

MARIA VITTORIA MOLINARI

## *Il Minnesang e la lirica romanza: tra rifacimento e traduzione*

The influence of the Romance lyric on *Minnesang* should be seen in a plurilingual and intercultural context, which needs careful investigation not only from the point of view of linguistic interaction, but also from the point of view of Translation Studies. The paper analyses two German texts – a strophe ascribed to Heinrich von Morungen and a poem by Albrecht von Johansdorf – in comparison with their Romance models, in order to highlight two different ways of rendering the model: the former represents a free poetic translation, whereas the latter is a re-elaboration which preserves the structure and the theme of the model, but conveys a different message.

La diffusione dei modelli romanzi nella lirica medievale tedesca rappresenta un problema critico e filologico antico, risalente alle osservazioni degli editori ottocenteschi del *Minnesang*, che già individuarono singole corrispondenze e ne ipotizzarono i presupposti storico-culturali. In seguito tuttavia l'evidente dipendenza tematica e formale del primo *Minnesang* dalla tradizione romanza è stata spesso minimizzata e poco indagata dalla stessa critica tedesca che, fino agli ultimi decenni del secolo scorso, nello studio dell'evoluzione storica del genere lirico, ha privilegiato l'interesse verso l'individuazione e la caratterizzazione delle singole personalità degli autori, o le loro relazioni d'interdipendenza all'interno del mondo tedesco, piuttosto che i loro rapporti tematici e testuali con la tradizione lirica europea<sup>1</sup>. Parallelamente l'acribia degli studiosi si misurava, dal punto di vista della critica testuale, soprattutto nella definizione dei *corpora* dei singoli autori, sul modello della rigida codificazione operata dalle grandi raccolte antologiche della fine del

<sup>1</sup> Cfr. le varie edizioni di *Des Minnesangs Frühling*, dalla prima del 1857 a cura di Lachmann e Haupt, alla rielaborazione di Karl von Kraus (Leipzig 1940), fino al rifacimento integrale attuato da H. Moser e H. Tervooren (1988) = *MF*. Molto meno riconosciuta e studiata è stata comunque l'affinità con i modelli romanzi nei poeti del *Minnesang* "classico", come Walther von der Vogelweide, per cui cfr. ora Touber (1995b).

XIII - prima metà XIV secolo; ma venivano sottovalutati a volte testimoni marginali, e tuttavia particolarmente indicativi dal punto di vista di una prospettiva storica interculturale e plurilingue, come il più antico *Codice Burano* (1230 c.), il quale, ordinato secondo un criterio tematico piuttosto che autoriale, contiene, insieme alle famose liriche latine, anche poesie tedesche (per lo più anonime), provenzali e francesi, oltre ad alcuni testi plurilingui che utilizzano latino, tedesco e provenzale (Holznagel 1995a; 1995b: 67 n. 3)<sup>2</sup>.

Pietra miliare per la conoscenza e lo studio dell'influenza romanza sulla lirica tedesca è lo studio di István Frank (1952), che pubblica in parallelo il materiale lirico chiaramente comparabile presente nelle tradizioni tedesca, francese e provenzale. Vengono presentati così una ventina di casi che, partendo da analogie formali e/o tematiche, offrono una prospettiva completa di interferenze ipotizzabili dal punto di vista testuale. Frank tuttavia non si interroga (se non con brevi accenni) sulle modalità linguistiche e sulle situazioni storico-culturali entro le quali si sarebbero verificate le analogie testuali segnalate. Sulla natura di tali contatti, intesi come atti di conoscenza, assimilazione e/o imitazione, si è espresso invece acutamente Theodor Frings (Frings / Lea 1965: 51 ss.), esaminando i complessi rapporti del *Minnesang*, e in particolare di Heinrich von Morungen, con la tradizione romanza. Lo studioso riconosce infatti, a seconda dei casi e dei singoli autori presi in considerazione, diversi atteggiamenti "imitativi", definibili (secondo una scala di contiguità decrescente rispetto al modello) come processi di vera e propria traduzione (*Übersetzung*), reminiscenza (*Erinnerung*), o sollecitazione (*Anregung*); definizioni che sottintendono diversi livelli di consapevolezza della dipendenza dal modello da parte di ciascun autore, e che ben definiscono i principali tipi di contatti testuali che concretamente possono essersi verificati tra la tradizione tedesca e i modelli romanzi.

Da una ventina d'anni l'argomento è stato ripreso con rinnovato interesse, a partire dagli aspetti tematici e soprattutto metrico-ritmici. Olive Sayce ha improntato la sua ricerca sul *Minnesang* all'analisi dello 'sviluppo di temi e forme nel contesto europeo' (Sayce 1982, 1996, 1999),

<sup>2</sup> Il processo di profonda revisione delle metodologie ecdotico-filologiche rispetto al *Minnesang* è ben esemplificato dai lavori di Schweikle (1994). Altri studiosi hanno riesaminato radicalmente la problematica inerente ai concetti di attribuzione, autorialità e anonimato, cfr. Tervooen (1991) e ora Bein (1998).

mentre un confronto sistematico computerizzato di strutture metriche tra le tradizioni liriche provenzale, francese e tedesca è stata organizzato e attuato presso il *Duits Seminarium* dell'Università di Amsterdam (Touber 1989; Unlandt 1992), fornendo uno strumento tecnico obiettivo per l'individuazione di singoli scambi anche a livello di generi e contenuti. La pubblicazione del volume *Le Rayonnement des Troubarours* (Touber: 1998a) documenta dal punto di vista di più tradizioni linguistiche l'affermarsi di una prospettiva europea nello studio della diffusione dei modelli romanzi nella lirica medievale.

Per quanto riguarda in particolare i legami della lirica tedesca con la poesia francese e occitanica si nota negli studi più recenti una considerazione più articolata del problema in tutta la sua complessità: l'attenzione si estende cronologicamente anche al di là del primo *Minnesang*, per ipotizzare attraverso una verifica sui testi una comune apertura ai modelli romanzi anche in poeti considerati più autonomi e "maturi", quali Albrecht von Johansdorf o Walther von der Vogelweide<sup>3</sup>; ma soprattutto, accettando e praticando una prospettiva plurilinguistica e interdisciplinare, si riconosce quanto era già stato notato saltuariamente dalla critica tradizionale, e cioè come le diverse tipologie di contatti culturali e linguistici, rivelati dalle analogie testuali, debbano essere proiettate sullo sfondo di un sostrato comune che, sulla base della cultura mediolatina, ha costituito il terreno di espansione ed evoluzione delle singole manifestazioni liriche, popolari e colte, così come delle varie ramificazioni del romanzo cortese.

I vari ambiti in cui si manifesta la penetrazione dei modelli romanzi nella lirica tedesca riguarda sia le forme che i contenuti.

La dipendenza dai modelli romanzi delle strutture metrico-ritmiche che si diffusero nella poesia tedesca con straordinaria e repentina ricchezza alla fine del XII secolo, non ha bisogno di dimostrazione. Basti pensare all'acquisizione in pochi anni di innovazioni quali la strofe tripartita, la canzone polistrofica, il verso dattilico. A questa evoluzione formale si aggiunge l'adozione di nuovi contenuti, dall'idea portante della *fin'amor* (*hōhe minne*), alla grande metafora del "servizio d'amore", fino all'assunzione di singole immagini, motivi, o elementi lessicali. I poeti del primo

<sup>3</sup> Cfr. Ranawake (1994: 278-280).

*Minnesang* si adeguano ai nuovi schemi metrico-ritmici in modo vario, parzialmente (Dietmar von Eist) o totalmente (Heinrich von Veldeke, Rudolf von Fenis, Friedrich von Hausen); ma solo in pochissimi casi l'imitazione di un metro di origine romanza coincide con l'adozione completa del contenuto, che viene invece generalmente ripreso solo in parte e variamente rielaborato. E anche dal punto di vista formale accanto a strutture ritmiche chiaramente assunte dal repertorio romanzo, compaiono ben presto innovazioni autonome, seppur stimulate da modelli francesi o provenzali, più o meno riconoscibili (Molinari 1996: 58-63).

In un quadro così singolare nella storia della poesia europea medievale le domande più immediate che si affacciano alla curiosità degli studiosi riguardano le modalità delle situazioni comunicative e dei conseguenti scambi linguistici che si possono presupporre alla radice delle analogie tra lirica tedesca e romanza. Precisamente: quale tipo (o tipi) di comunicazione, scritta o orale, e quali canali socioculturali (dotto o popolare) possono meglio spiegare la straordinaria diffusione dei testi lirici al di là dei confini linguistici naturali? E inoltre: quale tipo di bilinguismo, o plurilinguismo, ha consentito l'assunzione di elementi linguisticamente estranei nel repertorio della lirica tedesca? La risposta a tali quesiti è resa tanto più difficile dalla sproporzione tra l'abbondanza e la rilevanza dei documenti letterari che la sollecitano e la scarsità delle informazioni storiche e di riferimenti sicuri dal punto di vista contestuale. Per cui ancora più preziosi risultano i dati desumibili dall'analisi dei testi e della tradizione manoscritta.

