



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale in
Filologia e Letteratura italiana

Tesi di Laurea
magistrale

**La Gerusalemme del Tasso nella
traduzione veneziana di Tommaso
Mondini.**

Relatore

Ch. Prof. Riccardo Drusi

Correlatori

Ch. Prof. Piermario Vescovo

Ch. Prof. Daniele Baglioni

Laureanda

Giada Battagliarin (matricola 860490)

Anno Accademico

2021/2022

INDICE

INTRODUZIONE	p. 5
CAPITOLO I	p.7
EVENTI E CONTESTO STORICO:	
I.1 La fortuna del Tasso tra Seicento e Settecento.	p.7
I.2 Venezia ai tempi del Mondini, tra Seicento e Settecento.	p. 9
CAPITOLO II	p.13
TOMMASO MONDINI:	
II.1 Vita e opere.	p. 13
II.2 El Goffredo del Tasso cantà alla Barcariola.	p. 16
II.3 Lingua e stile del Goffredo.	p. 26
II.4 I rifacimenti dialettali del Tasso e l'originalità di Mondini.	p. 28
CAPITOLO III	p. 31
CONCLUSIONI E PROSPETTIVE DI STUDIO	p. 119
BIBLIOGRAFIA	p. 122
SITOGRAFIA	p. 128
RINGRAZIAMENTI	p. 129

INTRODUZIONE

In questo lavoro si propone un'analisi, a partire dal testo del Tasso *La Gerusalemme Liberata*, in cui ci si concentra sul passaggio da allusioni e temi generici presenti nel testo originale a paragoni e argomenti concernenti Venezia, in quello che è il testo d'arrivo in dialetto veneziano di Tommaso Mondini: *El Goffredo del Tasso cantà alla barcarola*, edito da Lovisa nel 1693. Va detto che la versione del Mondini è una versione del poema tassiano. La traduzione veneziana che l'avvocato Tommaso Mondini fece della *Gerusalemme* tassiana sul finire del Seicento rientra nel filone delle versioni dialettali che del poema si ebbero nel corso di quel secolo: filone largo, come è noto, ma rispetto al quale la fatica mondiniana si discosta per più di un dettaglio.

Lo spunto per questo lavoro nasce dall'ottimo studio di Vescovo (2002), il quale propone, oltre ad una riproduzione anastatica del testo mondiniano, una disamina di quelli che sono i temi cari al Mondini autore e dei passaggi che rendono il testo maggiormente originale rispetto agli altri esperimenti dialettali secenteschi.

L'idea è quella di confrontare le metafore adottate dallo scrittore veneziano che cerca di non tradire la sostanza del poema di partenza, ma cerca di adattarlo il più possibile a quella realtà veneziana di cui il dialetto d'approdo è l'espressione.

Scene di vita quotidiana, regate, personaggi della Serenissima, ritualità tipiche del Carnevale renderanno l'opera del Mondini non una semplice trasposizione dialettale di un gigante della letteratura italiana, ma un fenomeno unico nel suo genere che permette ai lettori odierni di comprendere sfaccettature della vera società veneziana del tempo, offrendo una visione in cui coesistono non solo folklore lagunare ed esercizio dotto, ma anche nell'espressività "quasi teatrale" da lui raggiunta e decisamente maggiore rispetto alle altre versioni dialettali dell'epoca.

Preziosi materiali per questo studio sono stati i dizionari della lingua: Cortelazzo (2007), Folena (1993) e Boerio (1856); utile anche l'opera di Fortis (2006) per poter analizzare alcune voci giudeo-veneziane presenti nel testo; così come la consultazione di Ferro (1781) *Dizionario del diritto comune e veneto che contiene le leggi canoniche civili e criminali*, e Rezasco (1881), *Dizionario del linguaggio italiano storico ed amministrativo*; e la bibliografia che ha permesso la

contestualizzazione storica, a partire dalla *Storia della cultura veneta* curata da M. Pastore Stocchi e G. Arnaldi (1984) e dalla *Storia di Venezia* di G. Cozzi e G. Ortalli (1994).

Si è dunque cercato di lavorare in modo tale da offrire al lettore la perfetta corrispondenza dei due testi nelle loro varie lezioni, puntualmente contestualizzando e sottolineando le peculiarità del testo mondiniano e riservando a quello tassiano il ruolo di fulcro da cui partire per meglio analizzare i rapporti di filiazione, prestando una particolare attenzione alla coloritura cittadina della Venezia in cui ebbe a operare il Mondini.

CAPITOLO I

EVENTI E CONTESTO STORICO

I.1 La fortuna del Tasso nel Seicento.¹

È doveroso esaminare, prima di dedicare attenzione al rifacimento dialettale del Tasso opera del Mondini, quella che è stata la fortuna della *Gerusalemme Liberata* nel Seicento.

Più che indagare la fortuna del Tasso in tutto il territorio italiano e non solo, si ritiene adeguato circoscrivere la ricerca sulla fortuna dell'opera al territorio e nella cultura della Serenissima.

Va ricordato che il Tasso, anche per via del padre Bernardo, intrattenne rapporti di natura culturale con gli ambienti veneziani e padovani: ragione, questa, fra le primarie della sua peculiare fortuna editoriale proprio in seno a Venezia.

La vicenda editoriale delle opere del Tasso, per lo più conosciuta, può essere riassunta in ciò che riporta Maglian (1997):

«Sono molto poche le pubblicazioni curate da lui personalmente, oppure affidate alla sollecitudine degli amici, o quantomeno approvate, ma quasi mai soddisfacenti; moltissime le edizioni e ristampe non autorizzate»².

Tasso fu un autentico fenomeno editoriale dei suoi tempi ed è interessante evidenziare come la maggior parte della vicenda editoriale delle opere del Tasso sia per lo più legata alla città di Venezia.

Lo stesso Tasso in una lettera del 1549 ad Antonio Costantini scrive che vuole che tutte le sue opere vengano pubblicate a Venezia e quindi proprio da qui prenderà avvio quello che viene definito “il fenomeno editoriale Tasso”.

Per tutta la metà del XVI secolo la città lagunare mantenne il suo primato di capitale europea del libro e della stampa; la decadenza avverrà solo nel secolo successivo, con la concorrenza di città svizzere e fiamminghe, oltre a Parigi.

¹ Preto P., 1997 pp. 243-249; Fabbri P., 1997, pp. 252-258; Maglian M., 1997, pp. 121-139.

² Maglian M., 1997, p. 121.

Nel 1572 Tasso, in quel momento poeta apprezzato ma di poco interesse librario, diviene cortigiano stipendiato al servizio di Alfonso D'Este; sarà la notizia della sua pazzia e dell'internamento a Sant'Anna a trasformarlo in un vero e proprio fenomeno editoriale.

I.2 Venezia ai tempi del Mondini.³

Venezia già nel Cinquecento aveva cominciato ad essere meta di intellettuali, principale centro culturale e librario di tutta Europa alla cui vivacità era complementare l'università patavina.

Attorno alle tipografie sviluppatesi in questo periodo, si raccolgono a Venezia figure che arricchiscono l'ambiente culturale, dal revisore editoriale ai volgarizzatori.

La letteratura che circola in questo periodo, come definisce Benzoni (1978) è

... stilisticamente curiosa, onnivora, talvolta attestata su moduli di composta eleganza, talvolta travalicante nella scomposta irriverenza della mescidanza linguistica (riflesso del mescolarsi di drammaturgia popolare e colta), donde sortiscono strani intrugli di Italiano sgangherato di veneziano assunto a dignità di lingua e di dialetti, parodiate di città suddite.

Si può dire che nel Seicento la situazione di pace fu assolutamente positiva per la città, sia dal punto di vista architettonico che sociale: i luoghi urbani vennero abbelliti, il popolo viveva nell'abbondanza; insomma, Venezia pareva confermare il mito politico della repubblica perfetta, quale era venuto affermandosi durante il XVI sec. In essa si sviluppano equilibratamente i tre massimi sistemi politici: monarchia, aristocrazia e democrazia. Per citare Paruta, «Venezia è vera immagine di perfetto governo». Nonostante la parvenza della solidità istituzionale, Venezia sul cadere del Seicento aveva già imboccato la strada di quella crisi che l'avrebbe portata al dissolvimento un secolo dopo, tra l'altro, visti i recenti frangenti della guerra di Candia, la ripresa del testo tassiano proprio a Venezia non pare casuale, e che attore non secondario di questa crisi fosse il Turco.

Considerato il tema specifico del testo tassiano, che poi si andrà ad analizzare, è bene dunque soffermarsi sull'immagine dei "Turchi" a Venezia tra Seicento e Settecento; e come scrive Preto (1984), l'idea del turco era ormai stereotipata e solamente verso l'inizio del Settecento si apre a timide prospettive di revisione critica.

³ Per il contesto storico cfr.: Ghelfi M., 2014. Cfr. Benzoni G., 1978; cfr. inoltre Cozzi G., 2000.

Si vedrà dal testo del Mondini che il Turco, il Saraceno è spesso descritto come:

*... illetterato, incivile, privo di amorevolezza e cortesia, sporco, superbo con i deboli, umile e servile con i potenti, coraggioso ed altero nel successo, vile e strisciante nelle avversità, falso per principio e abitudine, [...] rapace e sedizioso per natura ed educazione*⁴.

Mentre del governo veneziano il mito politico evidenziava la placidità liberale, in quello ottomano l'Occidente avvertiva i tratti specifici del dispotismo.

In realtà, nel Seicento Venezia accetta

*quasi con rassegnato fatalismo una direzione verso l'Islam [...] l'indiscussa superiorità militare, la salda ed efficiente impalcatura burocratica, la scioltezza ed efficienza del potere esecutivo sono pregi così evidenti dell'impero ottomano che sarebbe difficile per i nobili veneziani negarli apertamente solo per l'orrore e il disprezzo suscitati dalla mancanza di nobiltà e allora [...] per dare sfogo all'invidia e al dispetto per così notevoli capacità di organizzazione statale, essi caricano di tutti i difetti e vizi i singoli Turchi sino a presentarne una immagine deforme e sfigurata*⁵.

Il XVII secolo vede tra Venezia e l'Impero Ottomano un'iniziale periodo di pace, interrotto successivamente dalla ben nota guerra di Candia (1645-1669).

Subita l'aggressione a Candia il Senato della Serenissima non attacca i mercanti Turchi situati nel Fondaco a loro assegnato nel 1621⁶, poiché Venezia non vuole interrompere per prima la libera contrattazione; tuttavia si giunge ad un punto in cui i veneziani, vista la crescente tensione tra i due stati, decidono di chiudere il Fondaco. Fondamentale dunque è ciò che dice Preto (1984) per comprendere l'immagine popolare del turco come nemico della Serenissima e della religione cristiana:

⁴Pastore Stocchi M. e Arnaldi G., 1984. Tomi IV-1 e IV-2.

⁵ Preto P., 1984, p. 315.

⁶ Preto P., 1984, p. 317.

I personaggi e le scene allegoriche inseriti nelle processioni augurali all'inizio delle guerre e nelle rappresentazioni figurate successive a Lepanto, spettacoli con scene allegoriche a tema turchesco si ripetono frequenti per tutto il '600 con al centro il tema preferito del carro trionfale trascinato da finti prigionieri ottomani. [...] Sulla simbologia degli spettacoli popolari e sui temi iconografici di molte stampe del cinquecento e seicento influiscono certamente in misura notevole suggestioni dotte, di ispirazione letteraria e scritturale; ma anche il diretto contatto con la colonia Turca di Venezia [...] altrimenti si sarebbe immaginato solo nella fantasia come il mitico e barbaro nemico della fede e della patria veneziana.

La guerra di Candia, ma soprattutto la guerra della Santa Lega (1684-1699), incalzano la ripresa di una poesia declamatoria e celebrativa che procede ad esaltare gli eroi veneziani e va, attraverso una composizione dal tono satirico, a parlare della guerra con il Turco per poter fare poi delle divagazioni letterarie nel filone del poema eroicomico.

Anche nella poesia e nel teatro si inaugura a inizio Seicento il filone turchesco, in cui i testi e le trame comiche si sorreggono su tutta una sfilza di luoghi comuni, pregiudizi colti e popolari sulle usanze dei Turchi, i quali sono messi alla berlina per il loro credo, disumanità, disonestà e barbarie, come ad esempio *Il Travaglia* di Andrea Calmo⁷

Visti i numerosi testi, opere teatrali, melodrammatiche e trattatistiche riguardo ai Turchi nella Venezia nel Seicento, non viene difficile ipotizzare che Mondini si trovasse in un ambiente, quello veneziano, in cui ci fosse terreno fertile per poter lavorare sull'opera che verrà poi qui analizzata.

Da tenere bene a mente è come Mondini sfrutti nel suo testo, spesso come corrispettivo di duelli e scene guerresche, le festività ufficiali e private della Venezia di fine Seicento, a partire dalle zuffe tra Nicolotti e Castellani, la caccia al toro, la festa della Sensa e il famoso Carnevale veneziano⁸.

⁷ Preto P., 2013, p. 59 e ss.

⁸Padoan Urban L.,1984, pp. 575-600.

Questo secolo fu fondamentale anche per il teatro, che a Venezia trovò terreno fertile per svilupparsi: erano presenti non solo un numero considerevole di teatri, come ricorda Mangini (1984), ma anche compagnie e fondi pubblici che ne permettessero la diffusione⁹.

L'arte teatrale non si sviluppava solamente in questi luoghi, ma trovava vita anche in accademie, scuole, circoli e case di nobili.

Oltre a ciò, tutto il contesto culturale, gli stimoli esterni ed interni di fine Seicento portarono Mondini, oltre che a cimentarsi in opere teatrali che apriranno «la strada per l'edificazione di quel nuovo teatro comico, che, in un mutato clima culturale e in una diversa situazione storico-sociale, sarà realizzato da Carlo Goldoni»¹⁰, a realizzare l'opera per la quale è maggiormente noto, appunto *El Tasso travestio da Barcariol venezian* o anche conosciuto come *El Goffredo del Tasso cantà alla barcariola*.

⁹Mangini N., 1984. pp. 297-326.

¹⁰Ibidem, p. 321.

CAPITOLO II

TOMMASO MONDINI

II.1 Vita e opere.

Le fonti riguardanti la vita di Tommaso Mondini non sono molte. Come riporta Ghelfi (2014) le notizie biografiche si possono ricostruire in prima battuta dalla storia delle pubblicazioni dell'autore, legate alla bottega di Domenico Lovisa in Ruga degli Oresi a Rialto. Di Mondini si sa che nacque a Venezia da Raimondo nella seconda metà del XVII secolo, nel 1683 iniziò il percorso di Teologia e il 31 gennaio 1689 conseguì il dottorato *sineagregatione*¹¹ e venne registrato come *Don Thomas Mondini chierico*¹². Come è riportato nel *Dizionario biografico degli Italiani* le informazioni biografiche sul Mondini sono connesse soprattutto alla sua produzione letteraria: analizzando il sonetto autobiografico *Sora l'autor*¹³, compreso nella sua *Bagozzeide*, Mondini allude alla sua appartenenza quasi quarantennale al Collegio dei Savi; inoltre altri sonetti attestano un rapporto con Francesco Morosini, con il quale condivideva probabilmente l'iscrizione all'Accademia degli Industriosi.

Nel 1689, sotto lo pseudonimo anagrammatico di Simon Tomadoni¹⁴, diede alle stampe veneziane le commedie *Le scioccherie di Gradellino, accresciute dall'astuzia di Fenocchio, sturbatore de'matrimoni, Le nuove pazzie del dottore e Gli amori sfortunati di Pantalone*¹⁵; tutte commedie che si reggono su schemi fissi che contrappongono i lazzi delle maschere alle vicende degli amorosi, sul plurilinguismo, e sulla commistione di stili. Apice della produzione teatrale di Tommaso Mondini è la commedia *Pantalone mercante fallito*¹⁶, pubblicata a Venezia nel 1693 e riconosciuta da Goldoni come base della propria commedia *La Bancarotta o Il mercante fallito* (Venezia 1757) pur dandole un giudizio totalmente negativo; tuttavia da Vescovo (1987)¹⁷ è ritenuta «la commedia in assoluto più

¹¹Padova, Università degli Studi, *Archivio Antico*, 439, c.13;735, c.151;230, I, c.418.

¹²In ulteriori carte oltre ad essere registrato come *Don Thomas Mondini chierico*, è aggiunta la dicitura *venetus*

¹³Mondini T., 1733, p. 33.

¹⁴ Simone Tomadoni, nome impiegato anche successivamente nella produzione teatrale.

¹⁵Quest'ultimo titolo è stato pubblicato a Venezia senza data, ma riconducibile agli stessi anni delle altre due opere sopra citate per l'affinità di conduzione e contenuti.

¹⁶Ghelfi M., 2014.

¹⁷Vescovo P., 1987, pp. 37-43,51-55,60-64.

matura e compatta del repertorio veneziano pregoldoniano a noi noto»; tale opera è fondamentale in quanto nell' episodio centrale di essa (II, 5) Pantalone, in gondola con l'amata, intona un'ottava della *Gerusalemme liberata alla veneziana*, alludendo esplicitamente all'opera del Mondini pubblicata dal Lovisa¹⁸.

In tale modo l'autore intendeva richiamare l'attenzione sulla ponderosa traduzione in dialetto del poema tassiano che lo aveva occupato negli anni precedenti¹⁹. Tra il 1691 e 1692 aveva infatti fatto pubblicare *El Tasso stravestio da Barcarior venezian, ovvero el Tasso tradoto in lengua veneziana*.

Nel 1692 i primi otto canti in un formato economico, sempre sotto lo pseudonimo di Simon Tomadoni²⁰. Secondo un'unica testimonianza di Raffaello Barbiera, avuta un'ottima accoglienza nei confronti della sua opera, Mondini avrebbe presentato i rimanenti canti in un unico volume, pubblicato nel 1693 dallo stesso Lovisa.

Nel 1733, sotto il nuovo pseudonimo di Santo Bagozzi, accompagnato dall'epiteto di *poeta natural che del Parnaso netta i pozzi*, venne pubblicata a Venezia *la Bagozzeide*²¹.

Sui possibili modelli di riferimento per quest'ultima opera, Mondini allude nel sonetto conclusivo *Al lettor*, citando tra i poeti "perfetti" Claudio Achillini, Ciro di Pers, Giovanni Battista Felice Zappi e Carlo Maria Maggi, nomi che fanno di provocazione: i primi due, rappresentanti il pervertimento del gusto barocco; lo Zappi come emblema della restaurazione arcadica; il Maggi a definire la poesia dialettale; tuttavia, ferma restando l'ipotesi della provocazione, non è pensabile che il Pers e l'Achillini rappresentino l'estrosità che è tipica del Mondini, lo Zappi la capacità di non derogare, comunque, a uno stile illimpiditosi, e il Maggi, appunto, il dominio su un dialetto non soltanto popolare, ma capace di variazioni timbriche e di registro

¹⁸ Domenico Lovisa:(Trevigiano 1666 M. Venezia 1721) Biografia:Nelle prime scritture dell'arte della stampa in cui il Lovisa compare, è chiamato Domenico della Luisa o della Aloisa. Quando nel 1687 ottenne l'immatricolazione era a Venezia già da 5 anni. Immigrato a Venezia dal trevigiano, aveva tentato di esercitare l'arte senza conseguire l'immatricolazione. Scoperto, chiese ed ottenne l'iscrizione nel 1687. Aperta bottega alle Mercerie ebbe modo di farsi conoscere per diversi libri di apprezzabile fattura e per una fortunata raccolta di vedute di Venezia.

¹⁹ Mondini T., 1693.

²⁰ Anagramma del nome Tommaso Mondini.

²¹ Una raccolta di 100 componimenti -98 sonetti, 20 dei quali caudati, e due madrigali- per lo più in veneziano, seguiti da una canzonetta in endecasillabi e settenari, anche essa in dialetto, intitolata *La merendina*. L'opera contiene liriche di prevalente contenuto morale, gnomico e giocoso, si attarda sui canoni della tradizione secentesca.

Da cogliere in filigrana c'è poi il dialogo con la produzione teatrale e il *Goffredo* per l'insistita ricerca dell'effetto comico e per l'analoga intenzione comunicativa.

Del Mondini sono incerti la data e il luogo della morte, ma molto probabilmente accadde a Venezia non molto tempo dopo la pubblicazione della *Bagozzeide*.

II.2 El Goffredo del Tasso cantà alla Barcarola

Già nel XVI secolo, parallelamente all'affermazione dell'idioma locale entro spazi in certa misura letterari ad esempio si ha Andrea Calmo il quale produsse: commedie, la Rodiana, rappresentata nel 1540; il Travaglia, rappresentata nel 1546; la Spagnola, rappresentata nel 1549; il Saltuzza, pubblicata nel 1551. In esse, come nelle 4 Egloghe pastorali (1553), adoperò, insieme con la lingua letteraria, vari dialetti e linguaggi anche gergali. Lasciò anche Rime piscatorie (1553) e briose finte Lettere (4 libri, 1547-56) scritte in dialetto veneziano misto di slatinature spropositate, faceti storpiamenti di parole, elementi gergali. Le traduzioni letterarie in veneziano si affermano già nella seconda metà del 1500;²²

Utile ritorna lo studio del Salvioni (1902) il quale riporta nel suo *Saggiuolo bibliografico* le versioni dialettali della *Gerusalemme Liberata*.

Pier Jacopo Martelli, nel dialogo *Il Tasso o della vana gloria*²³, scriveva:

Né solamente Venezia, Napoli, Bologna e Bergamo ne' loro famigliari e graziosi dialetti lo mascherarono: ma la Francia e la Spagna, sì come ora la divisa dal mondo Inghilterra, negli idiomi loro lo trasferirono” e non fu solo un successo tra le classi alte o nobili della popolazione, tant'è che lo stesso Martelli ricordava come “Vetturini, bottegai, barcajoli, lavorando la cantavano.

Molti autori di traduzioni della Liberata cercarono di creare qualcosa che avvicinasse la gente comune, o comunque meno colta, ad un'opera nazionale ma troppo ostica nella lingua italiana. Tanto che, come ricordato da Martelli, la gente comune si divertiva a decantare i versi del poema nelle più svariate situazioni. Capostipite dei traduttori fu il pittore Giovan Francesco Negri, il quale pubblicò nel 1628 una versione in bolognese dal titolo *Tradottione della Gerusalemme Liberata* del Tasso tradotta in lingua bolognese popolare, interrotta alla trentaquattresima ottava del XIII canto a causa della censura pontificia, mossasi a seguito di alcune critiche rivolte al Negri. L'autore tuttavia si impegnò a tradurre anche i canti rimanenti, rimasti spesso manoscritti e conservati, secondo Pier Antonio Serassi, in svariate biblioteche, tra cui l'Ambrosiana di Milano. Spesso venivano

²² Vedi lo studio del Salvioni C., 1902 il quale riporta nel suo *Saggiuolo bibliografico* le versioni dialettali della *Gerusalemme Liberata*.

²³ Martelli P., 1963.

ricopiati e distribuiti assieme alle copie stampate. Il Negri sceglie la strada della parodia, rammentandolo con l'invocazione della musa folenghiana:

*Musa zintil dal miè Paes amiga,/ ti ch'è la più prfetta parladora/d'ugn altra, e
diess in la stason antiga/ a sta savia Città pronuncia miora./ Deh porz à mi
favor con far, ch'a diga/ Cosa, ch'al goff intenda, e al savi hunora;/ prdonm
ancora s'è n'n'ho savù scrivr/ ben in lingua Bulgnesa un qsi bel lvr.*

Il travestimento di Carlo Assonica, dal titolo *Il Goffredo del signor Torquato Tasso travestito alla rustica bergamasca* è uno dei più alti esempi di poesia in dialetto orobico ed aveva come intento quello di avvicinare anche la gente comune ad un poema di alto livello come quello del Tasso. L'Assonica modifica il dettato originale rendendolo un travestimento, ossia introducendo elementi tipici della bergamasca, come i casoncelli o i folletti della tradizione, che sostituiscono i riferimenti aulici e mitologici tassiani. L'opera venne pubblicata per la prima volta nel 1670, ma ottenne numerose altre edizioni, ultima delle quali quella anastatica del 1997 curata da Franco Brevini. Nel 1678 comparve *la Gerusalemme liberata del Signor Torquato Tasso con diligenza e fedeltà trasportata dal toscano in lingua venetiana* composta da Giovanni Benedetto Perazzo-Dominici: si tratta del solo primo canto in veneziano. La versione completa fu realizzata, appunto, da Tommaso Mondini (con lo pseudonimo di Simom Tomdoni), pubblicata in più versioni tra cui la prima, limitata ai primi otto canti, pubblicata nel 1691 con il titolo *El Tasso stravestio da barcarol venezian*, ossia *el Tasso tradotto in lengua veneziana*. Per il successo ottenuto, due anni dopo il Mondini fece uscire, con il suo vero nome, *Il Goffredo del Tasso cantà alla barcariola*, versione completa, precisa e molto saporita, che incontrò il favore di tutta la laguna veneta, tanto che si racconta come i gondolieri, durante il loro lavoro, recitassero i primi versi ai turisti in visita alla città, questa versione venne ristampata molte volte fino al 1841 e venne poi accompagnata da un glossario per le voci principali. Più a sud ebbe successo *Lo Tasso napoletano, zoè la Gierusalemme libberata de lo sio Torquato Tasso votata a llengua nosta da Grabiele Fasano de sta cetate e dda lo stisso rappresentata a la llostrissema nobeltà nnapoletana*, in lingua napoletana, in circolazione già dal 1682 come manoscritto ma stampato nel 1689 in un grosso volume in folio e con una lunga prefazione e illustrazioni. In calabrese comparve una traduzione dei primi due canti, realizzata da Giuseppe Coco con il nome accademico di Ottenebrato degli

Affumicati di Policastro, pubblicata a Roma nel 1699, con il titolo di *Li primi due canti della Gerusalemme Liberata trasportata nell'idioma calabrese dal signor NN detto tra gli Affumicati di Policastro l'Ottenebrato*; qualche decennio dopo Carlo Cosentino d'Aprigliano diede vita a *La Gerusalemme Liberata del signor Torquato Tasso trasportata in lingua calabrese*, pubblicata nel 1737 a Napoli. Giuseppe Coraulo tradusse sette canti del poema in bellunese, pubblicandoli con il titolo *La Gerosalem Liberada del Tasso portada in lengua rustega belunese da Barba Seb. Coraulo dit del Piai, e spartida in tre libri* nel 1782. Nel 1755 a cura di Stefano de Franchi, Ambrogio Conti e Giacomo Guidi venne pubblicata a Genova *Gerusalemme deliverà, traduta in lengua zeneisa*, già preparata precedentemente da Francesco Maria Viceti, versione a cui mancavano ormai poche parti. Gli autori, come già aveva fatto l'Assonica anni prima, non intesero né fare una traduzione fedele dell'opera (come Padre Federico Gazzo che aveva fedelmente tradotto la Divina Commedia) né una parodia o un travestimento, ma rispettare la struttura tassiana infarcendola di elementi genovesi. Il testo venne quindi riscritto come lo avrebbe raccontato al tempo un genovese. Rimase comunque l'intento di emulare e superare le traduzioni apparse nei vari dialetti fino ad allora, come viene inteso in sei versi:

Ro Dottô (bolognese), Pantalon (veneziano), Xanni (bergamasco) e Coviello (napoletano)/ro Tasso han sbarattaòu tutti in buffon,/ e son stæti piaxùì da quest'e quello;/ aoura se à dî bon'ombre è bello e bon/ ro Caporâ Zeneize Darseniello/ o starà à vei chi passa à ro barcon?

Il testo risulta uno dei tentativi di traduzione più interessanti e alti letterariamente: il De Franchi è noto per i suoi tentativi di arricchire la letteratura in dialetto genovese con svariate opere volte ad esaltare la sua amata Genova. Il movente politico dietro alla traduzione è il contributo fondamentale fornito dai genovesi nella riconquista della Terra Santa, grazie soprattutto alla figura di Guglielmo Embriaco. I sette poeti coinvolti nella stesura dell'opera rispettarono la suddivisione in ottave, mantenendosi talvolta rigorosamente fedeli all'originale, talvolta adeguandosi allo spirito concreto e pratico tipico dei liguri, abbassando i toni e dando vita a riusciti esempi di letteratura vernacola genovese.

Interessante è anche la traduzione in lodigiano dell'episodio di Olindo e Sofronia composta da Francesco De Lemene: si tratta però di un semplice esercizio poetico in dialetto, considerato dallo stesso autore un semplice gioco. Il testo venne pubblicato postumo solamente nel 1992. Rimangono manoscritte le traduzioni in dialetto monferrino di Giuseppe Conti, il quale adattò il tono epico al dialetto popolare utilizzando ambientazioni e modi di dire monferrini, e i primi due canti in perugino composti da Cesare Patrizi. Grande importanza, assieme a quella dell'Assonica, e grande successo ottenne la traduzione di Domenico Balestrieri, composta nell'arco di diciassette lunghi anni in milanese e pubblicata per la prima volta nel 1772, con numerose edizioni successive. Il milanese utilizzato divenne un modello per chi provò a scrivere in questo dialetto nei secoli successivi, in particolare si pensa sia stato assunto da Carlo Porta per la sua traduzione della Divina Commedia. Tutte le traduzioni menzionate hanno elementi in comune: la scelta di un pubblico non solo di colti o nobili, ma anche di borghesi o persone meno colte, attraverso due modalità: la contraffazione e la parodia (Negri, Balestrieri) o la fedeltà all'originale. Accanto ad ogni testo è presente un corpus di commenti all'opera originale per paragonare l'originale alla mascheratura linguistica, mentre le note erano indirizzate ai colti, soprattutto delle Accademie, per rendere intelligibili un po' ovunque le fatiche dei traduttori. Le traduzioni sono anche accomunate dall'impiego di proverbi e idiomi tipici della loro terra e della loro parlata, spesso riconducendo i paragoni dell'opera originale a luoghi delle terre natie, ai loro usi e ai loro costumi. Mentre l'Assonica si lascia andare alla comicità del bergamasco, il Cosentino lascia ogni intento parodico, limitando il discorso alla discesa in atmosfere meno rarefatte. L'effetto che si otteneva dai primi rifacimenti della letteratura italiana in dialetto era l'abbassamento parodico proveniente dal trasferire le stesse materie proposte nelle letteratura in lingua a varietà dialettali più chiaramente subalterne come ad esempio il dialetto bergamasco. Dopo un tentativo con l'Ariosto e una parziale traduzione della Liberata da parte di Giovanni Battista Perazzo nel 1678, «il camuffamento dialettale perviene a risultati apprezzabili con El Goffredo del Tasso cantà alla barcariola di Tomaso Mondini»²⁴. I suddetti primi otto canti del *Goffredo* riscossero un immediato successo, così da persuadere l'editore Lovisa a imprimere una edizione di qualche raffinatezza nel 1693, con il titolo *El Goffredo del Tasso cantà alla barcariola*,

²⁴ Tomasin L., 2010, p. 99.

mutando finalmente il nome dell'autore da Simone Tomadoni a Tommaso Mondini (vedi fig. 2).

FIG.1



FIG.2

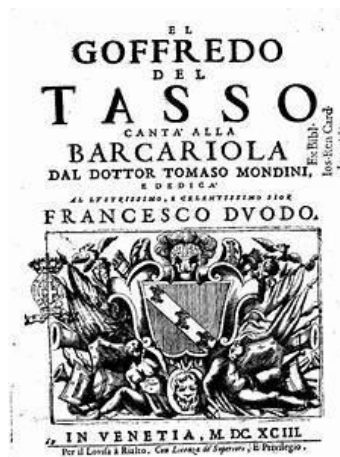


Figura 1: Falso frontespizio, incisione di Suor Isabella, Lovisa 1693.

Figura 2: Frontespizio Piccini, Lovisa 1693.

Il testo del 1693 venne dedicato al nobile veneziano Francesco Duodo. La dedica al Duodo è situata in apertura del libro, successiva al frontespizio dove già compare il nome del dedicatario; tuttavia Mondini cita apertamente: «*ve dirò ben, che in quello, / che stava là dubioso tra sì e nò, / Al sì m'ha tratto zò, Disendome de farlo sora d'ello, / El vostro Servitor / Domenego Lovisa el Stampador*»²⁵.

Il testo dell'opera proseguiva poi in colonne, riportando a sinistra il testo originale, a destra il corrispettivo rifacimento in veneziano. Il testo all'inizio di ogni canto è arricchito da venti incisioni²⁶ e da una tavola per il falso frontespizio, commissionata a suor Isabella Piccini (fig. 1)²⁷.

²⁵ Vescovo P., 2002, p. 5.

²⁶ Incisioni di G. Guerra e F. Valesio, riprese da edizioni venete secentesche della Gerusalemme.

²⁷ Elisabetta Piccini (1644–1734) era la figlia dell'incisore veneziano Giacomo Piccini († 1669), che la formò nell'arte del disegno e dell'incisione secondo gli stili dei grandi maestri, in particolare Tiziano e Peter Paul Rubens. Nel 1666 entrò nel Convento di Santa Croce a Venezia e prese il nome di Suor (Suor) Isabella. Ha continuato a lavorare come incisore, accettando numerose commissioni da editori veneziani per illustrare libri liturgici, biografie di santi e manuali di preghiera. Tuttavia, come suora francescana dedita a una vita di povertà, ha diviso i suoi guadagni tra il suo convento e la sua famiglia che vive a Venezia. La sua lunga e produttiva carriera si è conclusa con la sua morte all'età di novant'anni.

L'antiporta dell'edizione del 1693 rappresenta due personaggi in una gondola da trasporto che "allungano l'orecchio" (lo si nota dalla mano portata al lato del volto); al centro dell'imbarcazione sono visibili una botte di vino in cui è riportata la scritta "mesada de tofolo"²⁸ e un sacco di farina.

Vescovo (2002) ipotizza che uno dei due personaggi sia il cantore che sta ascoltando «presumibilmente in un'attitudine di "ripresa", una ottava cantata da un cantore su un'altra gondola»²⁹. Di tutt'altro pensiero è Perocco (2015) la quale ritiene che «il personaggio rappresenta colui che sta godendo il canto ed è in attesa della "ripresa", mentre la figura del gondoliere e quella del cantante coincidono»³⁰.

