



**UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI BERGAMO**

Dipartimento
di Lingue, Letterature
e Culture Straniere

Direzione

Francesco Lo Monaco
Università di Bergamo

Régine Delamotte
Université de Rouen

Wolfgang Haubrachs
Universität des Saarlandes

Edgar Radtke
Universität Heidelberg

© 2022, Bergamo University Press
Sestante Edizioni - Bergamo
www.sestanteedizioni.it

PAROLA, SUONO, IMMAGINE.
FENOMENI TRADUTTIVI,
INTERSEMIOTICI, TRANSMEDIALI
Studi in memoria di Maria Vittoria Molinari
Maria Grazia Cammarota / Gabriele Cocco
Francesco Lo Monaco (A cura di)
p. 312 cm. 15,5x22,0
ISBN: 978-88-6642-394-2

In copertina: disegno di Federica Gennati

Printed in Italy
by Sestanteinc - Bergamo

PAROLA,
SUONO, IMMAGINE.
FENOMENI TRADUTTIVI,
INTERSEMIOTICI,
TRANSMEDIALI

Studi in memoria
di Maria Vittoria Molinari

a cura di
Maria Grazia Cammarota / Gabriele Cocco
Francesco Lo Monaco



BERGAMO UNIVERSITY PRESS

sestante edizioni

Direttore responsabile
Prof. Francesco Lo Monaco

Biblioteca di Linguistica e Filologia

8.

Parola, suono, immagine.
Fenomeni traduttivi, intersemiotici, transmediali.

a cura di
Maria Grazia Cammarota / Gabriele Cocco
Francesco Lo Monaco

Questo volume è stato stampato con il contributo del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere dell'Università degli studi di Bergamo.

Contributi rivisti dai curatori.

Licenza *Creative Commons*:

This journal is published in Open Access under a Creative Commons License Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 Italy (CC BY-NC-SA 3.0 IT).

You are free to share, copy, redistribute adapt, remix, transform, and build upon the material under the following conditions:

You must give appropriate credit, provide a link to the license, and indicate if changes were made. You may do so in any reasonable manner, but not in any way that suggests the licensor endorses you or your use.

You may not use the material for commercial purposes.

If you remix, transform, or build upon the material, you must distribute your contributions under the same license as the original.





Maria Vittoria Molinari

Indice

<i>Introduzione</i>	p.	9
MARIA GRAZIA CAMMAROTA <i>L'interesse per il "significato" nella vita accademica di Maria Vittoria Molinari</i>	»	13
MARCO BATTAGLIA <i>Sui Germani come problema culturale. M. V. Molinari e La Filologia germanica</i>	»	25
PIERLUIGI CUZZOLIN <i>Maria Vittoria Molinari e il gotico di Crimea</i>	»	43
PATRIZIA LENDINARA <i>Maria Vittoria Molinari legge la poesia anglosassone</i>	»	55
FEDERICA GUERINI <i>Qualche nota sui prestiti di origine longobarda nel Glossario Bergamasco Medioevale di Antonio Tiraboschi</i>	»	79
PIERA MOLINELLI <i>Il lessico emergente della cristianità tra greco e latino nella Lettera ai Corinzi di Clemente di Roma</i>	»	97
FRANCESCO LO MONACO <i>Ridiculo futuris Latinis: pastiche linguistico, risum e il problema dei volgari</i>	»	109
MASSIMILIANO BAMPI <i>Tradurre Walther von der Vogelweide</i>	»	127

Indice

GABRIELE COCCO

*Alba, amanti e wahtær nelle traduzioni italiane
di Sîne klâwen di Wolfram von Eschenbach* » 139

ALESSANDRO ZIRONI

*Il Carme di Ildebrando:
traduzioni in lingua inglese di età romantica* » 161

LETIZIA VEZZOSI

*I trabocchetti di una traduzione apparentemente facile:
il caso di Saint Erkenwald* » 179

FLAMINIA NICORA

*Transizioni e traduzioni: polifonie culturali
e la narrazione di Londra* » 197

MARUSCA FRANCINI

*Á l'amour comme á la guerre. Krákumál, Gamanvísur e
la resa inglese di Thomas Percy in Five Pieces of Runic Poetry* » 209

MARIA GRAZIA SAIBENE

*Testo e immagine: tre cicli illustrativi del Tristan
di Gottfried von Strassburg* » 229

MARINA BUZZONI

*Robin Hood nelle fonti medievali:
un caso di archeologia transmediale?* » 253

DARIO CAPELLI

*Il Palästinalied di Walther von der Vogelweide
nella musica moderna: alcuni casi di studio* » 273

APPENDICI

Curriculum breve di Maria Vittoria Molinari » 303

Bibliografia di Maria Vittoria Molinari » 305

GABRIELE COCCO
(Università degli studi di Bergamo)

Alba, amanti e *wahhtær* nelle traduzioni italiane di *Sîne klâwen* di Wolfram von Eschenbach

The adventurous courtly world of Minnesang has attracted the curiosity of the Italian academia since the mid of the Twentieth century. Collections of Lieder have been abridged into six anthologies and translated with the purpose of conveying the spirit of Middle High German poetry and its values to a vast audience of Italian readers. Among the medieval authors, Wolfram von Eschenbach has played a vital role in the milieu of German Medieval literature not only as regards the epos (Parzival, Titurel), but also as to Minnesang. Among his poetic production, Wolfram stands out as the father of Tagelieder in Middle High German. This essay will investigate how his dawn-song Sîne klâwen has been translated into Italian. Attention will be paid to the translation strategies behind the five renderings of the poem and to Maria Vittoria Molinari's views concerning the central role of the translator-philologist.

1. I Tagelieder di Wolfram von Eschenbach e la lirica Sîne klâwen

Contemporanea alla poesia provenzale dei Trovatori,¹ la fioritura poetica del *Minnesang* occupa un periodo piuttosto ampio all'interno della storia letteraria dell'alto-tedesco medio – circa dalla metà del XII secolo a quella del XV. La fortuna letteraria della lirica d'amore cortese tedesca annovera un numero elevato di autori. Nel periodo classico (1190/1200-1230), fra i *Minnesänger* di spicco svetta il nome di Wolfram von Eschenbach, noto per la finezza della *höfische Epik* con la produzione di poemi quali *Parzival* e *Titurel* (Hartmann 2012: 89). Benché sia ritratto al fol. 149 del Codice Manesse (Universitätsbibliothek Heidelberg,

1 Toubert (2015: 147-179) evidenzia analogie e differenze tra la lirica provenzale e quella in alto-tedesco medio. Molinari ha condotto uno studio sui riscontri lessicali tra *Minnesang* e tradizione romanza (1997) e un altro sulla zona liminale, fra rifacimento e traduzione, della lirica cortese tedesca e quella francese (2002b).

Cod. Pal. germ. 848),² di Wolfram si hanno scarse informazioni e, delle volte, persino dubbie.³ Sappiamo, tuttavia, che ha composto nove liriche che celebrano l'ideale della *minne*.⁴ Nel rielaborare alcuni aspetti chiave del 'servizio d'amore' (*Minnedienst*), il poeta predilige il tema dell'alba. I *Tagelieder* trovano alta espressione proprio nella lirica di Wolfram,⁵ il quale ha rinnovato il genere dando corpo e voce alla figura del *wahtær*, 'la sentinella', che – al sorgere del sole – ricorda agli amanti il doloroso momento della separazione.⁶ Delle nove poesie di Wolfram ben cinque sono dei *Tagelieder* e quattro di questi sono dei *Wächertagelieder*, in cui il *wahtær*, con il proprio intervento, interrompe le effusioni amorose della coppia, segnalando il pericolo di essere scoperti.⁷ Come precisa Bumke (1991: 39-43), questi componimenti sono accomunati da alcuni elementi ricorrenti, fra cui: (1) l'irrompere dell'alba, (2) il risveglio agitato, (3) il 'lamento' (*klage*) per la separazione, (4) l'ultimo contatto fisico, (5) il doloroso 'commiato' (*urloup*).