Ad un primo confronto tra "imitazione" e "modello" notiamo, ad es., che nel lessico dei primi *Minnesänger*, che sono considerati come quelli che subiscono l'influsso romanzo nel modo più diretto, non esistono prestiti, né calchi strutturali sicuri dal provenzale o dal francese (diversamente da quanto si può notare nella lingua della poesia narrativa), mentre l'unico caso di calco semantico vero e proprio è rappresentato da *liden* 'soffrire' (in Rudolf von Fenis *MF* 80,19), che assume il significato di 'tollerare' modellato sul gioco verbale *sufrens-sufrir* nella strofe di Folquet (II,17-18) assunta come fonte (Molinari 1997: 234-235)<sup>4</sup>. Rudolf

<sup>4</sup> Per quanto riguarda invece le "estensioni di significato", che caratterizzano il lessico della lirica tedesca nell'ambito cortese e specie nella sfera della descrizione del rapporto amoroso, cfr. le recenti riflessioni di Toubert (1995b; 1998b), che verranno riprese e discusse più avanti (cfr. n. 22).

von Fenis è tra l'altro l'unico *Minnesänger* che riveli nella maggior parte del suo *corpus* poetico un'aderenza stretta ai modelli romanzi, con frequente coincidenza nella stessa strofe, o almeno nella stessa quartina sia della forma che del contenuto. Non stupisce dunque la presenza, seppur inconsueta, di un calco semantico legato ad un luogo preciso del testo, che lascerebbe supporre una conoscenza linguistica diretta del modello. La collocazione geografica e sociale di Rudolf giustifica comunque questa situazione culturale e comunicativa, in quanto il poeta è stato identificato (nel suo caso con una certa sicurezza) in un conte svizzero di Neuchâtel, con parentele legate ai confinanti territori romanzi.

Ma si tratta di un caso del tutto particolare<sup>5</sup>. In generale l'estrema scarsità di prestiti e calchi lessicali in una situazione di sicura interferenza può essere spia di atteggiamenti di vario tipo, anche contraddittori, rispetto al modello: o nella direzione di una vera e propria "traduzione", il che presuppone comunque il possesso di un bilinguismo colto, o anche di una "rielaborazione" che si riproponga invece una presa di distanza dal contenuto originario, una differenziazione cioè, più o meno consapevole, a seconda della competenza della lingua originale posseduta.

Proprio per l'estrema varietà delle riscritture che l'influsso della lirica romanza ha prodotto nell'evoluzione del *Minnesang*, mi sembra che una metodologia di analisi dei rapporti tra le due tradizioni non possa trascurare la prospettiva "traduttologica"; intesa essenzialmente come quella che si proponga di collocare un puntuale confronto testuale e linguistico sullo sfondo dei contesti culturale, letterario e comunicativo, caratteristici rispettivamente del modello e della sua riproduzione. Purtroppo per quanto riguarda l'aspetto della conoscenza del contesto la lirica medievale tedesca si trova fortemente svantaggiata, non solo (come è ovvio) rispetto alle epoche più recenti, ma anche in confronto alle altre tradizioni medievali. Le nostre informazioni rispetto alla situazione storica e sociale in cui sono nate le varie espressioni poetiche del *Minnesang* sono estremamente scarse, a parte il generico riferimento all'ambiente cortese dell'epoca sveva. Anche l'identificazione dei poeti nominati nei manoscritti con perso-

<sup>5</sup> La dipendenza dai modelli provenzali e francesi è così evidente e puntuale all'interno del *corpus* di Rudolf, che la Sayce (1996: 40) giunge a congetturare soluzioni testuali sulla base della più precisa aderenza di una lezione al modello romanzo. Un procedimento ecdotico a volte rischioso che subordina il criterio di coerenza interna al testo ad un allargamento dell'area cotestuale aperto a troppe incognite.

naggi storicamente attestati è generalmente incerta e di conseguenza sono poco affidabili i dati cronologici e ambientali ipotizzati in relazione ai singoli autori. Costituisce del resto un complesso problema anche l'autenticità delle attribuzioni, come rivela la frequenza dell'anonimato e di doppie paternità. Inoltre la ricostruzione del contesto comunicativo originario in cui ha preso vita la lirica medievale tedesca è estremamente aleatoria: le informazioni fornite dal poeta stesso nella sua opera costituiscono molto spesso delle cornici fittizie, ma soprattutto manca un dato fondamentale inerente alla composizione e rappresentazione dei testi, e cioè la notazione della melodia, di cui abbiamo tracce scarse, incerte e tarde, e che invece può aver rappresentato il più importante veicolo di trasmissione dei testi romanzati verso il mondo tedesco e europeo in generale. Di fronte a tutte queste riserve assume ancor più importanza, pur con tutti i suoi limiti, l'unico "contesto" storicamente definito e praticabile per un confronto con le fonti romanze, e cioè la tradizione manoscritta, intesa sia nella prospettiva dello studio del singolo codice (documento di una situazione comunicativa reale, anche se con tutta probabilità distante dall'atto comunicativo in cui ha avuto origine l'interferenza con il modello romanzo), sia in quanto *corpus* attribuito dall'analisi critica all'autore.

Vediamo dunque un paio di esempi che, pur rivelando entrambi una sicura ascendenza romanza, rappresentano tipologie diverse di riscrittura del modello.

1. L'affinità della str. *MF* 147,17, attribuita a Heinrich von Morungen, con la seconda strofe della anonima canzone francese *Je ne sui pais ebahis* (R 1538) è stata riconosciuta da Frank (1952: 116-119, n° 18 a/b), Tervooren (1971: 190) e recentemente da Olive Sayce (1999: 195-198)<sup>6</sup>.

La strofe tedesca è testimoniata solo dal ms. p di Berna al f. 234r (cfr. *MF* II: 163), dove è preceduta immediatamente dalla dicitura *her morung*. Malgrado tale indicazione la strofe è stata ritenuta spuria dal Kraus<sup>7</sup> che la giudicava esteticamente 'poco significativa' e priva di riscontri all'interno

<sup>6</sup> Il confronto risale a Hans Spanke, 1929, *Zeitschrift für romanische Philologie* 49: 228-229. Frings / Lea (1965: 48-49) accolgono il suggerimento, ma inseriscono tale analogia in una più complessa rete di rapporti che coinvolge, parzialmente e solo a livello di contenuto, anche i trovatori Jaufre Rudel e Peire Vidal.

<sup>7</sup> Cfr. Kraus (1916: 56-57; *MF* III/1: 337; *MF* III/2: 477 ss.). I dubbi sono condivisi ancora da Sayce (1999: 195).

del *corpus* del poeta, notandone piuttosto l'affinità con la tecnica e il linguaggio poetico di Heinrich von Veldeke. La fonte è ritenuta invece affidabile dal Tervooren, che non rifiuta l'attribuzione del testo al poeta Heinrich von Morungen, attribuzione che ritiene anzi rafforzata proprio dalle connessioni con la tradizione romanza in analogia con tutto il *corpus* di Morungen. Gli studi di Holznagel (1995a: 363-370; 1995b) nel frattempo hanno confermato l'importanza del codice p nella tradizione del *Minnesang*.

Il manoscritto p (cod. 260 della Bürgerbibliothek di Berna, redatto intorno al 1350, probabilmente a Strasburgo) si presenta essenzialmente come una raccolta di testi latini di vario genere, all'interno della quale è contenuto un piccolo florilegio di 36 *Minneliedstrophen*, quasi tutte anonime, ma la cui attribuzione (tranne nove casi) è proponibile attraverso la tradizione parallela. Solo la sopraccitata str. p 1, ascritta a Morungen, e le str. p 5-9 del *Rosenkrantz* di Neidhart sono precedute dall'indicazione dell'autore. La piccola antologia contiene anche altre tre strofe di Morungen (str. p 17-19), appartenenti alla canzone *Diu vil guote* (MF 136,25), attestata anche dai cod. A e C. La raccolta si presenta come una scelta che estrapola alcune strofe lungo tutta la tradizione del *Minnesang*, dalla fine del XII alla fine del XIV secolo, secondo un principio di tipo tematico, che si articola su vari aspetti della problematica amorosa, ignorando gli intenti ordinatori caratteristici dei grandi manoscritti strutturati generalmente su criteri basati sui concetti di *corpus*, autore, e "tono".