El Tasso cantà alla barcarola di Mondini si inserisce nel variegato quadro di travestimenti in dialetto del poema tassiano che conobbero vasta fortuna tra Sei e Settecento³¹ e che furono note allo stesso autore, il quale si riallacciava più esplicitamente alla traduzione veneziana del solo primo canto, proposta pochi anni prima da Giovanni Benedetto Perazzo Domenici³².

Mondini, certamente, ne condivide la destinazione a un pubblico colto, ma si distingue per un più scoperto indirizzo anti turchesco e per la specifica connotazione alla *barcariola*, di cui muta ambiente e modalità comunicativa³³. La riduzione parodica del registro eroico e meraviglioso procede così attraverso il sapiente dosaggio di linguaggio gergale, di coloriture locali e di toni colloquiali, e l'adozione di procedimenti rappresentativi modulati sull'esperienza del vissuto cittadino e familiare, con un esito di grande naturalezza, le numerose ristampe, anche a distanza di tempo, del quale³⁴ ne documentano la grande fama.

²⁸Possibile traduzione: mesa(da): parte-quantità che spetta nel mese; de Tofolo (di Cristoforo); cfr Contarini P., 1850.

²⁹Vescovo P., 2002, pp. XII-XIII.

³⁰Perocco D., 2015, p.78.

³¹Versioni dialettali del poema tassiano: Giovanni Francesco Negri, *Tradottione della Gerusalemme Liberata del Tasso in lingua bolognese popolare*, Bologna 1628.

Assonica C., *Il Goffredo del signor Torquato Tasso travestito alla rustica bergamasca*, Venezia 1670. Fasano G., *O Tasso napoletano: zoè la Gierusalemme liberata votata a llengua nosta*, Napoli 1689.

³²*Promiscui Apollinis Flosculi, III*, Venezia 1687.

³³Perocco D., 2015: "[...] significativo in questa traduzione dialettale (ma che la allontana dalla possibilità di "uso" per i turisti) è il continuo riferimento ad abitudini e costumi veneziani, il passaggio da allusioni e temi generici (presenti nel testo originale) a paragoni ed argomenti strettamente veneziani che solo i lettori locali o il popolo (che poteva ascoltare) avrebbero capito immediatamente e senza alcuna difficoltà".

³⁴ Ristampe: Venezia 1704, 1728, 1746, 1771, 1790, 1840.

Come già anticipato, il testo *El Goffredo del Tasso cantà alla Barcariola* si presenta come un rifacimento in lingua veneziana della *Gerusalemme Liberata* del Tasso; ciò in un primo momento appare assolutamente in linea con la moda dell'epoca seicentesca e settecentesca, in cui si inseriscono le traduzioni dialettali di testi della letteratura italiana³⁵, tuttavia ciò che è evidente nel testo del Mondini è che a partire dal titolo non si specifica che il testo del Tasso è riscritto in lingua veneziana, quanto piuttosto che il Tasso venga *cantà alla Barcariola*.

La Barcariola o Barcarola è «il canto dei gondolieri veneziani», o per meglio dire «è la composizione vocale e strumentale dall'andamento calmo e cullante ispirata alle canzoni dei gondolieri»³⁶; tuttavia *barcariola* è da intendersi "al modo dei barcaroli", senza alcun coinvolgimento del genere canoro omonimo.

Nel saggio *I gondolieri cantavano davvero il Tasso?* (2015) Perocco svolge una disamina delle testimonianze maggiori riguardo la ripresa del Tasso da parte dei gondolieri e indaga la veridicità dei documenti analizzati. Giustina Renier Michiel³⁷ nel suo libro *Origini delle*

³⁵Il testo di Tasso vedrà molte traduzioni dialettali: Giovan Benedetto Perazzo, traduzione in veneziano del primo canto della *Liberata*, edito nel 1678. La versione in lingua bolognese popolare di Giovan Francesco Negri. (1628 ca.) e rustica bergamasca di Carlo Assonica (1670) ed il Tasso in napoletano di Gabriele Fasano (1689), nel 1750 la traduzione Genovese e nel 1772 quella milanese ad opera di Domenico Balestrieri. (le notizie riguardo queste traduzioni sono tratte da Perocco, 2015, p.76, nota 14. con rimando a Vescovo P., 2002, pp. XV-XVII.

³⁶ Sabatini F., Coletti V., 2006.

³⁷Renier Michiel G., nipote degli ultimi due dogi: il nonno paterno era Paolo Renier, penultimo doge; Ludovico Manin, ultimo doge di Venezia era il fratello di sua madre.

*feste Veneziane*³⁸ descrive la figura del gondoliere che si era andata a costruire nel tempo sottolineando come questi fossero:

... in poppa della lor gondoletta, spingerla lentamente, trascorre il canal Grande, e, a imitazione de 'Rapsodisti Greci, udirli recitare le strofe amorose del nostro Omero, il Tasso, con un certo ritmo musicale lor proprio.

Al contrario nell'epistola di Ippolito Pindemonte ad Isabella Teotochi Albrizzi del 10 giugno 1828, si afferma che «Gl'Inglesi e le Inglesi credono, che tutti i barcaruoli Veneziani cantino il Tasso [...] ciò non fu mai!»³⁹. Da entrambe le testimonianze ne deriva come molto poco sappiamo riguardo alla possibilità che il Tasso venisse cantato dai gondolieri. Si può presumere che la testimonianza maggiormente veritiera sia quella del Pindemonte; la Renier Michiel riporta tuttavia una tradizione che mitizza Venezia nella sua grandezza pur dopo la perdita dell'indipendenza.

Un'ulteriore testimonianza viene dal conte Cleandro di Prata nel poemetto *La regata de Venezia. Composizione poetica in vernacolo*⁴⁰, in cui elenca la bravura dei gondolieri veneziani nel cantare il Tasso come una sorta di divertimento che quegli uomini si

³⁸ Renier Michiel G., 1994, pp. 308- 309:

[...] i gondolieri [sono] que' rematori che guidano quotidianamente le nostre gondole per gl'interni canali della città; classe di popolo che quantunque ora non poco differente da quello ch'era in addietro, merita tuttavia l'attenzione dell'osservatore filosofo, perché ritiene più di qualunque altra la tinta del primitivo carattere nazionale. I gondolieri sono generalmente pieni di sfinenza, di penetrazione; sono destri e gaj; la vivacità delle loro risposte e de' loro motti piace ed incanta. Godono in particolare la fama di aver un cuore franco, leale ed aperto; di essere secreti, fedeli e affezionatissimi ai loro padroni. Quasi tutti sanno leggere e sono forniti di una straordinaria memoria. Era altre volte un vero piacere il vederli in poppa della lor gondoletta, spingerla lentamente, trascorrere il Canal Grande, e, a imitazione de' Rapsodisti Greci, udirli recitare le strofe amorose del nostro Omero, il Tasso, con un certo ritmo musicale lor proprio. Non potevasi assolutamente fare a meno di non sentir con trasporto ripetere: "Intanto Erminia in fra l'ombrose piante..." Un sì delizioso quadro campestre, richiamato alla mente da un gondoliere in mezzo alle acque, è una bizzarria che seduce, giacché il contrasto di cose differenti produce sempre sul nostro animo un massimo effetto. I nostri gondolieri hanno altresì una specie di canzoni festevoli, che chiamansi dal loro nome alla Barcarola, per le quali sono i Veneziani così appassionati che quando si trovano fuori di patria provano in sé all'udirle press'a poco lo stesso effetto, che produce il Ranz de Vaches nei buoni Svizzeri, sentendosi strappar dagli occhi lagrime di tenerezza e di piacere. Il loro mestiere è la loro passione; ripongono tutta la lor gloria nel ben conoscerlo, nel ben esercitarlo.

³⁹Pindemonte I., 2000, p. 340, lettera 450.

⁴⁰ Di Prata C., 1856, p. 23.

concedevano⁴¹. Le domande che quindi sono da porsi leggendo queste testimonianze sono molteplici: «il Tasso era davvero cantato dai gondolieri? Se sì, cantavano *la Gerusalemme liberata* o altre rime?»⁴².

La testimonianza di ciò ci arriva da autori e viaggiatori stranieri che riportano a questa tradizione⁴³, ma ancora una volta senza lasciare una certezza.

Dal punto di vista letterario, si ha invece la traduzione in Veneziano della Gerusalemme Liberata del Tasso da parte di Tommaso Mondini, appunto: *El Goffredo del Tasso cantà alla barcarola*⁴⁴. Pur presentando la dicitura *cantà alla barcarola* sin dal titolo, «il testo, nella sua versione dialettale, non costituirà però la base conosciuta dai cantori-gondolieri, che continueranno a cantare le ottave “in italiano” imparate a memoria»⁴⁵.

La domanda sorge spontanea: le cantavano oppure no? Le varie testimonianze sin qui riferite non sembrano risolvere la questione in un senso o nell'altro, sicché come si fa a dire, posto che le cantassero, come le cantassero?

Cortelazzo (2004) scrive:

Nel 1693 usciva a Venezia, dopo una precedente edizione in veste modesta, un libro di pregio intitolato *El Goffredo del Tasso cantà alla barcarola dal dottor Tomaso Mondini*, che ebbe una rapida e, per due secoli, duratura fortuna, contribuendo non poco al diffondersi della convinzione che i gondolieri fossero soliti cantare alcune stanze del poema in dialetto, mentre sicure testimonianze indicano questa usanza, come «alla maniera veneziana» e non «in lingua veneziana». Si tratta di un rifacimento burlesco, come altri dell'epoca (in bolognese, bergamasco e napoletano). L'autore inserisce il travestimento nel filone della letteratura antiturchesca, adattando la situazione e le vicende dei crociati alla realtà del suo tempo e fingendo di essere un barcaiolo veneziano, che evoca col canto quelle imprese rese attuali.⁴⁶

⁴¹[...] *Chi serviva ne le gondole, / Tut' al più se dava el spasso, / Imparandolo a memoria, / De cantar la note el Tasso. / Gusto questo inocentissimo, / Che finiva a far piacer, / E che stasse dava indizio, / Sempre alegro el Gondolier.*

⁴²Perocco D., 2015, p. 74.

⁴³J.W. Goethe, *Viaggio in Italia*, Mondadori, Milano 1983, pp. 90-92. Rousseau (1744), Liszt (1849), Wagner (1858).

⁴⁴Vescovo P., 2002, pp. VII-XL.

⁴⁵Perocco D., 2015, p. 76.

⁴⁶Cortelazzo M., 2004, p. 88.

Ecco, dunque, che il testo del Mondini si pone non come repertorio da riprendere e riutilizzare da parte dei gondolieri per essere *cantà alla barcarola* ma risulta essere un esercizio letterario di tutto rispetto di cui Perocco sottolinea un elemento essenziale:

... significativo in questa traduzione dialettale (ma che la allontana dalla possibilità di “uso” per i turisti) è il continuo riferimento ad abitudini e costumi veneziani, il passaggio da allusioni e temi generici (presenti nel testo originale) a paragoni ed argomenti strettamente veneziani che solo i lettori locali o il popolo (che poteva ascoltare) avrebbero capito immediatamente e senza alcuna difficoltà⁴⁷.

Vescovo (2002) ritiene che il Tasso in veneziano cantato dai gondolieri sia una leggenda. Sembra piuttosto che la locuzione che si rintraccia nel titolo dell'opera del Mondini “cantà alla veneziana” in realtà abbia a che vedere non tanto con la lingua, «quanto al costume assodato della città».⁴⁸

A rafforzare questa ipotesi vi è una ulteriore opera del Mondini, la commedia *Pantalone mercante fallito* (pubblicata da Lovisa nel 1693), che rappresenta — nella forma di una accorata autopromozione pubblicitaria — una sostituzione della novità alla tradizionale aspettativa: «e go visto un libro che dise: el Goffredo del Tasso cantà alla barcarola, e l'è tutto ‘l Tasso, cantao cusì alla veneziana , che a dirve el vero el me dà in genio».

⁴⁷ Perocco D., 2015, p. 78.

⁴⁸ Vescovo P., 2002, p. X.

II.3 Lingua e stile del Goffredo.

Il testo in questione si pone perfettamente in linea con quella che è definita come letteratura veneziana anti turchesca: l'opera del Mondini assume dei toni caricaturali rispetto al poema del Tasso; è sempre Vescovo riporta degli esempi illuminanti per quanto riguarda questa «semplificazione coincidente con un'immediata icasticità, generalmente improntate alla degradazione e all'ispessimento burlesco»⁴⁹.

Ciò che caratterizza questo rifacimento dialettale del poema del Tasso dagli altri è la...

... tradizione veneziana del canto in gondola, che si fa chiave allusiva — non destinazione reale - del travestimento. La metaforizzazione barcariola delle strutture di elocuzione è il trattato certo più diffuso e profondo del testo mondiniano, dove simili forme sono costantemente sparse [...] lungo l'intero poema. [...] In questo testo l'autore è dunque da intendersi come il rematore che conduce la narrazione e attorno a lui la funzionalizzazione della barcarola investe, naturalmente, le azioni o la voce dei personaggi che agiscono in essa⁵⁰.

Tutto il testo del Mondini è ricco, continua Vescovo, di...

... espressioni idiomatiche, ampiamente lessicalizzate che riacquisiscono così sotto la scorza dell'impegno metaforico diffuso la loro referenzialità di partenza [...] le similitudini si riconducono spesso all'universo osservabile da una barca [...] così ciò che è nell'originale si rifà nella rifunzionalizzazione in chiave 'Barcariola'.

Si può dunque sommariamente affermare che l'opera del Mondini rispetto all'originale tassiano assuma una colorazione parodica e burlesca, divenendo, così come altri rifacimenti dialettali, «dal punto di vista linguistico, dei ricchissimi

⁴⁹Vescovo P., 2002, p. XXIII.

⁵⁰Ibidem p. XXIV.

giacimenti lessicali»⁵¹. C'è da aggiungere che in questa specifica opera l'autore veneziano inserisce registri e toni diversi da quelli del poema tassiano, di fatto:

*... nella riambientazione del Mondini, [...] spicca l'impiego dei registri coloritamente idiomati ed espressivi, e un tono gergale, segnato da punte furbesche, che si intrecciano ad un registro familiare e affettivo assai ampio. Da una parte, dunque, l'inarcatura espressiva e la deformazione delle macchie di colore lessicale [...] delle locuzioni. [...] mentre l'altra faccia del registro espressivo, esibisce una tonalità familiare, così da permettere un'apprezzabile riambientazione di alcuni episodi*⁵².

Partendo dunque da queste considerazioni si analizzerà ora il passaggio da allusioni e temi generici presenti nel testo originale a paragoni e argomenti concernenti Venezia, suddividendo il tutto per canti, riportando sia il testo del Tasso e la ripresa corrispondente effettuata da Mondini evidenziando i temi ricorrenti.

⁵¹ Vescovo P., 2002, p. XXXII.

⁵² Ibidem p. XXXIV.

II.4 I rifacimenti dialettali del Tasso e l'originalità di Mondini.

I motivi della fioritura delle letterature in dialetto sono vari:

... particolarismo ancora più accentuato della nostra vita politica; desiderio, tipicamente barocco, di trovare «terre nuove» o, fuor di metafora, di escogitare e sperimentare moduli espressivi nuovi capaci di suscitare interesse e meraviglia; prestigio ormai consacrato del fiorentino letterario teorizzato dal Bembo, e quindi la possibilità di usare i dialetti in funzione estetizzante ed espressionistica⁵³.

Come sottolinea infatti Giulio Ferroni⁵⁴, questa letteratura non era espressione delle classi popolari e subalterne, bensì un'elaborazione di esponenti dei ceti superiori, che ricorrevano al dialetto come strumento del gioco linguistico, capace di maggiori libertà espressive rispetto alle forme più "alte".

Nel Cinquecento il dialetto era utilizzato soprattutto nella produzione teatrale, e in particolare nella commedia dell'arte, dove svolgeva una funzione dissacrante e veniva usato in polemica con i linguaggi classicheggianti. Nel XVII secolo il tono polemico finì per scemare, e il dialetto si ritagliò un proprio ambito espressivo, avendo la funzione di divertire e intrattenere.

... El Goffredo non è una semplice trascrizione in dialetto del poema Tassiano, ma di una trasposizione della materia cavalleresca nei modi propri del canto in gondola, cioè di un genere popolare in cui la produzione ariostesca e quella tassiana avevano conosciuto ampia fortuna⁵⁵.

Per rendere maggiormente completo il quadro risulta opportuno citare il lavoro svolto da Salvioni (1902) delle *versioni dialettali della Gerusalemme Liberata*⁵⁶. Tra tutte le versioni che lo studioso riporta, le più degne di nota sembrano essere quella in *napoletano* di Fasano (1689), in *rustica bergamasca* di Assonica (1670) e in

⁵³Petronio G., 1971, p. 420.

⁵⁴Ferroni G., 2001, pp. 415-416.

⁵⁵Tomasin L., 2001, p. 99.

⁵⁶Salvioni C., 1902.

lingua bolognese di Giovanni Francesco Negri (1628). Pur essendo queste rifacimenti dialettali di tutto rispetto, prove letterarie di ottimo livello in cui, nelle prime due, vi sono allusioni rispettivamente a Bergamo e a Napoli (Assonica impiega quali ambientazioni amene *Colavert* e *Casnida*, luoghi del bergamasco, mentre Fasano paragona il giardino di Armida alla reggia di Caserta)⁵⁷, il rifacimento più originale risulta essere proprio quello di Tommaso Mondini, il quale con certezza nella produzione de *El Goffredo del Tasso cantà alla barcarola* tiene in considerazione i testi dei rifacimenti dialettali sopracitati. Torna efficace riportare ciò che Vescovo scrive in merito all'opera del Mondini:

... L'operazione del Mondini [...] non consiste affatto in un ritagliamento in panni semplici, ad uso di un pubblico alfabetizzato più vasto e meno scaltrito rispetto a quello del testo originale. Rientra, al contrario, nel campo di quella letteratura dialettale burlesca [...] in cui la ricomposizione e la degradazione del modello non appaiono godibili se non per un pubblico che bisogna immaginare sufficientemente colto e smaliziato. [...] Il Mondini tenta la sua impresa veneziana colmando una casella disponibile, e di prima evidenza, nel mercato delle lettere tardo barocco.

Per evidenziare ulteriori caratteristiche originali del testo mondiniano si può affermare che la città di Venezia è rappresentata realisticamente, ossia, per citare Ghelfi (2014):

... si riconosce ad un primo livello attraverso l'elencazione di luoghi e l'uso di toponimi precisi. Ci si riferisce a sestieri, calli, ponti, fondamente, a traghetti, alle isole della laguna [...] in secondo luogo si crea una corrispondenza tra scena e realtà data da descrizioni di abitudini di vita cittadina [...]; un terzo piano riguarda i personaggi che fanno rivivere la città tramite le loro apparizioni in scena. [...]

⁵⁷ Vescovo P., 2002, pp. XXVII a XXXII.

Fondamentale è il linguaggio utilizzato da Mondini, il dialetto da lui utilizzato e non solo in questa opera costituisce un trattato di lingua perduta. Le sue caratteristiche lo rendono assai diverso da quello che poi sarà codificato da Goldoni.

Sono presenti tratti arcaici commistione di lingue, referenti lessicali densi, attinti alla cultura materiale e popolare, di cui spesso non rimane traccia, il cui contesto non è identificabile ad un lettore di oggi.

CAPITOLO III

Prima di cominciare ad analizzare il testo di Mondini è corretto segnalare alcune scelte fatte:

L'edizione presa in considerazione per quanto riguarda il testo del *Goffredo*, è la *Princeps*, che venne pubblicata a Venezia da Lovisa nel 1693.

Nella trascrizione del testo si sono osservati questi criteri:

I criteri adottati sono ispirati alla massima conservatività possibile del testo:

Si è rispettata l'irrazionale alternanza di maiuscole e minuscole, l'accentazione presente nel testo è stata mantenuta; e sistematica è stata la sostituzione del segno grafico u con v.

Nel primo canto del poema tassiano, rifacendosi ai grandi modelli dell'epica classica l'autore presenta l'argomento del racconto, l'invocazione alla musa e la dedica ad Alfonso D'Este. Già dai primi versi Tasso sottolinea l'ideologia che permea l'intero progetto narrativo, facendo comprendere sin dalle prime battute, che il tutto è giocato sul conflitto tra Cielo e Inferno.

Canto I, 6:⁵⁸

Già l' sesto anno volgea che'n Oriente
Passò il campo cristiano à l'alta impresa:
e Nicea per assalto, e la potente
Antiochia con arte haveva già presa,
l'haveva poscia in battaglia incontra gente
di Persia innumerabile difesa,
e Tortosa espugnata, indi à la rea
stagion diè loco, e'l nuovo anno attendea.

Sie volte al Lion el Sol giera arrivao,
che i nostri giera in la Turchesca Terra,
Nicea e Antiochia i ghaveva chiappao,
questa con furbaria, quella con Guerra,
doppo à i Persiani le pache i gh'à dao,
che i ghe voleva chior st'ultima terra,
e doppo, che Tortosa soa è restada,
in questa i fava fora l'invernada.

⁵⁸ Nella colonna di sinistra viene riportata la versione di Torquato T., *Gerusalemme liberata*. A cura di Franco Tomasi, Milano, BUR, 2020; nella colonna di destra si riporta invece la versione di Mondini T., *El Goffredo del Tasso cantà alla barcarola, versione in veneziano de "la Gerusalemme liberata"*, Venezia, Lovisa, 1693.

Tasso nella sesta ottava del primo canto apre con una formula a lui congeniale, che avvia la vera e propria narrazione; di fatto l'avverbio *già*, «qui [...] serve per dare avvio al sintetico racconto retrospettivo dei primi anni della campagna militare dei crociati»⁵⁹.

In Mondini notiamo invece che l'attacco della stessa ottava riporta una perifrasi temporale in cui esplicitamente si parla di *Lion*: è certo che faccia riferimento al periodo estivo, luglio-agosto, in cui secondo l'astrologia occidentale è corrispondente il segno zodiacale del Leone⁶⁰.

Interessante è notare che nel testo di partenza Tasso non fa alcun riferimento alla stagione estiva, ma a quella primaverile («indi à la rea stagion dié loco, e'l novo anno attendea»), e si occupa solamente di sottolineare, ad inizio verso, che erano passati sei anni dall'arrivo dei crociati in Oriente. Mondini si rifà alla siccità che colpisce il campo cristiano, e che costituisce il punto di svolta, nel canto XIII, della vicenda complessiva: parlare dell'estate sin dall'inizio permette infatti di giustificare quell'episodio.

Canto I, 15:

[...] e vèr le piagge di Tortosa poi
drizzò precipitando il volo in giuso.
Sorgeva il novo sol da i lidi eoi,
parte già fuor, ma 'l piú ne l'onde chiuso;
e porgea matutini i preghi suoi
Goffredo a Dio, come egli avea per uso;
quando a paro co 'l sol, ma piú lucente,
l'angelo gli apparí da l'oriente; [...]

Tutto in t'un tempo **zò co la Brentana**
verso Tortosa l'Anzolo se butta;
zà scomenzava el Sol da sta mondana
machina à descazzar la notte brutta;
Goffredo in st'ora la so quotidiana
Oration el l'haveva fenìa tutta,
quando gh'è apparso sto Celeste messo
più splendente, e piú bel del Sol istesso.

In questa ottava si è proiettati nel momento in cui l'angelo Gabriele, inviato da Dio, appare in sogno a Goffredo. Mondini nel ricalcare l'immagine dell'angelo che «drizzò precipitando il volo in giuso» utilizza la parola *Brentana*, con riferimento concreto alle

⁵⁹ Torquato T., *Gerusalemme liberata*. A cura di Franco Tomasi, Milano, BUR, 2020. p. 58, nota 1.

⁶⁰ *Lion*, come attestato da Cortelazzo (2007) e Folena (1993) è una parola utilizzata frequentemente nelle locuzioni proverbiali, e in senso assoluto rappresenta “il leone di S. Marco”, cioè lo Stato veneziano.

acque del Brenta — fiume che per molta parte del suo corso scorre nella pianura veneta —⁶¹, le quali scorrono rapide e impetuose poiché ingrossate dalla pioggia.

Folena (1993) più nello specifico spiega che la locuzione proverbiale *zo col Brenta* indica «di essere facile fare qualcosa, perdere facilmente il controllo o lasciarsi tirare giù da qualcheduno»⁶². In questo modo, Mondini passa con nettezza dall'astratta formula tassiana (un po' macchinosa, con questa contraddittoria immagine del drizzare verso l'alto le ali per precipitarsi in giù) a un'espressività molto concreta.

Canto I, 27:

Ah non sia alcun, per Dio, che sí graditi
doni in uso sí reo perda e diffonda!
A quei che sono alti princípi orditi
di tutta l'opra il filo e 'l fin risponda.
Ora che i passi liberi e spediti,
ora che la stagione abbiám seconda,
ché non corriamo a la città ch'è mèta
d'ogni nostra vittoria? e che più 'l vieta?

Ah Zente, che da Dio sétanto amae,
No fê, che Chiribin nissun ve tenta,
e per dar ste quattr'ultime vogae
No fê, che nissun'ombra ve spaventa;
le strade zà de'Turchi xè sbrattae,
E la bona stagion se ne presenta;
cosa spettemio donca, che no andemo,
a destrigarse, **e metter zoso el Remo?**

Nella ventisettesima ottava del primo canto Goffredo sta concludendo il suo monologo per farsi accettare come capitano della spedizione a Gerusalemme e Tasso, come riporta Tomasi (2009), utilizza una «metafora dell'ordito della tela per intendere che il fine dell'opera deve essere una degna conclusione dei gloriosi esordi». Mondini a sua volta, nel rifacimento dialettale della *Liberata*, utilizza una metafora, che riporta specificatamente a Venezia: per far comprendere ai propri compagni che la spedizione fino a Gerusalemme è ormai poca cosa, la paragona a *ste quattr'ultime vogae* ossia agli ultimi colpi di remo prima della fine dell'atto di vogare⁶³.

⁶¹ Fiume che nasce dai laghi di Levico e di Caldonazzo, Provincia di Trento e che per molta parte del suo corso percorre la Pianura Veneta, per sfociare infine nel mare Adriatico.

⁶² Folena G., 1993, p.78.

⁶³ In più parti del testo si ritrova il verbo *vogar*, ad esempio cfr.canto I,27:*e per dar ste quattr'ultime vogae [...]*; canto I,62: *quattro vogae ma presto presto i sia.[...]*; canto V,24: *che'l va patrasso de vuoga battua[...]*;canto V,70: *cusì anca i Barcarioi vuoga alla matta*, canto V,85: *che i s'ha messo a vogar, gonzi, in caligo[...]*canto XV,12: *e con furia a vogar delle Gallie[...]*.

Inoltre ribadisce il concetto per cui il più del progetto è stato realizzato, scrivendo a chiusura del verso *e metter zoso el remo*, alludendo di fatto all'essere arrivati a destinazione.

Come già illustrato *supra* e secondo il concetto ribadito da Vescovo⁶⁴, l'autore assume il ruolo di *popier*; cioè di colui che, remando a poppa secondo il costume di Venezia, governa il corso dell'imbarcazione conducendo la narrazione, e tuttavia la «funzionalizzazione alla barcariola investe, naturalmente, le azioni o la voce dei personaggi che agiscono in essa».

Un cenno merita anche *Chiribin*, che sarà antonomasia del Diavolo in vari passi del Mondini, e che concretizza sul piano delle cause (un'accidia di origine diabolica) l'effetto della colpevole irresolutezza dei crociati.

Canto I, 38:

Mille son di gravissima armatura,
sono altrettanti i cavalier seguenti,
di disciplina a i primi e di natura
e d'arme e di sembianza indifferenti;
normandi tutti, e gli ha Roberto in cura,
che principe nativo è de le genti.
Poi duo pastor de' popoli spiegaro
le squadre lor, Guglielmo e Ademaro

Questi, che ve diseva i è mille in ponto,
e mille ghe n'è drio, che in tutto al vivo
i ghe somegia à i primi, e ogn'un xè pro(n)to
e lesto à *declinar sempre el dativo*;
i xè tutti Normandi e i rende conto
a Roberto so principe nativo;
vien po', **co dise i Padoani**, al paro
Do Vescoui Gugielmo, & Ademaro

Nella trentottesima ottava Tasso prosegue con la puntuale descrizione di tutti gli schieramenti dell'esercito crociato, che già prende avvio dalla trentacinquesima ottava, proseguendo fino alla sessantaquattresima.

In questi versi, Tasso parla dei Franchi, del loro comandante *Roberto*, duca di Normandia⁶⁵ e infine menziona due vescovi: *Guglielmo*, vescovo d'Orange, e *Ademaro*, vescovo di Puy⁶⁶. Per introdurli, Mondini scrive esplicitamente *co dise i Padoani*, “come dicono i Padovani”; il riferimento è di tipo linguistico e si concentra sulla locuzione “al paro”, come se fosse tipica di Padova, probabilmente perché il veneziano per “paio” ha

⁶⁴ Vescovo P., 2002, p. XXIII.

⁶⁵ Tomasi F., 2005, p. 80, ottava 38, nota 5.

⁶⁶ Ibidem, p. 80, ottava 38, nota 8.

“pèr”, mentre “paro” è panveneto. Si aggiunga un'osservazione sulla ironica espressione à *declinar sempre el dativo*, ispirata alla grammatica latina, per dire "pronti a dare", "a menar le mani".

Canto I, 52:

Squadra d'ordine estrema	Una squadra po' vien de Cavalieri
ecco vien poi ma d'onor prima e di valor e d'arte.	ultima de marchiar, de valor prima,
Son qui gli avventurieri, invitti eroi,	in questa xè reduiti i Venturieri
terror de l'Asia e folgori di Marte.	tutti bravi soldai, siori de Cima,
Taccia Argo i Mini, e taccia Artù que' suoi	al paragon de sti campioni fieri
erranti, che di sogni empion le carte;	ogni bravazzo un Pampano se stima,
ch'ogni antica memoria appo costoro	sì che, Venetia tasi el gran Tomè,
perde: or qual duce fia degno di loro?	tasi, Bergamo el tò Bartolomè.

Tasso, come è ben evidenziato da Zatti⁶⁷, sofferma la sua attenzione su un gruppo di personaggi che risulta rilevante per poter comprendere il poema nella sua interezza:

... questo celebre sorpasso per fama e per valore degli antichi cavalieri erranti risulta quanto meno ambiguo. La ripresa del noto luogo petrarchesco (Triumphus Cupidinis III,79) inserisce il Tasso nella tradizione di una svalutazione della letteratura cavalleresca [...] e la fortuna di questi versi [...] è legata alla polemica anti cavalleresca. E Tasso qui, sebbene con più elegiaca nostalgia, non manca di farsi anche lui liquidatore delle antiche favole cavalleresche, salvo il fatto che questi “avventurieri” moderni sono destinati a mostrare qualcuna delle vecchie colpe ereditate dalla tradizione.

Nel *Goffredo* la ripresa del passo mantiene lo stesso significato, tuttavia, piuttosto che mantenere *Taccia Argo i Mini, e taccia Artù que'suoi / erranti*, Mondini fa riferimento a Tomè e Bartolomè. Bartolomeo bergamasco non può che essere il Colleoni, condottiero al soldo di Venezia nel Quattrocento. Su Tommaso, *Tomè*, si potrebbe ipotizzare fosse un condottiero in sedicesimo, a capo di fazioni locali nella guerra dei pugni.

⁶⁷ Tomasi F., 2005, p. 22.

Ovviamente Mondini si inserisce in quel contesto antiturchesco che Tasso sottolinea in questo passo e lo fa in modo ancor più dissacrante rispetto al tono magniloquente e solenne del testo di partenza. Per quanto riguarda *Tomè*⁶⁸, designato come campione taciuto da Venezia, lo si può considerare o come un regatante vittorioso o come un campione partitante in una delle famose guerre dei pugni.

Canto I, 62:

Ma cinquemila Stefano d'Ambuosa	cinque mille el sior Steffano d'Ambuosa
e di Blesse e di Turs in guerra adduce.	De Turs, e Blesse doppo ghe ne mena;
Non è gente robusta o faticosa,	sta Truppa no xè tanto valorosa,
se ben tutta di ferro ella riluce.	si ben, che l'è de Tattare ⁶⁹ assae piena;
La terra molle, lieta e diletta,	la terra xè gentil, e delectosa,
simili a sé gli abitator produce.	e anca la zente xè de puoca vena;
Impeto fan ne le battaglie prime,	in prima i dà con furia imbestialia
ma di leggier poi langue, e si reprime.	Quattro vogae ⁷⁰ , ma presto presto i Sia.

Siamo alla fine delle ottave in cui si riportano con puntualità gli schieramenti dell'esercito cristiano. Nella seconda parte dell'ottava tassiana si scende nel dettaglio della descrizione degli uomini che parteciperanno alla guerra: questi sono presentati come soldati non molto resistenti alle fatiche anche se ben ricoperti di armature splendide questo perché provenienti dalle città di Blois e Tours, in territori fertili e ricchi e perciò proclivi alla pigrizia: la terra che li ha generati viene descritta come mite, fertile e piacevole e quindi capace solo di fare nascere abitanti simili a sé, nelle battaglie i primi ad attaccare con impeto, ma anche i primi ad aver l'impeto smorzato, venendo quindi respinti⁷¹. Anche in questa ottava Mondini, rispetto al Tasso, per sottolineare la velocità dell'azione con cui questi soldati si ritirano dall'azione di guerra, utilizza un'espressione che fa riferimento alla voga veneziana. La tecnica utilizzata dal Mondini richiede una spiegazione, descrive infatti

⁶⁸ *El gran Tomè* viene citato in altri luoghi del testo del Mondini.

⁶⁹ Cortelazzo M., 2007, p. 1365: *s.f., arnesi di poco conto (Boerio)(1), armi (Boerio) (2)*.

⁷⁰ Cortelazzo M., 2007, p. 1494: «v. 'vogare', *spingere la barca e remi (Boerio), anche in senso figurato.*».

⁷¹ cfr. Tomasi F., 2009: "Questo giudizio sulle forze militari francesi è diffuso già a partire da Livio (*Ab urbe cond.* X, 28, 3-4), ripreso poi da Machiavelli nei *Discorsi* e nel *Ritratto delle cose di Francia.*"

delle rapide vogate per avanzare, ma anche una improvvisa fatica e remo che, rimanendo sotto il pelo dell'acqua *siàr*⁷², trattiene l'imbarcazione.

