holm, 2021: 16).

Ma il dialetto di Fo, anche quando è il suo madrelingua e non uno diverso che prova a mettere in scena, non è un dialetto fedele, standard (se mai un dialetto si può definire così), rigido nelle norme del parlato o della verosimiglianza, ma lo modella adattandolo alle necessità sonore e narrative del contesto.

Non si tratta della semplice imitazione di varietà linguistiche esistenti, ma dell’«uso trasgressivo dello strumento linguistico», della «manipolazione e contaminazione dei generi e dei linguaggi, finalizzate a una ricerca di straniamento, di parodia (Trifone, 2000: 151).

Tutto questo porta a definire il dialetto di Fo *pastiche* (Folena, 1991: 121) che, al contrario del grammelot, che «è creato al momento stesso della rappresentazione sul palcoscenico ed è quindi difficilmente riproducibile» (Plack, 2016: 82), può essere reso in forma scritta (anche se la coppia, a ragione, sente sempre la necessità di affiancare la traduzione italiana di Franca Rame).

Che i due, quindi, anche per la novella in questione preferiscano l’aspetto sonoro/evocativo alla correttezza linguistica è facile riscontrarlo analizzando la prima sequenza della novella e, confrontandola con un qualsiasi vocabolario italiano-napoletano, risulterà immediatamente come non vengano rispettati dalla coppia Fo-Rame né il lessico, né la grafia del dialetto.

Comm’ell’era squasi de norma a Napule, ‘na coppia de spuse campa en ‘nu basso che s’affazza sulla via: ‘na càmmiera sola co’ ‘u lietto e lo fòco pe’ fa’ cucina, e nello miézzo ‘na scala a pioli che monta fino allo piano ‘n gòppa, en dove no’ ce sta nissciùno pe’ via de lo gran pericolo che caschi tutto abbascio (Fo, 2011: 132).

In un veloce raffronto risalta subito all’occhio che: «Squasi» in realtà in napoletano significa carezza, moina (Volpe, 1869: 343); «de norma» in realtà sarebbe dovuto essere «’e norma» (Volpe, 1869: 98); «en ‘nu basso» sarebbe dovuto essere «int’ a nu vascio» (Volpe, 1869: 377); «fòco» sarebbe dovuto essere «fuoco» (Volpe, 1869: 119); «nello miézzo» invece «’mmiezo» (Volpe, 1869: 179); «nissciùno» dovrebbe avere la grafia di «nisciuno» (Volpe, 1869: 207).

L’obiettivo dell’autore e dell’autrice non è assolutamente cercare di essere verosimile nel linguaggio, anche perché, come si vedrà, l’attenzione al linguaggio della novella negli autografi è particolarmente minuzioso, sia sui termini che sulle grafie; Fo cerca di evocare un contesto sonoro e ha il compito difficile di farlo su carta invece che sulle tavole del palcoscenico.

«L’approccio all’uso dei dialetti rifiuta la mimesi naturalista, ossia l’imitazione dell’uso quotidiano del dialetto per creare un effetto realistico, ma è volto a fini espressivi e di sperimentazione linguistica» (Caputi, 2023: 34).

Come si vedrà, dal napoletanesco Fo era già passato ne *Lo Santo Jullare Francesco* (Fo, 2000) e nello spettacolo stesso sviluppa una riflessione metalinguistica sul linguaggio usato e sui suoni:

Ma con quale linguaggio si esprimeva Francesco? In Italia si parlavano decine di dialetti (la «vulgare eloquentia» di Dante) incomunicanti fra loro. All'inizio del XIII secolo non esisteva nemmeno una parvenza di lingua italiana. L'unico veicolo di comunicazione era il latino, lessico accessibile alle sole classi elevate. Ma Francesco era un autentico giullare e conosceva il linguaggio composito e duttile dei fabulatori che riuscivano a impastare idiomi provenienti da tutta la penisola, carichi di suoni onomatopeici, forme traslate, sempre sostenute dal gesto e da una straordinaria vocalità. Un vero e proprio passepartout della comunicazione! (Fo, 2000: 880).