Heinrich von Morungen, MF 147,17:

Lange bin ich geweset verdâht  
und unvrô von rehter minnen.  
nû hât men mir mære brâht,  
der ist vrô min herze in pinnen.  
5 Ich sol trôst gewinnen  
von der vrowen mîn.  
wie möht ich danne trûric sîn?  
ob ir rôter munt  
tuot mir vrôide kunt,

<sup>8</sup> Ho rispettato la grafia normalizzata adottata da MF, mantenendo però rigorosamente la lezione del ms. nel caso di *in pinnen* (ms. *pīnen*) v. 4, e (*ez ist*) *quîd*, *waz* (*mir wê*) v. 11, dove le emendazioni *inbinnen* 'nell'intimo' e (*ez ist*) *quît*, *was* (*mir wê*), accettate generalmente da tutti gli editori, non mi sembrano sufficientemente motivate.

10 sô getrûr ich niemer mê.  
ez ist quîd, waz mir wê.<sup>8</sup>

[‘A lungo sono stato assorto nei miei pensieri e privo di gioia per un vero amore. Ora mi è stata portata una notizia, per la quale si rallegra il mio cuore afflitto. Consolazione otterrò dalla mia dama. Come potrei dunque essere triste? Se la sua bocca rossa mi annuncia gioia, mai più sarò infelice. È passato, ciò che mi ha fatto male.’]

Una breve nota al testo (cfr. n. 8): la lezione del ms. al v. 4 *in pinnen* mi sembra rappresentare più facilmente una variante di *in pînen* ‘negli affanni’ con raddoppiamento della consonante e abbreviazione della vocale per necessità di rima e di ritmo, piuttosto che un improbabile fraintendimento di *inbinnen* ‘nell’intimo’ (notiamo tra l’altro che il ms. si dimostra accurato nell’indicazione della divisione delle parole); depone a favore del mantenimento della lezione originaria anche la coerenza concettuale con il tema di tutta la strofe, quello della sofferenza per amore e del suo superamento, tema che viene ripreso in fine di verso attraverso il contrasto tra *in pinnen* e l’antonimico *vrô*. Un’incertezza grafica è rappresentata anche dalla variante *quîd* al v. 11, rispetto al più comune *quît* (dal francese *quitte*), voce che risulta essere un *unicum* nel primo *Minnesang*<sup>9</sup>.

Queste “irregolarità” linguistiche, insieme alla presenza di un testimone unico risalente alla metà del XIV secolo, potrebbero essere spia di una tradizione in qualche modo marginale, lontana cioè dai “canoni” che sembrano essersi stabiliti con le grandi raccolte della fine del XIII - inizi XIV, e nella quale potrebbero essere presenti tracce di trasmissione orale (la variante *in pinnen*, la sintassi incerta del v. 11).

Quello che più interessa comunque nel corso di questa analisi sono le caratteristiche della tradizione del testo tedesco in rapporto con il suo modello romanzo, la seconda strofe di *Je ne sui pais ebahis*, R 1538.

La canzone francese è conservata in quattro manoscritti: C, R, V, O. Il ms. O testimonia solo le prime tre strofe; C, R, V invece documentano ciascuno cinque strofe, di cui le prime quattro si corrispondono (seppur

<sup>9</sup> Anche l’emendazione proposta (cfr. n. 8) di ms. *waz* in *was* potrebbe essere superflua se ipotizziamo che la forma *waz* possa aver origine dalla sintesi di *\*was ez* con enclisi del pronome e conseguente caduta della *-s* di *was* e della *-e* di *ez* (cfr. Paul / Wiehl / Grosse, 1989, *Mittelhochdeutsche Grammatik*, Tübingen, Niemeyer: § 146.b. Anm. 14); presupponendo un originario *\*was ez* tra l’altro il v. 11 risulterebbe di quattro tempi, il che renderebbe i due ultimi versi metricamente uguali tra loro come nel modello romanzo.



con varianti nel testo e nella successione delle strofe), mentre la quinta è tramandata in tre versioni completamente diverse. V e R documentano anche un'annotazione della melodia. La canzone è presentata da Frank (1952: 185-186) come appartenente ad un troviero sconosciuto, in quanto lo studioso considera inaffidabile l'unica attribuzione attestata, quella a Perrin d'Angicourt (1240-1300) documentata nel ms. C, così come le altre ipotesi avanzate dagli studiosi precedenti. Il riconoscimento della paternità di Morungen sulla strofe tedesca dipendente da quella francese sarebbe un ulteriore elemento che escluderebbe l'attribuzione a Perrin, così come le altre proposte, tutte cronologicamente troppo avanzate. Certo la singolarità della tradizione del testo tedesco non permette certezze (Frank 1952: 185), ma, aggiungerei, non impedisce neppure la logica deduzione di una collocazione tarda del momento dell'interferenza e quindi della composizione della strofe tedesca; il che ci costringerebbe naturalmente ad una ulteriore revisione dell'ipotesi di attribuzione a Morungen.

Riportiamo qui, per motivi di spazio, solo la seconda strofe della canzone francese, quella analoga alla citata strofe tedesca. I vv. 10-11 costituiscono un *refrain* che compare in tutte le strofe attestate<sup>10</sup>:

J'ai sovent esteit pensis  
et sens poent d'envoixëure,  
maix uns boens espoirs jolis  
m'ait dit ke je m'asëure:  
5     ke li fruis mëure  
      de mon gueridon,  
et Amors ferait Raixon  
      a Pitiet mateir  
      et en bien müeir  
10    lou mal ki me tient  
      ki d'Amors me vient.<sup>11</sup>

[‘Sono stato spesso angustiato e senza la minima allegria, ma una buona, dolce speranza mi ha detto di aver fiducia: poiché sta maturando il frutto della mia ricompensa e Amore farà sì che la Ragione sia sottomessa alla Pietà, e farà mutare in bene il male che mi possiede, che mi vien d'Amore’.]

<sup>10</sup> Per il testo completo con le tre versioni della strofe 5, cfr. Steffens (1905: 254-257); Frank (1952: 117-119).

<sup>11</sup> Il testo è tratto da Frank (1952: 117).

Frank (1952: 186) assume C (fol. 99a-b) come manoscritto di base, al contrario del precedente editore Steffens che dava la preferenza al ms. V; questo testimone, insieme ad alcune lezioni problematiche, contiene soluzioni più raffinate dal punto di vista lessicale. Per quanto riguarda la seconda strofe segnaliamo due varianti in V rispetto a C, significative per il confronto con il testo tedesco, dal momento che non è possibile stabilire a priori quale versione francese abbia costituito il vero e proprio modello: v. 1 *sovent* C, *lonc tenz* V; v. 3 *boens* C, *doux* V; v. 9 *en bien müeir* C, *en ioie doubler* V.

Dal punto di vista formale è immediatamente evidente l'identità dello schema delle rime tra le due strofe: a b a b / b c c d d e e. Anche dal punto di vista ritmico la strofe tedesca si adegua quasi completamente a quella francese secondo corrispondenze regolari, in quanto ai settenari corrispondono versi di quattro tempi e ai quinari versi di tre tempi, ad eccezione dei versi finali, dove il testo tedesco introduce in conclusione, rispetto ai quinari romanzeschi, la variante (v. 10) di un verso di quattro tempi (o due versi di quattro tempi, se accettiamo per il v. 11 l'emendazione *was ez* proposta sopra).

L'analogia si estende anche al livello del contenuto, sia rispetto al senso generale delle due strofe, sia, almeno in parte, alla strutturazione dei motivi. Il tema di base è quello del capovolgimento di una sofferenza d'amore che una promessa di compenso trasforma in lieta speranza: è il luogo comune della lirica cortese che evoca un contrasto tra passato e presente coniugato con quello tra dolore e gioia, un *topos* che viene ripreso in tutte le altre strofe della canzone francese, secondo le varie tipologie del motivo della "dolce sofferenza d'amore", sintetizzato nei versi del *refrain*. La strofe tedesca è aderente al modello soprattutto nella prima parte (vv. 1-6), dove sono evidenti casi di traduzione alla lettera del testo francese: l'avverbio temporale iniziale *lange* v. 1 che riprende il *lonc tenz* del ms. V (*lonc tens* ms. R) e che sottolinea, anche con il richiamo fonico, la lunga durata della sofferenza; la struttura sintattica del predicato *bin ich geweset* per *j'ai esteit*; le due espressioni per indicare malinconica concentrazione e privazione di gioia, *verdâht* per *pensis*, e al v. 2 *unvrô* come sintesi di *sens poent d'envoixëure*; a completamento del verso viene introdotta nella versione tedesca l'espressione *von rehter minne* che richiama esplicitamente il contesto ideale cortese. Già a partire dal v. 3 il discorso poetico del testo tedesco, seppur ancora vicino al modello, si fa più strettamente aderente alle strutture sintattiche e al linguaggio poetico della tra-