Canto 1, 75:

Non è gente pagana insieme accolta,
non muro cinto di profondo fossa,
non gran torrente, o monte alpestre, o folta
selva, che 'l lor viaggio arrestar possa.
Così degli altri fiumi il re tal volta,
quando superbo oltra misura ingrossa,
sovra le sponde ruinoso scorre,
né cosa è mai che gli s'ardisca opporre.

No gh'è nissun, che ghabbia tanto fiao
de far sto bravo groppo star'in drio
o sia nemighi, ò sia Castel murao,
o gra(n) monte, o gra(n) bosco, ò qualche Rio;
**cusì l'Pò delle volte, che ingrossao
da piova, ò neve el vò tanto infierio,
ch'i Arzeri el monta, e'l vò con tant'assalto,
che l'strassinaria zò'l Ponte de Rialto**

Nell'ottava tassiana il contenuto è interamente dedicato alla descrizione dell'avanzata inarrestabile dell'esercito crociato. Nella seconda quartina l'autore ripropone l'immagine tramite la metafora del fiume in piena che straripa e che distrugge tutto ciò che incontra; anche Mondini riprende questa immagine, ma lo fa esplicitando il nome del fiume Po che Tasso riporta in forma perifrastica e la sua potenza distruttiva, presentando l'immagine della prepotenza del fiume che riesce a sradicare persino il Ponte di Rialto.

Come sottolinea Vescovo, in questo passo troviamo quella che è:

*...La categoria certamente più ampia — in cui si inserisce la stessa funzionalizzazione alla barcarola — ed è rappresentata dalla localizzazione (un *dépaysement* dell'originale che ha ricaduta concreta e non meramente comica), a proposito di una complessiva riambientazione veneziana del poema e, nella conquista di un colore locale, specialmente attraverso gli spazi aperti dalla trama dei paragoni⁷³.*

⁷²Cortelazzo, 2007, p. 1247.

⁷³Vescovo P., 2002, p. XXXVI.

Canto I, 79:

Geme il vicino mar sotto l'incarco
de l'alte navi e de' piú levi pini,
sí che non s'apre omai sicuro varco
nel mar Mediterraneo a i saracini;
ch'oltra quei c'ha Georgio armati e Marco
ne' veneziani e liguri confini, altri Inghilterra
e Francia ed altri Olanda,
e la fertil Sicilia altri ne manda.

Trinchetti e Chebe à Boschi e Parafighi,
vele a nioli gh'è in quelle acque vicine;
tanto che in mar a bon conto i nemighi,
i puol andar co i vuol a far fassine;
Gh'è i legni Genovesi à i nostri amighi,
e **del gran Marco certe Bromboline**,
che fa terir, e ghe ne xè in abbondanza
d'Inghilterra, Sicilia, Olanda, e Franza.

In questa ottava si fa riferimento all'aiuto navale all'esercito crociato composto da navi veneziane, genovesi, olandesi, francesi e siciliane; Mondini mantiene il contenuto invariato, utilizzando un tono comico che nasce dall'utilizzo di termini concreti per designare l'astratta coralità della partecipazione cristiana: *Trinchetti e Chebe à Boschi e Parafighi*⁷⁴: al posto delle navi, Mondini menziona le vele e le altre opere degli scafi: "Ci sono, tanti quanti sono i tronchi nei boschi, vele di trinchetto, coffe, e pappafichi".

/ vele a nioli ghe in quelle acque vicine; / tanto che in mar a bo(n) conto i nemighi, / i puol andar co i vuol a far fassine. Cioè: sono talmente tante le navi che paiono una selva, con le oro alberature; e di quegli alberi i turchi, se volessero e se fossero capaci di raggiungerli e abatterli, potrebbero servirsi come di legna da ardere.

Si noti come la comicità timbrica del Mondini nella seconda parte dell'ottava non si discosti molto da ciò che scrive anche Tasso; tuttavia, è interessante che nel sesto verso riferendosi a Venezia usi questa frase: *e del gran Marco certe Bromboline*. Nel Boerio (1856) sotto il lemma *brombola* si possono trovare molti significati tra cui: sonaglio; bolliciattola; bollicola; bollicina; boccia; gallozza; gallozzolo; rigonfiamento che fa l'acqua bollendo o piovendo; salsiccione; prugna susina o prugna strozzatoia (susina dal sapore aspro che nasce dal Prugnolo)⁷⁵. Il significato che risulta più plausibile nel contesto del Mondini è quello che riguarda la *galloccia/gallozza*, che è il nome che si dà ad alcuni legni a due corni, che servono per dar volta alle manovre delle barche e diconsi ancora

⁷⁴*Parafighi*: nel Boerio (1856) e nel Cortelazzo (2007) non si trova esattamente la parola *parafighi*, ma osservando il contesto, possiamo presumere che *parafighi* in realtà corrisponda alla parola *papafigo*, cioè l'asta a cui s'attacca la banderuola in cima all'albero della nave. Cfr. Boerio G., 1856, p. 469.

⁷⁵Boerio G., 1856. p.101 e p. 291.

certi pezzi quali entrano nella costruzione de' puntoni delle navi. Ecco, quindi, che con il verso *e del gran Marco certe Bromboline*, Mondini, tramite la figura retorica della metonimia, si presume abbia voluto dire che Venezia (*gran Marco*) aveva messo a disposizione una flotta (*certe bromboline*); ma il tono comico utilizzato dal Mondini consiste, appunto, nella *diminutio* delle navi da guerra a gusci — per dire — di noci.

Canto I, 82:

E l'aspettar del male è mal peggiore, forse, che non parrebbe il mal presente; pende ad ogn'aura incerta di romore ogni orecchia sospesa ed ogni mente; e un confuso bisbiglio entro e di fore trascorre i campi e la città dolente. Ma il vecchio re ne' già vicin perigli Volge nel dubbio cor ferì consigli.	Credo per mi, che sia più la paura. De quei , che forsìl'Angossa faria ; Per tutto se fa Bozzoli , e i procura De saver i Reporti d'ogni Spia ; In la Città , e de fuora ogni Creatura Và brontolando con malinconia, Mà 'l Rè tra sti pericoli stizzao L'è giusto diventà'lbrutto Babao .
--	---

Aladino, asserragliato a Gerusalemme ne fortifica le difese, inoltre teme anche la popolazione cristiana presente in città e i pericoli derivanti da essa.

Mondini nel terzo verso invece di ricalcare l'immagine del Tasso, ossia delle dicerie sussurrate a bassa voce che si muovono sottili nelle orecchie dei pagani, parla di *Reporti d'ogni Spia*; cioè porta l'astratto alla misura del concreto, secondo un processo di abbassamento stilistico tipico del registro comico.

Bisogna premettere che tutto il discorso sullo spionaggio veneziano è estremamente delicato e complesso; si può tuttavia dire che Venezia, come riporta Preto (2017), è «centro di *nove*, di *avvisi* e di *spie*», soprattutto per quanto riguarda i Turchi e le loro minacce offensive⁷⁶.

Venezia ai tempi del Mondini è la capitale economica e marittima e l'agenzia di informazione più importante del nascente mondo moderno, e c'è da dire inoltre che la Guerra di Candia del 1645, durata poi venticinque anni, riapre il capitolo dello spionaggio turco in Levante e a Venezia; Si ricordi anche la congiura di Bedmar, nel primo quarto del Seicento:⁷⁷ Agli inizi del XVII secolo c'era un forte astio tra il regno di Spagna e la

⁷⁶ Preto P., 2016, pp. 87-109.

⁷⁷ Preto P., 1996, pp. 289-315.

Repubblica veneziana. In particolare, gli iberici desideravano imporre il loro controllo sull'Adriatico e sulle ancora ricche rotte mercantili verso l'Oriente. Il viceré spagnolo, Pedro Téllez Girón, duca di Osuna (1579–1624), per ovviare alla sua scarsa azione di governo nelle province dell'Italia meridionale, iniziò a ordire un complotto per abbattere la Repubblica e tornare nei favori del re di Spagna; intanto a Venezia il marchese di Bedmar, ambasciatore sin dal 1607, aveva creato una vasta rete di spionaggio che poteva venir a conoscenza di quasi tutto, il viceré, forse di sua iniziativa, inviò un francese, Nicolò Renault, assieme a dei complici, ad arruolarsi nella flotta veneziana. Il francese iniziò a corrompere altri suoi connazionali che combattevano sotto le insegne della Repubblica, mentre il marchese di Bedmar otteneva la neutralità, se non l'appoggio, degli ambasciatori di Inghilterra e Francia. Il piano della congiura prevedeva un attacco dal mare da parte della flotta spagnola, mentre i rivoltosi, invece che aiutare nella difesa, avrebbero creato panico e confusione all'interno della città; tuttavia il 9 aprile 1618 una lettera anonima avvertì il governo veneziano, già insospettito da alcune voci. A questo punto Renault, costretto dai sospetti ad agire, tentò di convincere un nobile francese, Baldassarre Juven, a unirsi a lui, ma quest'ultimo corse a denunciarlo al governo. Renault venne arrestato e, reo confesso, lui e altri complici furono giustiziati nei giorni e nei mesi successivi.⁷⁸

Ecco che tramite l'esempio di un fatto avvenuto ai tempi del Mondini torna semplice credere che l'autore possa permettersi di utilizzare una terminologia che si rifaccia allo spionaggio.

*Babao*⁷⁹ significa tipicamente nella lingua veneziana demonio; c'è tuttavia una possibile derivazione dal lessico giudeo-veneziano in cui *babahò* si dice di chi appare agli occhi della gente in modo remissivo; non è da escludere però l'ipotesi avanzata da Pisani ("Paideia", XXX, 1975, p.307) di una connessione con l'italiano *baccagliare*, 'strepitare'. A rigor di logica, osservando il contesto mondiniano si può accettare sia *Babao* inteso per Diavolo, sia da recepire con l'identificazione con lo spauracchio diabolico che ne sdrammatizza l'aspetto nella sua connotazione infantile: "*se no ti sta bon, vien el Babao!*"

⁷⁸ Tassini G., 1966, p. 184 e ss. cfr. anche: Rendina C., 1984; Da Mosto A., 1983; e Tiepolo D., 1828.

⁷⁹*Babao* si ritrova in altri luoghi del testo di Mondini, cfr. canto XIII,18,v. 2; canto XIII, 23 ,v. 4; canto XVIII, 87, v. 8.

Interessante tuttavia, visto il riferimento alle *Spie* e come sottolineato da Siega (2009), il fatto che la parola *babao* era anche utilizzata per riferirsi agli agenti del controspionaggio veneziano, alle dipendenze del consiglio dei Dieci:

Canto II, I:

Mentre il tiranno s'apparecchia a l'armi,
soletto Ismeno un dí gli s'appresenta,
Ismen che trar di sotto a i chiusi marmi
può corpo estinto, e far che spiri e senta,
Ismen che al suon de' mormoranti carmi
sin ne la reggia sua Pluton spaventa,
e i suoi demon ne gli empí uffici impiega
pur come servi, e gli discioglie e lega.

Intanto, che Aladin Se **tira in Squero**
Ghe comparise un zorno Ismeno solo;
Ismen, che hà forza de far parer vero
El falso, Vivo e morto, e duro el molo;
Ismen, che con el so commando fiero
El fa piegar anca a Pluton el Colo;
Ismen, che puol co la Negromantia
Far servir la diabolica Genia.

Lo *squero*⁸⁰, parola la cui etimologia si può far risalire alla parola greca *eskhairon*, ‘squadrare’, ‘misurare’, per estensione di significato, è un luogo tipicamente veneziano, un cantiere dove si fabbricano barche, solitamente di piccole dimensioni, come battelli e gondole. Non è però il solo termine *squero* a voler corrispondere al testo tassiano, ma l'espressione *tirar in squero*, ossia riportare un'imbarcazione in cantiere per ripararla, preparandola dunque per una futura navigazione: come Aladino si prepara per una sortita.

Mondini in questa ottava, infatti, riferendosi al sovrano pagano Aladino che si sta preparando alla guerra asserragliandosi nella Città Santa, sceglie di utilizzare un termine che ha poco a che fare con l'apparecchiarsi alle armi; interessante è che l'autore veneziano adotti proprio il termine *squero*, collegandolo al mondo dei pagani: nel testo quasi tutte le allusioni e rimandi all'ambiente veneziano sono collegate all'esercito cristiano, tuttavia l'espressione *tirarse in squero* in questo passaggio si riferisce ai Turchi: fondamentalmente, *tirar in squero* è da connettersi alle imbarcazioni che hanno bisogno di riparazione: dunque "alla barcarola" indica l'esigenza di Aladino di concentrarsi sulle operazioni belliche.

⁸⁰ Per quanto riguarda l'utilizzo della parola *squero*, Mondini la usa sempre per indicare che un saraceno si ritira in quel luogo e lo si può vedere nei seguenti luoghi del testo: XI,17; XVI,75; X,5; XX, 21; XX, 114. Per l'etimologia della parola cfr. Siega G., Brugnera M. e Lenarda S., 2009, p. 447.

Canto II, 47:

Tacque, e rispose il re: "Qual sí disgiunta
terra è da l'Asia, o dal camin del sole,
vergine gloriosa, ove non giunta
sia la tua fama, e l'onor tuo non vòle?
Or che s'è la tua spada a me congiunta,
d'ogni timor m'affidi e mi console:
non, s'essercito grande unito insieme
fosse in mio scampo, avrei piú certa speme.

Cusì la parla; e'l vecchio Re ghe dise,
"qual è quel liogo mai cusì lontan,
che no ghe sia arrivà, care Raise,
L'Ose del quel, che può le vostre man?
Adesso si, che me chiamo felise,
che m'assiste'l Valor vostro sovràn;
e ve zuro, che tanto in stima ve hò,
Quanto tre Fille de San Nicolò".

Clorinda si è proposta di difendere la città Santa e il sovrano Aladino, il quale in questa ottava esprime tutta la sua riconoscenza e stima nei confronti della valorosa guerriera. Nel rifacimento in veneziano, Mondini mette a paragone la stima che Aladino ha per Clorinda a quella che ha per le *tre fille de San Nicolò*. *Fille* significa figlie ed è una grafia interessante, perché forse vuole rappresentare il progresso fonetico, nel veneziano, della liquida intervocalica verso la sua quasi piena vocalizzazione (fie) che si avverte intervenuta ai giorni nostri.

San Nicolò o conosciuto anche come Nicolò di Mira, è il protettore dei pescatori. Il riferimento riguarda la agiografia del Santo, che con altrettanti donativi aveva sventato la prostituzione di tre figlie di un pover' uomo. La sventata prostituzione delle tre fanciulle gettò però un'ombra di ironia sulla stima di Aladino per Clorinda: "Siete virtuosa (nelle armi), come virtuose le riluttanti figliuole salvate da San Niccolò; ma, in fondo, potreste anche voi prostituirvi". Cortelazzo (2007) chiarisce che, a Venezia, era l'eponimo di una contrada tradizionalmente abitata da pescatori, e storicamente inquadrata (i Nicoloti) nella realtà istituzionale della città.

Canto II, 95:

Così di messaggier fatto è nemico,
sia fretta intempestiva o sia matura:
la ragion de le genti e l'uso antico
s'offenda o no, né 'l pensa egli, né 'l c
Senza risposta aver, va per l'amico
silenzio de le stelle a l'alte mura,
d'indugio impaziente, ed a chi resta
già non men la dimora anco è molest

in sta maniera st'aseno in t'un tratto
d'ambassador nemigo'l ghe diventa;
e no'l ghe dà una **Snada** si per st'atto
de la da Strà i lo manda sù la Brenta,
cusi no pressa el marchia via de fatto
a tutta notte senza strussia,ò stenta;
Alete, che'l lo vede zà partio.
Anch'ello'l se resolve andar con Dio.

In questi versi si è nella conclusione del racconto, iniziato molte ottave prima (55), dell'incontro di Alete e Argante come ambasciatori al cospetto di Goffredo, così da poterlo convincere a non attaccare la Città Santa e a negoziare la pace.

In questo preciso passo, Tasso spiega come Argante, visto il suo temperamento impaziente, da *messaggier fatto è nemico*, e andando contro quelle che sono le consuetudini da rispettarsi durante una ambasciata se ne va dal campo cristiano senza Alete.

Mondini narra la vicenda facendo intendere già dal primo verso che chi sta scrivendo non tiene molto in simpatia i pagani, come si può notare dall'utilizzo dell'epiteto *aseno* per riferirsi ad Argante. Per quanto riguarda il quarto verso, Mondini utilizza un tipico modo di dire veneziano, che ha l'odierno significato di mandare a quel paese o dare un cattivo commiato⁸¹; Boerio appunto. Come già osservato in altre ottave, Mondini usa un timbro comico in cui a fare da padrone è un lessico concreto e quotidiano.

Si noti anche *snada*, uno slavismo che potrebbe implicare il giudizio dei veneziani sui costumi non pienamente civili delle popolazioni d'oltre Adriatico sottomesse alla Serenissima.

⁸¹Boerio G., 1856, p. 385; Folena G., 1993, p. 585.

Canto III, 1:

Già l'aura messaggiera erasi desta
a nunziar che se ne vien l'aurora;
ella intanto s'adorna, e l'aurea testa
di rose colte in paradiso infiora,
quando il campo, ch'a l'arme omai s'appresta,
in voce mormorava alta e sonora,
e prevenia le trombe; e queste poi
dièr piú lieti e canori i segni suoi.

in l'averzer xè zà de i Polastrei,
che Febo dà la Biava à i so Cavai;
che sponza i barcarioi Barche, e Batei,
che s'averze le porte à i Menecai;
El nostro campo par pien de Bordei,
pien de sussurro, pie de Tananai;
Le trombe in tanto tocca la Sonada
Con i Tamburi in segno de Marchiada.

Mentre nel testo tassiano il terzo canto si apre con un tono solenne e poeticamente delicato in cui si descrive l'arrivo del mattino, in Mondini, pur volendo rappresentare la stessa immagine, si ritrova sempre quel tono dissacrante e concreto che poco lascia all'immaginazione: in apertura al terzo canto già dal primo verso abbandona l'immagine dell'*aura messaggiera* prediligendo invece delle figure e azioni più concrete che si svolgono prima dell'arrivo del mattino; come i *Polastrei*, cioè i galli che con il loro canto indicano che è giunto l'inizio della giornata, e *Febo*, che prima di partire con il suo carro per fare sorgere il sole nutre i suoi cavalli dando loro della biada; dunque c'è una contaminazione di basso e alto: la perifrasi tipicamente poetica di Apollo che inizia il cammino del suo cocchio, ridotta ad Apollo che alimenta i cavalli perché siano pronti a trainare il sole intorno al mondo.

Infine fa riferimento ai *barcaroli*, che prima di utilizzare per il proprio lavoro le imbarcazioni le *sponzano*, che tecnicamente significa asciugare con la spugna l'acqua di sentina⁸². Operazione, che il passo del Mondini permette dunque di collocare fra quelle della mattina, nell'arte dei barcaioli veneziani.

⁸² Boerio G., 1856 p. 693.

Canto III, 6:

Sommessi accenti e tacite parole,
rotti singulti e flebili sospiri
de la gente ch'in un s'allegra e duole,
fan che per l'aria un mormorio s'aggiri
qual ne le folte selve udir si suole
s'avien che tra le frondi il vento spiri,
o quale infra gli scogli o presso a i lidi
sibila il mar percosso in rauchi stridi.

[...]Come in ti Boschi co xè puoco vento,
che se sente quel strepito fra i rami;
O come al Lio quando'l mar gh'urta dre(n)to,
che quei sussurri el fa, che i par rechiami.
Cusì se sente un certo stornimento
De parole sott'ose de quei grami
Che mezi alliegri, e mezi spaventai
I domanda perdon de i so peccai.

Oramai, secondo una caratteristica propria, già vista in precedenti passi, si può notare che nell'ottava del rifacimento in veneziano dapprima viene riportato il paragone e poi ciò a cui si riferiscono le metafore presenti nella prima quartina.

Tra queste metafore, identiche nel soggetto utilizzato, Mondini, riferendosi a quella del mare, specifica una situazione del tutto peculiare del Lido di Venezia per cui il mare, ingrossato dalla furia del vento, penetra all'interno dell'isola e sbattendo contro ciò che incontra produce dei rumori che paiono voci sussurrate e richiami.

Tale immagine della *mar che urta drento* viene ripresa da Mondini in un'altra ottava situata più avanti nel testo.

Canto III, 32:

Tal gran tauro talor ne l'ampio agone,
se volge il corno a i cani ond'è seguito,
s'arretran essi; e s'a fuggir si pone,
ciascun ritorna a seguitarlo ardito.
Clorinda nel fuggir da tergo oppone
alto lo scudo, e 'l capo è custodito.
Così coperti van ne' giochi mori
da le palle lanciate i fuggitori.

cusì a Venezia quando un toro i mola,
che' l ghabbia drio do, tre cani baroni,
co lu scampa, elli drio proprio i ghe sguola
co' l ghe volta i Pastieri⁸³ se fa boni;
i nostri se sbabazza à dar, che sola
no puol fermar Clorinda quei poltroni;
cusì fa al Ponte i bravi NICOLOTTI
co i ghe pesta' l muson a quei da i Gotti.

La descrizione dell'esercito crociato fatta da Erminia (ott. 17-21), viene interrotta per spostarsi nuovamente sul campo di battaglia dove si ha l'incontro tra Tancredi e Clorinda.

⁸³ Boerio G., 1856, p.480: "*Pastieri: s.m. Lo stesso che corni, e intendersi corna de' buoi.*"

I due, allontanatisi per duellare, spingono il cavaliere cristiano a dichiarare il proprio amore per la donna; prima di poter rispondere la guerriera pagana viene tuttavia attaccata da un villano e solo grazie all'aiuto di Tancredi, che sventato il colpo si mette all'inseguimento dell'aggressore, questa si salva. Nell'ottava 32 Tasso paragona il moto continuo di repentine fughe e contrattacchi di Clorinda al toro braccato dai cani, riferimento ad un evento tipico svolto a Venezia durante la settimana del Carnevale, "la caccia al toro"; tale usanza nasce nel 1162, quando i veneziani sono impegnati nella guerra con Ferrara e Padova e il patriarca di Aquileia, Ulrico di Treffen, cerca di cogliere di sorpresa la Repubblica invadendo Grado. Venezia, tuttavia, non viene presa alla sprovvista, sconfigge Ulrico e lo prende prigioniero con dodici canonici e alcuni alleati castellani del Friuli.

Il papa però chiede al doge d'essere clemente, così l'alleato Vital II Michiel lo accontenta e libera il patriarca, a patto che da quel giorno ogni anno da Aquileia dovranno essere inviati in Laguna una dozzina di maiali, pani grossi di farina e un toro. Il Giovedì Grasso quindi si organizzerà una festa in cui al toro verrà mozzata la testa con un solo colpo (*tagliar la testa al toro*), i maiali saranno squartati e dati in pasto ai prigionieri insieme al pane⁸⁴. Per parlare di corride però bisognerà attendere il '500, con un'esplosione vera e propria solo nel '700. Spesso queste cacce al toro sono parte di un evento all'interno di una festa in cui si svolgono altri giochi: gioco del pallone, rappresentazioni teatrali, giochi d'abilità o d'intrattenimento, ma anche matrimoni o visite di autorità provenienti dall'estero. Nel '500 si tenta pure di lasciarli correre per le calli, ma gli incidenti che coinvolgono persone costringeranno il Consiglio dei Dieci a vietarle. In moltissime occasioni vi sono dei "tiratori": bottegai, gondolieri, panettieri, macellai ma anche attori mascherati per non farsi riconoscere; da qui l'altra leggenda del modo di dire *tenere il toro per le corna*. I tiratori sono accompagnati anche da cani, i quali hanno l'ingrato compito d'abbaiare e mordere le povere bestie al collo o alle orecchie, mentre i tiratori si divertono ad evitare tali attacchi. In alcune occasioni i tori invece sono sciolti, *molai*, cosa che avviene ad esempio in Piazza San Marco. In quasi tutte le occasioni, vengono create delle vere e proprie tribune per permettere agli spettatori di assistere allo spettacolo⁸⁵.

⁸⁴ Cfr. Monticolo G. 1999, p.257; cfr. anche Padoan Urban L., 1984. pp.575-600.

⁸⁵Battaglia M., 1844.

... cusì a Venezia quando un toro i mola,/che' l ghabbia drio do, tre cani baroni,/co lu scampa, elli drio proprio i ghe sguola,/co' l ghe volta i Pastieri⁸⁶ se fa boni.

In Mondini, come già evidenziato da Vescovo⁸⁷, la scena di caccia usata da Tasso come paragone viene sostituita da un gioco veneziano già incontrato in altri luoghi del rifacimento veneziano: la guerra dei pugni.

Canto III, 50:

Venia per far nel barbaro omicida	el giera vegnuo quà con fantasia
de l'estinto Dudone aspra vendetta,	de vendicar'el so Paron supremo;
e fra' suoi giunto alteramente grida:	Mà zonto, e visto sto negozio, el cria;
"Or qual indugio è questo? e che s'aspetta?	cos'è? Chi ve fa metter zoso el remo?
poi ch'è morto il signor che ne fu guida,	Si' l nostro capo n'è stà chiolto via,
ché non corriamo a vendicarlo in fretta?	cossa spettimo, che no'l vendichemo?
Dunque in sí grave occasion di sdegno	Possibile, che un Muro in sto gran Caso
esser può fragil muro a noi ritegno?	Restar ne fazza con tanto de Naso!

Rinaldo, eroe cristiano, è il protagonista di questa ottava in cui, giunto *venia per far nel barbaro omicida* / [...] *aspra vendetta*, si trova a dover incalzare la squadra dei crociati che ha perso il proprio comandante Dudone a causa di Argante.

Nel rifacimento veneziano, Rinaldo si rivolge alla squadra servendosi di un'immagine già più volte adoperata nel testo del Mondini, ossia il remo del regatante che al posto di essere utilizzato per muovere l'imbarcazione, con il significato di competere e rivaleggiare, qui viene abbandonato, dando così l'idea di sconfitta ed evidenziando una situazione confusa che vede coinvolta una fazione dell'esercito cristiano oramai senza più un comandante⁸⁸.

⁸⁶ Boerio G., 1856, p.480: *Pastieri: s.m. Lo stesso che corni, e intendersi corna de'buoi.*

⁸⁷ Vescovo P., 2002, p. XXXVIII.

⁸⁸ Cfr. Cortelazzo M., 2007, p. 1100.

Canto III, 54:

Tornàr le schiere indietro, e da i nemici
non fu il ritorno lor punto turbato;
né in parte alcuna de gli estremi uffici
il corpo di Dudon restò fraudato.
Su le pietose braccia i fidi amici
portàrlo, caro peso ed onorato.
Mira intanto il Buglion d'eccelsa parte
de la forte cittade il sito e l'arte.

L'è però tornà in drio con tutto el resto;
i Turchi in tel tornar no i ghe dà impazzo:
El corpo de Dudon i hà chiolto presto,
e de i so amighi i se l'ha messo in braccio:
**Come i putei quando che i fa quel sesto
De San Piero in carega per sollazzo;**
varda intanto el paron **da Gatta piatta**⁸⁹
come, che la città xè forte, e fatta.

Mondini in questa ottava rifacendosi all'immagine di un tipico gioco fanciullesco veneziano descrive il modo in cui il corpo di Dudone viene preso tra le braccia dei suoi compagni d'armi e riportato all'accampamento. *Zogar a San Piero in caregheta*⁹⁰ sta a indicare precisamente che due si prendono per i polsi di entrambe le mani, l'uno con l'altro in croce, così da formare una specie di seggiola, e un terzo vi si siede sopra⁹¹. Si sta dunque facendo riferimento alla cosiddetta "caregheta d'oro": l'intreccio degli avambracci di due fanciulli a formare il sostegno per il trasporto d'un terzo.

Canto III, 68:

"Già non si deve a te doglia né pianto,
che se mori nel mondo, in Ciel rinasci;
e qui dove ti spogli il mortal manto
di gloria impresse alte vestigia lasci.
Vivesti qual guerrier cristiano e santo,
e come tal sei morto; or godi, e pasci
in Dio gli occhi bramosi, o felice alma,
ed hai del bene oprar corona e palma.

Eh no bisogna nò, che ve pianzemo,
ch'havè muà meglio liogo da Christian;
E Qua, dove che nù grami restemo,
xè'l vostro nome celebre, e sovran;
vù sé stà bon cristian, e'lvostro **Remo
no v'havè lasà chior mai dalle man;**
Dà bon Cristian sé morto; gode'l degno
Premio, ch'havè agiutà in te'l santo Regno.

In questo frangente del canto Goffredo davanti al corpo esanime di Dudone improvvisa un elogio funebre in cui esalta le qualità del comandante, soprattutto evidenziando la buona cristianità.

⁸⁹ Boerio G., 1856, p. 301: *dà gatta piatta*: facendo la gatta morta, dissimulando.

⁹⁰ Questa locuzione viene utilizzata da Mondini in altri luoghi del testo: XII, 72,8; XIX, 116,3-4.

⁹¹ Boerio G., 1856, p. 818.

Mondini riprende l'immagine del remo e della voga usata nell'ottava 50 dello stesso canto; tuttavia, mentre in questo passo con i versi *el vostro Remo / no v'havè lasà chior mai dalle man* vuole celebrare la grandezza di questo comandante che ha sempre tenuto in mano il remo, nell'ottava 50 utilizza l'immagine del remo che viene abbandonato, proprio perché chi sapeva tenerlo è morto lasciando il resto "dell'equipaggio" in balia degli eventi..

Canto IV, 3:

Chiama gli abitor de l'ombre eterne
il rauco suon de la tartarea tromba.
Treman le spaziose atre caverne,
e l'aer cieco a quel romor rimbomba;
né sí stridendo mai da le superne
regioni del cielo il folgor piomba,
né sí scossa giamai trema la terra
quando i vapori in sen gravida serra.

Presto se sente quella gran trombeta,
che à capitolo chiama el popol moro;
e quella stantia brutta, e maledetta
la trema, e atorno via l'eco è sonoro;
manco strepito fà là alla piazzetta
la Fusta, quando parte el Bucintoro;
e la terra la fa manco de moto
quando che la scantina el taramoto.

Siamo all'inizio del quarto canto, nel momento in cui negli inferi si ordisce la controffensiva ai danni dei crociati.

L'immagine è quella del suono della tromba infernale che risuona *nelle spaziose atre caverne*; e Mondini per far comprendere con più vividezza questa *eco sonora* lo reputa anche maggiore rispetto allo strepito che fa la *Fusta* in *piazzetta quando parte il Bucintoro*. In questi versi quindi troviamo l'utilizzo di una terminologia che rimanda a due imbarcazioni: la *Fusta*, una specie di naviglio da remo o galera che ai tempi del governo veneto si teneva presso la piazza di S. Marco quasi dirimpetto alle colonne, per deposito dei forzati o condannati al remo fin che venivano disposti sulle galere; e dicevasi per antonomasia o motteggio *La Locanda del Redentor*, perché aveva per insegna o figura il santissimo redentore⁹²; E il *Bucintoro* o Bucentoro/Bucentorio, naviglio di forma e magnificenza straordinaria, abbellito e completamente dorato, lungo ben quattrocento piedi e largo ventuno, a due piani: nell'inferiore vi stavano centosessantotto arsenalotti remiganti, e nel superiore, una specie di sala con ben quarantotto finestre, il Doge in gran

⁹²Boerio G., 1856, p.202.

pompa e corteggio quando la mattina del Redentore recavasi come in trionfo fuori del porto del Lido a far la cerimonia dello sposalizio del mare⁹³.

Canto IV, 4:

Tosto gli dèi d'Abisso in varie torme	Se cala à chiapo zò quelle Genie
concorron d'ogn'intorno a l'alte porte.	Che à no vegnir no ghe ne resta un solo;
Oh come strane, oh come orribil forme!	o che musì, ò che mostri, ò che stremie ⁹⁴ ,
quant'è ne gli occhi lor terrore e morte!	che vien'al cuor de chi li vede un crolo!
Stampano alcuni il suol di ferine orme,	El muso da homo i ghà, da bestia i pie,
e 'n fronte umana han chiome d'angui attorte,	e i serpenti ghe và zo per el colo;
e lor s'aggira dietro immensa coda	e da drio el tafanario i ghà un coin
che quasi sferza si ripiega e snoda.	longo co è tutta la Riva dal Vin.

Nella quarta ottava vengono descritte le creature infernali e nel rifacimento del Mondini la coda di questi esseri è descritta come lunga quanto tutta la *Riva dal Vin*, una riva di Venezia, cioè un tratto di fondamenta, una delle poche rive praticabili sul Canal Grande, dove in questo caso il nome dal Vin è dato poiché qui approdavano molte imbarcazioni cariche di vino. Di solito *la Riva*⁹⁵ intesa in questo senso (poiché per *riva* si hanno anche altri significati) ha una lunghezza notevole; ecco perché Mondini paragona la coda delle creature degli inferi alla *Riva dal Vin*, per far intendere che queste fossero molto lunghe; da notare inoltre che le code dei diavoli sono chiamate nel testo di Mondini *coin*, ingenerando un tono comico. Si noti anche la parola *tafanario* nel senso di deretano; Boerio (1856) spiega che l'etimologia di questa voce la si ritrova sul Vocabolario Siciliano con la seguente ragione: “*eo quid ibi confluunt muscae tabani, translate de hominis sede.*”⁹⁶

Canto IV, 6:

⁹³Ibidem, p.105; Cortelazzo M., 2007, p. 232.

⁹⁴Cfr. Boerio G., 1856, p. 714: *Tremite*; vd. Cortelazzo M., 2007, p. 1332: *tremante di paura*.

⁹⁵Boerio G., 1856, p. 578.

⁹⁶Boerio G., 1856, p. 730.

D'essi parte a sinistra e parte a destra
 a seder vanno al crudo re davante.
 Siede Pluton nel mezzo, e con la destra
 sostien lo scettro ruvido e pesante;
 né tanto scoglio in mar, né rupe alpestra,
 né pur Calpe s'inalza o 'l magno Atlante,
 ch'anzi lui non paresse un picciol colle,
 sí la gran fronte e le gran corna estolle.