2 La rappresentazione iconografica di Wolfram von Eschenbach è consultabile al sito dell'Universitätsbibliothek Heidelberg: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848/0294/image,info> (ultimo accesso: novembre 2022). Per una descrizione del codice e per la raffigurazione di Wolfram, cfr. Walther & Siebert (1988: xiii-xv; 97).

3 Sui contorni incerti della vita di Wolfram, si veda Bampi (2022: 13-16); cfr. inoltre Heinzle (2019: 2-24).

4 Relativamente al concetto di *minne* nella *forma mentis* cortese medievale tedesca, cfr. Wapnewski (1975).

5 Con i suoi *Tagelieder* Wolfram ha iniziato una tradizione che si è sempre più articolata nella parabola temporale della fortuna letteraria della poesia cortese in alto-tedesco medio; come osserva Wolf (1992: 81), "Wolfram steht auch am Anfang einer deutschen Sonderentwicklung. Während im Occitanischen die Alba versiegt, nimmt sie im Deutschen einen großen Aufschwung, fächert sich auf über Parodie, balladenhafte Großdichtung, manieristische Ausgestaltungen bis hin zu den komplexen Gebilden eines Oswald von Wolkenstein, in dessen Opus die gesamte spätmittelalterliche deutsche Lyrik gipfelt". Per una panoramica sul genere, i principali temi e stilemi, cfr. Hausner (1983: xix-1).

6 La figura del *wahtær* è certamente binaria: da un lato offre protezione da minacce esterne alla coppia, annunciando l'arrivo del nuovo giorno; dall'altro, pur consapevole del dolore che crea agli amanti al momento della separazione, non sovverte il rigore e i valori dell'età cortese cui si conforma; cfr. Wölfel (1986: 107).

7 La struttura e i temi dei *Lieder* sono affrontati nella parte introduttiva di due edizioni dedicate alle liriche di Wolfram; si rimanda a Wapnewski (1972: 1-11, 89-112) e Heinzle (2021: 11-14, 68-73).

Nei *Tagelieder* di Wolfram, la figura della sentinella ha un'evoluzione precisa, come specifica Krack (2018: 4):

Auffallend ist, dass Wolfram die Wächtergestalt ausnahmslos in jedes seiner Lieder einbaut und sie jeweils kunstvoll variiert, denn die einzelnen Wächter unterscheiden sich von Lied zu Lied in mehreren Punkten.

Sîne klâwen è articolata in 5 strofe di 10 versi ciascuna; il canto si alterna fra ascendente, in rima intrecciata (*verschränkter Reim*), abc/abc, e discendente, in rima incrociata (*Kreuzreim*), de/de.⁸ Il testo è trådito unicamente al fol. 75v del Manoscritto G, Bayerische Staatsbibliothek München, Cod. germ. 19, che riporta, oltre ai *Lieder* di Wolfram,⁹ anche il *Parzival* e il *Titurel*.¹⁰ Come tutto il *corpus* poetico della produzione cortese in alto-tedesco medio, la lirica *Sîne klâwen* è pubblicata nell'opera *Des Minnesangs Frühling*, a cura di Moser-Tervooren (1982: 437-439), e in due edizioni critiche dei *Lieder* di Wolfram: Wapnewski (1972: 93-95) e Heinzle (2021: 20, 22). Il componimento si apre con una immagine violenta in cui il giorno irrompe come un mostro che con i propri artigli squarcia le tenebre portando la luce. Viene meno così la dolcezza amorosa a seguito del canto del *wahtær*, che sprona gli amanti alla separazione. La poesia *Sîne klâwen* rappresenta, forse, il miglior esempio di intensità dialogica fra la dama e la sentinella (Kühnel 1993: 159). La maggior parte delle strofe, infatti, è costituita proprio dallo scambio di battute fra i due personaggi, mentre il cavaliere è passivo, tant'è che Wolfram non gli concede la parola.¹¹ Se da un lato il *Lied* mette in evidenza la figura binaria

8 Le peculiarità metriche in *Sîne klâwen* sono discusse in Wapnewski (1972: 97-101) e Kühnel (1993: 150).

9 Per una trattazione del manoscritto, cfr. Klein (1992: 32-66). Il codice è disponibile online: <https://daten.digital-sammlungen.de/0007/bsb00071690/images/index.html?fip=193.174.98.30&id=00071690&seite=1> (ultimo accesso: novembre 2022).

10 I *Lieder* di Wolfram sono delineati da personaggi sovente caratterizzati da tratti eroici. Il *wahtær* rientra a pieno titolo fra questi. La figura della sentinella è inoltre presente, con diversa formulazione, nel *Parzival* e nel *Titurel*, anch'essi tråditi nel medesimo Manoscritto G. Questa commistione epico-lirica è stata già evidenziata anche da Greenfield (2003: 47) proprio in relazione alle albe: “[...] in the case of dawn songs, which, more so than the traditional *Minnelied*, uses a mixture of epic and lyric perspectives to describe a specific poetic moment”.

11 Sul contrasto fra la dinamicità dialogica della donna e del *wahtær* e la passività della figura del cavaliere, si rimanda a Knoop (1976: 164). Per una trattazione articolata del *Lied*, si vedano Wack (1984: 235-249) e Kühnel (1993: 144-166).

del *wæhter* (cfr. n. 6), dall'altro ben ritrae l'instabilità emotiva della donna affranta per il distacco dal proprio amato in termini di un "Widerspruch von Bleiben-Wollen und Sich-Trennen-Müssen" (Rohrbach 1986: 64). Il *wahtær* è irremovibile e non ammette che i dettami della società cortese possano venire meno, rifiutando persino una ricompensa offertagli dalla dama purché non porti via il cavaliere. Gli amanti, straziati, dovranno quindi separarsi, con delle ultime effusioni, per poi passare dal calore dei loro corpi al dolce ricordo nel cuore. La parte conclusiva è affidata a una voce narrante (il poeta), che ribadisce la devozione della coppia prima dell'addio.

Malgrado la fortuna letteraria di Wolfram, associata principalmente all'epos di *Parzival* e *Titurel*, non tutti i suoi *Tagelieder* sono stati resi in italiano. La poesia *Sîne klâwen*, invece, gode di cinque traduzioni, favorendo il caso di studio in esame. Le liriche dell'amor cortese tedesco sono state infatti oggetto di grande interesse per l'accademia italiana a partire dal secondo dopoguerra. In circa mezzo secolo, si sono susseguite ben sei raccolte di traduzioni di *Lieder* di svariati *Minnesänger* in forma di antologia poetica: Di San Lazzaro/Murri (1947); Politi (1948); Amoret- ti (1965); Wapnewski/Vetter/Molinari (1983); Molinari (1994) e Bampi (2009). Lo scopo del presente saggio è quello di analizzare le diverse strategie traduttive operate dai curatori delle antologie qui menzionate nel riconsegnare al pubblico italiano lo scambio dialogico fra la dama e il *wahtær*, la sensibile descrizione dei sentimenti della coppia e il sofferto distacco causato dal sorgere del sole tramite il canto della sentinella, mettendo in evidenza le criticità di una traduzione intertemporale.¹² Si farà quindi riferimento alla centralità del ruolo del traduttore-filologo – illustrata e applicata concretamente nei suoi lavori da Molinari (2002a) – e la necessità che, tra le sue competenze, questa figura abbia una adeguata comprensione del sistema semiotico che l'autore medievale condivideva con i propri destinatari per affrontare i limiti oggettivi della distanza tra il testo di partenza e la cultura di arrivo.