dizione lirica tedesca: quella che era la ‘dolce, gradita speranza’ (*doux espoirs joliz* ms. V), che nel testo francese è latrice personificata della buona disposizione della dama, diventa nella versione tedesca, con una pudica litote, una semplice ‘notizia’ (*mære*) apportata da un indefinito *men*, mentre il v. 4 si concentra sull’effetto sentimentale della buona novella, il capovolgimento cioè dello stato di ‘privazione di gioia’ in ‘gioia’ sottolineato dall’uso antonimico di *vrô* rispetto a *in pinnen* e a *unvrô* del v. 2 (e ripreso ancora al v. 7 che non trova invece corrispondenza nel modello romanzo). La natura della notizia è espressa ai vv. 5-6 con riferimento al motivo classico della ‘consolazione’ (*trôst* v. 5) da parte della ‘dama’ (ella stessa esplicitamente citata, *vrowen mîn* v. 6), di contro alla metafora della ‘maturazione’ del compenso che compare nel testo francese. Parimenti nella seconda parte della strofe (vv. 8-9) il poeta tedesco, riprendendo la definizione fisica della figura dell’amata, sostituisce la rappresentazione “allegorica” tipicamente romanza in cui agiscono ‘Amore, Ragione, Pietà’, con l’accenno al motivo convenzionale della ‘bocca rossa’ (*rôter munt*) della dama, essa stessa qui annunciatrix di ‘felicità’ (*vröide*). L’analogia con il testo francese resta riconoscibile in alcuni tratti lessicali: *vröide* che traduce probabilmente *joie* (ms. V) e i pronomi di prima persona *ich* e *mir* in corrispondenza di *me* e *me* ai vv. 10-11, versi che differiscono a questo punto nel contenuto, in quanto il tedesco ribadisce il motivo del rifiuto del dolore, mentre l’originale francese sottolinea il persistere del legame dolore-amore (*mal-amors*)<sup>12</sup>.

In generale possiamo osservare come la strofe francese appaia sintatticamente più compatta (i vv. 5-11 appartengono tutti al discorso indiretto introdotto da *m’ait dit ke* del v. 4), e tematicamente più articolata e complessa, attraverso l’uso di metafore e personificazioni, mentre il contrasto dolore-gioia, ossessivamente evocato nel testo tedesco, compare nel testo francese solo all’inizio e alla fine. La strofe tedesca presenta invece una sintassi semplice e spezzata in periodi brevi; il linguaggio poetico è totalmente convenzionale, con utilizzo del lessico tradizionale della lirica cortese<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Anche i vv. 10-11 del testo tedesco, data la loro genericità, potrebbero rappresentare un ritornello, naturalmente nell’ipotesi di considerare la strofe come se fosse estrapolata da un’originaria canzone polistrofica.

<sup>13</sup> L’uso del prestito francese *quid* costituisce un’eccezione forse significativa: si tratta infatti di una voce diffusa nella poesia narrativa, ma solo più tardi nella lirica (cfr. Benecke/Müller/Zarncke, *Mhd. Wörterbuch* I, s.v.; Lexer, *Mhd. Handwörterbuch* II, s.v.).

Queste differenze non impediscono di considerare l'atteggiamento del poeta tedesco nei confronti della fonte come tipicamente "traduttorio"; un atteggiamento tutto sommato assai meno ovvio e frequente, rispetto al processo del "rifacimento", nell'ambito delle relazioni tra le varie tradizioni linguistiche nella poesia volgare europea. Determinante nel caso della strofe attribuita a Morungen è l'assunzione dello schema metrico e rimico del modello romanzo (probabilmente veicolata dalla riproduzione della stessa melodia): alla riproduzione della struttura formale viene subordinata la tessitura degli elementi che rappresentano il contenuto verbale. Ma mentre spesso all'adozione di uno schema ritmico di ascendenza romanza si accompagnano nel *Minnesang* tematiche diverse rispetto al modello, in questo caso viene mantenuto anche il contenuto generale della strofe, il "motivo ispiratore" centrale. Ciò che caratterizza il testo tedesco e lo distingue dal modello sono invece le scelte riguardo a motivi accessori rispetto al tema-chiave, motivate dall'uso non solo di una lingua diversa, ma di un diverso linguaggio poetico (ad es. *rehte minne*, *trôst gewinnen*, *rôter mund*, contrasto insistente *unvrô-vrô*, *trûric sîn-vröide*), un linguaggio del tutto convenzionale, che fa riferimento ad una tradizione consolidata all'interno del contesto tedesco. Una tipologia di riproduzione della fonte confrontabile con quella che ritroviamo in Rudolf von Fenis, l'autore che, nell'ambito del primo *Minnesang*, è quello che aderisce più da vicino a precisi modelli testuali, e non solo genericamente alla materia lirica romanza. Ma, a differenza di quanto possiamo notare nella strofe attribuita a Morungen, in Rudolf è in genere riconoscibile un processo di traduzione che investe anche lo stesso immaginario poetico, con riproduzione puntuale di locuzioni, motivi topici e similitudini, ad es. l'immagine del gioco d'amore come susseguirsi di "caccia" e "fuga" tra chi desidera e chi è desiderato (*MF* 83,11 sul modello di Folquet I, 2), o dell'amante visto come una falena che si brucia incautamente al "fuoco" della bellezza della dama (*MF* 82,19 sul modello di Folquet XI, 2). Mentre Rudolf dà l'impressione di voler operare una traduzione per così dire "conoscitiva", che gli consenta di arricchire il proprio linguaggio poetico attraverso acquisizioni strettamente debitorie del modello romanzo, la strofe attribuita a Morungen ripropone invece i contenuti della fonte attraverso un linguaggio già formato e solidamente acquisito dal poeta, il quale realizza così una vera e propria "traduzione poetica"; un processo che è quello che ritroviamo in generale (seppur con migliori ri-

sultati estetici) nei versi di ascendenza romanza di poeti maturi proprio come Morungen e Veldeke<sup>14</sup>.

2. Il secondo esempio riguarda la canzone dialogata *Ih vand si âne huote* (MF 93,12) di Albrecht von Johansdorf in rapporto al suo modello provenzale, la *tenso* anonima *Dona, [a]vos me coman*.

La canzone di Albrecht è documentata solo dal ms. C (str. 29-35), la fonte più ricca rispetto al non vasto *corpus* di questo autore (dedicato soprattutto alla tematica della “crociata” intrecciata con quella amorosa e con riflessioni sugli aspetti concettuali che coinvolgono il tema della *minne*). *Ih vand si âne huote* è un *unicum* all’interno del *corpus*, sia rispetto alla struttura che al contenuto, e anche in relazione alla particolare vivacità di stile, coerente peraltro con il genere dialogico, ma ben differente dal discorso elaborato e concettoso preminente nelle altre liriche<sup>15</sup>. Il testo rappresenta la prima “tenzone” (*tenso*) documentata nel *Minnesang*.

Albrecht von Johansdorf, MF 93,12-94,14:

- 1 Ich vant si âne huote  
die vil minneclîche eine stân.  
jâ, dô sprach diu guote:  
‘waz welt ir sô eine her gegân?’  
“Vrowe, ez ist alsô geschehen.”  
‘sagent, war umbe sint ir her? des sult ir mir verjehen.’
  
- 2 “Mînen senden kumber  
klage ich, liebe vrowe mîn.”  
‘wê, waz sagent ir tumber?  
ir mugent iuwer klage wol lâzen sîn.’  
“Vrowe, ich enmac ir niht enbern.”  
‘sô wil ich in tûsent jâren niemer iuch gewern.’

<sup>14</sup> Similmente affrontano lo stesso tema con differente libertà linguistica anche le due strofe che riprendono il motivo del “filtro di Tristano”, sul modello di Chrétien de Troyes (R. 1664, v. 28 ss.), appartenenti rispettivamente a Bernger von Horheim (MF 112,1) e Heinrich von Veldeke (MF 58,35), cfr. Mertens 1993.

<sup>15</sup> Proprio il virtuosismo tecnico caratteristico di questa canzone ha indotto dubbi sull’attribuzione a Johansdorf (Braune, 1902, *PBB* 27: 74); ma l’argomento non è stato considerato probante dalla critica successiva. Recentemente Sayce (1999: 89) ha avanzato l’ipotesi (che tuttavia ella stessa definisce indimostrabile) di un autore anonimo del XIII secolo, buon conoscitore della lirica romanza.