J vò de qua e de là de ma in man,
 e del so Rè i se vò sentar à fronte;
 Pluton xè in mezo, e'l tien su con la man
 Un scettro che xè più grandò d'un monte:
Se de San Marco el Campaniel sovran
Se mettesse de Rialto sora el Ponte,
La diadema dell'Anzolo per dia
Nò, ch'à i Zenocchi no l'arriveria.

Come detto da Vescovo, Mondini «per descrivere la stazza di Plutone» la paragona alla «mole dei più imponenti e ovvi edifici veneziani» ossia il Ponte di Rialto e il campanile di S. Marco. Mondini nello specifico dice che se il campanile di San Marco con l'angelo presente sulla punta del campanile venisse messo sopra il ponte di Rialto, tale costruzione non arriverebbe che alle ginocchia di Plutone.

Anche in questo caso, la localizzazione a proposito della riambientazione veneziana del poema è data per dare una coloritura maggiormente locale.

Canto IV. 18:

Non aspettar già l'alme a Dio rubelle
 che fosser queste voci al fin condotte;
 ma fuor volando a riveder le stelle
 già se n'uscian da la profonda notte,
 come sonanti e torbide procelle
 che vengan fuor de le natie lor grotte
 ad oscurar il cielo, a portar guerra
 a i gran regni del mar e de la terra.

A male stente l'hà el parlar fenio,
 che quell'aneme inique con prestezza
 le salta fuora da quel brutto Nio
 con tal furor, e con tanta fierezza,
 che le par un gran Nembo imbestialio,
 che i Arbori'l despianta, e'l li scavezza,
 che l'sconde'l sol, che'l tira l'Onde in arco,
che'l trà zò i gran Stendardi de San Marco.

Tasso spiega come gli spiriti infernali non stiano aspettando altro che finisca il discorso di Lucifero così da poter uscire nella scura notte e come tempesta così da oscurare il cielo e portare la guerra in tutto il mondo. Gli *stendardi de San Marco* del Mondini, come già indicato da Vescovo, «dipingono una felicissima immagine individualizzante, nell'offrire materiale alle torbide procelle chiamate a paragone del

volò degli spiriti infernali»⁹⁷. Nel rifacimento veneziano il caos portato dagli spiriti infernali è simile a quello delle tempeste che si abbattono sugli alberi che si spezzano, che nascondono il sole e che agitano il mare così tanto che anche i grandi stendardi di San Marco cadono; va aggiunto inoltre che si tratta dei tre grandi cippi porta stendardo bronzei, e relativi pali, collocati davanti alla basilica marciana⁹⁸.

Canto IV, 22:

<p>Ma perché il valor franco ha in grande stima, di sanguigna vittoria i danni teme; e va pensando con qual arte in prima il poter de' cristiani in parte sceme, sí che piú agevolmente indi s'opprima da le sue genti e da l'egizie insieme: in questo suo pensier il sovragiunge l'angelo iniquo, e piú l'instiga e punge.</p>	<p>sa che Zizole de Tocchi Xè i nostri, per zogar' alla sicura El vorria piú schiarij le Targhe, e i Stocchi De i Christiani, ch'i andasse alla ventura; acciò che i soi possa pettarghe gli gnocchi con quei d'Egitto con manco paura; mentre'l pensa à stà scrimia maledetta gh'arriva Chiribin co la coetta.</p>
---	--

Lo zio di Armida, il mago Idraote, istruisce la nipote per fare in modo che distrugga e allontani quanti piú cristiani possibili dal campo di battaglia; in questa ottava in particolare il signore di Damasco pensa a come poter diminuire la potenza dell'esercito crociato. Mondini riprende il contenuto dell'ottava tassiana e spiega che Idraote vorrebbe *piú schiarij*⁹⁹ *le Targhe, e i stocchi / de i Cristiani*, ovvero che gli scudi e le spade dei Cristiani fossero piú diradati, meno di quelli che sono in battaglia. Nel terzo verso si fa riferimento al tipo di armi utilizzate dall'esercito cristiano: lo *stocco* o *stoco*, in origine un tipo di spada dalla punta quadrangolare che deriva dalla parola germanica *stoch*, anche se da tempo ormai è sinonimo generico di spada; *Targa*¹⁰⁰ è invece lo scudo di legno o di cuoio che veniva utilizzato per difendersi dalle armi bianche e che era parimenti in uso tra i Castellani e i Nicolotti quando si scontravano nella già detta guerra dei pugni¹⁰¹. In questo caso nell'ottica

⁹⁷ Vescovo P., 2002, pp. XXXVI- XXXVII.

⁹⁸ Lorenzetti V., 1926.

⁹⁹ Cortelazzo M., 2007, p.1196.

¹⁰⁰ Mondini nel testo riporta altre volte il termine *Targa*: VI,31.

¹⁰¹ Boerio G., 1856, p. 756.

propria della parodia comica Mondini sfrutta il principio dell'abbassamento del testo di partenza attraverso il ricorso a immagini concrete.

Si noti nel primo verso di questa ottava l'espressione *Zizole de Tocchi, Xe i nostri*. In veneziano il termine *Zizola* si riferisce al frutto del giuggiolo¹⁰²; *Toco* invece ha il significato se riferito ad un frutto di indicare quello stato della frutta in avanzata maturazione. Volendo dare un'interpretazione al testo del Mondini si capisce che Idraote teme i cristiani perché li sa valorosi; dunque, *saver che Zizole de tochi xè i nostri* va parafrasato "sapere che razza di giuggole - nel senso ironicamente anfrastico di "che cosette" - sono i nostri".

Canto IV,28:

Dopo non molti dí vien la donzella
dove spiegate i Franchi avean le tende.
A l'apparir de la beltà novella
nasce un bisbiglio e 'l guardo ognun v'intende,
sí come là dove cometa o stella,
non piú vista di giorno, in ciel risplende;
e traggon tutti per veder chi sia
sí bella peregrina, e chi l'invia.

In puochi zorni stà Puttazza arriva
Dove i Cristiani ghà tende, e trinciere;
in quel; ch'à i nostri la ghe compariva,
con strepito, e fracasso i fà spaliere;
come che de i Schiaoni xè la Riva
piena co vien Filughe con Bandiere;
tutti corre, chi spenze, chi se tien,
per favore chì la xè donde la vien.

Prosegue in queste ottave l'inganno ordito da Armida e lo zio Idraote ai danni dell'esercito cristiano: la giovane maga come previsto dal piano giunge al campo cristiano e Mondini paragona i cristiani alle *filughe con Bandiere*, un tipo di piccola imbarcazione da pesca¹⁰³.

Le *bandiere*¹⁰⁴ sono delle fiammole poste in cima agli alberi delle navi così da mostrare la direzione del vento e che indicano la nazione di provenienza delle imbarcazioni che se ne stanno posteggiate e svolgono manovre presso la riva degli Schiavoni, una fondamenta lungo il bacino di San Marco, principale luogo di approdo delle imbarcazioni in arrivo o in partenza da Venezia. Dunque l'immagine che Mondini rievoca tramite questo paragone è quello di un accalcarsi della folla incuriosita per vedere la fanciulla come sulla Riva degli Schiavoni quando vede sopraggiungere feluche.

¹⁰² Boerio G., 1856, p. 813.

¹⁰³ Boerio G., 1856, P. 264.

¹⁰⁴ Boerio G., 1856, p. 61.

Canto IV, 29:

Argo non mai, non vide Cipro o Delo
d'abito o di beltà forme sí care:
d'auro ha la chioma, ed or dal bianco velo
traluce involta, or discoperta appare.
Cosí, qualor si rasserena il cielo,
or da candida nube il sol traspare,
or da la nube uscendo i raggi intorno
piú chiari spiega e ne raddoppia il giorno.

**San Giacomo dell'Orio, ò Canareggio,
L'arzere, ò Quinta Valle no hà un tal Toco;**
L'ha i cavei biondi, e quel visetto regio
Un velo'l sco(n)de; hora'l se mostra un puoco
Cusi del Sol respande'l lume egregio
Quando una Niola ghe fà sotto el fioco;
Hora el se tira drento, e però el luse,
Hora'l vien fuori netto, e piú'l straluse.

In questa ottava viene descritta iperbolicamente la bellezza di Armida; infatti nel testo tassiano già dai primi versi si fa riferimento a delle città celebri per la presenza di donne meravigliose: *Cipro*, città sacra alla dea Venere, *Delo*, città natale della dea Diana, e *Argo*, natale di Elena e sacra a Giunone. Mondini ridimensiona questa immagine, spostando le coordinate geografiche nel territorio veneziano: *San Giacomo dell'Orio* indica il sestiere di Santa Croce; *Arzere* è l'Arzere di Santa Marta, dunque il Sestiere di Dorsoduro; *Quintavalle* è toponimo ancor oggi vivo per il Sestiere di Castello. Con l'espressione *no hà un tal Tòco*, l'autore veneziano intende "un tale pezzo di donna"¹⁰⁵; inoltre le località veneziane citate corrispondono ai margini periferici della città, quindi sembrerebbero voler comportare che l'allusione vada alle belle popolane, non ad altre donne borghesi o patrizie.

¹⁰⁵ Boerio G., 1856, p. 753.

Canto IV, 32:

Come per acqua o per cristallo intero
trapassa il raggio, e no 'l divide o parte,
per entro il chiuso manto osa il pensiero
sí penetrar ne la vietata parte.

Ivi si spazia, ivi contempla il vero
di tante meraviglie a parte a parte;
poscia al desio le narra e le describe,
e ne fa le sue fiamme in lui piú vive.

Come, che in t'una Bozza el lume passa
Senza che'l fazza sfese, né buseti;
co l'imaginazion cusì se lassa
trasportar in quei lioghi assae secreti;
qua col pensier i passa, e po' i repassa
come che diè esser bei quei **Canaletti**;
mà dal pensier se passa al desiderio,
e qua l'Amor fortifica el so imperio.

Per descrivere un concetto particolarmente difficile (siamo sempre in quelle ottave in cui si parla di Armida e più in generale viene fatto un discorso sul tema amoroso); entrambi gli autori si rifanno alla stessa immagine, già usata da Dante, *Par.II, 34-36*, in cui si paragona il raggio che attraversa l'acqua e rimane intero, a quella che è la dinamica del desiderio amoroso che viene descritta attraverso un gioco di personificazioni : *il pensiero fantasticando vede le bellezze femminili e[...] poi le describe al desiderio che grazie a queste descrizioni, alimenta e cresce il suo fuoco.*¹⁰⁶

Mondini nel sesto verso dell'ottava esprimendo ciò che i cavalieri possono immaginare dei *lioghi assae secreti* del corpo di Armida, describe queste visioni come un viaggio per *bei canaletti*.

*I canaletti*¹⁰⁷ a Venezia ovviamente sono le vie acquatiche secondarie che sfociano infine nei canali principali della città e che spesso creano una intricata rete, a volte un labirinto, che può far scoprire luoghi segreti o comunque ben nascosti alla vista vi si può scorgere una possibile allusione, prima di tutto, al seno.

¹⁰⁶ Torquato T., 2020, pp. 252-253.

¹⁰⁷ Cortelazzo M., 2007, p. 270.

Canto IV, 55:

Fea l'istesso camin l'occhio e 'l pensiero,
e m al suo grado il piede inanzi giva,
sí come nave ch'improvviso e fero
turbine scioglia da l'amata riva.
La notte andammo e 'l dí seguente intero
per lochi ov'orma altrui non appariva;
ci ricovrammo in un castello al fine
che siede del mio regno in su 'l confine.

i pie me strassinava sempre avanti,
ma la vista, e'l pensier me trava in drio,
come co i **Castellani**, siben tanti,
per forza i vien cazzai col C[ul] in drio;
tutta la notte ispauij, e tremanti,
semo andai per camin remoto, e rio;
al fin in t'un Castel semo arrivai,
che del mio regno'l ghe confina à lai.

Armida, nel testo tassiano narra a Goffredo alcune false peripezie da lei intraprese per convincerlo di essere vittima dello zio, un uomo violento e cinico, che la vuole costringere ad un matrimonio infelice. Nel rifacimento veneziano, Armida paragona il suo atteggiamento, in cui il volto e l'animo sono rivolti alla sua patria che sta abbandonando, mentre il passo procede in direzione opposta, e i *castellani* che essendo troppi vengono respinti (evidentemente dai Nicolotti): l'allusione implicita è alla guerra dei pugni.

Questo è il primo luogo del testo dove Mondini inserisce in modo esplicito il termine *castellani*, i quali, a Venezia, sono gli abitanti di quella zona che comprende la parrocchia di S. Pietro detto di Castello, e più ampiamente è un aggettivo riferito a chi vive nelle parrocchie congiunte; e che nei tempi della Repubblica veneziana, come già notato, formavano una fazione popolare opposta all'altra dei Nicolotti che erano propriamente gli abitanti della parrocchia di S. Nicolò dei Mendicoli e altre parrocchie annesse.¹⁰⁸

Canto V, 24:

E quanto di magnanimo e d'altero
e d'eccelso e d'illustre in lui risplende,
tutto adombrando con mal arti il vero,
pur come vizio sia, biasma e riprende,
e ne ragiona sì che 'l cavaliere,
emulo suo, pubblico il suon n'intende;
non però sfoga l'ira o si raffrena
quel cieco impeto in lui ch'a morte il mena,

Si l'è valente, e intrepido in battaglia,
si l'hà nobil trattar, si l'hà bel sesto;
voltandoghe'l roverso alla Medaglia,
e lo chiama superbo e disonesto;
e tanto'l và chiarlando sta Canaglia,
che al fin anca Rinaldo l'à savesto;
mà quell'altro gramazzo no se mua,
che'l và à Patrasso de **Vuoga battua**

¹⁰⁸Boerio G., 1856, p. 147.

Dalla prima alla cinquantottesima ottava del V canto si continua il discorso che era cominciato nel IV; ossia la scelta della guarnigione di dieci uomini che dovrebbe scortare Armida. In questo contesto, spinto dalle furie infernali, il principe Gernando, accusato Rinaldo di usurpare il titolo di capitano, porta ad uno scontro tra i due in cui il principe norvegese morirà, costringendo l'assassino a fuggire poiché macchiatosi di una gravissima colpa.

Nel rifacimento del Mondini, nell'ultimo verso dell'ottava, per descrivere la morte rapida del principe Gernando, utilizza due modi di dire tipici veneziani: *và à Patrasso*¹⁰⁹ che, intuitivamente, anche solo evincendolo dal contesto significa morire; accompagnato poi dal modo in cui questo personaggio muore, ossia *de vuoga battua*¹¹⁰, che si rifà a quel lessico tecnico delle regate in cui questa terminologia ha il significato di vogare forsennatamente con un movimento veloce e ritmicamente concitato.

Ecco quindi che l'ultimo verso, *che'l và à Patrasso deVuogabattua*, significa: morire rapidamente.

Canto V, 56

A sua retenzion libero vegna:	e quel piaser, che posso, mi ghe'l fazzo,
questo, ch'io posso, a i merti suoi consento.	che'l vegna senza Zaffi in sigurtae;
Ma s'egli sta ritroso e se ne sdegna	mà si'l volesse mai far el bravazzo,
(conosco quel suo indomito ardimento),	[sò, sò, che del spuzzetta 'l ghe n'hà assae]
tu di condurlo a proveder t'ingegna	Menèlo vù, menèlo, habbiè st'impazzo,
ch'ei non isforzi uom mansueto e lento	che no'l me faga dar in le Scartae;
ad esser de le leggi e de l'impero	che si'l me seccherà gnente la Mare
vendicator, quanto è ragion, severo."	no varderò nè chi l'è lù, né l Pare.

Prosegue in questa ottava l'episodio collegato alla morte di Gernando per mano di Rinaldo il quale, sotto consiglio di Tancredi, è fuggito dal campo cristiano.

¹⁰⁹ *Andar a Patrasso* nel senso di "rovinare" è locuzione tradizionale nel veneziano: Vittoria E., *Detti veneziani. Ovvero, a Venezia si dice ancora così*, Venezia, 1967.

¹¹⁰ All'interno del testo del Mondini si ritrovano altri luoghi in cui viene riportata l'espressione *vuoga battua*, che sta sempre ad indicare un'azione fatta in modo forsennato, veloce: X, 4; XVII, 81; XVIII, 49.

Goffredo, rivolgendosi allo zio di Rinaldo, Guelfo, si dimostra clemente riguardo l'azione del giovane cavaliere e dà il permesso che questo possa presentarsi al suo cospetto come uomo libero e senza essere scortato come un condannato.

Nel testo veneziano si fa riferimento agli *zaffi*¹¹¹ che erano i "bassi ministri esecutori"; erano gli armati dipendenti dalle magistrature giudiziarie, e incaricati dei compiti di polizia urbana. Si vede che Mondini si sofferma sul termine *retenzion* del Tasso, interpretandolo come se avesse a che fare con l'arresto che sotto la repubblica veneta servivano agli ordini dei tribunali giudiziari e delle pubbliche finanze, e facevano gli arresti.

il termine *spuzzetta*¹¹², nel boerio (1856) viene proposta questa definizione: *s.m. Favetta ; muffetto; zerbino; cacazibetto, profumino, fumosello, finfino, vanerello, che sta sull'attillatura, scrollapennacchi, giovane orgoglio setto e di comparsa, che si pavoneggia e si tiene per bello.* impiegato nel quarto verso abbassa di parecchio il testo originale: lì, l'orgoglio tipico del guerriero; qui, un presuntuosetto da quattro soldi.

Si noti come il testo del Mondini o presenti un linguaggio che rimanda ad una sfera concreta, più quotidiana e familiare: *che no'l me faga dar in le Scartae;/che si'l me seccherà gnente la mare/no varderò nèchì l'è lù, né l Pare.*

Che no'l me faga dar in le Scartae ha a che fare con il lessico dei giochi di carte: *scartar*¹¹³; confrontando il testo tassiano il senso è: "fa che non mi costringa, esasperandomi con la sua riluttanza, a cadere nell'ira che è tipica di chi si ritrova in mano carte di nessun valore".

La mare indica l'utero o la placenta e significa "infastidire pesantemente". *no varderò né chì l'è lù, nè l Pare*: significa "non guarderò in faccia nessuno" si noti come in questo ultimo verso il formalismo giuridico del Tasso ("vindicator, ecc", nel senso di "chi fa rispettare, applica le leggi universali - "de l'impero" -, il *ius commune*) è ridotto a uno sdegno puramente personale che rende ancor più consapevoli di quanto Mondini si discosti dallo stile tassiano.

¹¹¹Boerio G.,1856, p. 804.; cfr. anche Folena G., 1993; cfr. anche Siega G., Brugnera M., Lenarda S., *Dizionario del lessico veneto*, editoria Universitaria Venezia, 2009. p. 493.

¹¹² Boerio G.,1856, p. 804.

¹¹³ Cortelazzo M., 2007, p. 1192.

Canto V, 63:

Né impedimento alcun torcer da l'orme
pote, che Dio ne segna, i pensier santi.
Tentò ella mill'arti, e in mille forme
quasi Proteo novel gli apparse inanti,
e desto Amor, dove piú freddo ei dorme,
avrian gli atti dolcissimi e i sembianti,
ma qui (grazie divine) ogni sua prova
vana riesce, e ritentar non giova.

e per quanto contraria, che se **cala**
el so Remo costante'l tien vogao;
la hà ben toccà la Panza allagala,
e de punta, e **de tagio la hà....;**
e tanto in Forno la hà cazza la Pala,
che saria anca **Xenocrate** cascao;
mà per qua(n)to ch' Armida hà ditto, e fatto
sempre Goffredo ghà spuà su'l Piatto.

Continua in queste ottave il piano di Armida per poter sedurre quanti più cristiani le sia possibile, tuttavia, Goffredo, aiutato dalle *grazie divine* rende vana ogni tentazione messa in atto dalla seducente Armida. Quasi che la seduzione avvenga come se fosse una competizione sportiva, Mondini, si rifà, come è suo solito, alla regata, quella tipica gara tra imbarcazioni, solita svolgersi a Venezia; infatti, *se cala el so remo, costante 'l tien vogao* sta a significare che sebbene il remo - cioè la vogata - perda di vigoria (per la fatica), continua a vogare con il ritmo consueto. Non è da escludere che il "calare del remo" possa alludere, burlescamente, all'impotenza virile.¹¹⁴

Nel verso 3 del rifacimento dialettale si può notare la sillaba taciuta (...*gala*), ciò suggerisce che il termine intero restituirebbe un significato osceno: *cigala* ("cicala"), in tal caso, "toccare la pancia alla cicala" sarebbe stata una espressione impudica ad indicare l'istigazione alla lussuria.

Se si prosegue la lettura al verso successivo si può notare, anche in questo caso, la mancanza del trisillabo finale, rimante in -àò; proprio per via della mancanza delle ultime tre lettere fa pensare ad un'ulteriore immagine oscena. Mondini si permette un inserto erudito, ancorché, proverbiale: *Xenocrate*, perché refrattario alla seduzione¹¹⁵

Si capisce che Mondini si prende il disturbo di corrispondere al mitico Proteo del Tasso. Alla fine dell'ottava si veda come, con l'espressione, *sempre Goffredo ghà spuà su'l Piatto*, metafora che vale per *sapere malgrado*¹¹⁶, sortisca una chiusa plebea.

¹¹⁴ Boerio G., 1856, p. 799.

¹¹⁵ vd. Valerio Massimo, *Facta et dicta memorabilia*, e Xenocrates (o Senocrate) nell'indice dei nomi

¹¹⁶ Boerio G., 1856, p. 696.

Canto V, 64:

La bella donna, ch'ogni cor piú casto
arder credeva ad un girar di ciglia,
oh come perde or l'alterezza e 'l fasto!
e quale ha di ciò sdegno e meraviglia!
Rivolger le sue forze ove contrasto
men duro trovi al fin si riconsiglia,
qual capitano ch'inespugnabil terra
stanco abbandoni, e porti altrove guerra.

Culia, che haveva zà ferma speranza
De tirar co un'occhiada ogn'un a basso,
adesso che la vede sta costanza
dolorosa, e incagnia, la resta in Asso;
mà per no perder tempo le se avanza,
e in altra banda la revolta el passo;
come un che vuol andar zò a Paluo
Si'l catta Secco, el v'ha à cercar del bruco

Armida, compreso che Goffredo non cede alle sue tecniche seduttive, amareggiata, prosegue nel suo intento, spostando l'attenzione su altri uomini. Mondini paragona l'immagine di Armida insoddisfatta dalla mancata reazione di Goffredo a chi si aspettava di trovare in qualche luogo il livello sufficiente d'acqua, non trovandolo lo cerca altrove. Fuor di metafora, Armida va a cercare qualcun altro più malleabile di Goffredo.

Canto V, 70:

Ella, che 'n essi mira aperto il core,
prende vedendo ciò novo argomento,
e su 'l lor fianco adopra il rio timore
di gelosia per ferza e per tormento;
sapendo ben ch'al fin s'invecchia Amore
senza quest'arti e divien pigro e lento,
quasi destrier che men veloce corra
se non ha chi lui segua e chi 'l precorra.

Armida Tribia, che'l terren cognosse,
all'occasion astuta la se tacca;
che la ghe fa provar dolor , e angosse
de zelosia, che la sa far sta Vacca;
e la sa ben, che senza dar ste scosse
anca i morosi in te l'Amor se stracca;
Cusì anca i Barcaroi vuoga alla matta
Quando no i ghà con chi taccar Regatta.

Prosegue nel suo progetto seduttivo, protagonista indiscussa di questo canto, la maga Armida; Mondini apre il canto proprio con *Armida Tribia*, cioè trebbia, lei che conosce il terreno, che fuor di metafora significa che la donna conosce bene il gioco della seduzione. La maga provocando gelosie, dolori e angosce alle sue prede d'amore, consolida nei malcapitati una dipendenza da lei. Mondini, per esprimere questo "gioco d'amore", come già visto in altri passaggi, lo continua a paragonare alla *Regatta*¹¹⁷ ossia alla regata; quello

¹¹⁷Boerio G., Venezia, 1856, p. 563.

spettacolo festevole e particolare della città di Venezia, che consiste nella gara di barche per arrivare ad un termine prefisso, in cui si guadagnano dei premi.

In questo specifico caso, utilizzando il paragone con i barcaroli che continuano a vogare incessantemente anche senza essere in competizione, in *regata* e proprio perché, non essendoci gara dichiarata, il precedere gratuitamente di altri vogatori avrebbe innescato la rivalità e dunque la competizione.

Canto V, 75:

Guasco quarto fuor venne, a cui successe
Ridolfo ed a Ridolfo indi Olderico,
quinci Guglielmo Ronciglion si lesse,
e 'l bavaro Eberardo, e 'l franco Enrico.
Rambaldo ultimo fu, che farsi elesse
poi, fè cangiando, di Giesú nemico
(tanto pote Amor dunque?); e questi chiuse
il numero de' diece, e gli altri escluse.

Guasco è stà'l quarto, e po' Ridolfo'l quinto
Po' Olderico, e Gugiello Ronciglion;
De Baviera Eberardo è stà destinto,
doppo'l Francese Enrico è stà in Canzon;
Rambaldo ultimo è stà, che in labirinto.
D'amor, Turco el s'hà fatto sto Guidon¹¹⁸;
E con questo i xè Diese; i altri restai
J xè poveri **Siori de Pregai**.

Vengono qui elencati coloro che seguiranno la bella Armida; per indicare gli esclusi Mondini utilizza l'espressione di *Siori de pregai*. La contrapposizione è fra la magistratura del Consiglio dei Dieci, importantissima e quindi attribuita ai patrizi più eminenti, e i pregadi, di rango nettamente inferiore e dove, nella crisi del patriziato veneziano fra Sei e Settecento, evidentemente erano confinati (dunque esclusi da ruoli importanti) quei patrizi, appunto, che si erano impoveriti.

¹¹⁸ *Guidon*: guidone, ossia truffatore, per estensione, sciagurato, vd. GDLI.

Canto V, 78:

Gli ammonisce quel saggio a parte a parte
come la fé pagana è incerta e leve,
e mal securo pegno; e con qual arte
l'insidie e i casi aversi uom fuggir deve;
ma son le sue parole al vento sparte,
né consiglio d'uom sano Amor riceve.
Lor dà commiato al fine, e la donzella
non aspetta al partir l'alba novella.

lu ghe tende gramazzo à dar Recordi,
che à i Turchi no se crede un **Bagattin**;
che da un **rider in becco** no i sia ingordi
de dir, che tutto ghaverà bon fin;
mà al so parlar prudente i è tutti sordi,
L'acqua'l perde, e'l Saon, tanto, che al fin
Senza volerghe altro **tettar de mazo**;
Habbìe giuditio el dise e andè a bon viazo.

In questa ottava Goffredo sta ammonendo i propri soldati dalla lealtà dei pagani, tuttavia il manipolo di uomini al seguito di Armida non ascolta le parole del proprio comandante poiché infiammati dal desiderio amoroso. Il *Bagattin*¹¹⁹ era una frazione di moneta che equivaleva alla dodicesima parte del soldo veneto e che un tempo era moneta reale. La parola *bagatin* è rimasta in utilizzo per espressioni di genere diminutivo: *No valer un bagatin* sta a significare non valere nulla; in questo caso, come già visto, è riferito alla lealtà dei pagani che per Goffredo è facilmente mutevole.

Con l'espressione *rider in becco*¹²⁰ si intende il mostrarsi amico per poi ingannarlo, in questo caso Mondini utilizza un detto tipico veneziano per concretizzare l'immagine dell'infedeltà dei mussulmani.

Nella seconda parte dell'ottava del rifacimento Mondini utilizza un'espressione proverbiale riadattata, *l'acqua perde, e'l saon*, del proverbio: *Chi lava il capo all'asino, perde il ranno e il sapone* che sta a sottolineare che a lavare la testa a un asino è l'equivalente di compiere un gesto inutile. In questo specifico passo Mondini spiega che le parole di Goffredo nel mettere in guardia i suoi compagni sono inutili perché essendo questi incantati dall'amore per Armida non ha senso ragionare e discutere con questi.

Altra espressione che poi si ritrova anche in altri luoghi del testo del Mondini è l'espressione *tettar de mazo* che è un modo di dire familiare che significa importunare¹²¹.

¹¹⁹ Boerio G., 1856, p. 55.

¹²⁰ Boerio G., 1856, p. 574.

¹²¹ Boerio G., 1856, p. 747. cfr. anche Cortelazzo M., 2007, p. 1384.

Canto V, 85:

Chi di là giunge e chi di qua, né l'uno
sapea de l'altro, e il mira bieco e torto.
Essa lieta gli accoglie, ed a ciascuno
mostra del suo venir gioia e conforto:
Ma già ne lo schiarir de l'aer bruno
s'era del lor partir Goffredo accorto;
e la mente, indovina de' lor danni,
d'alcun futuro mal par che s'affanni.

Chi a *premando* le zone e chi a stagando
E i tira i occhi co i se xè in presenza.
Ella a tutti la mostra affetto grandò,
la ghe fa çiera a tutti, tutti ha udiènza:
ma Goffredo xe andà discoverzando,
quando xe vegnùo dì, sta so partènza,
e 'l pensa ben ch'ì averà qualche intrigo
che i s'ha messo a *vogar*, gonzi, in *caligo*.

In questa ottava è presentata la scena di Armida, circondata da cristiani invaghiti che l'hanno seguita di notte fuggendo dal campo cristiano, goffredo compreso che i suoi uomini sono partiti valuta preoccupato la fuga dei suoi uomini.

Mondini mantiene inalterato il contenuto dell'ottava tassiana, ma riporta, come è suo *modus operandi*, a delle allusioni e paragoni con il mondo veneziano, come dice Vescovo (2002), è una riambientazione e ciò è sottolineato dai termini che rimandano alla sfera della voga alla veneta e al rimando visivo del *caligo*, ossia la nebbia fitta, condizione atmosferica tipica di Venezia.

Sempre Vescovo dice:

*l'attitudine dei guerrieri rapiti dalla visione è chiusa simmetricamente a come si è aperta: convergono verso l'oggetto del desiderio come un gruppo di barche e ripartono al suo seguito vogando nella nebbia.*¹²²

¹²²Vescovo P., 2002, p. XXV.

Canto VI, 4:

A lor né i prandi mai turbati e rotti,
né molestate son le cene liete,
anzi egualmente i dí lunghi e le notti
traggon con securezza e con quiete.
Voi da i disagi e da la fame indotti
a darvi vinti a lungo andar sarete
od a morirne qui, come codardi,
quando d'Egitto pur l'aiuto tardi.

Lori fa **Trinche Baine** allegramente,
i fa **Pacchietti**, e i beve del bon vin;
e no è dà dir, che i hà paura gnente
che nù altri ghe **rompemo el Chitarin**;
seguitè pur cusì, che ultimamente
ve renderè affamai, Sier Aladin;
o pur, che si dà Egitto i vien adasio,
morirè, co fà Porchi, dà desasio

Argante in questo passo si lamenta del fatto che Aladino si sia asserragliato nella città, accusando vigliaccheria da parte dei turchi. Mondini nel suo rifacimento, mantenendo inalterato il contenuto utilizza nei versi dell'ottava delle espressioni veneziane di registro basso: Al primo verso *trinche baine*; il verbo *trincar*¹²³ deriva dal tedesco *Trinchen* che significa bere assai e disordinatamente, in realtà la locuzione riportata nel testo veneziano è una storpiatura della parola *trinchezvàine*, cioè *Trink Weine*: "bevi del vino".¹²⁴ Sempre in questa ottava sono da notare nel rifacimento del mondini le espressioni *far pacchietti* che al plurale come in questo caso significa mangiare cibi prelibati¹²⁵ e *romper el chitarrin* che significa infastidire.¹²⁶

¹²³Boerio G., 1856, p. 768.

¹²⁴Cortellazzo M., 1997, Vol. 26, N.1, pp. 133-138 cfr per etimologia anche: Siega G., Brugnera M., Lenarda S., 2009. p. 475.

¹²⁵ Cortellazzo M., 2007, p. 929.

¹²⁶ Boerio G., 1856, p. 583.

Canto VI, 22:

Tacque ciò detto; e poi che furo armati,
quei del chiuso n'uscivano a l'aperto,
e giva inanzi Argante e de gli usati
arnesi in su 'l cavallo era coperto.
Loco fu tra le mura e gli steccati
che nulla avea di diseguale e d'erto:
ampio e capace, e pareva fatto ad arte
perch'egli fosse altrui campo di Marte.

Quando che xè stà armae quelle Canagie
J xe zoso vegnui verso la Valle;
Argante avanti co le so Bagagie
El se lassava tutti drio le spalle;
Gh'è un liogo frà l'Armada, e le Muragie
Giusto come che xè'l **Pra della Valle**;
Tondo, grandò, e **avalio**, che fatto à posta,
el pareva per darse sù la Crosta.

Pra della Valle è la più grande piazza della città di Padova, luogo che sicuramente Mondini conosceva avendo frequentato l'università patavina e che decide di utilizzare paragonandolo al *campo di Marte*, luogo preso a paragone da Tasso; che per i Romani era deputato a combattimenti ed a esercizi militari.

Interessante è il confronto tra il *nulla avea di diseguale e d'erto* del testo di partenza che significa che il campo tra le mura di Gerusalemme e il campo crociato era perfettamente piano, non diseguale e in pendenza e sembrava costruito apposta perchè fosse per qualcuno campo per duelli; *avalio* è una voce antecedente al più moderno *valio*; deriva dal vernacolo *valivo o gualivo* significa *diritto, uniforme*.¹²⁷

Canto VI, 23:

vi solo discese, ivi fermosse
in vista de' nemici il fero Argante,
per gran cor, per gran corpo e per gran posse
superbo e minacciovole in sembante,
qual Encelado in Flegra, o qual mostrosse
ne l'ima valle il filisteo gigante,
ma pur molti di lui tema non hanno,
ch'anco quanto sia forte a pien non sanno.

qua Argante xè vegnuo con brutto sesto
più brutto, **che no xè'l più brutto Ebreo**;
con muso horrendo, e con treme(n)do gesto.
El fa stremir à far mò mò col Deo;
i pareria un Narciso appresso à questo
Tifeo, Golia, Encelado, e Briareo;
mà tanti ghe ne xè, che i se fa beffe,
che no i sa quanto l'è **Becco coll'Effe**.