12 Per delle considerazioni sull'approccio traduttivo in merito alle differenze linguistico-culturali fra il testo fonte e quello di arrivo, si veda Robinson (2000: 114-116).

2. *Sei canzonieri di Minnesang in traduzione italiana*

Per l'ampiezza e la varietà di generi, il *corpus* di liriche del Basso Medioevo cortese tedesco è senz'altro ricco ed eterogeneo, creando non poche criticità nella scelta degli autori e delle poesie da presentare al pubblico. Contenuto nella collana UTET "I grandi scrittori stranieri", *I Minnesänger*, curato da Di San Lazzaro e Murri (1947), è il primo ad assumere il delicato compito di far conoscere un genere che, fino ad allora, era appannaggio di pochi studiosi. Corredato da uno studio del contesto storico-culturale del *Minnesang*, della sua evoluzione e dell'intrinseco rapporto con l'esecuzione musicale, il volume offre anche alcuni cenni ai problemi linguistici dei dialetti medievali e alla tradizione manoscritta. Di San Lazzaro e Murri traducono i *Lieder* in versi e affermano di aver attinto dalle edizioni di Bartsch (1928), von der Hagen (1923) e Lachmann/Haupt (1880), senza riportare il testo in alto-tedesco medio a fronte.

A causa dell'irrompere della Seconda guerra mondiale, *La lirica del Minnesang* di Politi (1948) ha subito drastiche modifiche che hanno interamente precluso la stesura di un'introduzione, dell'apparato critico e della bibliografia, avendo l'autore dovuto lasciare in Germania tutto il materiale raccolto. L'antologia è anche frutto della viva collaborazione dello studioso con illustri germanisti quali John Maier dell'Università di Friburgo in Brisgovia, il Professor Karl von Kraus e il circolo della Deutsche Akademie di Monaco di Baviera; fu invece Benedetto Croce a proporre a Laterza il lavoro per la pubblicazione. L'antologia consta della traduzione dei *Lieder* con i testi in lingua originale a fronte tratti dall'edizione di Lachmann (1880). Anche Politi opta per una traduzione poetica.

Per la collana "I grandi scrittori stranieri" di UTET, *I Minnesänger* di Amoretti (1965) propone un'antologia più ampia di componimenti rispetto a quella a cura di Di San Lazzaro e Murri (1947) e aggiorna la riflessione relativa all'origine, spirito e sviluppo del *Minnesang*. Amoretti è il primo a trattare le forme metriche (*Lied, Leich, Spruch*), lo stile e la lingua della lirica amorosa cortese tedesca. Il volume è arricchito da una bibliografia piuttosto articolata, che spazia dalla tradizione manoscritta alle edizioni critiche, dagli aspetti prosodici a quelli musicali. Amoretti si basa sull'edizione di Lachmann (1959); egli giustifica la scelta di mantenere i capoversi originali dei *Lieder*, talvolta forzando volutamente la costruzione italiana, per facilitare l'avvicinamento al testo alto-tedesco medio, che restituisce in verso.

Quasi due decenni dopo il contributo di Amoretti, l'editore Ricci pubblica *Minnesänger. Codex Manesse. Palatinus Germanicus 848*, (Wapnewski/Vetter/Molinari 1983) – un volume che si distingue per la ricca scelta di poesie, proposte in lingua originale e in traduzione, cui corrispondono le scansioni fotografiche a colori delle illustrazioni del manoscritto effettuate da Roland Zachmann. La sezione dei testi è introdotta da due saggi monografici che delineano (1) i tratti del *Minnesang*, a cura di Wapnewski, e (2) uno studio di Vetter sull'iconografia del codice; le liriche in alto-tedesco medio – della cui traduzione Molinari è autrice – sono tratte dall'edizione critica dello stesso Wapnewski (1972).¹³ Rispetto ai canzonieri precedenti, la restituzione dei testi offerta da Molinari si distingue per il rigore filologico e una riflessione sulle scelte interpretative, ricorrendo a un uso né artificioso né forzato di versi liberi.

La ricerca di Molinari sulla poesia d'amor cortese medio-tedesca raggiunge l'apice con *Le stagioni del Minnesang*, per la collana "Biblioteca Universale di Rizzoli" (1994). Il lavoro ha un ampio respiro di taglio squisitamente filologico in cui i testi antichi a fronte sono finemente tradotti e corredati da note. L'autrice fornisce un quadro storico-culturale meticoloso del genere e tratta aspetti di codicologia, paleografia ed ecdotica – soprattutto per il doveroso distinguo fra le varie versioni delle poesie documentate nei codici e quella "originale", "così come è stata composta dall'autore" (1994: 9). Benché si rivolga a un pubblico non specialista, Molinari avvia a quesiti filologici cardine quali la composizione degli antichi canzonieri e l'instabilità del testo. Rispetto a Wapnewski/Vetter/Molinari 1983, *Le stagioni del Minnesang* non si basa solamente sul Manoscritto di Heidelberg, quanto sulla correttezza contenutistica e metrica.¹⁴ La traduzione di Molinari è poetica e si prefigge di preservare il significato letterale del testo e il sistema retorico-stilistico del linguaggio (1994: 34).

Sulla scia dell'impostazione scientifico-filologica iniziata da Molinari, *L'amor cortese nel Medioevo tedesco. Introduzione al Minnesang* (2009) è un ulteriore passo avanti nella ricerca che mira a restituire la complessità del genere. Bampi elige gli studenti quali primi fruitori del libro, effica-

¹³ I saggi di Wapnewski e Vetter sono stati tradotti da Ettore Zelioli con la revisione della stessa Molinari.

¹⁴ Per questa ragione, gli stessi testi, se contenuti in entrambi i volumi, poiché basati su edizioni diverse e quindi su altre varianti, possono presentare delle divergenze (Molinari 1994: 34).

ce strumento che proietta prontamente tanto al contesto culturale quanto a quello linguistico. Bampi offre una riflessione ulteriore e aggiornata su cosa si intenda per *minne* e *Minnesang*. Il lavoro approfondisce il dibattito sui possibili modelli e influenze all'origine del genere d'amor cortese medievale tedesco e, soprattutto, esplora i rapporti con le temperie culturali francese e provenzale. Vi è, inoltre, un ampliamento sulla disamina dello *status quaestionis* dei codici in cui i *Lieder* sono stati traditi e del piano metrico-ritmico. Per quanto concerne la scelta dei testi riportati a fronte in originale, si fa riferimento alle singole edizioni per ciascun autore. In funzione del suo destinatario, Bampi è principalmente orientato verso il testo di partenza, conservando nella propria traduzione poetica la maggior parte possibile degli elementi che caratterizzano le liriche tedesche.

Per la profondità emotiva del dialogo fra la dama e la guardia e per la suggestiva immagine del giorno che, come un mostro, scaccia l'intimità della notte, *Sîne klâwen* risulta essere la più ricorrente fra le poesie di Wolfram anche nelle antologie in lingua italiana. Essa è infatti presente in cinque dei sei canzonieri: non si trova nel volume curato da Ricci (1983) che verte su *Lieder* che, al momento, hanno attirato minor interesse fra gli studiosi italiani.¹⁵ Per rendere più agevole l'esposizione delle strategie interpretative, i nomi dei traduttori saranno così abbreviati: Di San Lazzaro/Murri (L); Politi (P); Amoretti (A); Molinari (M); Bampi (B).