La lingua scelta per *Ferondo e Rosaria* gli permette sia di calare il lettore profondamente nel contesto del vicolo malfamato di Malpertugio sia, contestualmente, di creare un effetto comico-grottesco che in Fo quasi sempre «nasce prima di tutto dall'uso particolare della lingua» (Plack, 2016: 79).

Ma, come si è anticipato, negli autografi l'attenzione alla novella in questione è particolarmente ampia, con quarantotto pagine della «Nuova Bozza»⁶ dedicate, altre ventotto di fotocopie della Nuova Bozza appuntate, nove pagine di correzioni linguistiche a parte, trentasette pagine dedicate alla traduzione in italiano e un fax di scambio con Rosanna Brusegan, curatrice di una versione dei *fabliaux* di riferimento per Fo (Brusegan, 1997), su alcune occorrenze.

Nelle correzioni tanta attenzione è dedicata alla lingua che, per natura stessa del *pastiche*, rischiava di essere poco chiara.

Così l'intervento è costante nella Nuova Bozza:

Boccaccio – Dario Fo – Cosenatico 20 settembre 2010
doje compari d'o' Ferondo, subbito sorte sulla via e comenza a crià: «E' muorto! Lo marito meo ell'è morto! Alta! Chiamate 'nu dottore che lo sarvi!»
«Ecchime accà! – se presenta lo saviente – sto giusto 'gnuto a tempo!»
Lo ddi cumpari trāseno dint'a la casa. Lu dottore tasta lo cūorpo de Ferondo de 'ccà e de là, e quindi ordèna ca ogniuno se sorta de 'sto loco. Pripàra 'nu meddicamento e, co' 'na spèzie de clisterio, lo face dessennere dint'a' gola dell'enfermo... da che, appresso da la vocca ce sorte 'no grutto teremendo.
Lo dottore, c'aviva tegnuto appresso lo giovane Benevenuto comme sdo assistente, je comàna de procuràre uno bacile e porlo alla vocca dello disgraziato, che comenza a vomegà come 'na pompa. Di lì a poco, lu muorto se retuorna vivo e dice: «Ca m'è succiesso?»
E li compari suj, turnanno dint'a' cammera, je respunneno: «E' 'nu meràcolo, Capiello, che se' tornato fra nùje! Non è manco mezz'ora che tu eri cadavero...»

Boccaccio – Dario Fo – Cosenatico 20 settembre 2010
lo gargarozzo: lo dolore! Ell'è la prima volta che prova dolore allu core. Prova de pigliare 'no poco.
«Forse me consola – pensa – Macchè... non me scende lacrima... e me cresce 'nu magone sordo...»
Va via la luna, vien buia la notte, nemmàno se veggheno più le stelle. Uno zizzagare improvviso di lampi strizza il cielo, un boato e piove, piove a dritto.
«So' cussi desaperita che non m'importa d'annàme a ripara» se dice Eva.
Altre frecciate de lampi. Veggheno abbasso tocchi di ghiaccio. «Che è?! Mi acchiappa de freddo con di tremori. Non sento più le mani... le gambe. Mi sortono solo lamenti... La steccinata si muove. S'è deciso infine!»
«Ed ecco che all'estante s'affaccia Adamo.
«Esce l'ommo meo... – pensa Eva – Oddio... sto male... Me solleva... me porta nella tana... me strofina con le foglie secche... me strofina dappertutto. Me chiama... «Eva...» non riesco a rispondere. Sono interpidita perfino nella lingua. Mi chiama gridando: «Eva! Eva! Che bel nome tengo nella bocca sda! Sconvolto... m'abbraccia. Me stinge. Mi alita sul viso... mi lecca la faccia. Piagne... il ragazzo piagne per me... Piano piano mi riaffiora il tepore. Me riesce, se pure con fatica, de muovere le dita e le braccia. L'abbraccio anch'io... Sento un qualche cosa che punta contro il ventre mio... e rivolta all'Adamo je dico «Dio Santo che è, Adamo?! E un essere vivente?!»»