Argante nel testo tassiano viene descritto in tutta la sua potenza e prestanza fisica, nel testo del Modini invece lo si descrive in modo poco lusinghiero, enfatizzandone la bruttezza e

¹²⁷ Cortelazzo M., 2007, p. 1447.

paragonandolo ad altri personaggi, quali *Tifeo, Golia, Encelado e Briareo*, ritenuti *un Narciso appresso a questo*.

Venezia essendo una potenza commerciale e marittima nell'area mediterranea orientale, venne subito in contatto con culture straniere; quindi inizialmente non si ebbe un comportamento ostile nei confronti degli ebrei; tuttavia, nel XVI secolo iniziò a nascerel'antisemitismo e il doge decise di trasferire tutti gli ebrei in un quartiere proprio, circondato da quattro canali e raggiungibili solamente via ponti, il ghetto. Si sottolinea che Mondini, spesso, nel testo, utilizzando a paragone gli ebrei, tenda ad un tono poco lusinghiero, in linea con quella che era la mentalità nei confronti del popolo ebraico di quel periodo; è interessante notare però come la parlata degli ebrei a Venezia influenzi Mondini, il quale in altre parti del testo utilizza lessico giudaico-veneziano.

La chiusa dell'ottava di Mondini: *Becco co l'Effe* che equivale a *becco futùo*, "becco fottuto", inviterebbe però a prendere in considerazione tutta l'ottava, che consiste nella denigrazione di Argante.

Canto VI, 30:

e veloce così che tigre o pardo
va men ratto talor per la foresta,
corre a ferire il saracin gagliardo,
che d'altra parte la gran lancia arresta.
Si scote allor Tancredi, e dal suo tardo
pensier, quasi da un sonno, al fin si desta,
e grida ei ben: "La pugna è mia; rimanti."
Ma troppo Ottone è già trascorso inanti.

**più presto de una Gondola l'è assae
quando con quattro remi l'è in Regatta;**
contra del Turco con velocitae
el se butta, e anca lù lesto'l lo catta;
mà vien Tancredi in sì, e sta novitae
el vede, che le Carte i ghe baratta;
el cria; Oe, ferma, à mì,mà sì, bon zorno,
troppo Ava(n)tixè andà quell'altro Storno.

Mondini indica, attraverso una metafora a lui congeniale, quella della regata veneziana, la velocità con cui Tancredi si muove verso il suo avversario. Si parla infatti di una gondola a quattro remi, dunque velocissima.

Canto VI, 45:

Qual ne l'alpestri selve orsa, che senta
duro spiedo nel fianco, in rabbia monta,
e contra l'arme se medesima aventa
e i perigli e la morte audace affronta,
tale il circasso indomito diventa:
giunta or piaga a la piaga, ed onta a l'onta,
e la vendetta far tanto desia
che sprezza i rischi e le difese oblia.

**Come quando che a un toro dalla recchia
Un can, che scorla'l cao, taccà ghe pende,
puol ben co i legni darghe una fottechia
le Mascare, che l'urta, l'rompe, 'l sfende;**
cusì Arga(n)te incagnio quando'l s'ispecchia
in te'l so sangue , più no'l se defende;
mà pur, che'l possa zonzer el Nemigo,
de restar morto là no'l pensa un figo.

Vescovo (2002) riporta: «La carnevalesca caccia al toro viene a sostituire quella all'orsa, tra le alpestri selve [...]raccontando l'urto dell'animale contro la folla delle maschere che assistono, e così via».

Mondini riprende una metafora spesso già utilizzata in testi veneziani antecedenti a lui; è il caso di Caravia Verra 27, (1550): *Pareva i tori quando i can se mola*; Caravia, Naspo I, 67(7v) (1565): *son co se'l can, quando che'l balca el toro*; IB.IV 76(37v): *i se a la condition del can che tase/ e zafa el toro in le rechie*.¹²⁸.

Canto VI, 50:

Già lassi erano entrambi, e giunti forse
sarian pugnando ad immaturo fine,
ma sí oscura la notte intanto sorse
che nasconde le cose anco vicine.
Quinci un araldo e quindi un altro accorse
per dipartirli, e li partiro al fine.
L'uno è il franco Arideo, Pindoro è l'altro,
che portò la disfida, uom saggio e scaltro.

zà i giera stracchi morti; e drio ancora
i andava in fin, che li rezeva i pij;
mà del dormir zà i giera vegnuo l'ora,
e in te'l scuro zà i giera sepelij;
Quando de qua, e de là xè saltà fuora
Do, che se gha intromesso, e i li hà spartij;
Pindoro è'l Turco **astuto co è un'Ebreo**,
che xè stà à desfidar; l'altro è Arideo.

In questo passo per descrivere il turco Pindoro viene impiegata una metafora già utilizzata in un'altra ottava di poco precedente, quella sugli ebrei: in questo caso la metafora non fa riferimento all'estetica: «no xè l'più bruto degli ebrei»; ma ad una caratteristica comportamentale: l'astuzia. Si credeva infatti, che gli ebrei, visto il ruolo di

¹²⁸Cortelazzo M., 2007, p. 268.

rilievo, nella società: spesso banchieri e commercianti fossero ritenuti dalle altre persone scaltr e astute.

Canto VI, 68:

Ella l'amato medicar desia,	Mà in pè de miedegar el caro Ben;
e curar il nemico a lei conviene;	el nemigo bisogna, che la sana;
pensa talor d'erba nocente e ria	e tante volte in te'l Cervel ghe vien
succo sparger in lui che l'avelene,	d'invelenar sto fio de una P.....
ma schiva poi la man vergine e pia	Mà come che la xè putta dà ben
trattar l'arti maligne, e se n'astiene.	No la vuol far azzion da Carampana ;
Brama ella almen ch'in uso tal sia vòta	mà almanco la vorria, che per Argante
di sua virtude ogn'erba ed ogni nota.	la fusse in sto mestier gnocca, e ignoran

Carampana è un nome che venne dato ad una calle lunga e stretta e ad una corte poste alla fine di calle dei Botteri in parrocchia di S. Cassiano, i cui stabili appartenevano all'antica famiglia patrizia Rampani, da cui presero il nome. Estinta questa ricca famiglia nel 1319 e passati quei luoghi in possesso altrui, furono nel 1421, assegnati, anche con assenso del governo, alle prostitute, come sito distante dalle chiese e quindi da considerarsi meno scandaloso.

Quindi *carampana* è utilizzato come aggettivo con l'accezione di donna di facili costumi.¹²⁹ ed il parallelismo è condotto con l'inclinazione all'inganno delle prostitute, per irretire i clienti e tenerli affezionati.

¹²⁹ Per ulteriori esempi cfr. Cortelazzo M., 2007, p. 291.

Canto VI, 86:

Ma lassa! i' bramo non possibil cosa,
e tra folli pensier in van m'avolgo;
io mi starò qui timida e dogliosa
com'una pur del vil femineo volgo.
Ah! non starò: cor mio, confida ed osa.
Perch'una volta anch'io l'arme non tolgo?
perché per breve spazio non potrolle
sostener, benché sia debile e molle?

mà Pampalunga! Stago à far Castei
in agiare, e via'l Tempo se la batte;
Donca me tirerò gnocca i cavei,
gnanca si fusse, **ò Betta, ò Dona Catte?**
Nò, nò; no voi pì far conti su i Dei
Anca mi voggio manizar le Zatte;
perche no poderogio per un puoco
portar l'arme, siben, che son dà puoco?

Erminia in questo passo riconosce che i suoi desideri sono vani e irrealizzabili¹³⁰:

*Betta o Donna Catte¹³¹ sono degli ipocoristici: il primo sta per Elisabetta, il secondo sta per Caterina. Entrambi i nomi sono tipici delle donne del popolo di Venezia, quindi dire *gnanca si fusse, ò Betta, ò Donna Catte?* Vuole esprimere lo stesso concetto dell'ottava tassiana ossia un monologo interiore in cui si chiede se sarà capace di portare le armi pur essendo una donna.*

Folena (1993) non può che fare riferimento a Goldoni, essendo il suo un lessico goldoniano; ma né Betta né Catte sono mai state maschere dell'Arte. Erano nomi ricorrenti fra le donne del popolo, e dunque metonimici, sia la tempo di Mondini che di Goldoni, per tutta la popolazione plebea femminile di Venezia¹³².

Canto VI, 91:

Lo scudiero fedel súbito appresta
ciò ch'al lor uopo necessario crede.
Erminia intanto la pomposa vesta
si spoglia, che le scende insino al piede,
e in ischietto vestir leggiadra resta
e snella sí ch'ogni credenza eccede;
né, trattane colei ch'a la partita
scelta s'avea, compagna altra l'aita.

presto'l bon homo per sta Caravana
tutto allestendo'l và per el camin;
Erminia in tanto la zentil Sotana,
e le **cascae** la butta su'l Tolin;
quà la resta **gagiardo co è una rana**,
lesta la sguinza co fa un **Passarin**;
e quella sola à tambarar l'aida,
che la l'ha **cernìa** fuora per più fida.

¹³⁰ Cfr. Tomasi F.(a cura), 2005, p. 411.

¹³¹ Cfr. Canto XX,41. Riguardo l'utilizzo del lessico ittico, rimando allo studio di Cortelazzo M., 1964.

¹³² Folena G., 1993.

Tasso in questa ottava spiega che lo scudiero di Erminia prepara tutto il necessario per fuggire, intanto la giovane si cambia d'abito che tasso descrive come ingombrante e che limita il movimento e infatti tolte le vesti Erminia rivela di essere agile e permette di farsi aiutare solo dall'ancella che ha scelto per farsi accompagnare durante la fuga; nel rifacimento del Mondini il contenuto rimane invariato e si trovano dei termini che è necessario interpretare: *cernia* rimanda a *cernida*, "scelta", participio passato di *cernir*. Le *cascae* hanno a che vedere con le sopragonne del tempo; *gagiardo co' è una rana* è un'espressione che sta a significare *l'essere quasi nuda*. Del *passarin*¹³³, un pesce da fondo, un pesce piatto che viene utilizzato dal Mondini per indicare l'agile rapidità di movimento di Erminia senza abito.¹³⁴.

Canto VI,96:

La voce feminil sembante a quella
de la guerriera agevola l'inganno
(chi crederia veder armata in sella
una de l'altre ch'arme oprar non sanno?),
sí che 'l portier tosto ubidisce, ed ella
n'esce veloce e i duo che seco vanno;
e per lor securezza entro le valli
calando prendon lunghi obliqui calli.

l'habito coll'insegna, e insieme l'ose:
ghe fa pulito terminar la trama;
che nissun stimeria tanto animose
altre donne, ch'ogn'una è **Pepa**, e grama;
obedì el Portonier, né'l ghe respose,
La pedina, e'l Staffier sbrigna, e la Dama;
e per Andar più cauti attorno attorno
i va per **Ghebi**, che se zira intorno.

In questa ottava Erminia si finge Clorinda, l'unica donna combattente del poema: nell'analizzare l'ottava del Mondini si evidenziano alcuni termini veneziani: la *pepa*¹³⁵ si utilizza come aggettivo per indicare una persona insulsa, sempliciotta. Si noti poi il trio in uscita che è designato partitamente con nomi pertinenti al rango: *staffier*, *pedina* (ancella), *dama*. Infine, si fa riferimento ai *ghebi*¹³⁶ quei piccoli canaletti naturali che creano delle fitte reti contorte tra barene e velme, utili all'ecosistema lagunare, che portano l'acqua per tutta la laguna.

¹³³ Boerio G., 1856, p. 478.

¹³⁴ Cfr. Canto XVIII, 84, 6.

¹³⁵ Boerio G.1856, p. 491.

¹³⁶ Boerio G., 1856, p. 304.

Canto VII, 13:

Pur lusingato da speranza ardata	e perché stava co la bocca averta
soffrii lunga stagion ciò che piú spiace;	per qualche bon boccon hò bù pazienza;
ma poi ch'insieme con l'età fiorita	mà per quanto, che sempre son stà all'erta
mancò la speme e la baldanza audace,	debandò hò perso el tempo, e la crede(n)za;
piansi i riposi di quest'umil vita	e però sta speranza scoperta
e sospirai la mia perduta pace,	tutta falsa, m'hò messo alla partenza;
e dissi; 'O corte, a Dio.' Cosí, a gli amici	son tornà dalla reggia alla mia stalla
boschi tornando, ho tratto i dí felici."	col cuor conte(n)to, e la Schiavina in spalla.

Il fuggire di Erminia da Gerusalemme indossando le armi di Clorinda e avvicinandosi al campo cristiano per poter incontrare Tancredi la portano ad un'ulteriore fuga dopo essere stata scoperta da Alcasto e Poliferno che la scambiano per la guerriera Saracena.

Erminia raggiunge in una sorta di luogo remoto, abitato da pastori ed ella, tolti i panni da guerriera e vestitasi da pastorella vive sospesa tra tormenti interiori d'amore e l'amenità del mondo che la circonda.

In questa ottava a parlare è il pastore che racconta ad Erminia la sua storia e le spiega la sua scelta di vivere nei boschi. Mondini utilizza una metafora tipica veneziana per esprimere il concetto di felicità:

La *schivina* è una coperta da letto di lana ruvida e ben grossa; ma in questo particolare contesto, *Col cuor contento, e la Schiavina in spalla*,¹³⁷ ha un significato metaforico legato al sapersi accontentare di poco ed essere contenti della propria condizione per poter essere felici.¹³⁸

¹³⁷ Ibidem, p. 625.

¹³⁸ Cortelazzo M., 2007, p.1196. Cfr. anche Folena G., 1993, p. 528.

Canto VII, 36:

Così dicea il pagano; e perché il giorno
spento era omai sí che vedeasi a pena,
apparir tante lampade d'intorno
che ne fu l'aria lucida e serena.
Splende il castel come in teatro adorno
suol fra notturne pompe altera scena,
ed in eccelsa parte Armida siede,
onde senz'esser vista e ode e vede.

così questo diseva; e perché intanto
s'haveva sparpagnà la notte intorno,
s'ha visto comparir per niovo incanto
tante lumiere, che pareva zorno;

**Giusto a San Grisostomo altrotanto
Xè quel Teatro bello, lustro, e adorno;**
senz'esser vista Armida sto bel salto
de costori la gode à star in alto.

Ci si ritrova ora proiettati in quelle ottave che vedono protagonisti Tancredi e Rambaldo, i quali, incontratisi nel castello incantato di Armida si sfidano a duello.

Nell'ottava del Tasso già nei primi versi si nota un cambio di luci, da quella solare a quella artificiale, data proprio dall'aurea magica del castello; Mondini parla di questa artificiosità delle luci facendo riferimento all'atmosfera del teatro.

Vescovo (2002) opportunamente scrive: «il motivo barocco del teatro è così- nell'aperto dei campi o nel chiuso delle sale da spettacolo- pertinentemente riambientato nei termini della tipografia cittadina. Si veda in questi versi dove uno spegnersi del giorno e l'accendersi delle luci della notte – col campeggiare del castello di Armida- richiamano un palcoscenico artificialmente illuminato, ovvero quello del maggior teatro veneziano (e cfr. anche XIV, 61)[...]Il colore cittadino è così felicemente sovraimpresso nel tentativo di un avvicinamento di diretta efficacia visiva e uditiva.»

Il teatro, di cui Mondini fa cenno venne edificato ad opera della famiglia Grimani nella seconda metà del Seicento, in campo San Giovanni Grisostomo e che oggi è conosciuto con il nome di teatro Malibran¹³⁹.

¹³⁹ Biggi M.I., Mangini G., 2001.

Canto VII, 63:

Ed io, bench'a gir curvo mi condanni
la grave età, non fìa che ciò ricusi.
Schivino gli altri i marziali affanni,
me non vuo' già che la vecchiezza scusi.
Oh! foss'io pur su 'l mio vigor de gli anni
qual sète or voi, che qui temendo chiusi
vi state e non vi move ira o vergogna
contra lui che vi sgrida e vi rampogna,
e siben, che mi son vecchio canuo,
son però qua per **suarme i Persutti**;
e si ben, che mi son dà **Panimbruo**,
farò quel, che no fa chì vuol star **sutti**;
magari fussio pur tanto menuo
d'anni quanto che sé vù altri qua tutti;
che no ve vergognè, ch'una creatura
ve fazza c....¹⁴⁰ tutti da paura.

In queste ottave si narra della risentita reazione di Goffredo e la rampogna del vecchio Raimondo, il quale è capace tramite le proprie parole di risvegliare la voglia di combattere dei cristiani.

Mondini al secondo verso utilizza la locuzione *suar i persutti*,¹⁴¹ in questo caso il senso della frase detta da Raimondo è che pur essendo vecchio comunque continua a combattere per ottenere i *persutti* ossia una ricompensa.

Panimbruo ha il significato di molle, zuppa di pane nel brodo, ed è utilizzato in modo aggettivale per indicare l'uomo ormai anziano, molle per via dell'età. Si fa riferimento poi allo stare asciutti, una modo di dire tipico dei veneziani, soprattutto dei pescatori e della gente che vive o che svolge mansioni sull'acqua.

Canto VII, 121:

E ben due volte il corridor sospinse
contra il feroce Argante e lui ripresse,
ed altrettante il nudo ferro spinse
dove le turbe ostili eran piú spesse;
al fin con gli altri insieme ei si ristinse
dentro a i ripari, e la vittoria cesse.
Tornano allora i saracini, e stanchi
restan nel vallo e sbigottiti i Franchi.
e per Dia per do volte contra Argante
el s'ha voltà, el l'ha **fatto star in Christo**,
e do altre volte el s'hà cazzà costante
in mezo al groppo piú follao, e tristo;
anca lù al fin l'ha retirao le piante,
e del trionfo i Turchi hà buo l'acquisto;
e po' i xe andai à far i fatti soi
alliegri tutti à **minchionar el Goi**.

¹⁴⁰ Omissione della parola *caçar*; vd. cortelazzo M., 2007, p. 248.

¹⁴¹ Boerio G., 1856, p.489.

Goffredo tenta di per ben due volte di attaccare Argante con il suo cavallo e lo respinge, alla fine tuttavia i cristiani sono costretti a ritirarsi nel campo cristiano e lasciare la vittoria ai Mussulmani. Al secondo verso del testo mondiniano si trova la locuzione fatto stare in cristo che significa fare stare quieto qualcuno per la paura.¹⁴² Nei versi finali dell'ottava, al posto di attenersi ad un commento obiettivo della situazione, come invece fa Tasso che dice che i Saraceni tornano stanchi e restano nel campo e i Franchi sono turbati da ciò che è appena accaduto, Mondini assume il punto di vista dei vincitori dello scontro: *Goi* è una voce di gergo degli ebrei che vale per cristiano (*goim*: gentile, cioè in generale chi non è giudeo) ed è utilizzato in alcune frasi fatte tra cui appunto *minchionar el goi*¹⁴³ che significa prendere in giro-scherzare.

Come riporta Fortis (2006):

Questo termine è tra i più diffusi nella parlata giudaico-veneziana, sia nel singolare goi che nel plurale goim, per indicare quasi esclusivamente chi non faccia parte della comunità ebraica e più specificatamente i cristiani, sempre con un lieve senso di disagio o comunque di distacco[...] è una delle poche parole delle parlate giudeo-italiane conosciute anche fuori dell'ambito ebraico [...] la parola è entrata anche nel veneziano comune, spesso nel significato di persona poco furba, che si può imbrogliare e il Boerio infatti la registra con una ricca fraseologia [...]¹⁴⁴.

¹⁴² Boerio G., 1856, p. 209.

¹⁴³ Boerio G., 1856, p. 310.

¹⁴⁴ Fortis U., 2006, p. 228.

Canto VIII, 22:

Disse, e lieto (credo io) de la vicina
morte cosí nel cor come al sembiente,
incontra alla barbarica ruina
portonne il petto intrepido e costante.
Tempra non sosterrebbe, ancor che fina
fosse e d'acciaio no, ma di diamante,
i ferí colpi, onde egli il campo allaga,
e fatto è il corpo suo solo una piaga.

e co sto dir, mi credo, della Morte
per quel, che se vedeva, assae vogioso,
più che mai fiero, valoroso, e forte
l'è andà à inco(n)trar el groppo più intrigoso
con quelle so sottecchie e drette, e storte
anca' l ponte de Rialto'l traria zoso;
mà de gran pacche ghe zonze anca à ello,
e'l so Corpo se puol dirlo un Criello.

Come già visto in una precedente ottava (I,75,5-8) Mondini iperbolicamente per far comprendere la forza distruttiva di un elemento naturale (il Po) esplicita immaginando che possa far cadere il ponte di Rialto, con l'idea che la forza sia talmente brutta da far crollare un'opera solida.

In questo caso non è una forza della natura ad avere il potere di far crollare il maestoso ponte veneziano, ma la forza dei fendenti che colpiscono il corpo di Svenno, il quale soccombe ai colpi inferti.

Canto VIII, 74:

Cosí nel cavo rame umor che bolle
per troppo foco, entro gorgoglia e fuma;
né capendo in se stesso, al fin s'estolle
sovra gli orli del vaso, e inonda e spuma.
Non bastano a frenare il vulgo folle
que' pochi a cui la mente il vero alluma;
e Tancredi e Camillo eran lontani,
Guglielmo e gli altri in podestà soprani.

come quando che assae cresse la Piave,
acciò che no la rompa molti tende;
mà no val gnente l'assistenze brave,
che la rompe, e debando i ghe'l contende,
cusi quei, che è da ben no i val do fave
per quietar que'infuriai, che no i la intende;
e Tancredi, Guglielmo, né Camillo
nò gh'è, che i faria ben tutto tranquillo.

L'immagine che Mondini riprende da Tasso è la medesima, tuttavia, mentre Tasso mantiene il tutto su un piano generico, Mondini concretizza e parla del *Piave*.

Questo concretizzare e riportare ad una geografia a lui familiare è una caratteristica, come già più volte sottolineato, costante del testo dell'autore veneziano.

Canto VIII, 82:

E 'l vulgo, ch'anzi irriverente, audace,
tutto fremer s'udia d'orgogli e d'onte,
e ch'ebbe al ferro, a l'aste ed a la face
che 'l furor ministrò, le man sí pronte,
non osa (e i detti alteri ascolta, e tace)
fra timor e vergogna alzar la fronte,
e sostien ch'Argillano, ancor che cinto
de l'arme lor, sia da' ministri avinto.

e quei, che prima da gran Traditori
i fava tanto humor, tante slargae;
che con furiosi strepiti, e rumori
i credeva sorbir quelle contrae;
adesso i stà là muti con tremori,
con vergogna, con tema, e co humiltae
e sù i so occhi el Capo soo, e **Meriga**,
el so Argillan i Zaffi ghe lo liga.

L'ottava in questione descrive il momento in cui Argillano, spinto dalle furie infernali a rivoltarsi contro il suo stesso esercito, viene fermato da Goffredo che lo fa arrestare e incarcerare.

Mondini attinge alle figure istituzionali presenti a Venezia nel periodo storico dell'autore stesso; già in un altro passo aveva nominato gli zaffi, qui aggiunge la figura del *Meriga*.

*Il Meriga*¹⁴⁵ nei tempi della repubblica Veneta in alcune provincie, a quello che al tempo del Boerio si chiamava cursore di un comune, al quale però aspettava il dare denunce dei casi criminali come ora fa l'agente comunale. Egli dipendeva dai sindaci ed era salariato.

Come sempre si osservi come l'autore veneziano utilizzi anacronisticamente soggetti e termini che possono rifarsi esclusivamente al periodo a lui contemporaneo e non al tempo dello svolgimento dei fatti narrati nel poema.

¹⁴⁵ Boerio G. ,1856, p. 412.

Canto IX, 22:

Corre inanzi il Soldano, e giunge a quella
confusa ancora e inordinata guarda
rapido sí che torbida procella
da' cavernosi monti esce piú tarda.
Fiume ch'arbori insieme e case svella,
folgore che le torri abbatta ed arda,
terremoto che 'l mondo empia d'orrore,
son piccole sembianze al suo furore.

Delongo Soliman se trà alle strette
co(n) quei, che'l ghe ne trova ancora in letto
e tanta voglia l'hà de far à fette,
che'l sguola via , che 'l par un oseletto;
De Nicolotti Panchia co Germette,
De i Castellani Tartaro, e Cocchietto,
credo, che tutti quattro el li toria,
e che ancora su l'ose el ghe darìa.

Per descrivere la furia di Solimano, Mondini descrive come questo a prescindere che gli capitino castellani o Nicolotti a tiro, egli *tutti quattro el li toria, e che ancora su l'ose ghe darìa*.

L'autore si permette di indicare con maggiore precisione anche dei soprannomi tipici dati a coloro i quali facevano parte delle fazioni dei Nicolotti e dei Castellani:

Panchia, Germette, Tartaro e Cocchietto; sono i tipici nomi dati a coloro che partecipavano alla guerra dei pugni; infatti i protagonisti di queste guerre non erano nominati con il nome di battesimo, ma gli si assegnava un soprannome che si rifacesse a una qualche caratteristica fisica, caratteriale o associata al lavoro svolto.¹⁴⁶

Panchia è una voce popolare che ha a che vedere con una inclinazione comportamentale e cioè quella di essere *panchiano*, ossia bugiardo (Folena,1993).

Germette molto probabilmente indica molto probabilmente una passione per il gioco di carte.

Tartaro ha a che vedere con la crosta che fa il vino dentro alla botte, ed è la parte più pura che viene utilizzata in medicina poiché dagli effetti purgante; questo può far pensare anche alla malattia dei denti tipica dei marinai che vivono di scarsa igiene orale.

Cocchietto probabilmente indica una caratteristica della persona che fa riferimento all'odore: *cochieto*, deriverebbe dal francese *couchet* e significa lettiera; un'altra

¹⁴⁶ Gamba B., 1817. (Pagine riguardanti *La guerra de Nicolotti e Castellani dell'anno 1521*, p.19 a 82.)

etimologia rimanda alla parola *carriola*, un'altra ancora rimanda al dio Bacco, ovviamente sottolineandone la caratteristica di amatore di vino.

Canto IX,26:

E si mostra in quel lume a i riguardanti
formidabil cosí l'empio Soldano,
come veggion ne l'ombra i naviganti
fra mille lampi il torbido oceano.
Altri danno a la fuga i piè tremanti,
danno altri al ferro intrepida la mano;
e la notte i tumulti ognor piú mesce,
ed occultando i rischi, i rischi accresce.

Xè tanto sbigottio chi varda attento
Soliman co quel Mostro, e co quel pegio,
**come in Gondola xè con Piova, e Vento
uno frà San Secondo, e Canaregio;**
molti scampa, che i ghà troppo spavento,
qualcun resiste, che i crede far meglio,
i pericoli fieri el scuro sconde,
mà piú el li cresce, quanto piú'l confonde.

Nel testo del Tasso l'immagine[...] *come veggion ne l'ombra i naviganti fra mille lampi il torbido oceano.* [...] lascia un senso di inquietudine e smarrimento in chi la legge, quella sensazione di sublime kantiano che vede l'uomo in balia di una forza naturale che lo atterrisce ma che oltre ciò non può che affascinarlo.

Di tutt'altro stampo è l'immagine regalataci dal Mondini, il quale parla di *Piova e vento*, e di una condizione decisamente meno pericolosa rispetto al trovarsi in mare aperto nel mezzo di una tempesta.

In questo caso si evidenzia quell'effetto parodico e patetico del testo mondiniano che rapportando tutto alla dimensione veneziana sortisce un effetto comico.

Canaregio è una parte importante della città di Venezia, ossia uno dei sestieri che la compongono; è una voce derivata da *canneto* poiché un tempo quella zona era paludosa e di fatti, prima ancora era chiamato *Paluelo* (piccola palude).

San Secondo, invece, è un'isola della Laguna Veneta; questa è situata tra San Giuliano e Venezia ed è facilmente individuabile in quanto si trova a un centinaio di metri da Venezia. Poiché la zona tra San Secondo e Canareggio è aperta, lasciando spazio alla laguna, chiunque si trovi in gondola subirebbe forti venti, onde, e pioggia senza alcuna possibilità di riparo, tuttavia come già spiegato l'immagine de *El Goffredo* risulta ridicolizzata rispetto a quella presentata dal Tasso.

Canto IX, 29:

Così feroce leonessa i figli,
cui dal collo la coma anco non pende
né con gli anni lor sono i feri artigli
cresciuti e l'arme de la bocca orrende,
mena seco a la preda ed a i perigli,
e con l'esempio a incrudelir gli accende
nel cacciator che le natie lor selve
turba e fuggir fa le men forti belve.

cusì quel bravo Tacco ghe dà certa
scuola à i so putti, che **al ponte i se fron**
co la zanca destesa avanti e averta,
e la destra inarcada à trar de ponta;
el va(n)to in pugno, l'occhio sempre all'
el Bustero setao, la gamba pronta;
trè, quattro fasse, i so Cavelli sotto;
e' lli **arlieva dà vero Nicolotto**.

Mondini invece di riprendere la similitudine della leonessa che combatte con i suoi cuccioli, si rifà, come è tipico del suo scrivere, alla situazione, più volte ripresa nel corso del testo, della guerra dei pugni: protagonista di questa ottava è Latino assieme ai suoi cinque figli, i quali valorosamente vanno incontro al valoroso Solimano, il quale li sterminerà tutti (cfr. canto IX, ottava 31.)

Nei primi due versi del testo del Mondini si vede come ritornino gli elementi collegati alla famigerata zuffa veneziana che si svolgeva sui ponti: *i so putti, che al po(n)te i se fronta*.

Canto IX, 31:

Ma come a le procelle esposto monte,
che percosso da i flutti al mar sovraste,
sostien fermo in se stesso i tuoni e l'onte
del ciel irato e i venti e l'onde vaste,
così il fero Soldan l'audace fronte
tien salda incontra a i ferri e incontra a l'aste,
ed a colui che il suo destrier percote
tra i cigli parte il capo e tra le gote.

**mà come'l gran Tomè stà forte, e duro
contra de vinti, e trenta Castellani
senza che i possa muoverlo, sicuro
chi v'è arente, d'haver tonfi dà cani;**
cusì el gran Soliman saldo co è un muro,
mosso un pelo no l'è dà sti Romani;
e à quel che ghe ferisse per so pezo
el caval, l'hà spartio la testa à mezo.

In questa ottava, prosegue il racconto dell'episodio che vede la strage dei cinque figli e di Latino per mano di Solimano e si comprende con maggiore chiarezza che il *gran Tomè*, già ritrovato nel testo di Mondini, è un campione partitante nella fazione dei Nicolotti, nella famigerata guerra dei pugni.

Tomè è quindi, in qualche modo, la versione veneziana di Solimano che, da vero campione saraceno, proprio come il *gran Tomè* che *contra de vinti, e trenta Castellani/ senza che i*

possa muoverlo, sicuro/ lo stesso Solimano è saldo co è un muro, mosso un pelo no l'è da sti Romani.

Canto IX, 41:

Albazar con la mazza abbatte Ernesto, cade sotto Algazelle Otton di spada. Ma chi narrar potria quel modo o questo di morte, e quanta plebe ignobil cada? Sin da quei primi gridi erasi desto Goffredo, e non istava intanto a bada; già tutto è armato, e già raccolto un grosso drapello ha seco, e già con lor s'è mosso.	Albazar co vna mazza Ernesto el coppa Algazel à Engerlan gh'ingroffa i fiumi; Ma chi voleffe dirli tutti; troppa La lifta la faria; i vò zò à grumi; Goffredo in tanto hà lieuà su la Coppa Subito che'l fenti tanti frantumi; Za'l xè armà tutto, e lefto co è vn'Anguilla El vien via a tombolon co la so Filla.
---	--

Si noti come già accennato da Mondini in altre parti del testo¹⁴⁷, come per fare delle analogie utilizzi come termine di paragone la fauna marina lagunare: in questo caso per descrivere la velocità il paragone ricade sull'*Anguilla*.

Canto IX, 52:

Come pari d'ardir, con forza pare quinci Austro in guerra vien, quindi Aquilone, non ei fra lor, non cede il cielo o 'l mare, ma nube a nube e flutto a flutto oppone; così né ceder qua, né là piegare si vede l'ostinata aspra tenzone: s'affronta insieme orribilmente urtando scudo a scudo, elmo a elmo e brando a brando.	come quando se tacca el primo groppo frà i siori Nicolotti e Castellani, che forti, e saldi i stà, siben nò troppo senza ceder nissun, tutti sorani; cusì quà adesso tutti trova intoppo tanto i Turchi incagnij, qua(n)to i Cristiani e i se dà zoso là alla mala pezo, e gramì chi se imbatte esser in mezo.
--	---

Prosegue in questa ottava l'analogia situazionale degli scontri in battaglia descritti nella Gerusalemme liberata e la guerra dei pugni: Mondini descrive il momento in cui il primo gruppo di Nicolotti e Castellani iniziano ad azzuffarsi sul ponte, e sottolinea come entrambe le fazioni siano salde e non cedano ai colpi inferti dal nemico; seppur ridondante è necessario sottolineare nuovamente l'abbassamento dei toni e la parodizzazione della scena nel testo mondiniano in cui la guerra è paragonata ad una zuffa cittadina.

¹⁴⁷ Cfr. anche VI,91; XII,90; XVII,29; XVIII,84; XX,68.

Canto IX, 66:

e dispiegàr verso gli abissi il volo
ad inasprir ne' rei l'usate doglie.
Non passa il mar d'augei sí grande stuolo
quando a i soli piú tepidi s'accoglie,
né tante vede mai l'autunno al suolo
cader co' primi freddi aride foglie.
Liberato da lor, quella sí negra 136
faccia depone il mondo e si rallegra.

e verso dell' inferno i ghà voltae
l... le per là sfuogar la rabbia fiera;
A VENETIA no i dà tante vogae
El zorno della Sensa, inclita Fiera;
la Settimana Santa mai cascae
tante in terra no xè giozze de Cera;
quanti xè stà quei diavoli, che via
con lori i ha strassinà ogni Tenebria.