3. *Le rese italiane di Sîne klâwen*

Prima di analizzare le traduzioni, riportiamo il componimento in alto-tedesco medio secondo l'edizione di Moser-Tervooren (1982: 437-439):

„Sîne klâwen
 durch die wolken sint geslagen,
 er stîget ûf mit grôzer kraft;
 ich sich in grâwen
 tegelîch, als er wil tagen:
 den tac, der im geselleschaft

15 I *Tagelieder* in Wapnewski/Vetter/Molinari 1983 sono *Ez ist nu tac*, precedentemente reso da Amoretti (1965), e *Von der zinnen* – di quest'ultimo ci sono due rese diverse, entrambe di Molinari (1983; 1994). Al difuori delle albe, invece, *Ein wîp mac* e la lirica *Usprinc bluomen* compaiono soltanto nel lavoro del 1983.

Erwenden wil, dem werden man,
den ich mit sorgen in [] verliez.
ich bringe in hinnen, ob ich kan.
sîn vil mânigiu tugent mich daz leisten hiez.“

„Wahtaer, du singest,
daz mir manige vreude nimt
unde mêret mine klage.
maer du bringest,
der mich leider niht gezimt,
immer morgens gegen dem tage.
Diu solt du mir verswîgen gar.
daz gebiut ich den triuwen dîn.
des lôn ich dir, als ich getar,
sô belîbet hie dër geselle mîn.“

„Er muoz et hinnen
balde und ân sûmen sich.
nu gip im urloup, sûezez wîp.
lâze in minnen
her nâch sô verholn dich,
daz er behalte êre und den lîp.
Er gab sich mîner triuwen alsô,
daz ich in braehte ouch wider dan.
ez ist nu tac. naht was ez, dô
mit drûcken an [] brúst dîn kus mir in an gewan.“

„Swaz dir gevalle,
wahtaer, sinc, und lâ den hie,
der minne brâht und minne enpfienç.
von dînem schalle
ist er und ich erschrocken ie,
sô nînder der mórgenstern ûf gienc
Ûf in, der her nâch minne ist komen,
noch nînder lûhte tages lieht,
du hâst in dicke mir benomen
von blanken armen, und ûz herzen niht.“

Von den blicken,
die der tac tet durch diu glas,
und dô wahtaere warnen sanc,

si muose erschriken
 durch den, der dâ bî ir was.
 ir brüstlîn an brust si dwanc.
 Der rîter ellens niht vergaz;
 des wold in wenden wahtaers dôn:
 urluop nâh und nâher baz
 mit kusse und anders gab in minne lôn.

Come si vede, il *Lied* è articolato in 5 strofe di 10 versi ciascuna, che i traduttori hanno variamente rimodulato. (L): I strofe, 7 vv.; II strofe, 7 vv.; III strofe, 9 vv.; IV strofe, 7 vv.; V strofe, 8 vv.; (P): 5 strofe di 8 vv.; (A): 5 strofe di 8 vv.; (M): 5 strofe di 10 vv.; (B): 5 strofe di 10 vv.

I traduttori non assegnano un titolo alla poesia, fatta eccezione per (P), che la chiama “Alba”. Essendo *Sîne klâwen* un dialogo tra una donna e una guardia, le prime quattro strofe vedono il cambio della presa di turno della conversazione tra i due interlocutori, mentre l’ultima strofe offre spazio al poeta. Al fine di chiarire questa modalità dialogica, segnalata nell’edizione di Moser-Tervooren solo mediante l’introduzione delle virgolette, (L), (P) e (A) ritengono opportuno aggiungere la voce di ciascun personaggio. Nell’attribuzione delle prese di turno, in (L; P; A), la dama risulta sempre concordemente come “la donna”; il *wahtær* è, invece, “la guardia” (L); “il guardiano” (P); “la ronda” (A). Nella quinta strofe l’intervento della voce data a “il poeta” è esplicitato da (P) e (A).

Concentrandoci sulle principali strategie traduttive nell’interpretazione di passi chiave della poesia, iniziamo dai primi versi, a cui tradizionalmente il *Lied* deve il proprio titolo: *Sîne klâwen durch / die wolken sint geslagen* (vv. 1-2).

- (L) Attraverso le nubi allunga gli artigli
- (P) Egli vibrò tra i nuvoli la branca
- (A) I suoi artigli le nuvole hanno squarciato
- (M) I suoi artigli / squarciano le nubi
- (B) I suoi artigli / hanno perforato le nubi

I traduttori mantengono la rappresentazione metaforica dell’incombere del giorno associato a una bestia, i ‘cui artigli’ (*sîne klâwen*) squarciano, appunto, l’intimità del buio della notte, differenziandosi nelle scelte lessicali e ritmiche. Particolare risulta la soluzione adottata da (P), che ricorre al lessema, già allora assai arcaico, “la branca” – il cui significato di “zampa

armata di artigli” investe ulteriormente il sole di forza mostruosa. Il possessivo in posizione di premodificatore rispetto a *klâwen* è omissso sia da (L) che da (P), evidentemente per ragioni ritmiche, con una interessante trasformazione del sintagma *sîne klâwen* in complemento oggetto. In questo modo la funzione di soggetto è assegnata al sole – in forma ellittica in (L) e tramite il pronome personale “egli” in (P) – che assume un ruolo di ulteriore rilievo. Il verbo (*sint geslagen*) è tradotto con tempi differenti: presente (L; M), passato remoto (P) e passato prossimo (A; B). Il ricorso al presente dell’indicativo crea coerenza con il verbo *stîget* (‘si leva’) nel verso a seguire – e reso al presente in tutte le traduzioni. Come per *klâwen*, anche per *wolken* (P) sceglie un termine di registro elevato e arcaico, “nuvoli”, e il verbo al passato “vibrò”, che proiettano il testo in una dimensione epica.

Il prosieguo della descrizione del ‘moto’ del sole che ‘si leva’ (*stîget ûf*) viene letto diversamente per quanto concerne il modo; al v. 3, infatti, la locuzione avverbiale *mit grôzer kraft* (‘con gran forza’) è resa letteralmente da (L) e (A), mentre (P) preferisce un più ricercato “tutta gagliardia” – mantenendo così l’aura eroica e la rima che accoppia la parola finale dei vv. 1/3 in alto-tedesco medio. (M) e (B) insistono sull’azione funesta inferta dal sole agli amanti rispettivamente con “prepotentemente” e “con prepotenza”, amplificando, al negativo, il valore semantico di *kraft*. Ai vv. 4-5, il passaggio dalle tenebre al nuovo giorno – narrato su tonalità di grigio, *in grâwen tegêlich*, con l’alba che fa capolino stroncando la gioia degli amanti – presenta delle omissioni o modifiche rispetto al testo tedesco. (L) sposta l’attenzione dal movimento del sole parlando di una “incessante vicenda” nella quale si leva “livido” il giorno; (P) rende l’espressione *in grâwen tegêlich* “luce bianca”, che “dilaga sul nuovo dì”. Al v. 6 si noti la restituzione del sintagma nominale *dem werden man* riferito all’amante: il lessema *man* è tradotto “cavaliere” (L; P; M) o “uomo” (A; B); l’aggettivo che lo premodifica oscilla tra “nobile” (A; B) / “dego” (M), mentre (P) predilige sempre l’immagine eroica con “prode”; (L) invece lo tralascia. Pur passando il senso della poesia, delle volte, le traduzioni di (P) e (L) risultano più succinte.