- 3 “Neinâ, küniginne!  
daz mîn dienst sô iht sî verlorn!”  
‘ir sint âne sinne,  
daz ir bringent mich in selhen zorn.’  
“Vrowe, iuwer haz tuot mir den tôt.”  
‘wer hât iuch, vil lieber man, betwungen ûf die nôt?’
- 4 “Daz hât iuwer schoene,  
die ir hânt, vil minneclîchez wîp.”  
‘iuwer süezen doene  
wolten krenken mînen staeten lîp.’  
“Vrowe, niene welle got.”  
‘wert ich iuch, des hetet ir êre; sô waer mîn der spot.’
- 5 “Sô lânt mich noch geniezen,  
daz ich iu von herzen ie was holt.”  
‘iuch mac wol verdriezen,  
daz ir iuwer wortel gegen mir bolt.’  
“Dunket iuch mîn rede niht guot?”  
‘jâ si hât beswaeret dicke mînen staeten muot.’
- 6 “Ich bin ouch vil staete,  
ob ir ruochent mir der wârheit jehen.”  
‘volgent mîner raete,  
lânt die bete, diu niemer mac beschehen.’  
“Sol ich alsô sîn gewert?”  
‘got der wer iuch anderswâ, des ir an mich dâ gert.’
- 7 “Sol mich dan mîn singen  
und mîn dienst gegen iu niht vervân?”  
‘iu sol wol gelingen,  
âne lôn sô sult ir niht bestân.’  
“Wie meinent ir daz, vrowe guot?”  
‘daz ir dest werder sint unde dâ bî hôchgemuot.’<sup>16</sup>

[1. Io la trovai sola e senza scorta, lei, la più degna d’amore. In verità così parlò la bella: ‘Perché ve ne venite così solo?’ “Signora, così per caso.” ‘Ma dite dunque, perché siete qui, spiegatemelo.’ 2. “Io lamento le mie pene d’amore, mia dolce signora.” ‘Ah, che dite sciocco, lasciate stare questo vostro lamento.’ “Signora, io non lo posso far tacere.” ‘Ma

<sup>16</sup> Il testo segue l’edizione di *MF* 1988, che interviene sul manoscritto solo operando normalizzazioni di carattere grammaticale.

in mille anni mai vi esaudirò.’ 3. “Questo no, mia regina! Che il mio servizio sia del tutto vano!” ‘Voi siete pazzo, a farmi andare in collera così.’ “Signora, la vostra ripulsa mi fa morire.” ‘Ma caro amico, chi vi ha costretto a tal tribolazione?’ 4. “È stata la bellezza che voi possedete, o donna degna d’amore.” ‘I vostri dolci accenti vorrebbero scuotere la mia fermezza.’ “O no, signora, Dio non voglia.” ‘Se io vi esaudissi, a voi ne verrebbe onore, ma a me vergogna.’ 5. “Lasciate almeno che possa aver compenso, poiché vi fui sempre devoto nel mio cuore.” ‘Sarà peggio per voi se mi aggredite con i vostri discorsetti.’ “Il mio parlare non vi par conveniente?” ‘Certo, spesso ha insidiato la costanza del mio cuore.’ 6. “Anch’io sono costante, se mi concedete di dir la verità.” ‘Seguite il mio consiglio, rinunciate a questa preghiera che non sarà mai esaudita.’ “È questo il mio compenso?” ‘Dio vi darà altrove quel compenso che voi esigete qui da me.’ 7. “Dunque il mio canto e i miei servizi verso di voi non serviranno a nulla?” ‘Ne avrete buon vantaggio: non resterete senza mercede.’ “Cosa intendete, cortese signora?” ‘Che perciò acquisterete valore e dunque sarà più in alto il vostro cuore.’<sup>17]</sup>

La lirica provenzale (PC 296,1°) è tramandata da un codice unico, il ms. R (Paris, B.N., fr. 22543), che la colloca sotto la rubrica anonima *tenso* a seguito di un’altra tenzone anonima, i cui contendenti sono denominati *Rambaut* e *Albert marques* (identificati rispettivamente con Raimbaut de Vaqueiras e il marchese Alberto Malaspina). Considerando le imperfezioni formali, che denuncerebbero un’arte meno esperta, l’attribuzione al Malaspina è stata rifiutata dalla maggior parte degli studiosi che propendono invece per il marchese Bonifacio del Monferrato, nell’ipotesi, non dimostrata, che il titolo di *marques*, attribuito dalla dama al cavaliere nella strofe 6 e 7, rappresenti da parte dell’autore la messa in scena di se stesso nei panni del protagonista maschile. Il riferimento all’ambiente italico sarebbe confermato da alcune scorrettezze linguistiche del testo provenzale: ad es. *tota* (pl.) per *totas* 3,4, o l’uso di *retenc*, per il presente *rete*, sul modello dell’it. *tengo* 5,6 (Frank 1952: 169-172). La corte di Bonifacio e i suoi contatti con il mondo tedesco, in occasione della quarta crociata da lui guidata, potrebbero costituire un contesto storico verisimile, all’interno del quale possono essersi verificati i contatti diretti tra Albrecht von Johansdorf e l’autore della lirica

<sup>17</sup> La traduzione è tratta da Molinari (1994: 134-137), con qualche modifica nel senso di una maggior aderenza al testo originale, in funzione di un più facile confronto delle proposte interpretative.

provenzale (se non il marchese, probabilmente qualcuno nell'ambito della sua corte)<sup>18</sup>. La tenzone, malgrado la sua mediocre qualità, fu apprezzata ed imitata anche in ambito provenzale, probabilmente per la sua originalità strutturale e stilistica, comunque innegabile.

- 1 “Dona, [a] vos me coman,  
c’anc res mai non amei tan.”  
“Amicx, be vos dic e us man  
qu’ieu farai vostre coman.”  
“Dona, trop mi vai tarzan.”  
“Amicx, ja no’y auretz dan.”
- 2 “Dona, a la mia fe,  
murray s’aysi’m gayre te.”  
“Amicx, membre vos de me  
qu’ie us am de cor e de fe.”  
“Don’, ajatz en doncx merce!”  
“Amicx, si auray yeu be.”
- 3 “Be suy gays et amoros,  
dona, per amor de vos.”  
“Amicx, lo meu cors joyos  
es vostres tota sazos.”  
“Dona, autreyatz lo’m vos.”  
“O yeu, amicx bels e bos!”
- 4 “Dona, per vos mi cofort  
e’m fas chanson e deport.”  
“Amicx, jes no n’avetz tort,  
que be sabetz qu’ie us am fort.”  
“Dona, co er del conort?”  
“Amicx, bona fes vos port.”
- 5 “Be soy gueritz ab aitan,  
dona, de pen’ e d’afan!”  
“Amicz, sufren, merceyan  
conqueron li fin aman.”  
“Dona, trop mi greva:l dan”  
“Amicx, ye us retenc bayzan”

<sup>18</sup> Silvia Ranawake (1994) accenna alla possibilità che un tramite possa essere stato il vescovo di Passau Wolferger von Erle, famoso mecenate di artisti e poeti di varie nazionalità, presso la cui corte è documentata la presenza di Albrecht.



- 6 “Dona, doncx a vos mi ren,  
de mas jonchas, humilmen.”  
“Marques, en trop d'onramen  
cujatz pujar, veramen!”  
“Dona, qu'ie'us am finamen.”  
“Marques, e tu fas no-cen!”
- 7 “Domna, mot ay gran talan  
qu'ie'us tengues a mon coman.”  
“Marques, be'm n'iray gardan,  
e dizetz folia gran!”  
“Dona, ja no'y agras dan.”  
“Marques, no m'en plieu en tan!”<sup>19</sup>

[1. “Signora, a voi mi affido, poiché non ho mai amato nessuno come voi.” ‘Amico, vi dico e vi assicuro, che eseguirò i vostri comandi.’ “Signora, troppo lungo è l’indugio.” ‘Amico, non ne avrete danno.’ 2. “Signora, in fede mia, morirò se continuerà così.” ‘Amico, non dimenticate che io vi amo fedelmente con tutto il mio cuore.’ “Signora, abbiate dunque pietà!” ‘Amico, certamente ne avrò.’ 3. “Io sono felice e gioioso, Signora, per amor vostro.” ‘Amico, anche il mio cuore è felice di esser vostro in ogni stagione.’ “E dunque concedetemelo, Signora.” ‘Oh certo, amico mio cortese.’ 4. “Signora, è per voi che mi consolo, e canto e mi rallegro.” ‘Amico, non avete torto, poiché ben sapete che vi amo tanto.’ “Signora, e la mia ricompensa?” ‘Amico, è la mia fedeltà.’ 5. “Ben mi guarisce, Signora, da pene e da affanni!” ‘Amico, è sopportando e implorando mercé che trionfano i veri amanti.’ “Signora, troppo mi opprime la pena.” ‘Amico, vi tratterò con un bacio.’ 6. “Signora, mi arrendo a voi a mani giunte, umilmente.” ‘Marchese, voi pensate di ottenere un troppo grande onore, veramente!’ “Signora, è perché vi amo di vero amore.” ‘Marchese, ma è insensato quel che fai!’ 7. “Signora, ho una voglia grande di stringervi a mio modo.” ‘Marchese, me ne guarderò bene: ah, dite una gran follia!’ “Signora, non soffrirai alcun danno.” ‘Marchese, a questo credo poco.’]