Per descrivere la ritirata dei demoni infernali dopo aver subito la sconfitta, Mondini fa un paragone con Venezia, dove nemmeno il giorno dell'Ascensione, coincidente con il rito e la festa tipicamente veneziana dello Sposalizio del mare, si vogava così velocemente; prosegue poi facendo un paragone collegato alla Settimana Santa e alla processione che si svolgeva a Venezia¹⁴⁸, in cui non erano mai cadute a terra così tante gocce di cera dai lumi votivi quanti erano i diavoli in ritirata verso gli inferi per via della sconfitta.

Canto IX, 82:

Sotto ha un destrier che di candore agguaglia
pur or ne l'Apennin caduta neve;
turbo o fiamma non è che roti o saglia
rapido sí come è quel pronto e leve.
Vibra ei, presa nel mezzo, una zagaglia,
la spada al fianco tien ritorta e breve,
e con barbara pompa in un lavoro
di porpora risplende intesta e d'oro.

el ghà sotto un caval, che de bianchezza
d'esser quanto la neve ella pretende;
e in tel zirarse, e correr de prestezza
co i oselli, e co i venti ella contende;
lù co una mazza el petta zò, e'l scavezza,
una sableta al zanco lai ghe pende;
P'ha una vesta de sagia Venetiana,
carga d'oro dal Cao fin la Pedana.

*Sagia veneziana*¹⁴⁹ è una specie di panno sottile e leggero tipico degli abiti veneziani del tempo. In altri passi del testo Mondini utilizza termini tecnici che riguardano tessuti o abbigliamento veneziano come *Cendà* e *schiaivina*; questo per ribadire come sia attento all'utilizzo coerente del lessico anche per quanto riguarda dettagli che potrebbero sembrare marginali.

¹⁴⁸ cfr. anche Padoan Urban L., 1984. p. 578.

¹⁴⁹ Boerio G., 1856, p. 591.

Canto X, 18:

“o chiunque tu sia, che fuor d’ogni uso
pieghi natura ad opre altere e strane,
e spiando i secreti, entro al più chiuso
spazii a tua voglia de le menti umane
s’arrivi col saper, ch’è d’altro infuso,
a le cose remote anco e lontane,
Deh dimmi qual riposo o qual ruina
ai gran moti dell’Asia il ciel destina”

“el ghe domanda; o vù, che havè potenza
de far al mondo ste maravegie;
che con ste cosse fatte da gran scienza
me fe con gran stupor alzar le cegie,
se havè tanto valor, e cognoscenza
de indovinar el fin de le famegie,
“Diseme caro vu, ma neto e schieto
chi porterà in sta guera via **el porchetto?**”

Solimano, svegliato dal mago Ismeno ed esortato a combattere contro i critiani, chiede gli venga svelato l'esito futuro della guerra contro i cristiani .

Come è ben evidente, Mondini allude a quella che potrebbe definirsi come una “guerra” locale, quella per conquistare la vittoria nella regata; infatti, il *porcheto* ossia il porcellino era dato in premio al quarto arrivato, cioè l’ultimo premiato ed era anche dipinto sulla bandiera.¹⁵⁰

Canto X, 36:

Ma ben vedete voi quanto la speme
lontana sia da sí vicin periglio.
Dunque voi tutti ho qui raccolti insieme
perch'ognun porti in mezzo il suo consiglio."
Qui tace, e quasi in bosco aura che freme
suona d'intorno un picciolo bisbiglio.
Ma con la faccia baldanzosa e lieta
sorgendo Argante il mormorare accheta.

che questo sia'l **soccorso de Paluello**
mi dubito de si; l'è troppo in drio;
donca v'hò tutti uniti, acciò che quello,
che più proprio ve par, sia stabilio;
quà'l tase; e tutti brontola, e anch'ello,
che par che ruza la marina à Lio;
mà suso xè saltà'l tremendo Argante
tutti quietai, con sto parlar sprezzante.

*Soccorso de Paluello*¹⁵¹(Tassoni, *Secchia rapita*, VIII, 28); si ricordi che *Paluello* è una località non lontana da Padova e Mondini nell’ottava sfrutta un detto che si utilizza quando il soccorso giunge in ritardo e inopportuno e in questo luogo è

¹⁵⁰Perocco D., 2015, p. 78.

¹⁵¹Boerio G., 1856, p. 669.

in riferimento all'intervento, inutile, che l'esercito egiziano dovrebbe dare ai Saraceni.

Viene poi utilizzata l'immagine della marina che rimbomba e fa un rumore che ricorda il borbottio quando giunge sul lido e quindi viene utilizzata questa immagine per descrivere un rumore roboante e costante di sottofondo per far capire il tipo di brusio che si è venuto a creare tra l'esercito saraceno; tale immagine è utilizzata da Mondini anche in un altro luogo del testo, al canto III,6, 3-4; tuttavia in quel caso la mareggiata che giungeva al Lido ricordava, più che un borbottio, un sussurro.

Canto X, 56:

sol con la faccia torva e disdegnosa	noma l'tremendo Argante stà sospeso
tacito si rimase il fer circasso	con un pegio roverso tutto ardente;
A guisa di leon, quando si posa	come co un can da Burchio sta desteso,
Girando gli occhi e non movendo l'passo.	e tien vardà chi va vogando arente;
Ma nel Soldan feroce alzar non osa	mà'l gramOrcan, che'l sà, che l'è stà inteso,
Orcano il volto, e'l tien pensoso e basso.	lu si stà quacchio , no'l se muove gnente,
Così a conciglio il palestin tiranno	cusì con Soliman el Re Aladin,
E'l re de' Turchi e i cavalier qui stanno.	e co i altri'l tamisa el mezo, e'l fin.

Si è nel vivo delle ottave in cui si sta parlando della rivalità tra Solimano, cavaliere pagano il cui arrivo a Gerusalemme è festeggiato dal re, e Argante, che invidioso osserva il cavaliere.

Già individuata da Vescovo (2002) questa ripresa del Mondini riconduce, come spesso accade, *ad un universo osservabile da una barca*.

Dalla generica metafora tassiana che vede Argante paragonato ad un leone che steso a terra osserva ciò che ha attorno, nel testo d'arrivo la metafora appunto si abbassa: non più Leone, re della foresta che osserva immobile, ma Cane che dalla barca in cui si trova osserva chi voga e come già visto in altri passi l'atto del vogare mette sempre in risalto una rivalità tra gli attori del testo.

Canto XI, 22:

Deh! che ricerchi tu? privata palma
di salitor di mura? Altri le saglia,
ed sponga men degna ed util alma
(rischio debito a lui) ne la battaglia;
tu riprendi, signor, l'usata salma
e di te stesso a nostro pro ti caglia.
L'anima tua, mente del campo e vita,
cautamente per Dio sia custodita. —

cossa voressi? Suso per le scale
rampegarve anca vu su le muragie?
Eh nò, lasseghe manizzar le pale
A chi ghe tocca, i grammi, alle canagie;
e vù andeve a tor suso le vostre ale,
E per nù figureve dalle scagie;
via per l'amor de Dio no dè travagio
a tutti nù, che sé'l **nostro Scandagio**

Goffredo all'inizio dell'undicesimo canto decide di tentare l'assedio di Gerusalemme; egli si presenta sul campo di battaglia vestito da fante e Raimondo lo rimprovera per il fatto di non essere vestito come un vero comandante e gli ricorda l'importanza dell'essere guida dell'esercito cristiano.

Goffredo però sarà inamovibile, spiegando a Raimondo che tale scelta è stata dettata da un voto fatto prima di partire per la crociata.

In questa specifica ottava a parlare è Raimondo che sta appunto rimproverando Goffredo. Nel testo di Mondini l'ottava si chiude ricalcando il significato della metafora tassiana; tuttavia nel testo dialettale si ritrova l'utilizzo di quella terminologia altamente tecnica che rimanda al gergo dei pescatori e dei marinai che più precisamente rimanda a una delle tante realtà veneziane del tempo del Mondini.

Lo *Scandagio* è appunto quel pezzo di piombo fatto a piramide che legato ad una *sagola* divisa e segnata a passo si getta in mare per riscontrare il suo fondo e la sua qualità.

Canto XI, 28:

A costei la faretra e 'l grave incarco
de l'acute quadrella al tergo pende.
Ella già ne le mani ha preso l'arco,
e già lo stral v'ha su la corda e 'l tende;
e desiosa di ferire, al varco
la bella arciera i suoi nemici attende.
Tal già credean la vergine di Delo
tra l'alte nubi saettar dal cielo.

questa qua la ghaveva drio la schiena
la tasca folta de frezze de lira;
zà l'arco per le man la se remena;
e zà una frezza al petto la se tira;
l va lumando da far botta piena;
e noma a colpir nobil l'aspira
cusì stà quando in Poppe la se Squara
Co'l Remo in man la forte Campagnara.

Ritorna l'utilizzo dell'allusione al remo per quel che riguarda il protagonista che si trova a dover svolgere l'azione; si è già incontrato e analizzato il caso in cui il remo viene *messo zoso* e si è compreso che sta ad indicare una passività o arrendevolezza da parte di chi abbandona lo strumento; al contrario, il fatto di tenere stretto il remo tra le mani o comunque prendere il controllo dello strumento che permette la voga assume una connotazione positiva.

Canto XI, 48:

Tanti di qua, tanti di là fur mossi
e sassi e dardi ch'oscuronne il cielo.
S'urtà duo nemi in aria, e là tornossi
talor respinto, onde partiva, il telo.
Come di fronde sono i rami scossi
da la pioggia indurata in freddo gelo
e ne caggiono i pomi anco immaturi,
così cadeano i saracin da i muri

tante frezze è stà tratte, e tanti sassi
e dalle mure, e dalla torre brava,
che i s'h incontrà l'un l'altro, e di fracassi
diversi ha fatto contra chi li trava;
come co i Castellani hà i so Salassi
che i tombola dal ponte co una fava
si ghe n'è cento ghe ne casca ottanta,
cusì qua i Turchi i piomba a milanta.

Il paragone che viene fatto da Mondini in questa ottava riguarda ancora una volta la guerra dei pugni e in particolare i Castellani; si fa riferimento alle perdite, i *salassi* e all'immagine tipica dei partecipanti alla zuffa veneziana che nell'essere sconfitti vengono gettati in canale dal ponte. In questo modo si evidenziano le perdite dei turchi.

Canto XI, 82:

E ben ei vi facea mirabil cose,
e contrasti seguiano aspri e mortali,
ma fuor uscì la notte e 'l mondo ascose
sotto il caliginoso orror de l'ali;
e l'ombre sue pacifiche interpose
fra tante ire de' miseri mortali,
sì che cessò Goffredo e fe' ritorno.
Cotal fine ebbe il sanguinoso giorno.

e quà certo che l'fava Roma, e Toma,
e cosse, che faria strasecular;
ma zà la notte ha sparagnà la chioma,
che febo è un pezzo, che l'xè a reposar;
e tutto tenebria se vede noma
un scuro, che per forza fa quietar;
si chè Goffredo torna su la soa;
e questa de sto zorno è stà la coa.

Roma e Toma è un modo di dire che deriva da un altro detto: promettere Roma e Toma che a sua volta deriva dal latino: *promittere Romam et omnia*, il significato quindi è di fare promesse impossibili da mantenere.¹⁵²

Canto XII, 33:

Ma sendo io colà giunto ove dechina	mà zà mi gramo vecchio giera Zonto
l'etate omai cadente a la vecchiezza,	a contar i mi aneti à strei;
ricco e sazio de l'or che la regina	de bezzi, e d'oro no tegniva conto,
nel partir diemmi con regale ampiezza,	che vostra mare me m'ha dao a mieri;
da quella vita errante e peregrina	si che cusì resolto ho fatto conto
ne la patria ridurmi ebbi vaghezza,	no andar pi à torzio, e no haver pì pensieri,
e tra gli antichi amici in caro loco	ma ritirarme à casa, e senza impazzo
viver, temprando il verno al proprio foco	Nissun, far el mestier de Michielazzo .

*Far el mestier de Michelazzo*¹⁵³ è un proverbio tipico veneziano che solitamente termina con un'ulteriore frase: *magnar e beber e andar a spasso*; il significato che si cela dietro questa frase è quello di indicare una persona che vive la propria vita soddisfacendo i propri piaceri, svolgendo attività oziose e senza curarsi di nessuna incarico impegnato.

Canto XII, 45:

E forza è pur che fra mill'arme e mille	e siben che i xè in mezo un brutto ziogo
percosse il lor disegno al fin riesca.	ogni forza contraria i ghe xè fiappa;
Scopriro i chiusi lumi, e le faville	i volta i feraletti, i ghe da fuoco
s'appreser tosto a l'accensibil esca,	alle balle, che subito le chiappa;
c'ha i legni poi l'avolve e compartille.	i le traze in la Torre, una in t'un liogo,
Chi può dir come serpa e come cresca	e l'altra in altro; xè impizzà la Nappa,
già da più lati il foco? e come folto	o che gran fogaron! El me par quello,
turbi il fumo a le stelle il puro volto?	che fe à S. Zanipolo el gran flazello.

¹⁵² Tale modo di dire si trova in più luoghi del testo.

¹⁵³ Boerio G, 1856, p. 415.

In questa ottava si è nel vivo dell' azione eroica, ordita da Clorinda, di danneggiare, nella notte, la torre di legno, che Goffredo si era ben premurato di far sorvegliare da alcuni dei suoi uomini.

Come paragone per descrivere l'incendio che si è divampato, Mondini lo paragona all'incendio scoppiato a *S.Zanipolo*, cioè, con molta probabilità all'incendio della scuola grande di San Marco situata in campo Santi Giovanni e Paolo e avvenuto più di un secolo prima del Mondini.¹⁵⁴

Canto XII, 51:

Poi, come lupo tacito s'imbosca
dopo occulto misfatto, e si desvia,
da la confusion, da l'aura fosca
favorita e nascosa, ella se 'n già.
Solo Tancredi avien che lei conosca;
egli quivi è sorgiunto alquanto pria;
vi giunse allor ch'essa Arimon uccise:
vide e segnolla, e dietro a lei si mise.

**Come che un Nicoloto quando'l passa
Tirà da i Castellani in la so banda,
de qua, de la'l se zira, i vè,e'l repassa
quacchio da i soi da niover far'anda;
cusì custia se cava ,mà l'è grassa,
che la cola si à salva la se sbanda;
Tancredi con Arimon xè stà colpio
El l'ha lumada, e adesso'l ghe vien drio.**

Tancredi viene paragonato ad un *Nicolotto* che viene attirato nella fazione dei *Castellani*, ma in modo molto confuso: viene messa a paragone la descrizione del frangente in cui, durante la zuffa sul ponte dei Pugni, un Nicolotto viene stratonato a destra e a manca dai Castellani per poi, a fatica, riuscire a tornare nella sua fazione di appartenenza.

¹⁵⁴ Molto probabilmente, Mondini fa un riferimento alla scuola grande di San Marco che era la sede di una confraternita dei battuti e fu istituita nel 1260. Nel 1437 i Domenicani della vicina Basilica dei Santi Giovanni e Paolo concessero un'area adiacente per la costruzione di una nuova sede, che nel 1485 fu devastata da un grande incendio. Nel giro di venti anni la Scuola venne ristrutturata, grazie al fondo che la confraternita istituì tra i suoi affiliati ed all'appoggio dato dal Consiglio dei Pregadi.

Canto XII, 53:

“Guerra e morte avrai”, disse: “io non rifiuto
darlati, se la cerchi”, e ferma attende.
Non vuol Tancredi, che pedon veduto
ha il suo nemico, usar cavallo, e scende.
E impugna l’uno e l’altro il ferro acuto,
ed aguzza l’orgoglio e l’ire accende;
e vansi a ritrovar non altrimenti
che duo tori gelosi e d’ira ardenti

varte pur ti, minchion, da sta tempesta,
la ghe replica in colera, e la l’spetta,
Tancredi zò c una cavriola lesta
El salta, che vantazi no l’accetta;
tutti do i petta an con furia presta,
tutti do se parecchia alla vendetta;
e tutti do tanto valor i mostra,
Quanto col gran **Tomè Cocchietto** in mostra.

Vescovo (2002) scrive: « *si arriva- addirittura- all’empia introduzione dei campioni Tomè e Cocchietto a far paragone del combattimento di Tancredi e Clorinda. La trovata serve, tuttavia, a una non ispada localizzazione del pieno teatro che al lume del giorno sarebbe degno di contenereopre si memorande nel campo di san Barnaba* »¹⁵⁵

Canto XII, 54:

Degne d’un chiaro sol, degne d’un pieno
teatro, opre sarian sì memorande.
Notte, che nel profondo oscuro seno
chiudesti e ne l’oblio fatto sì grande,
piacciati ch’io ne ’l tragga e ’n bel sereno
a le future età lo spieghi e mande.
Viva la fama loro; e tra lor gloria
splenda del fosco tuo l’alta memoria.

**qua ghe vorrave de San Bernabà
e fondamente, e case, e coppi, e altane;**
e ghe vorrave un dì chiaro, e nettà
per amirar ste meravegie strane;
però siben, in te la notte è stà
fatte st’attion tremende, e sorahumane,
contenteve, che a gloria de sti do
diga, Madonna Notte; quel, che so.

San Barnaba è una contrada al di là del Canal Grande , luogo che anticamente era abitato da gente di modesta levatura sociale. Viene preso ad esempio in questa ottava del canto perché questa specifica parte di Venezia presenta fondamente, case, tetti e altane che permettono una ottima visuale su ciò che c’è attorno, come dice Vescovo (2002), il campo svolge la funzione di plateatico che permette la visione della scena e dell’azione:«*il motivo barocco del teatro è così- nell’aperto dei campi*

¹⁵⁵ Vescovo P., 2002. p. XXXIX

o nel chiuso delle sale da spettacolo- pertinentemente riambientato nei termini della topografia cittadina.»

Canto XII, 90:

Lei nel partir, lei nel tornar del sole
chiama con voce stanca, e prega e plora,
come usignuol cui 'l villan duro invola
dal nido i figli non pennuti ancora,
che in miserabil canto afflitte e sole
piange le notti, e n'empie i boschi e l'òra.
Al fin co 'l novo di rinchiude alquanto
i lumi, e 'l sonno in lor serpe fra 'l pianto.

Clorinda'l dì, e la notte sempre ugal
O Clorinda, ò Clorinda'l tien chiamao
Come la gatta co se trà in Canal
I so Gattei sempre la vien urlao;
de quà, de là, sù, e zò con un bestial
Gnao, Gnao, se(m)pre la replica, Gnao, Gnao
Al fin quando, che 'l zorno se schiarisse
Tancredi zà irochio se impisolisse.

Tancredi, innamorato, il quale sa che la sua amata non tornerà più, nel testo tassiano è dipinto come un usignolo disperato al quale sono stati portati via i pulli; nel testo del Mondini invece la tragicità dell'immagine viene soppiantata da una gatta che girando per le calli richiama a sé i suoi piccoli con un miagolio disperato.

Canto XIII, 44:

Qual l'infermo talor ch'in sogno scorge
drago o cinta di fiamme alta Chimera,
se ben sospetta o in parte anco s'accorge
che 'l simulacro sia non forma vera,
pur desia di fuggir, tanto gli porge
spavento la sembianza orrida e fera,
tal il timido amante a pien non crede
a i falsi inganni, e pur ne teme e cede.

come si in qualche calesella stretta
la settimana grassa alcun s'imbatte;
che'l senta di Putei co la Bacchetta
a criar, varda varda, alle C.....
Che'l Toro no ghe sia ben'el sospetta,
però né pì, né manco'l se la batte;
cusì Tancredi el pensa esser burlà,
mà gramo sottosora el resta là.

L'eroe cristiano, protagonista anche dell'analisi della precedente ottava, cerca di penetrare all'interno della foresta a cui Ismeno ha lanciato un potente incantesimo per cui chi provi ad entrare inizia a vivere le sue più grandi paure, impedendo dunque di proseguire il proprio cammino. In Mondini le metafore si ricollegano alla già individuata analogia della festa del Carnevale e del momento in cui veniva liberato il toro; in particolare, all'interno di questo passo ci si muove ancor più in

profondità riguardo a quello che è tipico della festa carnevalesca: si parla qui dell'imitazione che i bambini fanno della caccia al toro e si comprende che Tancredi, pur sapendo che le sue paure sono frutto di un incantesimo comunque non riesce a procedere.

Canto XIV, 1:

Usciva omai dal molle e fresco grembo
de la gran madre sua la notte oscura,
aure lievi portando e largo nembo
di sua rugiada preziosa e pura;
e scotendo del vel l'umido lembo,
ne spargeva i fioretti e la verdura,
e i venticelli, dibattendo l'ali,
lusingavano il sonno de' mortali.

**zà'i nonzoli averziva i Campaniei
per andar' à sonar l'Ave Maria;
Retornava da scuola zà i Putei,
e à casa i ghe diseva, Mama, la;
zà'l sol giera bagnà fin' à i cavei,
zà la barca da Padoa la v' via;
i Pì pì, e le Cò Cò xè zà in Ponaro,
vien suso el scuro, e v' de sotto el chiaro.**

L'ottava d'apertura del XIV canto del testo tassiano descrive l'arrivo della notte ove a farla da padrona nell'ottava vi sono descritti gli elementi della natura immersi nei colori serali; in Mondini la concentrazione dell'immagine avviene sulle persone e gli animali che svolte le mansioni del quotidiano si preparano all'arrivo della notte. I *nonzoli*¹⁵⁶ sarebbero i becchini, sono coloro che sono destinati però ad avere cura anche del materiale della chiesa. La voce vernacola sembra derivata da Nunzio, dall'ufficio che esso aveva una di annunciare al popolo l'ora delle funzioni della chiesa.

Come evidenzia Vescovo (2002):«*il profilo della Gerusalemme di coppi e campanieli, acquista, stemperando l'immagine alta, l'inconfondibile colore del quotidiano cittadino.*»

¹⁵⁶Boerio G., 1856, p. 443.

Canto XIV, 61:

Così dal palco di notturna scena
o ninfa o dea, tarda sorgendo, appare.
Questa, benché non sia vera sirena
ma sia magica larva, una ben pare
di quelle che già presso a la tirrena
piaggia abità l'insidioso mare;
né men ch'in viso bella, in suono è dolce,
e così canta, e 'l cielo e l'aure molce:

Cusì a San Grisostomo se vede
Qualche bella Comparsa à puoco à puoco,
e siben, che Rinaldo stima, e crede,
che una Serena sia sto caro Toco;
nò, no la xè, che minchionà 'l stravede,
L'è d'Armida un'Incanto, e lù da Aloco
El gode in te'l vardarla, e'l sente in tanto
Co un'osetta zentil sto furbo canto.

Come già osservato in altre parti del testo Mondini riprende ed esplicita in questo passo la realtà del teatro veneziano, di cui ha già parlato: il teatro San Giovanni Grisostomo, questo può fornire una informazione riguardo la vita del Mondini e farci comprendere che fosse collegato in qualche modo all'ambiente teatrale veneziano; a rafforzare questa ipotesi tornano utili gli studi di Vescovo (1987) e Ghelfi (2014).

Canto XV, 12:

altre spiegar le vele, e ne vedieno
altre i remi trattar veloci e snelle,
e da essi e da' rostri il molle seno
spumar percosso in queste parti e in quelle.
Disse la donna allor: — Benché ripieno
il lido e 'l mar sia de le genti felle,
non ha insieme però le schiere tutte
il potente tiranno anco ridutte.

E i vedeva à far Vela delle Nave,
e con furia à vogar delle Gallie,
che co i **spironi** inviae le sbufarave
infina le Muragie più indurie;
dise la donna à i Do; chì crederave,
che siben tante zente xè qua unie,
l'esercito gnancora no sia tutto
insieme dal Rè Barbaro redutto?

Ubaldo e Carlo nelle prime quarantasei ottave del quindicesimo canto intraprendono quello che sarà un viaggio lungo quanto meraviglioso per approdare alle isole Fortunate. Le *gallie* sono le *Galiazze*, ossia le imbarcazioni più grandi che utilizzano i remi; come è ormai consuetudine si nota che Mondini si rifà all'immagine a lui tanto cara del vogare e del lessico tecnico come ad esempio *Spironi*.

Canto XV, 14:

Mentre ciò dice, come aquila sòle
tra gli altri augelli trapassar sicura
e sorvolando ir tanto appresso il sole
che nulla vista più la raffigura,
così la nave sua sembra che vòle
tra legno e legno, e non ha tema o cura
che vi sia chi l'arresti o chi la segua;
e da lor s'allontana e si dilegua.

e quà in sto dir, come la gran **Bissona**
che in mezo à cento **Fisolere** passa,
con sigurezza, che nissuna è bona
per ella, che per poppe la le lassa;
cusì co la so barca la gran Dona
in mezo qui vascelli la strapassa,
senza paura, che nissun se vanta
de seguitarla, e via la se desfanta.

La *Bissona*¹⁵⁷ è una imbarcazione che ospita ben otto rematori; e questo è provato dal paragone con le *fisolere*¹⁵⁸, utilizzata come un battello, a otto remi, la quale viene addobbata sfarzosamente per le regate o altre pubbliche comparse.

Mondini invece di riprendere la metafora dell'aquila si rifà alla metafora della barca, coerentemente con quello che è la sua riambientazione veneziana.

Canto XV, 23:

Quattro volte era apparso il sol ne l'orto
da che la nave si spiccò dal lito,
né mai (ch'uopo non fu) s'accolse in porto,
e tanto del camino ha già fornito.
Or entra ne lo stretto e passa il corto
varco, e s'ingolfa in pelago infinito.
Se 'l mar qui è tanto ove il terreno il serra,
che fia colà dov'egli ha in sen la terra?

zà giera quattro zorni solamente,
che la nave vien via co sto vantazo;
mai l'ha s'à cazza in porto, ma corrente, sguolante
la ghà fatto tanto viazo;
l'intra in te'l stretto, e quel passa in t'un gnente
in quell'immenso mar la fa passazo,
Al qual xè questo in drento à proportion,
come à questo el Riello de ca' Tron.

Tasso negli ultimi due versi si pone una domanda retorica che ha questo significato: se il mare è così vasto nello stretto di Gibilterra, quanto grande potrà essere là dove l'oceano circonda tutta la terra?; Mondini non riprende la struttura della domanda retorica, ma spiega lo stesso concetto utilizzando quegli elementi del paesaggio veneziano da lui conosciuti.

¹⁵⁷Boerio G., 1856, p. 83.

¹⁵⁸Cortelazzo M., 2007, p. 557.

Il *rio* è un canale più piccolo, solitamente dal fondale basso e modificato dall'uomo. In questo specifico passo, Mondini allude al *Riello de ca 'Tron*, che è uno dei più stretti della città, corrispondendo ai requisiti della similitudine.

Canto XV, 40:

A voi per grazia e sovra l'arte e l'uso
de' naviganti ir per quest'acque è dato,
e scender là dove è il guerrier rinchiuso
e ridurlo del mondo a l'altro lato.

Tanto vi basti, e l'aspirar più suso
superbir fòra e calcitrar co 'l fato. —
Qui tacque, e già pareva più bassa farsi
l'isola prima e la seconda alzarsi.

Vu per vegnir in sta remota banda

Havè cavà, credelo, balla d'oro;
e per tornar con maravegia granda

Con el vostro Rinaldo **in Bucintoro:**
tant'è; chi puode à nù cusì comanda,
e come al so commando mi laoro;
cusì la parla; e l'isola seconda
vien su, e la prima par, che la se sconda.

Come già visto in una precedente ottava, il *Bucintoro* è l'imbarcazione usata a Venezia durante le sfilate pubbliche e che trasportava il Doge e i più alti funzionari della Serenissima; in questo specifico verso si parla di Rinaldo, l'eroe cristiano che sta tornando dall'esilio avvenuto dopo aver ucciso Gernardo.

Nel secondo verso del Goffredo è presente un'espressione metaforica che ha il significato di essere stati fortunati¹⁵⁹.

Se spesso si è visto un abbassamento dei toni e conseguente effetto parodico, in questo specifico caso l'effetto parodico è sortito dall'utilizzo di *in Bucintoro*, che, come si è visto nelle precedenti righe, è un'imbarcazione particolarmente importante per Venezia, utilizzata solo ed esclusivamente da Doge e pochi altri; si tratta di un naviglio statale, e deputato a specifiche liturgie pubbliche.

¹⁵⁹ Boerio G., 1856, p. 57.

Canto XV, 58:

Quiivi de' cibi preziosa e cara
apprestata è una mensa in su le rive,
e scherzando se 'n van per l'acqua chiara
due donzelle garrule e lascive,
ch'or si spruzzano il volto, or fanno a gara
chi prima a un segno destinato arrive.
Si tuffano talor, e 'l capo e 'l dorso
scoprono alfin dopo il celato corso.

che macca! De vivande la più fine
la tola parecchiada à riva i catta;
e i vede do puttazze galantine
a far chiassetti, ogn'una à far la matta;
L'una all'altra su l'viso, e in le Tettine
Le se trà l'aqua, **hora le fa Regatta;**
hora le nua sbattendo e Man, e Pij
hora le fa daccordo di Caorij.

Nel testo tassiano si sta descrivendo che sulle rive del lago si sta preparando un banchetto e due fanciulle scherzando tra loro nuotano e giocano dentro l'acqua.

Far regatta è un' espressione già utilizzata da Mondini e ha, in ogni luogo del testo, il significato di gareggiare, in questo caso di giocare e nuotare¹⁶⁰.

Canto XVI, 8:

Qual Meandro fra rive oblique e incerte
scherza e con dubbio corso or cala or monta,
queste acque a i fonti e quelle al mar converte,
e mentre ei vien, sé che ritorna affronta,
tali e più inestricabili conserte
son queste vie, ma il libro in sé le impronta
(il libro, don del mago) e d'esse in modo
parla che le risolve, e spiega il nodo.

**come frà i altri Ghebi el più intrigoso
Ghebo el bisatto xè sora Muran,**
che adesso'l mena suso, adesso zoso,
vuoga, e vuoga sé sempre più lontani;
cusi xè'l labirinto fastidioso,
che capir no lo puol inzegno human,
ma lori l'hà capio, che co i ghà letto
Del Mago'l libro, i hà visto tutto schietto.

Carlo e Ubaldo dal XIV al XVI canto si dedicano al recupero di Rinaldo, il quale è stato intrappolato da Armida; i due, immuni da ogni magia, grazie al mago d'Ascalona, entrano nel palazzo e in questa specifica ottava superano il labirinto creato dalla maga grazie alla mappa-libro che il mago d'Ascalona ha donato loro. Mondini mantiene invariato il contenuto, ma come già osservato in precedenti ottave, specifica che il labirinto che Carlo e Ubaldo devono affrontare è come quel *più intrigoso /Ghebo el bisatto xè sora Muran,*

¹⁶⁰ Cortelazzo M., 2007, p. 1095.

facendo dunque riferimento ad uno specifico ghebo, detto *bisatto*, che si trova locato vicino all'isola di Murano.¹⁶¹

Canto XVI, 11:

Nel tronco istesso e tra l'istessa foglia
sopra il nascente fico invecchia il fico;
pendono a un ramo, un con dorata spoglia,
l'altro con verde, il novo e 'l pomo antico;
lussureggiante serpe alto e germoglia
la torta vite ov'è più l'orto aprico:
qui l'uva ha in fiori acerba, e qui d'or l'have
e di piropo e già di nètтар grave.

sù un'Arboro, sù un ramo xè taccai
e fighi con del latte, e fighi fatti,
sù un ramo da una fogia separai
ghe xè di Pomi verdi, e di strafatti;
le pergole ghe xè per ogni lai
fatte à volti con graspi tanto fatti,
ghe n'è d'Agresta, ghe n'è d'Ua e Corbina,
e Ugiadega, e Moscata, e Marzemina.

Ci si trova sempre in quelle ottave in cui i due eroi cristiani stanno tentando l'impresa di recuperare Rinaldo. Dopo aver superato il labirinto, questi si ritrovano in un giardino ricco di piante: tutte le uve elencate da Mondini sono tipiche della zona dei colli Euganei e ne elenca i vari tipi e qualità: l'uva *Agresta* è l'uva acerba, l'uva *Corbina* è quell'uva nera e buona da farci il vino, la *Ugiadega*, o più correttamente *Lugiadega* è quella primaticcia e molle che si raccoglie in luglio; la *Moscata* è la comune moscatella e la *Marzemina* è l'uva *Marzemina* tipica delle zone padovane che presenta una colorazione blu-nerastra.

Canto XVI, 37:

Quante mormorò mai profane note
tessala maga con la bocca immonda,
ciò ch'arrestar può le celesti rote
e l'ombre trar de la prigion profonda,
sapea ben tutte; e pur oprar non pote
ch'almen l'inferno al suo parlar risponda.
Lascia gli incanti, e vuol provar se vaga
e supplice beltà sia miglior maga.

Simon con Piero d'Abano, e Sabin,
e la famosa Circe con Medea
mai fuori i ghà tirà dal scatolin,
quanto va drio sto **muso de Marea**;
o che bestemie horrende! E Chiribin
Made no'l ghe responde; el xè de crea
Co le vede ste forze **dezipae**
La vuol soccorso dalla so Beltae.

¹⁶¹ Cortelazzo M., 2007, p. 185.

Armida che tiene soggiogato Rinaldo grazie ai suoi poteri, decide di provare a non fare affidamento sulla magia, ma solo grazie alla sua bellezza convincere Rinaldo a rimanere con lei: *Co le vede ste forze dezipae /La vuol soccorso dalla so Beltae.*

Muso de Marea:

Tasso nell'ottava parla solo di una *tessala maga*, perchè la Tessaglia nell'antichità era il luogo in cui si praticava con maggior profitto l'arte magica; Mondini nel suo rifacimento non si limita ad un solo nome, ma aggiunge altri tre nomi: Circe, Simone e Pietro d'Abano, tutti personaggi legati alla pratica della magia¹⁶².

Canto XVI, 73:

Io n'andrò pur, (dice ella)anzi che l'armi	Sì, Sì ghe vogio andar (la dise) avanti,
de l'Oriente il re d'Egitto mova.	che l're d'Egitto habbia la mossa fatta;
Ritentar ciascun'arte e trasmutarmi	farò de Ruf, e Raf, proverò tanti
in ogni forma insolita mi giova,	cauti inganni, farò da Gattapiatta ;
trattar l'arco e la spada, e serva farmi	sarò soldada, e i mij più bravi Amanti
de' più potenti e concitargli a prova:	j servirò, i stuzzegherò à regatta ;
pur che le mie vendette io veggia in parte,	sì, sì pur che me reffa de i despetti
il rispetto e l'onor stiasi in disparte	vaga sù le maretole ¹⁶³ i rispetti.