I primi versi della seconda strofe, che contiene la risposta della dama alla guardia, si aprono con l’accusa *Wahtaer, du singest, / daz mir manige vreude nimt / unde mêret mîn klage*:

- (L) Guardia, tu canti e molta gioia mi prendi,
e accresci il mio pianto

- (P) Guardia, il tuo canto ogni mia gioia prende
e accresce il mio lamento
- (A) Ronda, tu canti, il che più di una gioia mi toglie
ed accresce la mia pena
- (M) Guardia, tu canti
e ciò mi toglie tutta la mia gioia
e fa ancora più acuta la mia pena
- (B) Guardia, il tuo canto
mi porta via grandi gioie
e aumenta il mio dolore

Come già indicato, il lessema *wahtær* è reso in modo pressoché unificando con “guardia”, a parte (A) che opta per “ronda”.¹⁶ Anche il termine “gioia” è presente in tutte le traduzioni, accompagnato però da enfasi diverse per *manege*: “molta gioia” (L), “ogni mia gioia” (P), “più di una gioia” (P), “tutta la mia gioia” (M), “grandi gioie” (B). Per il sostantivo *klage* la ricerca di un equivalente porta a spaziare nel campo semantico del dolore: “pianto” (L), “lamento” (P), “pena” (A; M) o “dolore” (B); per ciò che concerne *du singest*: (L; A; M) traducono più letteralmente “tu canti”, mentre (P) e (B) leggono “il tuo [della guardia] canto”, muovendo il focus verso lo struggimento della donna. Amplificate dall’intervento della guardia, le muliebri pene d’amore per via della dipartita dell’amato sono veicolate dal verbo *nimt*, cui ciascuno dei traduttori offre una diversa sfumatura: (L) e (P) preferiscono “prendere”, all’indicativo presente – come per *du singest* appena sopra; (A) e (M) “toglie” e (B), infine, “porta via”. La lettura di *mêret* è pressoché concorde con “accrescere” (L; P; A) e “aumentare” (B); interessante come (M) scavi viepiù nel profondo della psiche della dama, esaltando la sofferenza, che si “fa più acuta”. Il *Lied* prosegue con l’ulteriore rampogna della dama dopo il messaggio di separazione portato dal *wahtær* sempre all’albeggiare (vv. 4-5). Si fa quindi menzione a una ricompensa che il guardiano potrebbe ricevere pur di non essere foriero di sventura, costringendo la coppia a lasciarsi dolorosamente. Il testo origina-

16 I traduttori scelgono di mantenere sempre lo stesso traducevole, fatta eccezione per (L), che preferisce variare introducendo il sinonimo “sentinella” alla strofe 5 (1947: 132). (P) utilizza “guardiano” per indicare il personaggio, benché, al v. 7 della quinta strofe, nello scambio dialogico fra la dama e il *wathær*, opti per la forma arcaica al maschile “il guardia” – diversamente dalla lirica *Den Morgenblic*, in cui la donna parla al “guardiano” (1948: 107).

le a fronte in (M) e (B) riporta *mîn geselle* – si legge *mîn selle* soltanto in (P). La resa del lessema è varia: “amico mio” per (L; A; M) e “mio amato” per (B). La lezione cui ricorre (P) lo porta a tradurre il v. 10 con una amplificazione delle parole della dama, che chiede alla guardia di concedere che “l’amore del mio amore” possa restare. Quest’ultima supplica (*sô belibet hie der geselle mîn*) è stata restituita da (A; M; B) con una proposizione consecutiva, intendendo *sô* “così”; (L) ricorre a “purché” con un valore condizionale; (P), invece, legge *sô* con la congiunzione avversativa “ma” – benché trasmetta condizionalità come (L).

La terza strofe si apre con la replica accorata del *wahtær*, che invita la dama a fare in modo che il cavaliere possa partire prestamente: *Nu gip im urloup, süezez wîp*

- (L) Congedati da lui, dolce donna
- (P) dolce Madonna: prendine commiato!
- (A) dagli il permesso, dolce donna
- (M) Dagli congedo, o dolce donna
- (B) ora dagli congedo, dolce signora

Il sostantivo *urloup* è stato interpretato con diverse sfumature: (A) usa “permesso”; (M) e (B) optano per “congedo”, lasciando alla donna autorità cortese nel licenziare il proprio amante.¹⁷ Questa lettura non è invece accolta da (L) e (P) che usano espressioni quali “congèdati da lui” o, il più poetico, “prendine commiato”; entrambi spostano il focus, suggerendo alla dama quasi di doversi allontanare. Da notare, inoltre, come (P), con un tono esclamativo, caratterizzi l’intervento alla stregua di un ordine. Il guardiano, tuttavia, la chiama *süezez wîp* (v. 3). L’aggettivo qualificativo è reso con “dolce”, in maniera unanime; è il sostantivo a essere reso diversamente: (L; A; M) optano per la scelta letterale “donna”; (P) e (B) prediligono, invece, una patina più medievaleggiante, traducendo rispettivamente *wîp* ‘Madonna’ e ‘signora’ – evidenziando ancora la figura della dama nella poesia cortese, cui il lettore italiano può essere avvezzo, soprattutto con reminiscenze di Dolce Stil Novo. A seguire il *wahtær* ricorda alla donna che il suo amato è sotto la sua egida; il cavaliere ha affidato a lui la propria vita, chiedendo che lo destasse prima dell’aurora.

17 Wolfram von Eschenbach ricorre allo stesso termine alla chiusura del *Lied*; cfr. la discussione ai vv. 9-10 dell’ultima strofe e la nota 19.

Wolfram usa la parola *triuwe* (v. 7) facendo riferimento all'affidarsi alla guardia. Il concetto in questione fornisce delle rese con due esiti principali: da un lato uno più fisico con "vigilanza" (A) e "cura" (M); dall'altro, un ulteriore richiamo al codice feudale che verte sulla protezione della guardia, che richiama alla parola data e a una sorta di sudditanza tramite "fede" (P) e "fedeltà" (L; B). Altrettanto interessante, negli ultimi due versi, come il poeta delinea con forza lo scambio tra il luminare del giorno e della notte sovrapponendolo a quello dell'amato che, dal seno della dama, torna alla guardia compiendo però un'ultima effusione d'affetto, *mit drücken an brüst dîn kus mir in an gewan* (v. 10):

- (L) col tuo bacio, stringendolo al seno
- (A) stretto al cuore il tuo bacio me lo ha preso
- (P) stringendolo al seno col tuo bacio, lo strappasti alla mia sorveglianza
- (M) me l'hai strappato stringendolo al petto col tuo bacio
- (B) stringendolo al petto con il tuo bacio me l'hai portato via

La resa di (L) è piuttosto succinta e omette l'azione del portare via il cavaliere amato dalla donna; (A) è più esplicito benchè rinunci alla stessa figurazione. Diversamente dal solito, (P) qui aggiunge "alla mia sorveglianza", che non compare nel verso in questione. Si evidenzia la forza di cui (M) investe la sua traduzione, risultando l'unica ad aver invertito l'ordine dell'azione dello 'stringere' (*drücken*), rispetto allo 'strappare' (*gewan*).