41 RIVERBERE ORIGINALE
L. 2
RESONANCE
SIRENE
BOUTO

Figura 1 e 2: Dagli autografi dell'opera, sezione (vii.2)09
«Nuova bozza»

⁶ Una sorta di prima digitalizzazione del testo in origine scritto da Dario Fo su fogli A3 con anche i bozzetti delle illustrazioni poi realizzate per il libro. La Nuova Bozza viene poi corretta ai margini da Franca Rame, che interviene in diversi colori nel testo e ai margini riscrivendo intere sequenze, eliminandone altre, suggerendo soluzioni alternative.

La coppia si corregge continuamente gli accenti dello pseudodialetto⁷ usato, appuntati e lavorati sempre a penna, posteriori quindi alla prima digitalizzazione e assenti nell'originale.

Anche sui termini usati vi è un ampio modificarsi delle forme, sempre seguendo più un criterio sonoro che di aderenza alla lingua. Si pensi, ad esempio, nell'immagine riportata, a p. 41 il «piagne» che viene modificato nell'accento in «piàgne», ma che in napoletano si direbbe «chiagne» o «chiange» (Volpe, 1869: 68); oppure «braccia» che in napoletano sarebbe «vraccia» o «vrazza» (Volpe, 1869: 386).

La lista potrebbe essere lunga e allo stesso tempo improduttiva, visto il disinteresse degli autori verso la fedeltà alla lingua.

Di fatto è un esperimento identico al napoletanese che la coppia fa usare a San Francesco ne *Lo Santo Jullare Francesco*:

Napulitàni! Ècchime accà! Oh che gusto tiéngo d'esse accanto a vùje napulitàni! Maravéglia de armàti che site! Azzumpàte comme annemàli ferróci en ògne tenzone.

E tòsti vùje site! Quanno vùje ite alle guerre, alle battàje,

scannàte e occidète criàno a cavallo: «Accóppa! Accóppa! Struppa! Struppa! Ammózza! Ammózza! E briga! Briga! (In crescendo accenna a un canto di guerra) Bravi Napulitàni! Bella jènte de curàggio e de còre! (Pausa interlocutoria). Nu' site Napulitàni? (Breve pausa). E de dove site vùje? De Bologna?! (Breve pausa) (Fo, 2000: 9).

Le due opere sono vicine nel tempo e condividono il concetto di un dialetto libero e senza schemi o fedeltà. Anche in questa sequenza è possibile notare come si mischino elementi del napoletano ad altri centromeridionali, pensiamo alla coesistenza di «napulitàni» e «accà», «Accóppa» con «Ècchime» o «de còre» dal dialetto romano.

Questi elementi conferiscono al testo una sorta di patina linguistica centromeridionale che è funzionale alla dimensione performativa, senza rispettare filologicamente gli esiti linguistici. Difatti, Fo non mette in atto un'operazione di recupero filologico di un linguaggio autentico, ma è volto alla creazione di un mélange linguistico giularesco il cui scopo è quello di suscitare la comicità (Caputi, 2023: 41).

Se, però, l'attenzione è tutta sulla performance ne *Lo Santo Jullare Francesco* con, in questa scena, il cambio di tono dal napoletano al bolognese quando il santo si rende conto di non essere davanti a napoletani, ma davanti a bolognesi, per *La prima novella napoletana* si pone il problema, l'esigenza, della forma scritta.