Armida abbandonata da Rinaldo, risvegliatasi dallo svenimento dopo aver cercato di convincere l'eroe cristiano a non partire, si lascia andare alla disperazione; tuttavia, si accende in lei un fuoco di vendetta: fatto sparire il castello magico da lei creato, parte alla volta di Gaza per unirsi alle armate del re d'Egitto. La *Gattapiatta*¹⁶⁴, termine con il quale Armida si definisce è una macchina da guerra utilizzata per abbattere le mura è da tenere in considerazione che la locuzione "fare la gatta piatta" è presente anche nell'italiano con il significato di "dissimulare un attacco"¹⁶⁵; *regatta*, come già precedentemente individuato, viene utilizzato come locuzione "fare, andare a regatta" che significa gareggiare.

¹⁶²Piero d'Abano, nominato da Mondini In questo passo è l'illustre medico filosofo Pietro d'Abano (1257-1315) sostenitore della dottrina aristotelica nell'interpretazione del filosofo arabo Averroè, condannato per eresia e in seguito riabilitato. Simon Mago negli Atti degli Apostoli, Circe nell'Odissea.

¹⁶³ Riguardo *maretole* non si è trovato nulla.

¹⁶⁴ Boerio G., 1856, p.301.

¹⁶⁵ vd. GDLI.

Canto XVII, 11:

Lo scettro ha ne la destra, e per canuta
barba appar venerabile e severo;
e da gli occhi, ch'etade ancor non muta,
spira l'ardire e 'l suo vigor primiero,
e ben da ciascun atto è sostenuta
la maestà de gli anni e de l'impero.
Apelle forse o Fidia in tal semblante
Giove formò, ma Giove allor tonante.

El scettro del commando el tien in man,
la barba longa induse reverenza;
se ghe vede da i occhi anca lontan
el pegio da bravura, e da potenza;
si'l spua, si'l tosse; tutti da soran
i so atti xè i so moti, la presenza;
in la maestà, in te'l **pettar zò de cola**
ghe somegia su'l Ponte'l gran Birola.

In questa ottava viene rappresentata la sontuosa figura del re d'Egitto; Mondini, mantenendo quel tono dissacrante e parodico più volte rintracciato nella sua opera, paragona il re egizinao ad un personaggio della guerra dei pugni: il *Birola*. Il re oltre ad essere paragonato ad un partecipante alla guerra dei pugni, *Birola*, Mondini lo paragona proprio a questo personaggio per un'azione che questo compie che è quella di *pettar zo de cola*. *Pettar zo* in veneziano ha più significati, i principali sono: *menare a mosca cieca*, *dare in terra*, *dare mazzate sudice o da ciechi*, *dare senza discrezione*; *la cola*¹⁶⁶ invece è un vento che dura, senza mutare, per più giorni.

Canto XVII, 12:

Stannogli, a destra l'un, l'altro a sinistra,
due satrapi, i maggiori: alza il più degno
la nuda spada, del rigor ministra,
l'altro il sigillo ha del suo ufficio in segno.
Custode un de' secreti, al re ministra
opra civil ne' grandi affar del regno,
ma prence de gli esserciti e con piena
possanza è l'altro ordinator di pena.

Do grandi del so regno uno à man zanca,
l'altro à man destra con maestà'l circonda
quello una spada nua su dretta'l branca,
questo del rè la marca ricca, e tonda;
questo da segretario primo in banca
de conseqi politici l'abonda;
condanna l'altro in criminal chi tresca
in Altanella, Slizzega, e Baltresca.

Prosegue in questa ottava la descrizione del Re d'Egitto e dei ministri a lui affiancati; come è tipico del Mondini, si noti come la sacralità dell'immagine offerta

¹⁶⁶ Cortelazzo M., 2007, p. 356.

dal Tasso venga nel testo in veneziano abbassata a un livello parodico con riferimenti ad un contesto lagunare quotidiano.

Posto che, almeno fino al Cinquecento, vigeva in Venezia il supplizio della *chèba* (Una gabbia lignea sospesa al campanile di San Marco, dove si collocavano alle intemperie i rei di alcuni delitti specifici), sorge il dubbio si abbia a che fare con analoghi supplizi, interpretabili alla luce del testo originale.

L'Altanella è una piccola altana, costruzione tipica a Venezia, è una loggia aperta di tavole riparata da spallette e posta sopra una casa per gli usi domestici (uguale ad una terrazza).

La *Slizzega* è una parola ricavata dal verbo *slizzegar* e ha il significato di pavimento scivoloso, pericolante. *Slizzega*, tuttavia, pur essendone certo l'etimo, ha significato incerto.

La Baltresca è definita da Cortelazzo (2007) come *ogni macchina stravagante di legno e ciascuna di quelle cose sopra le quali si salga con pericolo che non si regga e si precipiti*.¹⁶⁷

Canto XVII, 20:

Direto ad essi apparvero i cultori
de l'Arabia Petrea, de la Felice,
che 'l soverchio del gelo e de gli ardori
non sente mai, se 'l ver la fama dice;
ove nascon gl'incensi e gli altri odori,
ove rinasce l'immortal fenice,
ch' in quella ricca fabrica ch'aduna
a l'essequie, a i natali, ha tomba e cuna.

Driani quei, che vive comparisse
In l'arabia felice, in la Petrea;
che né freddo, ne caldo no i patisse
Si è vero quel, che se scrive' l Nate e' l Tea ;
là, dove nasse tante piante fisse
de quei odori, che l'anemo recrea
dove gh'è quell'osel dal viver longo,
che'l se brusa, e'l resussita delongo.

L'ottava tassiana in questione rientra in quella serie di ottave (1-35) del XVII canto in cui viene proposta la rassegna dell'esercito del re d'Egitto. In questo specifico passo si parla dei soldati provenienti dall'Arabia Petrea e Felice, che stanno muovendo verso Gerusalemme per attaccare le forze crociate. Tasso basandosi su delle voci, leggende di questi popoli, *se 'l ver la fama dice*, descrive la resistenza a temperature estreme dei soldati che provengono appunto da quella che è la patria della *immortal fenice*.

¹⁶⁷Boerio G., 1856, p. 59.

Mondini mantiene il contenuto invariato, ma al quarto verso utilizza una formula che richiede una certa attenzione: *Si è vero quel, che se scrive' l Nate e'l Tea* corrisponde alla locuzione tassiana *se'l ver la fama dice*: è chiaro che Mondini con tale verso voglia indicare una voce corrente, un wellerismo, attribuendola però ad una fittizia autorità.

Volendo provare a identificare *Nate e Tea*, si potrebbe ipotizzare, come già più volte incontrato in precedenti ottave, che ci sia un richiamo alla guerra dei pugni; infatti potrebbero effettivamente essere due partitanti dell'evento. Questa tuttavia rimane una congettura poiché non si sono trovati dei riscontri che permettano di convalidare l'ipotesi appena riportata.

Ai tempi del Mondini il lettore dell'opera non si sarebbe preoccupato di comprendere a chi corrispondessero i nomi in questione. Nate e Tea sono molto probabilmente ipocoristici ma non corrispondono a una figura reale, bensì, come già detto, ad una figura fittizia.

Applicando a questa ottava un pò di malizia, si può vedere come Mondini trasformi il settimo e ottavo verso; mentre in Tasso troviamo *ove rinasce l'immortal fenice, / ch'in quella ricca fabrica ch'aduna / a l'essequie, a i natali, ha tomba e cuna*. Mondini scrive: *dove gh'è quell'osel dal viver longo, / che'l se brusa, e'l resussita delongo*. Si noti appunto come Mondini rientra in quel registro burlesco che Mondini già non evita in altri punti del testo.

Canto XVII, 29:

Ne la squadra che segue è scelto il fiore
de la regal milizia, e v'ha que' tutti
che con regal mercé, con degno onore,
e per guerra e per pace eran condutti,
c'armati a securezza ed a terrore
vengono in su i destrier possenti instrutti;
e de' purpurei manti e de la luce
de l'acciaio e de l'oro il ciel riluce.

gh'è in sta filla , che seguita la spiuma
de i stipendiai dal prencipe in battaglia;
o sia guerra, o sia pase se costuma
sempre tegnir all'ordene sta **Fraglia**¹⁶⁸;
quesi xè quei, che pesta, che frantuma,
no gh'è la più terribile marmagia;
I so cavai xxè lesti co fa sorzi,
e tutti lori armai co fa S. Zorzi.

Solito paragone che abbassa il livello di drammaticità del testo di partenza: i cavalli in Mondini vengono paragonati ai topi, fauna tipica della città lagunare; viene poi fatto riferimento a San Giorgio, eroe e santo a cui i veneziani erano e sono molto devoti e

¹⁶⁸ fraglia: "consorteria", "accolita" (specie se di basso livello sociale): v. GDLI

conosciuto perché assimilabile a San Teodoro, uno dei patroni veneziani anteriori all'esclusività marciana.

Canto XVII, 71:

Contra il gran fiume ch'in diluvio ondeggia
muniasi, e quindi la città sorgea
che ne' futuri secoli la reggia
de' magnanimi Estensi esser dovea.
Par che rompa gli Alani e che si veggia
contra Odoacro aver fortuna rea,
e morir per l'Italia: oh nobil morte,
che de l'onor paterno il fa consorte!

E doppo gran defesa, e gran battagie
Finalmente da un colpo el resta morto;
el gran fiol Acarin à quei Canagie
resiste: Altin, che no ghà più conforto
dall'aque, i ghe sbandona le muragie;
e in **Pelestrina** i vien, come in bon porto;
e de tanti scampai da una paura
el fabbrica Ferrara assae sigura.

Ci si trova in quella serie di ottave (65-82) in cui il mago di Ascalona illustra a Rinaldo la sua dinastia ritratta nello scudo che gli ha affidato.

In Mondini viene nominata *Pellestrina*, che è un'isola della Laguna Veneta e rappresenta il più meridionale e il più stretto dei tre litorali che dividono la laguna dal mare Adriatico.

In questo caso si fa riferimento ai miti di fondazione di Venezia, per via delle trasmigrazioni degli esuli romani da Altino ai litorali e alle isole lagunari. Non è da escludere che il Mondini avesse in mente la *Veneti Edificata*, poema eroico dello Strozzi¹⁶⁹.

Canto XVIII, 25:

Mentre riguarda, e fede il pensier nega
a quel che 'l senso gli offeria per vero,
vede un mirto in disparte, e là si piega
ove in gran piazza termina un sentiero.
L'estraneo mirto i suoi gran rami spiega,
più del cipresso e de la palma altero,
e sovra tutti gli arbori frondeggia;
ed ivi par del bosco esser la reggia.

mentre trà si'l diseva; Sonngio Matto
o m'insonio? Cos'è sti gran effetti?
El vede un Mirto da una banda affatto,
che xè in t'un campo al cao de quei restretti,
un arboron xè questo cusì fatto,
che tutti appresso d'ello xè arboretti;
Lù'l par **Burichinella**, e qui altri in là
Quei dal **CucurucùCucurugnà**.

¹⁶⁹ Strozzi G., *Veneti Edificata*, Venezia, 1624.

Burichinella è la maschera teatrale di Puricinella / Pulcinella, in questo caso il termine è utilizzato per indicare la grandezza del mirto che Rinaldo incontra nel suo cammino per abbattere quelli che sono i demoni che infestano la sua anima.

Interessante nell'analisi il *CucurucùCucurugnà* che è un richiamo alle didascalie della serie di incisioni de *I Balli di Sfessania* del Callot¹⁷⁰ la cui impronta legata al teatro dell'arte italiano offre lo spunto per capire le allusioni successive.



¹⁷⁰ Callot Jacques: Incisore e disegnatore (Nancy 1592 o 1594 - ivi 1635). Nel 1607 cominciò a riprodurre all'incisione le opere dei grandi pittori. Nel 1608 si recò a Roma; dal 1611 fu poi a Firenze, dove, scegliendo l'acquaforte come mezzo più rispondente alla sua creatività, incise i suoi primi capolavori: *Guerra d'amore*, *Guerra di bellezza* (1616), i *Capricci* (1617), la *Fiera dell'Impruneta* (1620). Nel 1621 tornò a Nancy, con materiale in parte elaborato durante il soggiorno italiano, stampò i *Balli di Sfessania*, *Les Bohémiens*, i *Baroni*, ecc. Nel 1626 incise *l'Assedio di Breda*, nel 1629 *l'Assedio della Rochelle*. Tra il 1630 e il 1635 incise il *Libro dei santi* e *Le grandi miserie della guerra*.

Canto XVIII, 27:

Quai le mostra la scena o quai dipinte
tal volta rimiriam dèe boscareccie,
nude le braccia e l'abito succinte,
con bei coturni e con disciolte treccie,
tali in sembianza si vedean le finte
figlie de le selvatiche cortecce;
se non che in vece d'arco o di faretra,
chi tien leuto, e chi viola o cetra.

**come quando à Venetia in le famose
Regatte quelle Femene compar,
che le mostra le Pupole gagiose,
e qui brazzoni, che fa innamorar:**
cusì pareva ste miracolose
nassue fuora de legni da tagiar;
mà in pè d'haver in man stretto'l Ziron
chì hà Chitara, chi Viola, e chi Violon

Mentre nel testo tassiano si parla delle dee dei boschi vestite da abiti succinti che mostrano le braccia nude, Mondini allude ad una realtà femminile che ha poco a che fare con le divinità; allude, infatti, a tutte quelle donne che durante la Regata mostrano le loro braccia e polpacci ai regatanti. La *pupola* indica il polpaccio, *brazzoni* invece indica le formose braccia scoperte delle donne che osservano la regata.

Canto XVIII, 45:

Per le facili vie destra, e corrente
sovrà ben cento sue volubil rote,
gravida d'arme e gravida di gente,
senza molta fatica ella gir pote.
Stanno le schiere in rimirando intente,
la prestezza de' fabri e l'arti ignote,
e due torri in quel punto anco son fatte
de la prima ad imagine ritratte.

là và, **co fa i cassoni de i Libreri
de piazza**, sora cento, e meglio riode;
drento ghe va soldai, e cavalieri
co f'bisogno, che nissun ghe puode
ghe sta i francesi attorno, e dei mestieri,
e de i mistri i stupisse , e i ghe da lode
e do altre in quello xe finie, che a quella
ogn'una in tutto la ghe xè Sorella

Mondini probabilmente fa riferimento a quei carretti ambulanti di librai, presenti a Venezia al suo tempo, sviluppatasi con la nascita e diffusione della stampa, che trasportavano e vendevano libri per la città¹⁷¹.

¹⁷¹Carnelos L., 2010.

Canto XVIII, 54:

Già più da ritardar tempo non parmi:
nova spianata or cominciar potrassi,
e fatica e sudor non si risparmi
per superar d'inverso l'Austro i sassi.
Duro fia sì far colà strada a l'armi,
pur far si può: notato ho il loco e i passi.
E ben quel muro che assecura il sito,
d'arme e d'opre men deve esser munito.

no gh'è pì tempo da **tirarghe'l Colo**,
Bisogna, e presto, **chior in man el Remo**;
e qua no cade sparagnarse un colo,
voi, che l'assalto verso l'ostro demo;
l'osso xe duro, el so, ma me consolo,
l'ho visto, e spiero in Dio, che'l roseghemo
tanto più che quel posto per natura
forte, certo a fornirlo no i se cura.

Goffredo, saputo dell'arrivo dell'esercito egiziano decide di preparare un attacco.

Nel testo del Mondini ritroviamo quella che potremmo definire delle tipiche espressioni veneziane già più volte incontrate nel testo:

La prima espressione *tirarghe'l Colo* (ai polastri) nel contesto ha il significato di “arrivare al punto”¹⁷²; come già evidenziato, l'azione di *chior in man el Remo* indica l'agire attivo di chi svolge l'azione, contrariamente a coloro che invece abbandonano o lasciano il remo.¹⁷³

Canto XVIII, 67:

Egli medesimo al corpo omai tremante
per gli anni, e grave del suo proprio pondo,
l'arme, che disusò gran tempo inante,
circonda, e se ne va contra Raimondo.
Solimano a Goffredo e 'l fero Argante
al buon Camillo oppon, che di Boemondo
seco ha il nipote; e lui fortuna or guida,
perché 'l nemico a sé dovuto uccida.

Anca Aladin, siben che l'è **Cotecchio**,
l'arme'l s'hà messo ruzene zà fatte;
el và contra Rimondo anca lù vecchio,
Soliman gha Goffredo alle C[ulatte];
Contra Camillo Argante và, che'l secchio
Si'l tira su'l fa assae, perché s'imbatte
El gran Tancredi con Camillo, e questo
L'è'l dì, che qui do scontri se dà'l pesto.

Il contesto originale suggerisce che *cotecchio* potesse essere invalso nell'uso - forse proprio per le implicazioni del gioco di carte - nel senso di "obsoleto", "inadatto a uno scopo" (per eccesso d'anzianità).

¹⁷² Boerio G., 1856, p. 180.

¹⁷³ Cfr. canti: III,50; III,68;V,63; XI,28; XIX, 56.

Canto XVIII, 74:

Giunsero tutti seco a questo detto;
tutti gli scudi alzà sovra la testa,
e gli uniron così che ferreo tetto
facean contra l'orribile tempesta.
Sotto il coperchio il fero stuol ristretto
va di gran corso, e nulla il corso arresta,
ché la soda testugine sostiene
ciò che di ruinoso in giù ne viene.

Tutti à st'invio i zonze i Scudi, e tutti
Sora le Teste un gran coverchio i strenze;
e stretti cusì ben, che **quacchi**, e sutt
i stà da tutto quel, che i Turchi spenze:
insieme sempre i marchia via redutti
al despetto de **zizole de schienze**,
che ghe fulmina zò con certi Rombi,
che in tel cascar sfracasserave i Piombi.

L'ottava 74 descrive il frangente in cui l'esercito cristiano, assunto l'assetto da guerra della testuggine sopporta tutti i colpi che le vengono inferti dalle mura.

Nel *Goffredo* il contenuto dell'ottava rimane invariato, ma la scelta del lessico denota da parte del Mondini un abbassamento parodico.

Quacchi è un termine che ricorre spesso nel testo del Mondini e significa *acquattato*¹⁷⁴.

*Zizole de schenze*¹⁷⁵, letteralmente, giuggiole di schegge, cioè, ironicamente, cose da poco.

Sfracassarave è una forma tipica veneziana di condizionale presente che sta per *sfracasserebbe*, i *Piombi* sono le famigerate prigioni del palazzo ducale da cui era impossibile fuggire.

Canto XVIII, 75:

Son già sotto le mura: allor Rinaldo
scala drizzò di cento gradi e cento,
e lei con braccio maneggiò sì saldo
ch'agile è men picciola canna al vento.
Or lancia o trave, or gran colonna o spaldo
d'alto discende: ei non va su più lento;
ma, intrepido ed invitto ad ogni scossa,
sprezzaria, se cadesse, Olimpo ed Ossa.

zà i xe a livello delle Mure, e qua
Rinaldo de dusento, e più scalini
El chiappa, e'l puza una gran scala; ma
Par, che'l zira un ramin de Zensamini;
de gran travoni zò ghe vien buttà,
e marmari più grandi de camini;
Lù và su saldo, e no'l se piega in arco
Si'l Campaniel ghe casca de San Marco.

L'eroe cristiano Rinaldo decide di salire le mura della città, pronto a sfondare le linee nemiche di difesa; Tasso descrive l'inarrestabilità del cavaliere attraverso un'iperbole in cui

¹⁷⁴ Boerio G., 1856, p. 543.

¹⁷⁵ Boerio G., 1856, p. 813.

spiega che Rinaldo non verrebbe fermato nemmeno dalla caduta dell'Olimpo e Ossa, due montagne della Tessaglia che secondo il mito, erano state sovrapposte dai Titani per ascendere a Giove e dargli guerra. Dunque, montagne di immane grandezza.

Ovviamente Mondini nella riambientazione del testo utilizza luoghi ed immagini del contesto urbano da lui vissuto, così:

intrepido ed invitto ad ogni scossa,/sprezzaria, se cadesse, Olimpo ed Ossa nel El

Goffredo si trova un paragone in cui a crollare è il campanile di San Marco.

Per quanto la mole del campanile non sia indifferente, è comunque minore rispetto quella dei monti presi ad esempio da Tasso e questo dimostra ancora una volta l'abbassamento, nel contenuto da parte del Mondini.

Canto XVIII, 82:

Qual gran sasso talor, ch'ò la vecchiezza
solve da un monte o svelle ira de' venti,
ruinoso dirupa, e porta e spezza
le selve e con le case anco gli armenti,
tal giù traea da la sublime altezza
l'orribil trave e merli ed arme e genti;
diè la torre a quel moto uno e duo crolli,
tremàr le mura e rimbombaro i colli.

**come quando è cascà sotto Tolmezo
la montagna de Rest in Tagiamento,
che l'ha fatto quel mal, che mai de pezo
no s'ha sentio de danno, e de spavento;**
cusì casca'l Travon, è chi gh'è in mezzo
zo'l strassina, e frantuma in t'un mome(n)to,
al gran moto la Torre la scantina,
trema i muri, rimbomba ogni collina.

La similitudine della roccia che si stacca dalla montagna presente nel Tasso è di largo corso nella tradizione epica¹⁷⁶. Mondini mantiene la stessa immagine ma la riporta concretizzando nello specifico un fatto di cronaca avvenuto nel suo periodo e lo inserisce all'interno di questa ottava con minuzia di particolari: il fatto di cronaca si rifà al Monte Rest in Friuli, franato nell'alveo del Tagiamento nella notte tra il 15 e 16 agosto 1692, seppellendo il paese di Borta (Buarte in friulano), con gli abitanti di quindici case.¹⁷⁷

¹⁷⁶ Tomasi F., 2005 p. 1119.

¹⁷⁷ Cfr. Corbanese G.G., II, Del Bianco, 1987, p. 517.

Canto XVIII, 84:

Qui vasi e cerchi ed aste ardenti sono,
qual fiamma nera e qual sanguigna splende.
L'odore appuzza, assorda il bombo e 'l tuon
accieca il fumo, il foco arde e s'apprende.
L'umido cuoio alfin saria mal buono
schermo a la torre, a pena or la difende.
Già suda e si rincrespa; e se più tarda
il soccorso del Ciel, conven pur ch'arda.

L'è fuoghi e sbufi ,e tondi, e longhi, e saldi,
e negri, e insanguenai; i fuma, i crepa;
spuzza l'odor, stornisse'l ton, e saldi
orba'l gran fumo; squasi ognun xè **Pepa**;
lafodra de Curame a stì gran caldi,
Benchè bagnada zà co fa una Sepa,
la s'ingrespa, la sua, la tira suso,
la muor si no l'ha agiuto da desuso.

La scena descritta ha a che vedere con il tentativo d'assedio della città di Gerusalemme, in particolare si sta descrivendo il momento in cui la torre di legno viene colpita da strumenti infuocati e la macchina da guerra dei cristiani pur ricoperta di cuoio bagnato comincia ormai a sudare e incresparsi.

Mondini mantenendo invariato il contenuto dell'ottava attua quelle tipiche analogie, già più volte rintracciate, che fanno riferimento alla fauna lagunare: la seppia viene descritta da Mondini nel frangente in cui è cotta sulla graticola e che pur attuando tutti i propri meccanismi di difesa muore se il Cielo non la aiuta; la seppia è il corrispettivo della torre-macchina da guerra che pur bagnata inizia a prendere fuoco e ad ardere.

Si arguisce che *Pepa*, al verso 4, presente in altri luoghi del testo del Mondini, significhi “buono a nulla”¹⁷⁸.

Canto XIX, 14:

Mentre il latin di sottentrar ritenta
sviando il ferro che si vede opporre,
vibra Argante la spada e gli appresenta
la punta a gli occhi; egli al riparo accorre,
ma lei sì presta allor, sì violenta
cala il pagan che 'l difensor precorre
e 'l fère al fianco; e visto il fianco infermo,
grida: -Lo schermitor vinto è di schermo.-

in quello, che Tancredi zioga, e zira
con tirar, e parar ne pi ne manco,
Argante al viso un colpo ghe destira;
co la spada se schiva l'altro fianco;
Argante al viso un colpo ghe destira;
ma in t'un attimo el turco cangia, e smira
e po' per cordonarlo dise'l can;
Oe, la bissa ha becao el Zarattan.

¹⁷⁸ Boerio G., 1856, p. 491.

Lo scenario presentato in questa ottava è il duello tra Argante e Tancredi e in particolare è descritto il momento in cui Argante ferisce Tancredi al fianco; Tasso negli ultimi due versi fa dire a Tancredi che proprio il maestro dell'arte della schermistica è vinto nella sua arte di difendersi (*schermo*). Mondini, tipico dell'abbassamento parodico attuato nella sua opera, mette nella bocca di Tancredi una locuzione metaforica veneziana: *La bissa ha becao el zaratan*¹⁷⁹ che significa che chi inganna è rimasto ingannato; perché i ciarlatani, ovvero i venditori di piazza dei rimedi alle più varie infermità, erano soliti simulare l'efficacia dei propri farmaci facendosi mordere da serpenti innocui, e sveleniti.

Canto XIX, 17:

Alfin lasciò la spada a la catena
pendente, e sotto al buon latin si spinse.
Fe' l'istesso Tancredi, e con gran lena
l'un calcò l'altro e l'un l'altro ricinse;
né con più forza da l'adusta arena
sospese Alcide il gran gigante e strinse,
di quella onde facean tenaci nodi
le nerborute braccia in vari modi.

El mua pensier al fin; la spada à basso
el lassa andar; e'l se ghe traze addosso;
anca Tancredi s'hà chiapà, e in tun saso
i s'hà brazzà, i s'hà stretto, e tratto, e smosso;
Lasso à Tomè, e al gran Birola lasso
De dar pugni l'avanto; mà no posso
Darghe noma à sti do stà vera lode,
che in lotta panchie i xè, nissu(n) ghe puode.

Si ripresentano i nomi dei due campioni tipici veneziani che partecipano alla guerra dei pugni, Tomè e Birola, corrispettivi in questa ottava di Tancredi e Argante che si stanno sfidando a duello.

Canto XIX, 20:

Esce a Tancredi in più d'un loco il sangue,
ma ne versa il pagan quasi torrenti.
Già ne le sceme forze il furor langue,
sì come fiamma in deboli alimenti.
Tancredi che 'l vedea co 'l braccio essangue
girar i colpi ad or ad or più lenti,
dal magnanimo cor deposta l'ira,
placido gli ragiona e 'l piè ritira:

Tancredi el sangue a gotti v'andando,
ma lo sparpagna Argante à quartarioli;
zà i mostra d'esser stracchi, **come quando
torna dalla fossetta i Barcarioli;**
Tancredi vede, che de quando in quando
l'altro i colpetti dà sempre più moli;
però un passetto in drio benigno **el siàr,**
e'l ghe parla cusì con Cortesia.

¹⁷⁹ Boerio G., 1856, p. 83. cfr.; anche Folena G., 1993, p. 665. cfr.; anche GDLI.

In questa ottava i due duellanti esausti sono paragonati ai *barcarioli* che tornano stanchi dalla *fossetta* e cioè tornano a casa dopo aver passato una giornata di lavoro in acqua nelle proprie imbarcazioni. La *fossetta*¹⁸⁰ è un piccola cloaca, latrina o ciò che da esito alle acque superflue ed alle immondizie.

Siar è un termine tecnico che ha il significato di arrestare la barca o di remare in retromarcia.¹⁸¹

Canto XIX, 35:

Qual lupo predatore a l'aer bruno
le chiuse mandre insidiando aggira,
secco l'avide fauci, e nel digiuno
da nativo odio stimolato e d'ira,
tale egli intorno spia s'adito alcuno
(piano od erto che siasi) aprir si mira;
si ferma alfin ne la gran piazza, e d'alto
stanno aspettando i miseri l'assalto.

**come quando che in cotego¹⁸² gh'è un sorze
che ghe xè addosso acorta zà la Gata,
de qua, de là la ronda, la se storze
la se affanna per trarghe su la Zatta;
cusì Rinaldo smania; né'l s'acorze
d'un buso, d'un balcon, passo no'l catta;
al fin stizzà'l se ferma, e quei de sora
i stà quacchi à spettar la so malora.**

Mondini, come già sottolineato in altre parti del testo, si rifà a quelli che sono gli elementi caratteristici di Venezia piuttosto che trasporre la stessa immagine utilizzata dal Tasso. In questo caso, nel *Goffredo* i protagonisti sono il gatto e il topo, invece nella metafora impiegata dal Tasso gli attori principali sono il lupo e le mandrie; in questa ultima si ha il punto di vista del predatore; mentre la metafora adottata dal Mondini è dal punto di vista della vittima: il topo, ormai in trappola cerca disperatamente di divincolarsi dalle grinfie del gatto.

¹⁸⁰ Boerio G., 1856, p. 284; cfr. anche Cortelazzo M., 2007, p. 576.

¹⁸¹ Boerio G., 1856, p. 659.

¹⁸² Cortelazzo M., 2007, p. 408: *cotego*: s.m. "trappola per topi"

Canto XIX, 36:

In disparte giacea (qual che si fosse
l'uso a cui si serbava) eccelsa trave,
né così alte mai, né così grosse
spiega l'antenne sue **veneta nave**.

Vèr la gran porta il cavalier la mosse
con quella man cui nessun pondo è grave
e recandosi lei di lancia in modo
urtò d'incontro impetuoso e sodo¹⁸³.

Ghe giera là per terra per fortuna
Un travon , che quattr'homeni no'l brazza
Cusì grosso, e gran alboronissuna
nave no porta e neanche una **Galiazza**
el gran Rinaldo el chiapa su, come una
Penola¹⁸⁴, e sotto el brazo se lo cazza,
e po' drento in le porte e **toppe, e toppe**
Truca Martin, el gha calcao le stroppe.

La *Galiazza* è un grosso bastimento di basso bordo, il maggiore di tutti quelli che vanno a remi¹⁸⁵, interessante è notare come Tasso usi nel suo testo *veneta nave* e come Mondini decida di utilizzare il termine *Galiazza*, dando così la percezione di essere in grado (o di ritenersi) in grado di decifrare la generica allusione del Tasso, riportandola alla stazza d'un vascello cui fosse confacente una robusta alberatura.

Ciò che viene narrato nell'ottava del Tasso è poi ripreso anche da Mondin:

Rinaldo, durante la guerra, si dirige verso il tempio di Salomone e imbracciando una trave a mò d'ariete, forza le difese dei Turchi.

Mondini negli ultimi due versi dell'ottava usa l'espressione *toppe toppe* che è una voce onomatopeica ripresa dallo strepito del colpo di qualche cosa che viene urtato¹⁸⁶.

¹⁸³ Nel testo edito da Lovisa nel 1693, nella colonna che riporta il testo di Tasso, si trova al quarto verso dell'ottava *Veneta nave*; tuttavia, nell'edizione a cura di Tomasi (2020) si trova la lezione *Ligure nave*.

¹⁸⁴ Boerio G., 1856, p. 489: *Penola: pezzetto di legno o di ferro a guisa di conio , che serve per ispaccare legna altri simili usi.*

¹⁸⁵ Boerio G., 1856, p. 296.

¹⁸⁶ Boerio G., 1856, p. 756.

Canto XIX, 54:

Prese i nemici han sol le mura e i tetti
e 'l vulgo umil, né la cittade han presa,
ché nel capo del re, ne' vostri petti,
ne le man vostre è la città compresa.
Veggio il re salvo e salvi i suoi più eletti,
veggio che ne circonda alta difesa.
Vano trofeo d'abbandonata terra
abbiansi i Franchi; alfin perdran la guerra

perche che cossa gha ciapà i Francesi
via de piere ingrumae, muri desfatti?
La città no; perche ne vù se presi,
che sé i megio Soldai, nè'l re; e infatti
vu, e'l re sé la città, e sé defesi
da torrazza de muri tanto fatti;
lassè, che i cria Vittoria con Bordelli,
Che po' al fin i farà i **Burichineli**.

Solimano, oramai assediato, attende fiducioso l'arrivo dell'esercito egiziano; questi infatti spera nel fatto che i cristiani pur vincendo in realtà si trovino con una città abbandonata, misera per l'appunto. Nel *Goffredo*, l'autore veneziano vuole spiegare lo stesso concetto già espresso nel testo del Tasso e per rappresentare concretamente come saranno i cristiani dopo aver vinto una città abbandonata li paragona a dei *Burichineli*, cioè i Pulcinella, le maschere dei servitori sciocchi e maltrattati della commedia dell'arte.

Canto XIX, 56:

Intanto noi signoreggiar co' sassi
potrem de la città gli alti edifici,
ed ogni calle onde al Sepolcro vassi
torràn le nostre machine a i nemici. —
Così, vigor porgendo a i cor già lassi,
la speme rinovò ne gli infelici.
Or mentre qui tai cose eran passate,
errò Vafrin tra mille schiere armate.

nù in sto mezo el mestier ghe intrigaremo,
e si in tel Liogo i stà, i starà in Preson;
che co le piere'l cao ghe romperemo
a chi vignerà fuora del macchion;
Cusi torna a **cazzarghe in man el Remo**
A quei, che ghe sbrissava zà el **Ziron**;
Ma in quel, che qua s'ha fatto sti fracassi,
Sier Vafrin para via, che no gh'è sassi.

Solimano sta ragionando sulle possibili azioni da compiere per bloccare l'attacco dell'esercito cristiano e le parole danno nuova speranza e vigore a chi lo ascolta. Mondini con la già più volte vista espressione, *cazzarghe in man el remo*, rappresenta l'azione di essere attivi e l'agire di chi compie l'azione; in questo specifico caso il remo però non viene preso in mano da chi dovrebbe agire, bensì viene dato da Solimano coloro che ormai non avevano più speranze: *A quei, che ghe sbrissava zà el Ziron*.¹⁸⁷

¹⁸⁷ Boerio G., 1856, p. 813.