La quarta strofe inizia con la risposta della dama, che non vuole che l'amato le sia sottratto, quasi supplicando la guardia. La portata della richiesta del *wahtær*, affine all'immagine della forza degli artigli che hanno squarciato le nubi come si legge all'inizio del *Lied*, turba l'intimità della coppia come indicano le parole *von dînem schalle / ist er und ich erschrocken ie* (vv. 4-5):

- (L) Ha trasalito alla tua forte voce
- (P) Entrambi ci fa sempre sobbalzare il tuo appello
- (A) Del tuo canto venimmo sempre spaventati e lui ed io
- (M) Con il tuo canto sempre ci spaventi, e lui e me
- (B) Dal tuo grido siamo sempre spaventati, lui ed io

Pur essendo avvezzi agli interventi all'alba della guardia, gli amanti non sono in grado di trattenere il sussulto. Le rese di questi versi differiscono per alcuni aspetti. Il lemma che più ha creato diverse sfumature

interpretative è *schal* – il cui significato in alto-tedesco medio è piuttosto polisemico, potendo veicolare tanto l’idea di ‘suono’, ‘canto’ e ‘giubilo’ quanto ‘lamento’ e ‘grida’; in taluni casi il sostantivo può indicare, in particolare, le grida di gioia in occasione di eventi cavallereschi.¹⁸ Altra similarità tra (A) e (M) risiede nella scelta di ‘canto’ – che potrebbe non rendere appieno la richiesta persistente di distacco, avendo il lessema spesso una connotazione positiva in lingua italiana, con echi a piacevoli melodie. In *Sîne klâwen*, tuttavia, i due amanti sperimentano una sensazione di spavento veicolata dal verbo *erschrocken*; nel *Lied* il lessema *schal* sembra caricarsi di un valore negativo. Così è restituito da “grido” in (B), mentre (L) e (P) ricorrono a termini più neutri quali “voce” e “appello”. Si noti come (L) abbinì l’aggettivo “forte” al sostantivo “voce”, attribuendogli un valore non ravvisabile nel testo di partenza. Il verbo *erschrocken* in (A; M; B) è reso con “spaventare”, assegnando il soggetto della frase alla guardia (agente sottinteso). (A) e (B) seguono la gerarchia sintattica dell’originale con “noi” (*er und ich*, ‘egli e io’); (M), invece, rende il *wahtær* soggetto. (P) traduce *erschrocken* con la perifrasi “far sobbalzare” e anche lui trasforma *schal* (“il [tuo] appello”) nel soggetto. La resa di (L) mostra delle differenze rispetto alle altre, *in primis* per l’uso ripetuto di comunicare parti dell’informazione del testo di partenza. La frase è ellittica di soggetto, ma si intende che a proferirla sia l’amato. (L), inoltre, non traduce l’avverbio *ie* (‘sempre’), rendendo il cavaliere il solo a provare spavento. La ripetitività dell’arrivo della guardia al sorgere dell’aurora è espressa rendendo *der morgenstern* (v. 6) con “la stella del mattino”, a eccezione di (P) che ricorre all’espressione poetica “la stella diana”; il sintagma *tages lieht* (v. 8), invece, è “luce del giorno” per (A; M; B); il più aulico “mattutino albore” (P) e solamente “giorno” per (L), che assorbe *lûhte tages lieht* in “lucava il giorno”. La greve separazione dal proprio amato, rimbrotta la donna, è soltanto fisica, giacché il cavaliere non le potrà mai essere levato dal cuore. È così che la dama parla dell’allontanamento più corporeo, *von blanken armen* (v. 10). Il sintagma è stato letto univocamente per quanto concerne il lessema *arm*, mentre all’aggettivo qualificativo sono state date delle diverse sfumature di significato: braccia “nude” (L; B); “lucenti” (P); “bianche” (A); “chiare” (M).

18 Cfr. “schal” in Lexer (1981: 209).

La quinta unità del *Lied* – affidata alla voce del poeta, come esplicitano (P) e (A) – si apre con una forte eco alla prima strofe: sono infatti i raggi del sole a penetrare dai vetri e stroncare l'idillio, [...] *dô wahtære warnen sanc* (v. 3):

- (L) la sentinella ammoniva cantando
- (P) e il guardia l'ammoniva col suo appello
- (A) e poiché la ronda, ammonendo, cantava
- (M) quando la guardia cantò il grido d'allerta
- (B) quando la guardia avvertì col suo canto

Questo verso permette di osservare le diverse strategie adottate sul piano sintattico: subordinata con valore causale per (A) e temporale per (M; B), risultando più vicini al testo di partenza. Per quanto riguarda la traduzione di (P) occorre recuperare “Poi che” (dal v. 1) che sembra conferire valore tanto temporale (‘dopo che’) quanto causale (‘poiché’). (L) è la sola a ricorrere a una proposizione coordinata. L’espressione *warnen sanc* è stata resa in modi diversi: (L) traduce *sanc* con il gerundio “cantando”, dando l’idea del modo in cui l’avvertimento ha luogo; (A) predilige una sorta di contemporaneità di azione; con la perifrasi “cantò il grido d’allerta”; (M) crea un nesso nell’area semantica tra cantare e gridare; (B) veicola *sanc* con il complemento di modo “con il suo canto”. I lavori di (P) e (B) sono affini a quello di (L) per il ricorso al complemento di modo; (L) traduce “col suo appello”, intensificando l’area semantica cui fa capo *warnen*, portante il significato di ‘ammonire, avvertire’. La paura che l’amato incappi in una sorte infausta se scoperto pesa profondamente alla dama. Questa descrizione ai vv. 4-5 è resa in forma più succinta da (L) e (P) rispetto al testo in lingua originale. Ulteriori strategie sono state adottate per la traduzione del v. 6 quando *ir brüstlîn an brust si dwanc*:

- (L) ella si strinse al petto del cavaliere
- (P) al petto serrò il petto tenerello
- (A) Il suo piccolo seno al petto di lui strinse
- (M) E al petto di lui strinse il suo seno
- (B) Strinse i suoi seni al suo petto

La variazione presente nel testo tedesco tra il sostantivo *brust* riferito al cavaliere e il diminutivo *brüstlîn* riferito alla dama costituisce un problema traduttivo che trova soluzioni diverse. (L) restituisce soltanto *brust*, sostituendo

brüstlîn con il riflessivo “si strinse”. (P) mantiene lo stesso sostantivo per *brust/brüstlîn*, benché aggiunga “tenerello” per veicolare il diminutivo. (A; M; B) preferiscono usare due sinonimi: “petto” (per il cavaliere) e “seno” (A; M) / “seni” (B) per la dama, probabilmente per chiarezza. Il sintagma *der rîter* (v. 7) per la maggiore è inteso come “cavaliere” (A; M; B) e per (P) con un aulico “sire”. (L) compatta l’informazione nel verso del testo in medio-tedesco; avendo scelto di anticipare “il cavaliere” al v. 6 al posto del pronome personale, qui ricorre soltanto a “lui”. L’amante non viene meno con l’ardire, benché sappia ormai prossima la propria partenza, accentuata dal canto del *wahtæx* (v. 8). Di quest’ultimo personaggio (L) non fa menzione; ricorre a un più generico “il canto voleva allontanarlo”, mentre (P) legge “grido ammonitore”. I vv. 9-10 descrivono lo straziante commiato sempre più vicino – *urloup nâh und nâher baz / mit kusse und anders gap in minne lôn*:

- (L) [il cavaliere] prese congedo stringendosi a lei più vicino,
con baci ed altre tenerezze d’amore
- (P) più s’appressava l’ora del distacco,
più baci, ed altro, prodigava Amore
- (A) un addio intimo, sempre più intimo diede a lui,
con baci, ricompensa d’amore
- (M) vicino e sempre più vicino il loro addio
con baci ed altro diede loro compenso d’amore
- (B) Il commiato, sempre più vicino,
con baci e altro diede loro compenso d’amore

I cinque traduttori sono ricorsi a varie strategie nel restituire la tensione amorosa fra la dama e il proprio cavaliere nella stretta finale in cui Wolfram lascia gli amanti struggenti al proprio destino. Si noti l’interpretazione diversa del soggetto della frase: (L) lascia intendere che il fautore di tutto sia il *rîter* ritratto “stringendosi a lei”; (P) sposta il focus su “Amore”; mentre (A) enfatizza il ruolo della dama che “diede a lui” il più intimo addio. (M) e (B), invece, seguendo il testo tedesco, insistono sul commiato che tanto intimamente lega gli amanti. Diversamente da quanto operato nella resa della terza strofe, si noti come il termine *urloup* non sia stato ritradotto con lo stesso termine – fatta eccezione per (L).¹⁹ Il lessema diventa quindi:

19 Se nella terza strofe *urloup* è stato reso per la maggiore con “congedo” (M; B) oppure “congedarsi” (L), e in una sola istanza con “commiato” (P) e “permesso” (A), cfr. la discussione *supra* e la nota 16.