È così che, oltre le innumerevoli pagine di correzioni alla forma, dagli accenti al lessico, Fo sente l'esigenza di confrontarsi con Rosanna Brusegan. Negli autografi, nella cartella di Ferondo che raccoglie il materiale sopra citato, è conservato un fax

⁷ Barsotti (2006: 68) definisce «pseudodialetto padano-veneto» la lingua usata per *Mistero Buffò*.

del 24 agosto 2010 nel quale la prof.ssa Brusegan risponde ad alcuni dubbi di Fo su pronunce e lemmi, dal francese antico al dialetto.

Anche tutto il lavoro di Franca Rame, sia come traduttrice del testo che come correttrice della parte in dialetto, è particolarmente attento a rendere la narrazione evocativa, ma anche chiara e quanto più corretta possibile.

P. 113 [e] = [CHE] IF [ESSI] = [LORO] 114 ugghia [GLI] 116 el munt [L'] [COMPARI] = [COMPARI] no c'è 118 [GLI] = [LE] [STARE] = [STARE] 119 el munt [QUA] 120 [SANTISSIMO] [AL PARTO] [I] = [A]	P. 122 el [I] IF agg [LA SOTIANA E] [CAHE] = [BRACHE] 122 A 125 [NEL] = [NELLO] el munt [x x x] 126 I 127 - [I] [FERO] = [FERONDO] 128	P. 128 [SANA] = [INTERA] IF 130 [IN PIENO] = [DI STABILITÀ] C [UN ANIMA] = [UN ANIMA] I [UN ANIMA] = [UN ANIMA] 131 [APPASSO] = [L'ACCANTO] 132 [FOCO] = [FUOCO] 134 P I x x [STO] 136 - [ANIMA] ~~[ANIMA]~~ - [I] [FACEVA] = [FACEVANO]
--	---	--

Figura 3, 4 e 5: Dagli autografi dell'opera, sezione (VII.2)10
«Altre correzioni Ferondo»

Per il riconoscimento dell'apporto di Franca Rame nell'aspetto del *pastiche* linguistico e della sua traduzione si noti anche quanto messo in luce da D'Onghia (2020) che, raffrontando le due versioni scritte de *Lo Santo Jullare Francesco*, quella del 1999 curata da Franca Rame e quella del 2014, successiva alla scomparsa di lei, commenta la versione del 2014 definendola «ircocervolinguistico, nel quale convivono forme padaneggianti e mediane, macchie napoletane e chiose italiane, e la cui instabilità fonomorfológica è assai accentuata» (D'Onghia, 2020: 62).

La versione del 2014 viene definita, quindi, meno attenta e precisa, «con una maggiore trascuratezza dovuta alla vecchiaia dell'autore e alla scomparsa di Franca Rame, compagna di vita e soprattutto fondamentale collaboratrice artistica» (Caputi, 2023: 39).

Il ruolo di Franca Rame è, così, fondamentale e discriminante anche nei testi letterari di Fo, oltre che nel loro teatro.

Si ritiene, quindi, sia importante sottolineare ancora il «Noi» che Fo usa in apertura proprio de *La prima novella napoletana*. Un «Noi» narrativo, contestato da Rame stessa (forse per modestia⁸ o forse sentendolo come un *plurale majestatis*), che contiene molto di sottinteso: la coppia stessa, che narra insieme la vicenda e insieme la scrive e la

⁸ O forse per quella «mancanza di ambizione» da lei stessa citata in Rame e Farrell (2013: 87).

corregge, rimaneggiandola costantemente per pervenire alla migliore forma possibile, laddove il mezzo è esso stesso il messaggio, la lingua essa stessa il contenuto.