Canto XIX, 65:

Or apparecchiata pur l'arme mentite,
ché 'l giorno omai de la battaglia è presso.
Son (rispose) già preste. E qui, fornite
queste parole, e 'l duce tacque ed esso.
Restò Vafrino a le gran cose udite
sospeso e dubbio, e rivolgea in se stesso
qual arti di congiura e quali sieno
le mentite arme, e no 'l comprese a pieno.

in tanto l'arme false tirè in squero,
che del servitio el di visin xè:
eh, xè all'ordine tutto, con un fiero
mustazzo el ghe risponde, e qua i tase:
Vafrin resta de sasso, e co xè vero,
che 'l senta quel, che 'l sente, l'è un gran chè
all'arme false 'l pensa pur, ma franco
no l'è, come 'l vorria, de ponto in bianco.

Le *arme false*, sono delle armi che ingannano, ossia delle armature simili all'esercito crociato, così da ingannare i soldati cristiani.

Come già incontrato in altri passi del testo *squero* è un luogo tipico veneziano, una bottega, un opificio, dove vengono fabbricate le imbarcazioni, in questo caso prende l'accezione di rifugio, roccaforte in cui i Saraceni e il sovrano Mussulmano si barricano contro l'attacco cristiano.

Canto XX, 2:

Alzano allor da l'alta cima i gridi
insino al ciel l'assediate genti,
con quel romor con che da i traci nidi
vanno a stormi le gru ne' giorni algenti
e tra le nubi a più tepidi lidi
fuggon stridendo inanzi a i freddi venti,
ch'or la giunta speranza in lor fa pronte
la mano al saettar, la lingua a l'onte.

Quà quelle Pepe, del soccorso acorte,
le hà tratto cighi, e urla con quel motto,
come fa i Castellani si per forte
un di Soi rompe in mostra un Nicolotto;
capelli i mena, e Fazzoletti, à forte
sbragiando, e viva, e viva; rotto, rotto.
Cusi i Turchi dal spasemo refatti
A i nostri i tende à dirghe; ditti, e fatti.

Mondini per descrivere la felicità della gente che in Gerusalemme, grazie all'arrivo dei cristiani si sente liberata, li paragona ad una situazione che spesso funge da *passepertout* nel testo de *el Goffredo*, il paragone con situazioni tratte dalla guerra dei pugnì; e più volte utilizzata da Mondini nel corso dell'opera come corrispettivo parodico e dissacrante dello scontro tra Saraceni e Cristiani.

Canto XX, 20:

Parve che nel fornir di tai parole
scendesse un lampo lucido e sereno,
come tal volta estiva notte sòle
scoter dal manto suo stella o baleno.
Ma questo creder si potea che 'l sole
giuso il mandasse dal più interno seno;
e parve al capo irgli girando, e segno
alcun pensollo di futuro regno.

Ghà parso in tel fenir della canzon,
che una bampa ver d'ello sia cascada;
Come quando i Putelli fa un Suppion,
o de stoppa, ò de Polvere impizzata;
pol esser, che Sier Febo al gran campion,
per honorarlo, zò l'habbia mandada;
el cao la ghà zirà, e molti hà predio,
che l'è segno de far del ben de Dio.

Goffredo ha appena finito di incitare il proprio esercito a combattere con ardore nello scontro che sta per avvenire e nel farlo pare proprio che una luce divina gli cinga il capo, lieto presagio e volontà superiore per la nascita del futuro regno. Mondini allude al *lampo lucido e sereno* che circonda il capo di Goffredo, paragonandolo tuttavia a quella scintilla che uno stoppino o la polvere da sparo fanno quando i fanciulli giocano con il *Suppion*, cioè una specie di canna traforata che aumenta la fiamma¹⁸⁸ così da dare vita ad un fuoco d'artificio, rendendo il tono dell'ottava comico.

Canto XX, 30:

Bello in sì bella vista anco è l'orrore,
e di mezzo la tema esce il diletto.
Né men le trombe orribili e canore
sono a gli orecchi lieto e fero oggetto.
Pur il campo fedel, benché minore,
par di suon più mirabile e d'aspetto,
e canta in più guerriero e chiaro carme
ogni sua tromba, e maggior luce han l'arme.

Anca qua se hà quel gusto, che ghà certi,
de veder **Battistin à far Cavriole;**
le trombe à strepitar con soni averti
a qualchedun le alliegra le meole;
mà i nostri, benchè i sia più descoverti
in **miecra; i ghà le Trombe manco mole;**
i fa più apparissenza; i xè più in ton,
l'arme è più lustre; in tutto i par più bon.

Tasso nella trentesima ottava del ventesimo canto presenta un paradosso che ha a che vedere con la battaglia: anche la battaglia sanguinosa è bella, perché interessa per la sua crudeltà chi la veda; tale concetto è probabilmente ripreso dal Mondini riferendo le cadute rovinose in acqua d'un campione della guerra dei pugni. *Battistin* è una variante del nome

¹⁸⁸ Boerio G., 1856, p. 723.

Battista e come già accennato potrebbe essere un riferimento a quel mondo di paragoni attuato da Mondini per quanto riguarda la realtà, tutta veneziana, della guerra dei pugni. Da notare lo slavismo al verso 6, *miecra*, che indica la barba.¹⁸⁹ Sempre nello stesso verso si parla di *Trombe*, che probabilmente sono i sifoni della pompe per asciugare la sentina delle navi¹⁹⁰.

Canto XX. 43:

Quasi in quel punto in fronte egli percosse	el ghe zonze in tel fronte alla grametta
la donna di percossa in modo fella	con un colpo roverso cusi pien,
che d'ogni senso e di vigor la scosse:	che dalla botta imatonia zò netta
cadea, ma 'l suo fedel la tenne in sella.	la cascava si'l sposo no la tien;
Fortuna loro o sua virtù pur fosse,	mà i ghà bù baza ¹⁹¹ , che de sta Vendetta
tanto bastogli e non ferì più in ella,	contento, addosso i altri à dar el Vien;
quasi leon magnanimo che lassi,	come fa i Nicolotti, che né in Guerra;
sdegnando, uom che si giaccia, e guardi e passi.	né in mostra mai al mondo i dà per terra.

Nell'ottava Tassiana si sta parlando di Gildippe che colpita violentemente perde i sensi. Odoardo riesce però a tenerla in sella e per loro fortuna Altamoro che aveva colpito Gildippe non si accanisce ulteriormente.

Si trova nel testo del Mondini un nuovo riferimento alla guerra dei pugni, e all'onore, ma anche alla superbia che i partecipanti, *Castellani e Nicolotti*, hanno nei confronti di coloro che si trovano già a terra sconfitti. Il paragone fatto da Tasso è invece ripreso da una situazione naturale, animalesca: il leone che magnanimo lascia sdegnato l'uomo che è già a terra e quindi non lo consideri; tale credenza è desunta dalla tradizione dei bestiari, ma non viene ripresa da Mondini.

¹⁸⁹ Cortelazzo M., 2007, p. 828.

¹⁹⁰ Grevembroch G., 1981. vol. IV.

¹⁹¹ Boerio G., 1856, p. 71: "*Baza*: buona fortuna, prezzo vantaggioso."

Canto XX, 58:

Qual vento, a cui s'oppono o selva o colle,
doppia ne la contesa i soffi e l'ira,
ma con fiato più placido e più molle
per le campagne libere poi spira;
come fra scogli il mar spuma e ribolle,
e ne l'aperto onde più chete aggira,
così quanto contrasto avea men saldo,
tanto scemava il suo furor Rinaldo.

**come'l forte, mai rotto, gran Tomè,
quando'l trà i Castellani a tombolon,
co i se mette à scampar no vederè,
che'l li vaga a pestar fina in casson;
mà da quell'Homo grandò, come l'è
l'aspetta da par soo altre occasion;
cusì Rinaldo co no gh'è chi fronta,
tanto l'hà la braura manco pronta.**

Nell'ottava mondinina viene sostituito il nome di Rinaldo con il nome di un campione della guerra dei pugni, già incontrato, più volte, nel corso del poema.

La forza di Rinaldo viene paragonata alla stessa furia utilizzata dal campione veneziano a seconda del duellante con il quale ha lo scontro che appunto se *i se mette a scampar* il campione non perde tempo a rincorrerli per sfidarli nuovamente.

Canto XX, 68:

Soletta a sua difesa ella non basta,
e già le pare esser prigiona e serva;
né s'assicura (e presso l'arco ha l'asta)
ne l'arme di Diana o di Minerva.
Qual è il timido cigno a cui sovrasta
co 'l fero artiglio l'aquila proterva,
ch'a terra si rannicchia e china l'ali,
i suoi timidi moti eran cotali.

la grama sbandonada ben s'acorze,
che a pararse non basta la so zatta;
e siben che'l pagietto arme ghe sporze,
schiava la ghà paura de esser fatta;
**Ingritolia la stà, come quel sorze,
che ghe serve de bagolo alla gatta;
che'l stà a spetar, gne(n)te che'l s'abbia mosso
che la ghe corra à trar la Zatta adosso.**

Armida viene paragonata ad un topo cui una gatta stuzzica per il proprio divertimento, la quale aspetta che la preda si muova così da poterle correre incontro e bloccare con la propria zampa; questo tipo di paragone è preso da Mondini da una scena che possiamo immaginare come quotidiana nella Venezia del tempo e più che al contegno del topo ghermito dal gatto, esperienza comune a chiunque avesse (e abbia) un felino per animale domestico, si ritiene interessante soffermarsi sul termine *ingritolia*¹⁹², nel Boerio deriva da *ingritolirse* che significa restringersi in se stessi, come fa l'uomo che si raccoglie su se

¹⁹² Boerio G, 1856, p. 344. vd. anche Cortelazzo M., 2007, p.660.

stesso per il troppo freddo, un'ulteriore significato lo assume se ci si riferisce alle piante e animali che per qualche difetto non crescono. Nel Cortelazzo (2007) l'unica forma presente è *ingretolà* che ha il significato di ingabbiare. In questo contesto il termine *ingritolir* ha a che vedere più con l'accezione del rannicchiarsi su se stessi e dell'essere ingabbiato. Si noti che nell'abbassamento mondiniano si ha, casualmente, una maggiore icasticità.

Canto XX, 74:

Stette attonito alquanto e stupefatto	co la bù un puoco la mente applicada
a quelle prime viste; e poi s'accese,	al riflesso moral, el mua pensier;
e desiò trovarsi anch'egli in atto	che'l vorave anca lu far la parada,
nel periglioso campo a l'alte imprese.	de seguitar l'ha voglia el so mestier;
Né pose indugio al suo desir, ma ratto	de longo el chiappa suso la celada,
d'elmo s'armò, ch'aveva ogn'altro arnese:	che col resto dagnora l'è in cantier;
— Su su, — gridò — non più, non più dimora:	El cria; e nù stemo qua? Coss'è sta cossa?
convien ch'oggi si vinca o che si mora. —	Eh femo M....., ò pur baretta rossa .

Solimano, dalla torre di David, osserva la battaglia e dopo una profonda riflessione sulla condizione tragica di tutto il genere umano, decide di partecipare attivamente agli scontri; con il desiderio latente di trovare la morte.

In questa ottava viene descritto il momento preciso in cui Solimano decide di abbandonare la rocca di David, lasciandola senza difese per partecipare alla battaglia e per spronare se stesso e coloro che sono con lui li incita all'azione dapprima rivolgendo due domande retoriche situate nel penultimo verso dell'ottava, in cui sottolinea la loro condizione vigliacca di rimanere nella rocca mentre la battaglia infuria sotto i loro occhi; infine nell'ultimo verso, riprendendo il significato di ciò che si trova nel verso tassiano sottolineare la riuscita dell'impresa: *femo M...* o il fallimento: *ò pur baretta rossa*: il termine censurato è *merda*, ed è proprio di un proverbio non solo veneziano: "avere" (o "fare") merda, oppure berretta rossa", dove la berretta rossa probabilmente indicava qualche grado militare eccellente (quello dei condottieri, che sfoggiavano appunto copricapi di colore sgargiante): vuol dire tentare il tutto per tutto, il far tutto o niente.¹⁹³

¹⁹³ vd.GDLI, 1961- 2002.

I Castellani durante la “guerra dei pugni” si distinguevano per l’uso di un berretto e di una sciarpa di colore rosso, viceversa i Nicolotti; si distinguevano per il berretto e sciarpa di colore nero.

Canto XX, 80:

Pur di novo l’affronta e pur ricade, pur ripercosso ove fu prima offeso; e colpa è sol de la soverchia etade, a cui soverchio è de’ gran colpi il peso. Da cento scudi fu, da cento spade oppugnato in quel tempo anco e difeso. Ma trascorre il Soldano, o che se ’l creda morto del tutto, o ’l pensi agevol preda.	i se da do, o tre pacche, e darecao El turco butta in terra el gramo vecchio Che stretto in man no’l puol tegnir el cao, perché no’l sa zioogar, nome à Cotecchio ; presto i Turchi de là, da st’altro cao i nostri affettuosi e fa el parecchio per liberar, o far Preson el Conte, ma’l Soldan, che ghà pressa, volta l’fronte.
--	---

Si è nel vivo di quella che è la decisione di Solimano di abbandonare la rocca e scendere in battaglia con l’unico desiderio di trovare la morte. Nell’ottava 80, presa qui in esame, Solimano sta combattendo con Raimondo, e dopo averlo colpito passa oltre o perché pensa di averlo ucciso o perché lo ritiene un avversario troppo facile da battere.

Mondini per far comprendere che Raimondo è in una situazione di svantaggio a causa dell’età avanzata utilizza l’immagine del *Cotechio*¹⁹⁴ che è il nome di un passatempo veneziano, più comunemente conosciuto come *vinciperdi*, che fa riferimento ad un gioco di carte nel quale rimane perdente quello che fa più punti, e guadagna chi ne fa meno.

Che stretto in man no’l puol tegnir el cao, forse allude all’elsa della spada (per sineddoche: *el cao*, "il capo", cioè il pomo dell’elsa); forse però è anche allusione oscena.

¹⁹⁴Boerio G., 1856, p. 204.

Canto XX, 81:

Sovra gli altri ferisce e tronca e svena,
e 'n poca piazza fa mirabil prove;
ricerca poi, come furor il mena,
a nova uccision materia altrove.
Qual da povera mensa a ricca cena
uom stimolato dal digiun si move,
tal vanne a maggior guerra ov'egli sbrame
la sua di sangue infuriata fame

d'agn'ora con mazzar el fiero bogia
el fà per **Calle, e Campi** Scorreria;
e pur per contentar l'ingorda voglia
de mazzarghene ancora, el para via;
come un, che d'haver perso ghabbia dogia
sotto banco Caimeno, el se tiol via,
e ponto el v`a da un grosso, e quelle fisse
monee, propio co i occhi el le ingiottisse.

Solimano è il protagonista di questa ottava che lo vede impegnato nella battaglia lasciando la rocca indifesa e forse con il solo desiderio di trovare la morte.

Nel testo del Mondini, in cui il contenuto rimane invariato, si osservano: *Calle e campi*, che sono nomi tipici delle vie e piazze presenti nella città di Venezia; spesso nel testo del Mondini si individua una topografia che fa riferimento alla città di Venezia, caratteristica peculiare dell'opera in veneziano, in cui, quando possibile, come si è potuto apprendere nel corso dell'analisi, c'è sempre una riambientazione veneziana spesso messa ad evidenziare anche una attuazione parodica del testo di partenza. In questo caso, tuttavia, la metafora tradisce il testo originale: "calli e campi" indicano una generalizzazione importuna rispetto alla *poca piazza* del Tasso.

Tuttavia è di maggiore interesse soffermare l'attenzione sulla seconda quartina dell'ottava del testo del Mondini:

[...] come un, che d'haver perso ghabbia dogia /sotto banco Caimeno, el se tiol via,/e ponto el v`a da un grosso, e quelle fisse/ monee, propio co i occhi el le ingiottisse.

Questo è il passaggio oscuro, e perciò da interpretare: si capisce che, per corrispondere alla similitudine tassiana nel testo del Mondini si tratta di finanze: qualcuno infatti ci ha rimesso in un investimento presso un banco ebreo, di un certo Caimeno, e perciò è attratto dai mucchi di monete di valore versati in altre banche.

Canto XX, 94:

Gidippe Odoardo, i casi vostri
duri ed acerbi e i fatti onesti e degni
(se tanto lice a i miei toscani inchiostri)
consacrerò fra' peregrini ingegni,
sì ch'ogn'età quasi ben nati mostri
di virtute e d'amor v'additi e segni,
e co 'l suo pianto alcun servo d'Amore
la morte vostra e le mie rime onore

Sior Odoardo, degno del Selenza,
e vù, Siora Gidippe, brava fiola,
quel, che v'è intravegnuo, deme licenza,
che ve'l canta anca mi alla Barcariola;
accio che tutti ghabbia cognossenza
della vostra moderna bona scuola;
chi sa, che qualche Spienza teneretta
no traga fuora qualche lagremetta?

Siamo alla fine del rifacimento dialettale del Mondini, l'episodio che si racconta è la morte di Gidippe ed Odoardo, due campioni cristiani; per mano di Solimano che a sua volta verrà ucciso da Rinaldo. Nel quarto verso, l'autore veneziano riprende la caratteristica del titolo dell'opera: *Cantà alla barcariola*; in questa ottava l'autore si esprime con queste parole: *deme licenza/ che ve'l canta anca mi alla Barcarola*; distinguendosi da ciò che invece scrive Tasso, *ossia se tanto lice a miei toscani inchiostri* la poesia in toscano di Tasso possa aspirare a raccontare del sacrificio di Gidippe e d Odoardo tra le imprese narrate nella sua opera.

CONCLUSIONI E PROSPETTIVE DI STUDIO

Giunti alla fine di questo lavoro si spera di essere riusciti nell'intento primario di rendere manifesto, anche per opposizione al testo tassiano, le squisite peculiarità del Mondini.

In più occasioni si è visto come il rifacimento dialettale di Mondini, rispetto ad altri rifacimenti, sia molto più vivace perché rinuncia a premere sulla variante di registro linguistico, anche per il fatto che il veneziano non è percepito dai parlanti la lingua veneziana come lingua dialettale e soprattutto per la tradizione letteraria che la lingua veneziana già aveva. Se si prendono in considerazione le traduzioni della Gerusalemme del Fasano e dell'Assonica, più che rifarsi, il primo a delle tradizioni locali in napoletano e il secondo utilizzando il dialetto bergamasco come lingua facchinesca, ci si rende conto che alla fine essi prendono il loro dialetto e lo sfruttano con una maggiore fedeltà al testo del Tasso facendo quindi un'operazione che consiste nello scarto linguistico. Nel caso di Mondini l'operazione di scarto coinvolge un'intera cultura cittadina o per meglio dire, molte ramificazioni della cultura veneziana: Mondini avrebbe potuto benissimo scrivere un Tasso cantato alla pantalonesca tanta è la fortuna di Pantalone nell'ambiente veneziano, tuttavia non lo fa perché prende le distanze da questi suoi predecessori o modelli, che dir si voglia, e la sua originalità consiste viceversa nel far riemergere realisticamente delle consuetudini della Venezia contemporanea.

In Mondini tutta l'opera tassiana viene convertita alla dimensione cittadina, negli altri casi vi era puramente conversione linguistica.

In più occasioni il testo analizzato ha presentato degli "imbarazzi linguistici", infatti una delle caratteristiche principali di questa opera è la ricchezza lessicale che viene messa a disposizione, tanto più in quanto si tratta di un lessico tarato sulle attività quotidiane, sulla realtà di tutti i giorni e che non si stabilizzò a Venezia come lingua letteraria, ma anche per il prestigio cui il veneziano continuava a godere a quel tempo, una lingua viva da cui si può trarre un repertorio di termini, che danno, appunto, problemi nell'interpretazione e di cui non si riesce a restituire pienamente il significato e che valgono tuttavia come attestazione del veneziano del tempo.

Risulta immediato domandarsi quale possa essere la sua naturale eredità nel contesto degli studi letterari-linguistici- lessicali:

Il lessico del Mondini meriterebbe un maggiore approfondimento, poiché certe emersioni lessicali in molti casi si attestano solo in quest'opera di cui servirebbe una riconduzione di termini a specifici referenti concreti.

Sarebbe d'obbligo concentrarsi sullo spoglio dettagliato delle informazioni biografiche riguardanti la vita di Mondini, che si potranno ottenere attraverso la ricerca su campo, quali gli archivi veneziani, e più in generale, veneti.

Di un testo come questo ci si chiede inoltre se sia indispensabile avere un'edizione critica la quale potrebbe rivelarsi un'interessante storia della fortuna del testo più che stabilirlo.

Infine risulta affascinante la fortuna del Mondini presso un pubblico di lettori ai tempi del Goldoni; d'altra parte si nota chiaramente che questa opera non è rimasta arenata ad una sola edizione, ma ha continuato ad avere una fortuna contribuendo anche a costruire il mito del Tasso cantà alla barcariola.

BIBLIOGRAFIA

Archivio antico, Padova, Università degli studi, 439, c. 13; 735, c. 151; 230, I, c. 418.

Dizionario Biografico degli Italiani. Roma: Treccani.

Arnaldi G. e Pastore Stocchi M., *Neri pozza*, Vicenza, 1976-87, Vol. 4.

Barbiera R., *Venezia nel canto dei suoi poeti. Con pagine di musica popolare. Scelti e illustrati da Raffaello Barbiera*, Milano 1925, pp. 30-32.

Battaglia M., *Cicalata sulle cacce di tori veneziane*, Tipografia di G.B. Merlo, 1844.

Battaglia S., Barberi Squarotti G., a cura di, *GDLI (Grande Dizionario della lingua italiana)*, Torino, UTET, 1961-2002.

Benzoni G., *Gli affanni della cultura intellettuali e poteri nell'Italia della Controriforma e barocca*. Milano, Feltrinelli, 1978.

Biggi M. I., Mangini G., *Teatro Malibran. Venezia a San Giovanni Grisostomo*, Venezia, Marsilio, 2001.

Boerio G. *Dizionario del dialetto veneziano*, premiata tipografia di Giovanni Cecchini editore, Venezia, 1856.

Borsetto L., Da Rif B., a cura di, *Formazione e fortuna del Tasso nella cultura della Serenissima*, istituto veneto di scienze, lettere ed arti, Venezia 1997.

Brevini F., *Le traduzioni dialettali dei classici: il caso del Tasso*, in *La poesia in dialetto. Storia e testi dalle origini al Novecento*, a cura di F. Brevini, I, Milano 1999, pp.1284, 1296-1315 e *passim*.

Carnelos L., «*Con libri alla mano*» *L'editoria di larga diffusione a Venezia tra Sei e Settecento*, edizioni Unicopli, Milano, 2010.

Contarini P., *Dizionario tascabile delle voci e frasi particolari del dialetto veneziano*, Cecchini editori, Venezia, 1850.

Cortelazzo M., *Dizionario veneziano della lingua e della cultura popolare nel XVI secolo*, La linea editrice, Padova, 2007.

Cortelazzo M., *Itionimia veneta. Linee caratteristiche*, in *bollettino dell'Atlante linguistico mediterraneo.*, Leo S. Olschki, Firenze, 1963/65.

Cortelazzo M. (a cura di), *Manuale di cultura veneta. Geografia, storia, lingua e arte*, Venezia, Marsilio, 2004.

Cortelazzo M., *Mastro Brufaldo*; *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, GENNAIO/APRILE 1997, Vol. 26, No.1, pp. 133-138

Cozzi G., *La società veneta e il suo diritto. Saggi su questioni matrimoniali, giustizia penale, politica del diritto, sopravvivenza del diritto veneto nell'Ottocento*. Fondazione Giorgio Cini, Venezia, 2000.

Cozzi G. e Ortalli G., *Storia di Venezia, dalle origini alla caduta della Serenissima*, Vol. 6. Dal Rinascimento al Barocco / a cura di Gaetano Cozzi e Paolo Prodi.; Vol. 7. La Venezia barocca / a cura di Gino Benzoni e Gaetano Cozzi. - 1997.

Croce B., *Uomini e cose della vecchia Italia*, Laterza, Bari, 1956.

Da Mosto A., *I dogi di Venezia*, Giunti Martello, Torino 1983.

Di Prata C., *La regata de Venezia. Composizione poetica in vernacolo*, Stamparia Merlo, Venezia edito per la prima volta nel 1845 e ristampato nel 1856.

Ferro M., *Dizionario del diritto comune e veneto che contiene le leggi canoniche civili e criminali*, presso Pietro Savioni, Venezia, 1781.

Ferroni G., *Profilo storico della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 2001, p. 415-416.

Folena G., *Vocabolario del veneziano di Carlo Goldoni*, Redazione a cura di Daniela Sacco e Patrizia Borghesan. Regione del Veneto - Fondazione Giorgio Cini - istituto di Enciclopedia italiana, Venezia 1993.

Fortis U., *La parlata degli ebrei di Venezia*, Giuntina, Firenze, 2006.

Grevembroch G., *I costumi de' Veneziani di quasi ogni età*, vol. IV; Venezia, 1981.

Gamba B., *Poeti antichi del dialetto veneziano*, volume 1: poesie di diversi autori antichi, Venezia, al negozio di libri all'Apollò, dalla tipografia di Alvisopoli, 1817. Pagine riguardanti *La guerra de Nicolotti e Castellani dell'anno 1521*, pg.19 a 82.

Ghelfi M. *Trittico con Pantalone, la commedia cittadina veneziana di Giovanni Bonicelli e Tommaso Mondini (1688-1693), Pantalone Bullo, Pantalone mercante fallito, Pantalone spezier*; Venezia, 2014.

Lorenzetti V., *Venezia e il suo estuario Guida storico-artistica*, Venezia, Bestetti & Tumminelli, 1926.

Magliani M., *Stampatori veneti del Tasso*, in *Formazione e fortuna del Tasso nella cultura della Serenissima*, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, Venezia, 1997, pp.121-139.

Mangini N., *Il teatro italiano tra Seicento e Settecento: primi tentativi di riforma*, in *Italianistica*, XIII (1984), pp.17-20.

Martelli P., (a cura di Hannibal S. Noce), *Scritti critici e satirici*, Laterza, Bari, 1963.

Maylender M., *Storia delle accademie d'Italia*, L. Cappelli, 1929.

Mazzucchelli G.M., *Gli scrittori d'Italia*, II, 1, Brescia 1758, p.67.

Mondini T., *El Goffredo del Tasso cantà alla barcariola, versione in veneziano de "La Gerusalemme Liberata"*. A cura di Piermario Vescovo, Venezia, Marsilio, 2002.

Mondini T. (pseud. Santo Bagozzi), *La Bagozzeide, o sia Cento freddure, de quel che da Parnaso netta i pozzi, poeta natural Santo Bagozzi...*, Por G. Bettinelli, 1733.

Monticolo G., *Commento a Sanudo, vite dei dogi*, Venezia, 1999, p.257.

Pandolfi V., *La commedia dell'arte. Storia e testo*, a cura di III, Firenze, 1958.

Pastore Stocchi M. e Arnaldi G (a cura di), *Storia della cultura veneta*, Neri pozza editore, 1984. Tomi IV-1 e IV-2.

Padoan Urban L., *Feste ufficiali e trattenimenti privati*, in *Storia della cultura veneta a cura di Pastore Stocchi M. e Arnaldi G.* Neri Pozza editore, 1984.

Perocco D., *I gondolieri cantavano davvero il Tasso? In Barcarola, Il canto del gondoliere nella vita quotidiana e nell'immaginazione artistica*, a cura di Sabine Meine con la collaborazione di Henrike Rost, Viella, Roma-Venezia, 2015.

Petronio G., *L'attività letteraria in Italia*, Palermo, Palumbo, 1971.

Preto P., *I servizi segreti di Venezia. Spionaggio e controspionaggio ai tempi della Serenissima*, Il Saggiatore, Milano, 2016.

Preto P., *I Turchi e la cultura veneziana del Seicento*. In *Storia della cultura veneta*, a cura di Arnaldi G. e Pastore Stocchi M. Neri pozza editore, 1984.

Preto P., *La «congiura di Bedmar» a Venezia nel 1618 : colpo di Stato o provocazione ?*. In: *Complots et conjurations dans l'Europe moderne*. Actes du colloque international organisé à Rome, 30 septembre-2 octobre 1993. Rome : École Française de Rome, 1996. pp. 289-315. (*Publications de l'École française de Rome*, 220).

Preto P., *Venezia e i turchi*, Viella, Roma, 2013.
Pindemonte I., *Lettere a Isabella (1784-1828)*, a cura di G. Pizzamiglio, Olschki, Firenze 2000, p. 340, lettera 450.

Re E., *la commedia Veneziana e il Goldoni*, in *Giornale stor. della letteratura italiana*, XXIX, 1919.

Rendina C., *La vita dei dogi*, Newton Compton editori, Roma 1984.

Renier Michiel G., *Origine delle feste veneziane*, Filippi, Venezia 1994,

Rezasco G., *Dizionario del linguaggio italiano storico ed amministrativo*, successori le Monnier, Firenze, 1881.

Russo E., *Guida alla lettura della "Gerusalemme liberata" di Tasso*. Roma, Laterza, 2021

Salvioni C., *La divina commedia, l'Orlando furioso e La Gerusalemme liberata : nelle versione e nei travestimenti dialettali a stampa. Saggiolo bibliografico*. Bellinzona, 1902.

Siega G., Brugnera M., Lenarda S., *Dizionario del lessico veneto*, editoria Universitaria Venezia, 2009.

Strozzi G., *Veneti Edificata*, Venezia, 1624.

Stussi A., *Lingua, dialetto e letteratura*, Torino, Einaudi, 1993.

Tiepolo D., *Discorsi sulla Storia Veneta*, Matiuzzi, Udine 1828.

Tassini G., *Condanne capitali*, ed. Filippi, Venezia 1966.

Tomasi F. (a cura). *Lettura della "Gerusalemme Liberata"*, Commissione Edizione Nazionale per le opere del Tasso, 2005.

Tomasin L., *Il volgare e la legge. Storia linguistica del diritto veneziano (secoli XIII-XVIII)*. Padova, Esedra, 2001.

Tomasin L., *Storia linguistica di Venezia*. Roma, Carocci editore, 2010.

Torquato T., *Gerusalemme liberata*. A cura di Franco Tomasi, Milano, BUR, 2020.

Vescovo P., *Per la storia della commedia cittadina veneziana pre-goldoniana*, in *Quaderni veneti*, V (1987), pp. 37-43, 51-55, 60-64.

Vescovo P., *"Una fatica bizzarra e studiosa": El Goffredo del Tasso cantà alla Barcariola del dottor T. M.*, in T. Mondini, *El Goffredo del Tasso cantà alla barcariola, versione in veneziano de "la Gerusalemme liberata"*, ed. anast. (1693), Padova 2002.

Vittoria E., *Detti veneziani. Ovvero, a Venezia si dice ancora così*, Venezia, 1967.

SITOGRAFIA

Jstor:

<https://www.jstor.org/stable/23933998>

Source: Italianistica: Rivista di letteratura italiana, GENNAIO/APRILE 1997, Vol.26, No. 1 (GENNAIO/APRILE 1997), pp. 133-138.

Academia.edu:

https://www.academia.edu/32723585/Dialetto_e_letteratura

Bertini Malgarini P., Vignuzzi U., *Dialetto e letteratura, in Dialetti italiani. Storia, struttura, uso*, a cura di M. Cortelazzo, C. Marcato, N. De Blasi, G.P. Clivio, Torino, UTET, 2002.

RINGRAZIAMENTI

Chiunque si sia dovuto cimentare con un'impresa simile sa che non sarebbe mai stato possibile fare tutto da soli.

Ringrazio i miei genitori per l'amore con cui mi hanno cresciuta, per tutte le opportunità che mi hanno dato, per i sacrifici fatti, i valori trasmessi, per avermi sempre supportato intuendo per primi ciò che mi rende felice e sostenendomi nei momenti più delicati e difficili con infinita pazienza.

Ringrazio la mia mamma, il mio esempio di vita, la donna a cui aspiro di somigliare almeno un po' "quando sarò grande", lei che è la mia stella Polare dacché sono venuta al mondo e che mi ha dimostrato quanta forza ci sia in me per affrontare le sfide della vita.

Ringrazio il mio papà che mi ha insegnato ad appassionarmi per tutto quello che c'è in questo meraviglioso universo, a osservare tutto ciò che ci circonda con occhi entusiasti, che per me ha inventato storie, letto libri meravigliosi e che, grazie alla sua acuta intelligenza mi ha insegnato, con l'esempio, a sfruttare al meglio le mie capacità intellettuali e pratiche, insegnandomi a migliorarmi sempre e a fare fatica (e soprattutto ad apprezzarla) per ottenere tutto quello che desidero.

Ringrazio mia sorella che mi ha insegnato in questi anni ad essere coraggiosa, a fare le scelte che sentiamo giuste per noi stessi senza badare al giudizio degli altri e a seguire la propria strada.

Ringrazio mia nonna con la quale ho condiviso i miei trionfi universitari e non, di cui ho ascoltato preziosi consigli e insegnamenti, che mi ha trasmesso la forza e la tenacia per proseguire sulla strada che sento essere la mia, prendendomi i giusti tempi, insegnandomi a comprendere quali sono le priorità della vita, ricordandomi sempre che a prescindere dalla strada fatta bisogna rimanere umili, continuare a lavorare e a non dimenticare che ciò che più conta, delle relazioni ed esperienze che si possono fare nella propria vita, la famiglia è il centro di tutto: quell'insieme di persone in cui la vita comincia e l'amore e

l'accoglienza ci saranno sempre per me qualunque sia il percorso che decida di intraprendere.

Ringrazio Marco, che mi è sempre stato vicino e con la quale sono cresciuta assieme in questi 9 anni, che ha asciugato le mie (tantissime) lacrime nei momenti peggiori, che ha sempre creduto in me, che mi ha spronata a dare sempre il massimo e mi ha ascoltata allo sfinito senza mai battere ciglio, insegnandomi, con la sua obiettività e razionalità a ridimensionare quelli che per me erano e sono ostacoli invalicabili e dandomi sempre di più, ogni giorno, la certezza che per me lui, con il suo "a modo mio", ci sarà sempre.

Infine ringrazio la mia famiglia e la mia "altra" famiglia da ormai nove anni, Anna, Roberto e Lorenzo, tutti i miei amici, in particolare, Enrico, Davide, Giulia e Bianca, che in questo lungo percorso ci sono sempre stati, ognuno sostenendomi a modo proprio.