“distacco” (P); “addio” (A; M); “commiato” (B). L’allontanamento è consolidato dall’aggettivo *nâh* ‘vicino’ e dal suo comparativo di maggioranza *nâher*, che indicano sia una prossimità nel tempo che una vicinanza fisica – entrambe necessarie all’amore della coppia. (A) evidenzia la complessità di *nâh* e *nâher* con la resa “intimo, sempre più intimo”. (M) e (B) arrivano a simili risoluzioni con “sempre più vicino”. La traduzione di (P) ricrea la coppia *nâh* e *nâher* introducendo il parallelismo “più s’appressava [...] più baci”. (L), invece, elimina qualsiasi riferimento alla separazione, concentrando “più vicino” in relazione alla prossimità fisica degli amanti. Per il verso conclusivo, infine, si considerino dapprima le restituzioni dell’espressione *mit kusse und anders*. L’incertezza finale legata a ciò che seguirà al baciarsi e la sensibilità con cui è resa dal poeta è veicolata da un abile gioco di detto/non detto anche da parte dei traduttori. (L) esplicita il significato forse sottointeso di *anders* con “altre tenerezze”, fondendolo a *minne lôn*. (P) definisce *anders* con un generico “altro”, mentre (A) sceglie di non tradurlo. Il sintagma *minne lôn* incarna pienamente il concetto d’amore cortese e cavalleresco legato alla ‘ricompensa d’amore’. Le traduzioni di (P; M; B) seguono il significato letterario del termine; (M) e (B) leggono *minne lôn*, “compenso d’amore”; (P) “prodigava Amore”, personificando la *minne*, come nello Stil Novo.

4. Conclusioni

L’analisi delle traduzioni italiane di *Sîne klâwen* ha rilevato una ricchezza di strategie adottate nell’offrire ai lettori uno tra i *Lieder* più articolati della produzione di Wolfram. Riconsegnare una lingua e una temperie culturale lontane dalla propria comporta una serie di criticità da considerare per cercare di colmare la dimensione intertemporale che si frappone fra il testo-fonte e quello restituito (Robinson 2000: 114-116). Tra i possibili ruoli della traduzione c’è anche quello di ridurre la “distanza assiale” e, come ha indicato Bachtin, portare a “una zona di contatto” tra le stratificazioni culturali di partenza e di arrivo (1997: 469). Se lo scopo della traduzione è quello di agevolare la comprensione di un testo antico avvicinandolo a un pubblico nuovo – la cui sensibilità è diversa rispetto a quella del destinatario primario –, tale operazione richiede un’attività che favorisca la capacità di ricontestualizzare “to forge a version for and of their own time” (Bassnet 2011: 77).

È bene ribadire quanto il lavoro Di San Lazzaro/Murri (1947) sia stato pionieristico, avendo offerto al grande pubblico la prima antologia del *Minnesang* in lingua italiana. Le autrici hanno chiare le criticità di cui sopra, soprattutto gli aspetti linguistici. Il loro contributo risulta quindi coerente con quanto affermano nell'introduzione: “non rinunciare all'espressione ritmica che si è cercato di conservare nel suo tono fondamentale”, pur nella consapevolezza di non poter sempre “mantenere la stessa qualità dei versi e [...] fare altrettanto per le rime” (1947: 6). Solo un anno più tardi, condividendo la visione generale della traduzione, Politi reputa doveroso salvaguardare gli elementi poetici del *Lied*, considerando la traduzione in versi “l'unica via per accostarsi ai molteplici valori di un testo poetico” (1948: viii-ix). Politi è il solo a cercare di riprodurre la rima alternata parallela a quella del testo in alto-tedesco medio a fronte, cui si affianca un lessico arcaico (es. “branca” per artigli; “leanza” per fedeltà), che anche per il lettore dell'epoca crea una lontananza e una patina medievaleggiante in sintonia con il componimento del Duecento tedesco. Sulla stessa linea, quasi vent'anni più tardi, consapevole del lessico cortese del *Minnesang* i cui significati sfuggono al lettore contemporaneo, Amoretti ricorre a una “modestia formale”, al fine di “salvare un poco di quell'aura che fascia l'originale [...] e ad evitare di falsificarla con un «abito» ad essa non adatto” (1965: 33). Lo sforzo cui fa riferimento Amoretti è un esempio delle difficoltà di decodifica e ricodifica di alcuni dei “significati da tradurre” propri della compagine linguistica e culturale cavalleresca tedesca e privi di un corrispettivo nella lingua e cultura di arrivo. Nel loro insieme le traduzioni di *Sîne klâwen* di Di San Lazzaro/Murri, Politi e Amoretti privilegiano la dizione poetica, con espansioni e riduzioni, ponendo in secondo piano, in taluni casi, la corrispondenza con il testo nella lingua di partenza.

Le due antologie di *Minnesang* a cura di Molinari si distinguono da quelle precedenti per un rapporto squisitamente filologico con la fonte, conciliando la resa retorica e quella ermeneutica. Nel libro *Minnesänger. Codex Manesse*, l'autrice sottolinea “i limiti oggettivi di una traduzione di liriche moderne medievali” e la necessità di ricorrere a una soluzione intermedia – ovvero all'uso di versi liberi che rievochino lo spirito dei *Lieder* senza, tuttavia, risultare né artificiosi né forzati (1983: 30). Ne *Le stagioni del Minnesang*, Molinari sceglie ulteriori poesie e, allo stesso tempo, revisiona alcune traduzioni dal volume precedente. La resa è sempre poetica e mira a esplicitare il significato letterale del testo, per “faci-

litare l'accesso all'originale [...] senza pretendere di riprodurne il ritmo e l'armonia"; è inoltre ragguardevole il tentativo di ricostruzione, verso per verso, laddove possibile, delle peculiarità "retoriche e stilistiche e la struttura logico-sintattica del linguaggio" (1994: 34). Nei saggi che riflettono sulle criticità e sulle strategie della traduzione, Molinari delinea la centralità della figura del "traduttore-filologo". Questi – osserva la studiosa – deve adoperarsi affinché vi sia "non la presunzione di una sicura obbiettività, ma semplicemente la 'tensione' verso il raggiungimento del massimo possibile di verità storica" (1999: 228).

Il magistero e la ricerca di Maria Vittoria Molinari hanno lasciato all'accademia italiana un *modus operandi* di valore inestimabile – in armonioso allineamento con i principi traduttologici di autori quali Berman (1994: 27) e Venuti (1996: 37), che sollecitano una teoria della traduzione fondata sulla valorizzazione delle peculiarità linguistiche e culturali dei testi da riconsegnare al pubblico. Dopo quasi vent'anni dall'antologia *Minnesänger. Codex Manesse* (1983), Molinari offre ulteriori considerazioni sulla "responsabilità socio-culturale" del traduttore, da un lato, nel custodire "la ricezione della materia medievale" e, dall'altro, nel restituire il testo "mettendone in rilievo l'intrinseco interesse antropologico ed estetico" (2002a: 16, 20). In questo fecondo contesto scientifico, Bampi ha preso il testimone lasciato da Molinari. *L'amor cortese nel Medioevo tedesco* si rivolge, *in primis*, agli studenti universitari, perseguendo nella valorizzazione degli aspetti linguistico-filologici e di quelli storico-culturali – ampliando la discussione codicologica e quella sul rapporto fra metro e ritmo. La resa dei testi offerta da Bampi ha come obiettivo primo la custodia dei *Lieder*; i suoi criteri traduttivi privilegiano l'aderenza alle poesie in alto-tedesco medio per "rendere, almeno allusivamente, il ritmo del testo di partenza" (2009: 10). Fondate su questi saldi principi, le traduzioni di Bampi sono caratterizzate da un lessico attuale, abbattendo la barriera intertemporale e fornendo al lettore testi di alta fruibilità e accuratezza filologico-linguistica.