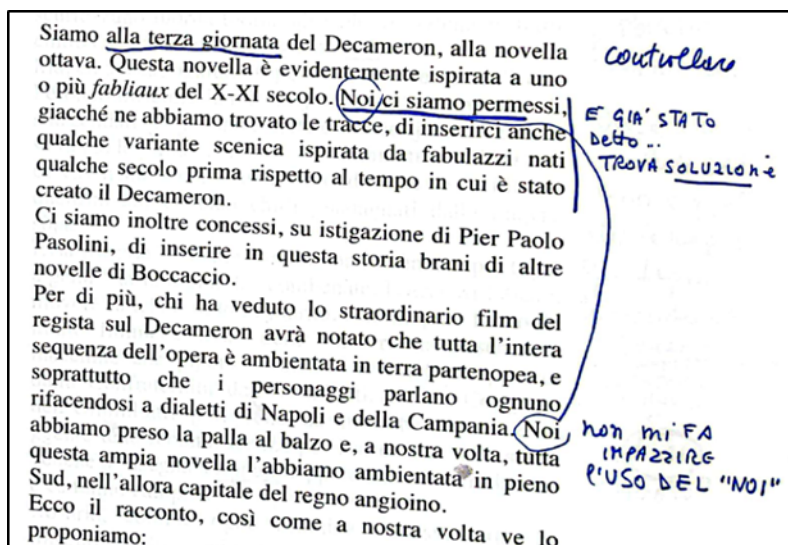


Figura 6: Dagli autografi dell'opera, sezione (VII.2)09
«Nuova bozza»

4. CONCLUSIONI

Terminando, si ritiene che quanto fatto dalla coppia ne *La prima novella napoletana* possa essere bene preso come esempio generale sia per il loro concetto di riscrittura, sia per gli ideali messi in campo che per la questione linguistica.

La coppia lavora insieme, pur se riconoscendosi quasi sempre nel solo nome di lui, in una direzione ben precisa, dove tutti i tasselli sono funzionali alla *messa in scena*, seppure solo testuale in questo caso, di storie e personaggi che possano raccontare il presente e le loro idee su esso; interessante fare questo rimaneggiando un testo di svariati secoli precedente.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ANGELUCCI, Malcom e KOLSKY, Stephen (2023). *Franca Rame ha vinto il Nobel! Due vite una collaborazione*. Milano: Mimesis.
- ARCHIVIO Luce Cinecittà (29 maggio 2023). «Franca Rame parla di Tutta casa, letto e chiesa». *Youtube*. Recuperato il 08/09/2025, in <https://youtu.be/ModAmLZokcU?si=6q44leDJYLlAR5E>.
- ARGIRÒ, Domenico Mico (2025). «Riflettendo in classe sul personaggio di Ginevra tra stereotipi e ruoli di genere in Boccaccio, Shakespeare, Shaw e Fo-Rame». In S. García