Dal punto di vista formale le due canzoni presentano importanti affinità: identico numero di strofe di sei versi ciascuna e identica “distribuzione delle parti” (2 versi = 2 versi, 1 verso = 1 verso) tra i due personaggi che prendono la parola alternativamente all’interno di ciascuna

<sup>19</sup> Il testo è tratto da Frank 1962: 87-89, come pure alcuni suggerimenti per la traduzione.

strofe (*coblas tensonadas*): Albrecht assume evidentemente dal suo modello questo tipo di struttura dialogica, assolutamente estranea fino allora (e rara anche più tardi) alla tradizione del *Minnesang*<sup>20</sup>.

Differisce invece lo schema metrico, che nel modello romanzo è costituito da settenari monorimati, mentre Albrecht, aderendo in questo caso all'uso più diffuso nella lirica tedesca contemporanea, adotta la strofe tripartita e polimetrica (3a-5b-3a-5b / 4c-7c). Questa scelta conferisce alla canzone tedesca un ritmo più sciolto e più adatto alla maggiore complessità concettuale e sintattica del discorso, rispetto alla tenzone provenzale dove, al contrario, la costrizione stessa del ritmo e della rima impone un registro stilistico più lieve, che qui favorisce ambiguità e banalizzazioni del contenuto. Anche l'adozione nell'ultimo verso della strofe tedesca di un verso lungo di tipo arcaico ha una funzione coerente con il nuovo impianto tematico costruito da Albrecht; la funzione cioè di concludere quella porzione di "dibattito", conclusa nei limiti di ciascuna strofe, con una frase sentenziosa che sintetizza ogni volta l'atteggiamento della dama, e nello stesso tempo conduce gradualmente al verso finale che svela la reale natura del "compenso" (*daz ir dest werder sint unde dâ bî hôchgemuot*), e risolve in senso spirituale il contrasto amoroso tra i due protagonisti.

Un'altra importante innovazione strutturale operata da Albrecht rispetto alla fonte è costituita dalla inserzione di una breve cornice narrativa, delineata dai primi due versi che collocano il colloquio all'interno di un incontro casuale e solitario rievocato in prima persona dal poeta. Mentre dunque la canzone tedesca si presenta come "narrazione" di una tipica scena cortese, quella provenzale, che inizia direttamente con la dichiarazione del protagonista maschile, sembra proporre una riproduzione fedele della "messa in scena" del testo davanti ad un pubblico<sup>21</sup>. Anche le scelte lessicali e stilistiche corrispondono alla diversa situazione comunicativa rappresentata: notiamo ad es. che la tendenza, tipica dei generi dialogici, a ritmare il "gioco delle parti" tra i due interlocutori,

<sup>20</sup> Cfr. Kasten, Ingrid, 1988, "Das Dialoglied bei Walther von der Vogelweide". In: Müller, Jan-Dirk / Worstbrock, Franz Josef, *Walther von der Vogelweide*. Hamburger Kolloquium 1988, Stuttgart, Hirzel: 88-89.

<sup>21</sup> Forse potrebbero far riferimento ad una rappresentazione scenica del testo anche i due gesti a cui alludono il v. 5,6 (*ye-us retenc bayzan*) e, subito di seguito, i vv. 6,1-2 (*Dona, doncx a vos mi ren, / de mas jonchas, humilmen*), pronunciati rispettivamente dalla dama e dal marchese.

con la collocazione regolare in ogni strofa di appellativi in funzione fatica (*dona* vv. 1-2 e 5, *amicx / marques* vv. 3 e 6), viene imitata da Albrecht solo nel caso della posizione di *vrowe* all'inizio del quinto verso delle prime quattro strofe, mentre vengono inserite numerose locuzioni allocutive attinte al repertorio lirico cortese, rivolte per lo più alla dama (*liebe vrouwe mîn* v. 2,2; *küniginne* v. 3,1; *vil minneclîchez wîp* v. 4,2; *vrowe guot* v. 7,5) e in un caso da questa al cavaliere (*vil lieber man* v. 3,6), nelle quali non è assente una lieve intenzione parodistica.

Entrambi i testi infatti si caratterizzano per un analogo tono ironico (che nasce dal tema stesso del conflitto tra richiesta erotica e rifiuto), ma tutte le osservazioni precedenti ci inducono a notare come il “registro” stilistico appaia nell'insieme del tutto diverso nelle due versioni, coerentemente con la differente contestualizzazione e con le radicali trasformazioni contenutistiche che il poeta tedesco opera sullo spunto offertogli dal modello. Il contenuto differisce infatti completamente nella scelta e nella disposizione degli argomenti; manca dunque una corrispondenza letterale con il modello, sia dal punto di vista sintattico che lessicale. Ma ciò che differenzia radicalmente le due “versioni” del dialogo amoroso è in prima istanza il diverso atteggiamento dei due personaggi femminili: mentre la dama provenzale sembra rispondere all'impazienza del marchese non con una decisa ripulsa, ma con un concedersi graduale per naturale diffidenza, nella canzone tedesca la donna risponde fin dall'inizio alla richiesta del pretendente con un rifiuto netto, perentorio e concettualmente argomentato. Sullo scontro verbale, che segue il *cliché* tradizionale del gioco amoroso cortese, si sovrappone, nella canzone di Albrecht, una distanza per così dire “ideologica” tra i due protagonisti del dibattito, che si manifesta gradualmente fino alla chiarificazione della strofa finale sulla natura del compenso ottenuto. Di contro, i numerosi motivi comuni confermano, pur nella loro convenzionalità, l'originaria dipendenza della canzone tedesca dal modello: l'indignazione della dama e l'accusa di “follia” verso il pretendente (ted. v. 2,3 e v. 3,3; prov. v. 6,6 e v. 7,4); la “morte” imminente sull'innamorato respinto (ted. v. 3,5; prov. v. 2,2); la “pena d'amore”, che nella tenzone provenzale si alterna alla “gioia” che nasce dall'amore (prov. str. 5 e 3-4), aspetto quest'ultimo non recepito dalla canzone tedesca (ted. str. 2). Questi motivi sono espressi in modo più esplicito e convenzionale nella fonte provenzale e più sfumato e ambiguo nella versione tedesca, secondo una tipologia che

caratterizza propriamente il linguaggio stesso del *Minnesang*, dove il carattere astratto assunto dalla problematica della *Minne* coincide con l'indeterminatezza semantica insita nel lessico che la esprime<sup>22</sup>. Ma l'innovazione più rilevante realizzata da Albrecht è l'enfaticizzazione in senso spirituale del tema-chiave della richiesta di "compenso" (ted. v. 2,6; v. 3,2; vv. 5,1-2; v. 6,5; v. 6,6; str. 7): alle reiterate suppliche del pretendente la donna dapprima risponde con un rifiuto assoluto e privo di motivazione (*sô wil ich in tûsent jâren niemer iuch gewern*, v. 2,6), demolisce poi tutti gli argomenti da lui addotti per sostenere la sua richiesta, per arrivare a introdurre al v. 6,6 il motivo del compenso spirituale concesso non "qui dall'amata", ma "altrove da Dio" (*got der wer iuch anderswâ, des ir an mich dâ gert*). La natura di tale compenso sarà precisata infine al v. 7,6 che sintetizza, all'interno della tematica cortese, il grande tema della funzione educativa della *hôhe minne*, che, a prescindere dal suo compimento, accresce il 'valore' di chi la coltiva e ne potenzia ed esalta le facoltà vitali e spirituali (*hôchgemuot*)<sup>23</sup>.