Gabriele Cocco
 Università degli studi di Bergamo
 Piazza Rosate 2, 24129 Bergamo
 gabriele.cocco@unibg.it

Bibliografia

- Amoretti, Giovanni Vittorio. 1965. *I Minnesänger*, Torino: UTET.
- Bachtin, Michail. 1997². *Epos e romanzo*. In: *Estetica e romanzo*, Strada Janovic Clara (trad.), 445-482. Einaudi: Torino.
- Bampi, Massimiliano. 2009. *L'amor cortese nel Medioevo tedesco: introduzione al Minnesang*, Venezia: Cafoscarina.
- Bampi, Massimiliano. 2022. *Sui sentieri del Graal. Il Parzival di Wolfram von Eschenbach*, Milano: Meltemi.
- Bartsch, Karl (Hrsg.). 1928. *Deutsche Liederdichter des 12. bis 14. Jahrhunderts: eine Auswahl*, 8. Aufl., Berlin: Golther.
- Bassnet, Susan. 2011. From cultural turn to translational turn: A transnational journey. In: Helgesson, Stefan & Watson, David (eds.), *Literature, Geography, Translation: Studies in World Writing*, 67-80. Newcastle: Cambridge Scholars.
- Berman, Antoine. 1994. La traduzione e la lettera o *l'auberge du lointain*. In: *Testo a fronte* 11. 11-34.
- Bumke, Joachim. 1991. *Wolfram von Eschenbach*. 6. Aufl., Stuttgart: Metzler.
- Di San Lazzaro, Clementina & Murri, Gianna. 1947. *I Minnesänger*, Torino: UTET.
- Greenfield, John. 2003. The figure of the night watchman in the dawn-songs from Wolfram Von Eschenbach to Oswald Von Wolkenstein. In: *Revista da Faculdade de Letras-Linguas* 20. 47-59.
- Hagen, von der, Friedrich (Hrsg.). 1923. *Minnesinger: deutsche Liederdichter des 12., 13. und 14. Jahrhunderts*, 4 Bände, Neuauf. 1838. Leipzig: Barth.
- Hartmann, Sieglinde. 2012. *Deutsche Liebeslyrik vom Minnesang bis zu Oswald von Wolkenstein. Oder die Erfindung der Liebe im Mittelalter*, Wiesbaden: Reichert.
- Haunser, Renate (Hrsg.). 1983. *Owe do Tagte ez: Tagelieder und motivverwandte Texte des Mittelalters und der frühen Neuzeit*, Goppingen: Kummerle.
- Heinzle, Joachim. 2019. *Wolfram von Eschenbach. Dichter der ritterlichen Welt. Leben, Werke*, Basel: Schwabe Verlag.
- Heinzle, Joachim (Hrsg.). 2021. *Die Lieder Wolframs von Eschenbach*, Stuttgart: Hirzel Verlag.
- Klein, Thomas. 1992. Die Parzivalhandschrift Cgm 19 und ihr Umkreis. In: *Wolfram-Studien* 12. 32-66.
- Knoop, Ulrich. 1976. *Das mittelhochdeutsche Tagelied: Inhaltsanalyse und literarhistorische Untersuchungen*, Marburg: Elwert.

- Krack, Lisa. 2018. *Gestaltung und Funktion der Wächterfigur in Wolframs von Eschenbach Tageliedern*, München: Grin Verlag.
- Kühnel, Jürgen. 1993. Wolfram von Eschenbach. *Sine klâwen*. In: Tervooren, Helmut (Hrsg.), *Gedichte und Interpretationen. Mittelalter*. 144-166. 2. Aufl., Stuttgart: Reclam.
- Lachmann, Karl & Haupt, Moriz (Hrsgg.). 1880. *Des Minnesangs Frühling*, 4. Aufl., Leipzig: Hirzel.
- Lachmann, Karl & von Kraus, Claus (Hrsgg.). 1959. *Des Minnesangs Frühling*, 32. Aufl., Leipzig: Hirzel.
- Lexer, Matthias. 1981. *Mittelhochdeutsches Taschenwörterbuch*, 36. Aufl., Leipzig: Hirzel.
- Molinari, Maria Vittoria. 1994. *Le stagioni del Minnesang*, Milano: Rizzoli.
- Molinari, Maria Vittoria. 1997. Trovatori e Minnesänger. Riscontri lessicali. In: Cipolla, Adele & Babbi, Anna Maria, *Filologia romanza, filologia germanica: intersezioni e diffrazioni, Atti del Convegno internazionale, Verona, 3-5 aprile 1995*, 215-235. Verona: Fiorini, 1997.
- Molinari, Maria Vittoria. 1999. Pubblicazioni recenti di testi germanici medievali. Edizione e traduzione. In: *Linguistica e Filologia* 10. 219-241.
- Molinari, Maria Vittoria. 2002a. Edizione e traduzione: la funzione del traduttore-filologo. In: Molinari, Maria Vittoria & Cammarota, Maria Grazia, *Tradurre testi medievali: obiettivi, pubblico, strategie*, 9-21. Bergamo: Bergamo University Press.
- Molinari, Maria Vittoria. 2002b. Il *Minnesang* e la lirica romanza: tra rifacimento e traduzione. In: *Linguistica e Filologia* 14. 257-282.
- Politi, Francesco Politi. 1948. *La lirica del Minnesang: testi, profili, versioni*, Bari: Laterza.
- Robinson, Douglas. 2000. Intertemporal Translation. In: Baker, Mona (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, 114-116. London/New York: Routledge.
- Rohrbach, Gerdt. 1986. *Studien zur Erforschung des mittelhochdeutschen Tageliedes. Ein sozialgeschichtlicher Beitrag*. Göttingen: Kümmerle.
- Touber, Anton. 2015. Troubadours und Minnesänger. In: *Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik*. 74. 147-179.
- Venuti, Lawrence. 1996. Genealogie della teoria della traduzione: Schleirmacher. In: *Testo a fronte* 15. 35-62.
- Wack, Mary. 1984. Wolfram's Dawn Song *Sine klâwen*. In: *Tradition* 40. 235-249.

- Walther, Ingo & Siebert, Gilda. 2008. *Codex Manesse: die Miniaturen der Großen Heidelberger Liederhandschrift*, Frankfurt am Main: Insel.
- Wapnewski, Peter (Hrsg.). 1972. *Die Lyrik Wolframs von Eschenbach: Edition, Kommentar, Interpretation*, München: Beck.
- Wapnewski, Peter. 1975. *Waz ist minne: Studien zur Mittelhochdeutschen Lyrik*, München: Beck.
- Wapnewski, Peter & Vetter, Ewald M. & Molinari, Maria Vittoria. 1983. *Minnesänger. Codex Manesse (palatinus germanicus 848): una scelta del grande manoscritto di Heidelberg*, Milano: Franco M. Ricci.
- Wolf, Alois. 1992. Einleitung. In: Backes, Martina, *Tagelieder des deutschen Mittelalters: Mittelhochdeutsch-Neuhochdeutsch*. 11-81. Stuttgart: Reclam.
- Wölfel, Barbara. 1986. *Wahtaere und urloup*. Untersuchungen zu binären Motiven in den Tageliedern Wolframs von Eschenbach. In: Colberg, Heidrun & Petersen, Doris & Colberg, Heidrun (Hrsgg.), *Spuren: Festschrift für Theo Schumacher*, 107-120. Stuttgart: Heinz Verlag.