- Rodríguez (a cura di), *Saberes en tensión. Perspectivas actuales sobre la enseñanza, el conocimiento y la práctica educativa* (pp. 329-343). Madrid: Dykinson.
- BARSOTTI, Anna (2006). «Dialecti, lingue, pastiches: linguaggi in scena dal '900 al 2000». In N. Binazzi e S. Calamai (a cura di), *Lingua e dialetto nel teatro contemporaneo: atti della giornata di studio: Prato, ridotto del Teatro Metastasio, 12 marzo 2004*. Firenze: Unipress.
- BOCCACCIO, Giovanni (1956). *Decameron*. V. Branca (a cura di). Torino: UTET.
- BOURDIEU, Pierre (1988). *Il dominio maschile*. Roma: Feltrinelli.
- BRUSEGAN, Rosanna (1997). *Fabliaux. Racconti francesi medievali*. Torino: Einaudi.
- CAPUTI, Chiara (settembre-dicembre 2023). «Lu Santo Jullare Francesco». 996, *Rivista del Centro Studi Giuseppe Gioachino Belli*, anno XXI, 3, pp. 33-42. Foligno: Il Formichiere.
- CERRATO, Daniele (2017). «Il Boccaccio riveduto e scorretto di Dario Fo e Franca Rame. Uno sguardo di genere sui personaggi femminili». *Spunti e ricerche*, 31, pp. 20-34.
- CROCE, Benedetto (1911). *La novella di Andreuccio da Perugia (Pescasseroli, 1866 - Napoli, 1952)*. Bari: Laterza.
- D'ONGHIA, Luca (2020). «Sulle due redazioni de Lu Santo Jullare Francesco (ovvero le difficili nozze di Fo e Filologia)». In L. D'Onghia e E. Marinai (a cura di), *Ripensare Dario Fo. Teatro, lingua e politica* (pp. 51-63). Sesto San Giovanni: Mimesis Edizioni.
- DE LA BOÉTIE, Étienne (2004). *Discorso sulla servitù volontaria*. C. Maggiori (trad.). Macerata: Liberilibri.
- FO, Dario (1987). *Manuale minimo dell'attore*. Torino: Einaudi.
- FO, Dario (2000). *Lu Santo Jullare Francesco*. F. Rame (a cura di). Torino: Einaudi.
- FO, Dario (2010). *L'osceno è sacro. La scienza dello scurrile poetico*. F. Rame (a cura di). Milano: Feltrinelli.
- FO, Dario (2011). *Il Boccaccio riveduto e scorretto*. F. Rame (a cura di). Roma: Guanda.
- FO, Dario e RAME, Franca (1978). *Tutta casa, letto e chiesa*. Verona: Bertani.
- FO, Dario e RAME, Franca (2000). *Teatro*. Torino: Einaudi, coll. i Millenni.
- FOLENA, Gianfranco (1991). *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*. Torino: Bollati Boringhieri.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (2000). *Fenomenologia dello spirito*. E. Arrigoni (a cura di). Roma: Armando Editore.
- HOLM, Bent (2021). «I nuovi vestiti linguistici di Dario Fo. Dalle confessioni di un traduttore». *Acting Archives Review*, anno XI, 21. Recuperato il 05/09/2025, in https://www.actingarchives.it/images/21/I_nuovi_vestiti_linguistici_di_Dario_Fo.pdf.
- LACAN, Jacques (1991). *The Seminar Of Jacques Lacan. Libro II*. J.-A. Miller (a cura di). Londra: W.W. Norton & Company.
- LONZI, Carla (1974). *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale. E altri scritti*. Milano: Rivolta Femminile.
- LOVE, Harold (2002) *Attributing Authorship: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MARX, Karl (2004). *Manoscritti economico-filosofici del 1844*. N. Bobbio (a cura di). Torino: Einaudi.
- MCLUHAN, Marshall (1994). *Understanding Media: The Extensions of Man*. Cambridge: The MIT Press.

- PEJA, Laura (2009). *Strategie del comico. Franca Valeri, Franca Rame, Natalia Ginzburg*. Milano: Le Lettere.
- PIZZA, Marisa (2019). «Famiglia d'arte tra storia e innovazione: l'Archivio Franca Rame e Dario Fo». In S. Brunetti (a cura di), *Unici: le famiglie d'arte nel teatro italiano del Novecento*. Bari: Edizioni Pagina.
- PIZZA, Marisa (2006). *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame*. Roma: Bulzoni.
- PLACK, Iris (2016). «Al confine dell'intraducibile: varietà linguistiche e pastiche linguistico nella traduzione di Dario Fo». In H. Lozano Miralles, A. Cecilia Prenz Kopušar, P. Quazzolo e M. Randaccio (a cura di), *Traduzione aperta, quasi spalancata: tradurre Dario Fo* (pp. 79-89). Trieste: EUT Edizioni Università di Trieste.
- RAME, Franca e FARRELL Joeseeph (2013). *Non è tempo di nostalgia*. Pisa: Della Porta Editori.
- TRIFONE, Pietro (2000). *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*. Pisa: Istituti editoriali poligrafici internazionali.
- VOLPE, Pietro Paolo (1869). *Vocabolario napoletano-italiano tascabile. Compilato sui dizionari antichi e moderni*. Napoli: Gabriele Saracino.