Tale conclusione, pur conseguente, quasi come una "battuta finale", alla brillante ironia che conduce tutto il dialogo, appare tuttavia pienamente coerente con il reale interesse con cui Albrecht affronta in tutto il

<sup>22</sup> Secondo Toubert (1995b; 1998b) l'ambiguità di gran parte del lessico del *Minnesang* nasce dall'adozione nel lessico tedesco, per calco semantico dal provenzale, di significati nuovi appartenenti al bagaglio concettuale della *fin' amor* romanza. Un processo che in effetti si verifica frequentemente nel caso in cui un nuovo universo concettuale viene assimilato da parlanti una lingua diversa: il lessico della lirica tedesca risulta infatti piuttosto povero in quanto a numero e varietà di lemmi, ma estremamente ricco rispetto alla densità semantica di ogni lemma. Di conseguenza, secondo Toubert, la polisemia del vocabolario del *Minnesang* poteva essere correttamente interpretata (e sarebbe tuttora interpretabile) solo dai conoscitori del linguaggio lirico romanzo. Tale osservazione mi sembra metodologicamente discutibile, in quanto non tiene conto del fatto che un sistema semantico ben strutturato e coerente (come quello espresso dai poeti appartenenti alla fase matura del *Minnesang*), anche se accoglie originariamente elementi esterni, nasce comunque attraverso selezioni operate dalla lingua ricevente in un contesto peculiare e secondo le proprie esigenze comunicative, e trova generalmente un suo equilibrio e una sua sistemazione solo all'interno del proprio repertorio semantico, in cui solo parte dei "sensi" acquisiti dall'esterno trovano una collocazione (come dimostra proprio il noto esempio che oppone nel *Minnesang* la complessa articolazione del lessico del 'dolore' rispetto alla povertà di quello per la 'gioia', un campo semantico che trova invece ampio sviluppo nella lirica romanza). Cfr. Molinari (1997: 234-235).

<sup>23</sup> Ranawake (1994: 261-263), seguendo Tervooren (1989: 111, Anm.13), interpreta i versi finali all'interno del dibattito teorico sulla *Minne*, e precisamente come una citazione parodistica della concezione del cosiddetto "compenso sostitutivo", che anche Walther affronta, ma con intenzione didattica. La dimensione parodistica è certamente coerente con il tono ironico insito nella tematica stessa del testo, ma non mi pare che il principio costitutivo della canzone possa ridursi ad una astratta polemica contro i dettami della *hôhe minne*.

suo *corpus* la tematica amorosa e la casistica concettuale che ne fa parte: ricordiamo in particolare il motivo dell'amore rifiutato o promesso, o quello, cruciale, del contrasto tra il servizio d'amore e l'ideale spirituale, un contrasto che nei *Kreuzlieder* viene risolto attraverso la sublimazione del legame amoroso che estende ad entrambi gli amanti i benefici spirituali guadagnati con la partecipazione alla crociata.

Anche il tema assunto dal modello romanzo nella canzone *Ih vand si âne huote*, quello cioè della ricompensa del "servizio" d'amore, rientra negli interessi di Albrecht verso le problematiche inerenti la *Minne* e i comportamenti dei due protagonisti del rapporto amoroso. Gli elementi acquisiti dalla fonte tuttavia sono riproposti in termini coerenti con la tecnica poetica e le tematiche privilegiate dal poeta tedesco: da un lato la strofe dialogata si arricchisce della struttura tripartita della canzone, dall'altro il semplice contrasto amoroso tra richiesta e ripulsa assume la dignità di un "discorso sull'amore" che conduce ad una conclusione edificante perfettamente consequenziale. Non mi pare quindi accettabile l'interpretazione proposta da Toubert<sup>24</sup>, che ritiene di poter attribuire al lessico della canzone di Albrecht (come di altre liriche tedesche in cui riconosce l'influsso romanzo) una polisemia ricavabile solo attraverso un generico confronto con il lessico provenzale; attribuendo di conseguenza un senso plurimo anche alla parola-chiave *hôchgemuot*, che indica in conclusione (e cioè in posizione marcata al v. 7,6) la natura del compenso cui può accedere l'amante: il senso primo sarebbe dunque, secondo Toubert, non tanto quello di 'ricompensa spirituale', quanto piuttosto il senso "nascosto" ricavabile dai supposti corrispondenti provenzali e cioè 'pretz e valor' e 'joy' inteso come 'gioia erotica'.

Si può legittimamente obiettare che un'analisi metodologicamente corretta del valore semantico del lemma (e, in questo caso, dell'intera strofe) deve invece essere guidata preliminarmente da un principio di coerenza interna; e cioè coerenza in prima istanza con il testo della lirica nel suo insieme, e poi (seppur con cautela) con il "contesto" che appare più immediato, che è quello rappresentato non tanto dal modello, quanto piuttosto dal linguaggio e dall'universo culturale e ideologico dell'autore del "rifacimento", quale può essere ricavato dal *corpus* a lui

<sup>24</sup> In uno degli ultimi studi apparsi sulla canzone dialogata di Albrecht e la sua fonte romanza (Toubert 1994: 191 ss.).

attribuito. Secondo questo principio risulterebbe del tutto incoerente, sia dal punto di vista concettuale che estetico, una risposta positiva alle richieste del pretendente come conclusione delle battute della dama che aveva respinto fino ad allora ogni argomentazione del suo interlocutore. Inoltre l'interpretazione di *hôchgemuot* come 'pretz e valor' e 'joy' non trova corrispondenza diretta nella fonte, dove non solo non compare nessuna di queste espressioni, ma neppure il concetto generale a cui afferiscono. Osserviamo piuttosto che *hôchgemuot* si ritrova con il senso di 'felicità nel rapporto amoroso' in un'altra canzone di Albrecht, *Guote liute, holt die gabe* (MF 94,15), ma in un contesto ben diverso (MF 95,1) e cioè nella strofe in cui una donna rimpiange la sua passata felicità mentre lamenta la partenza dell'amato. Una locuzione antonimica rispetto a *hôchgemuot* inteso in senso spirituale, è documentata invece da *kranker muot*, che ricorre in un altro *Kreuzlied* di Albrecht, (*Die hinnen varn*, MF 89,21), dove (v. 90,6) sembra indicare propriamente l'atteggiamento debole e irresoluto che nasce dal conflitto irrisolto tra l'appello alla crociata, sentita come un dovere irrinunciabile dell'agire cavalleresco, e il desiderio di restare vicino alla donna amata. Il superamento di tale conflitto attraverso l'armonizzazione di *Gottdienst* e di *Minnedienst*, due ideali che in Albrecht non sono inconciliabili (si veda ad es. il coinvolgimento ideale della donna amata nella crociata in MF 94,31-34; 95,6-15), conduce a quella piena "esaltazione di sé" che può essere ben definita proprio dalla discussa locuzione *hôchgemuot*.

Questa breve analisi dovrebbe aver dimostrato come i contenuti che Albrecht ha voluto esprimere attraverso la riscrittura del suo modello si discostino da questo in maniera sostanziale. Anzi possiamo rilevare come all'interno della "cornice" formale offerta dalla fonte, ma grazie anche alla ristrutturazione del contenuto all'interno di un nuovo schema metrico (e forse di una nuova melodia), il poeta tedesco ha realizzato un'opera autonoma, secondo una nuova prospettiva culturale e ideologica. In questo caso dunque l'interazione con il modello romanzo ha stimolato non certo una "traduzione" finalizzata al rispetto dell'originale, quanto piuttosto la riscrittura di un aspetto della problematica della *Minne*, che stava particolarmente a cuore al poeta tedesco, in una forma nuova, più lieve e disincantata rispetto alle altre canzoni del suo repertorio, e insieme molto più densa ed elaborata concettualmente rispetto allo spunto originale.

A conclusioni molto differenti ci aveva indotto invece l'analisi relativa alla strofe attribuita a Morungen. In quel caso l'aderenza alla fonte è risultata molto più "intima": il poeta tedesco adotta lo stesso schema metrico (e probabilmente la stessa melodia), e, per quanto possiamo giudicare dalla misura limitata di una singola strofe, tende a mantenere il contenuto essenziale proposto dalla strofe originale, cioè la descrizione stilizzata del mutamento di una singola situazione sentimentale. Quello che definisce l'autonomia della versione tedesca rispetto alla fonte, come abbiamo già osservato, è il linguaggio poetico impiegato che, pur essendo aderente alla riproduzione delle singole sezioni tematiche dell'originale, per quanto riguarda invece l'utilizzo del lessico e del repertorio di immagini e motivi, risulta debitore solo in piccola parte nei riguardi del modello, preferendo attingere, per tradurne i contenuti, al linguaggio tradizionale del *Minnesang*. Si tratta dunque di una vera e propria "traduzione poetica", in particolare di una traduzione "libera", che ripropone forma e contenuto del testo-fonte, ma non acquisisce nuovi elementi di linguaggio o di stile, come invece era avvenuto nel caso dei contatti dei primi *Minnesänger* con la tradizione lirica romanza<sup>25</sup>.

Nei due casi di interferenza analizzati verifichiamo dunque due diversi livelli di dipendenza dal modello, che possono sottintendere differenti situazioni comunicative alla base della diffusione della lirica cortese occitanica verso il mondo tedesco.

Nell'ambito dei possibili veicoli di trasmissione dei modelli romanzi al mondo cortese tedesco: ascolto orale, apprendimento della melodia, lettura di testi scritti, solo questi ultimi possono ovviamente essere assunti oggi come materiale di indagine, anche se possiamo presupporre che costituissero solo uno dei mezzi (e non il più comune) di divulgazione della poesia lirica europea medievale. A questo proposito vorrei notare (come osservazione finale che merita più approfondite ricerche) come spesso i testi lirici tedeschi e romanzi che mostrano una relazione diretta, come quelli sopra esaminati, facciano riferimento a proposito della loro trasmissione scritta ad una tradizione, per così dire, "marginale", o dal lato germanico (come nel caso della strofe attribuita a Morun-

<sup>25</sup> Ricordiamo il caso già citato di Rudolf von Fenis; ma andrebbero riesaminati più a fondo sotto l'aspetto della dipendenza dalla tradizione romanza anche i *corpora* attribuiti a Friedrich von Hausen, Heinrich von Veldeke, Bernger von Horheim e altri, senza trascurare i poeti del cosiddetto periodo "danubiano", tradizionalmente considerati ancora immuni dall'influsso romanzo.

gen), o dal lato romanzo (come nel caso della tenzone provenzale)<sup>26</sup>. È possibile che proprio questo tipo di tradizione, assai più di quella “classica” rappresentata dai grandi canzonieri, possa conservare traccia di quegli ambienti fortemente interculturali e plurilingui documentati all’interno delle grandi corti della fine del XII, ma anche e soprattutto della prima metà del XIII secolo (cioè in piena epoca sveva), che hanno costituito il reale contesto storico e sociale entro il quale si sono sviluppati e mantenuti i contatti linguistici e culturali tra il mondo letterario tedesco e quello francese. Questa vivacità di contatti non appare invece in tutta la sua evidenza nelle grandi raccolte della fine del XIII, finalizzate a tramandare e celebrare piuttosto un’immagine compatta della tradizione lirica tedesca ormai codificata in “scuola”.

<sup>26</sup> Sarebbe suggestivo affiancare a questi esempi anche il caso rappresentato dal rapporto tra *Mir ist geschehen als einem kindelīne* (di Heinrich von Morungen MF 145,1) e l’anonima canzone provenzale di documentazione molto incerta *Aissi m’ave cum al enfan petit* (Bartsch, 1853, *Germania* 3: 304-305). Purtroppo Hölzle (1974) ha dimostrato inconfutabilmente l’inaffidabilità del reperto, che lo stesso Bartsch, dopo pochi anni dalla sua pubblicazione, ha ignorato nelle sue successive ricerche. Cfr. anche Frank (1952: 183-184).



## Bibliografia

- Bein, Thomas, 1998, "*Mit fremden Pegasusen pflügen*", Berlin, Erich Schmidt Verlag.
- Frank, István, 1952, *Trouvères et Minnesänger*, Saarbrücken, West-Ost-Verlag.
- Frings, Theodor, 1965, "Erforschung des Minnesangs". *PBB (H)* 87: 1-39 (1° ed. 1950. *Forschungen und Fortschritte* 26: 9-16; 39-43).
- Frings, Theodor / Lea, Elisabeth, 1965, "Das Lied vom Spiegel und von Narziss". *PBB (H)* 87: 41-200.
- Hölzle, Peter, 1974, "Aissi m'ave cum al enfan petit eine provenzalische Vorlage des Morungen-Liedes *Mirst geschên als eime kindelîne* (MF 145,1)?" In: *Mélanges Rostaing*, Liège: 447-467.
- Holznagel, Franz-Josef, 1995a, *Wege in die Schriftlichkeit*. Untersuchungen und Materialien zur Überlieferung der mittelhochdeutschen Lyrik, Tübingen-Basel, Francke.
- Holznagel, Franz-Josef, 1995b, "Minnesang-Florilegien". In: Krohn, Rüdiger (Hg.), *Dâ hæret ouch geloube zuo*, Stuttgart-Leipzig, Hirzel: 65-87.
- Mertens, Volker, 1993, "Intertristanisches - Tristan-Lieder von Chrétien die Troyes, Bernger von Horheim und Heinrich von Veldeke". In: Janota, Johannes (Hg.), *Kultureller Wandel und die Germanistik in der Bundesrepublik*, Bd. 3, Tübingen: 37-55.
- MF = Moser, Hugo / Tervooren, Helmut (Hg.), 1988, *Des Minnesang Frühling*, 38° ed., Stuttgart, Hirzel.
- von Kraus, Carl, 1916, *Zu den Liedern Heinrichs von Morungen*, Berlin, Abh. d. kgl. Ges. d. Wiss. zu Göttingen, Philol.-hist. Kl., N.F. Bd. 16: 156-57.
- Molinari, Maria Vittoria (ed.), 1994, *Le stagioni del Minnesang*, Milano, Rizzoli.
- Molinari, Maria Vittoria, 1996, "Germania, Francia, Provenza: le origini della lirica tedesca". In: Cozzani, Chiara / Colombo, Paola, *La letteratura medievale tedesca nel contesto delle letterature europee*, La Spezia, ACIT: 55-88.
- Molinari, Maria Vittoria, 1997, "Trovatori e Minnesänger. Ricontri lessicali". In: Babbi, Anna Maria / Cipolla, Adele (edd.), *Filologia romanza, filologia germanica: intersezioni e diffrazioni*, Verona, Fiorini: 215-235.
- Ranawake, Silvia, 1994, "Albrecht von Johansdorf, ein Wegbereiter Walthers von der Vogelweide?". In: Boshof, E. et alii (Hg.), *Wolfers von Erla, Bischoff von Passau*, Heidelberg, Winter: 249-280.
- Sayce, Olive, 1982, *The Medieval German Lyric 1150-1350. The development of its themes and forms in their European context*, Oxford, At the Clarendon Press.

- Sayce, Olive (Hg.), 1996, *Rudolf von Fenis, Die Lieder*. Unter besonderer Berücksichtigung des romanischen Einflusses, mit Übersetzung, Kommentar und Glossar hrsg. von Olive Sayce, Göppingen, GAG.
- Sayce, Olive, 1999, *Romanisch beeinflusste Lieder des Minnesang*, Göppingen, GAG.
- Schweikle, Günther, 1994, *Minnesang in neuer Sicht*, Stuttgart-Weimar, Metzler.
- Steffens, Georg (Hg.), 1905, *Die Lieder des troveors Perrin von Angicourt*, Halle, Niemeyer.
- Tervooren, Helmut (Hg.), 1971, *Heinrich von Morungen, Lieder*. Mittelhochdeutsch und Neuhochdeutsch. Text, Übersetzung, Kommentar von H. Tervooren, Stuttgart, Reclam.
- Tervooren, Helmut, 1989, *Frühe Minnesänger*. In: Grimm, Gunther E. / Max, Frank Rainer (Hg.), *Deutsche Dichter*, Bd. 1, Stuttgart, Reclam: 98-131.
- Tervooren, Helmut, 1991, *Reinmar-Studien*. Ein Kommentar zu den "unechten" Liedern Reinmars des Alten, Stuttgart, Hirzel.
- Touber, Anton, 1989, "Minnesänger, Troubadours und Trouvères im Computer". *AbäG* 29: 243-249.
- Touber, Anton, 1994, "Le refus prometteur d'Albrecht de Johannsdorf". In: Buschinger, Danielle / Spiewok, Wolfgang (éds.), *La "Fin'amor" dans la culture féodal*", Greifswald, Reineke Verlag: 187-194.
- Touber, Anton, 1995a, "L'influence des troubadours dans la poésie de langue allemande chez les Minnesänger: les chansons de change". In: Cierbide, R. (éd.), *Actes du IVe Congrès International de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes*, Tome I, Vitoria-Gasteiz: 349-358.
- Touber, Anton, 1995b, "Walther von der Vogelweide und Frankreich". In: *Walther von der Vogelweide*. Actes du Colloque du Centre d'Etudes Médiévales de l'Université de Picardie Jules Verne 15 et 16 Janvier, Greifswald, Reineke Verlag: 165-177.
- Touber, Anton (éd.), 1998a, *Le Rayonnement des Troubadours*, Actes du colloque de l'AIEO, Amsterdam-Atlanta, Rodopi.
- Touber, Anton, 1998b, "Les sens occitans, cachés dans la poésie des Minnesänger". In: Touber Anton (éd.), *Le Rayonnement des Troubadours*, Actes du colloque de l'AIEO, Amsterdam-Atlanta. Rodopi: 285-296.
- Unlandt, Nico, 1992, *...E si fetz mantas bonas chansos...Techniques romanes dans le Minnesang allemand du treizième siècle*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi.