

## Le albe di Oswald von Wolkenstein: inquadramento storico-letterario, analisi testuale e traduzione in italiano (Prima parte)

alessandra.molinari@uniurb.it

---

In questo contributo parlerò delle *albe*, un tipo di lirica amorosa presente in molte culture non soltanto europee, e del modo in cui questo tipo testuale venne elaborato e valorizzato da Oswald von Wolkenstein (1376/78-1445), un poeta tardo-medievale tirolese decisamente fuori dal comune.

L'argomentazione sarà suddivisa in una Prima e in una Seconda parte, contenute in due distinti articoli, e percorrerà le seguenti tappe.

Nella Prima parte comincerò, nel par. 1, con la definizione del tipo testuale dell'alba, delle sue componenti formali e tematiche, della sua collocazione all'interno dell'ampio genere della lirica amorosa e della sua diffusione nella letteratura europea. Nel par. 2 mi soffermerò sulla produzione germanofona e sulle peculiarità delle albe in lingua tedesca rispetto alle composizioni di altre aree linguistiche, nonché sulla posizione delle prime all'interno della lirica amorosa medievale in lingua tedesca, presentandone, nel par. 3, alcune realizzazioni cosiddette 'tipiche'.

Nella Seconda parte proseguirò con il par. 4, nel quale esporrò alcuni casi di albe tedesche che variano il copione-tipo. Con i parr. 4 e 5 introdurrò alla personalità storica e poetica di Oswald von Wolkenstein e alla sua personalizzazione del tipo testuale dell'alba. Nei parr. 6 e 7, infine, produrrò un piccolo *case study* su una delle albe del poeta, Kl. 16. Esso vuole fornire al lettore una lente d'ingrandimento attraverso cui riscontrare in codesta alba le caratteristiche generali del tipo testuale ma anche le peculiarità del caso specifico. A tale scopo ne fornirò una descrizione a tutto tondo che, partendo dalle modalità della presenza di tale alba nella tradizione manoscritta, si concluderà nella sua traduzione in italiano traduttologicamente motivata.

---

## 1. IL TIPO TESTUALE DELL'ALBA

Dovendo definire il tipo testuale dell'alba come genere letterario, possiamo percorrere tre strade.

La prima consiste nell'elaborare una definizione transtemporale, che di tutte le manifestazioni storiche dell'alba estrapoli le caratteristiche tematico-formali permanenti ed essenziali. Tale strada potrebbe rendere ragione della diffusione davvero mondiale di questo fenomeno poetico, ma è viziata dal circolo ermeneutico del confondere il punto di arrivo con quello di partenza, cioè del selezionare supinamente a priori, come base empirica di partenza, proprio quelle composizioni che la convenzione critico-letteraria ha consegnato agli studiosi con il nome di albe, per poi elaborare su queste i criteri di analisi e di distinzione che dovrebbero permettere di individuare le albe in quanto tali.

La seconda strada consiste nello storicizzare il concetto di genere, ovvero nel muoversi all'interno di *una singola* epoca e regione storico-letteraria, rintracciando in essa eventuali prese di posizione poetologiche e riflessioni meta-genere sotto forma, ad esempio, di trattati di poetica menzionanti l'alba come genere, o di descrizioni di genere all'interno di romanzi o altri testi di finzione, o di utilizzo del termine alba (o del suo corrispettivo nella lingua parlata nel periodo e nell'area prescelti) come intitolazione di componimenti in versi nei manoscritti, o ancora di precise logiche di raggruppamento di componimenti all'interno dei manoscritti poetici. Date queste informazioni teoriche, si tratterà poi di riscontrarne possibili realizzazioni nel corpus poetico dell'epoca e area in questione.

La terza strada è un compromesso tra le prime due, consistente nell'utilizzare i risultati della seconda strada, quelli rispettivi a una singola epoca e regione storico-letteraria, come una lente che focalizzi eventuali corrispondenze o divergenze nelle altre regioni ed epoche.

Poiché è opinione comune che in quasi tutte le culture si siano prodotte e si stiano continuando a produrre dei testi definibili come albe<sup>1</sup>, ho deciso di imboccare, in questo primo paragrafo, la prima strada, consapevole del limite euristico della stessa, ma anche della sua utilità come ipotesi di lavoro<sup>2</sup>.

Data la varietà di realizzazioni storiche – ebraiche, arabe, europee... – delle albe, la letteratura scientifica e quella divulgativa ne forniscono una definizione generale che punta più sulle loro comunanze tematiche che su quelle formali<sup>3</sup>. Esse si coagulano a formare il seguente nucleo caratteristico:

---

<sup>1</sup> Si veda ad es. Hatto (1962; 1965).

<sup>2</sup> Nei parr. 2 e 3, dedicati alle albe tedesche, si cercherà di percorrere la terza strada.

<sup>3</sup> Queste ultime sono infatti necessariamente più soggette ai vincoli della lingua e della tradizione stilistica di riferimento.

- l'alba è un genere di componimento poetico, ovvero in versi;
- è un componimento lirico in quanto contenente un io lirico che dà voce ad almeno un personaggio;
- si svolge come una narrazione che incornicia un dialogo o uno o più monologhi;
- è organizzato su una serie di opposizioni o distinzioni (notte/giorno, dentro/fuori, noi/loro, coppia/società, intimità/istituzione, privato/pubblico, gioia/dolore, fedeltà/insincerità, amore vero/amore apparente...);
- contiene un setting codificato che richiede la presenza di due amanti in un luogo protetto (di solito l'alcova della donna) e spesso di un terzo personaggio (sentinella o serva, o uccellino, o altro) mediatore con la società e il mondo esterno in generale, nonché un copione di azioni che culminano nella separazione degli amanti, presentata come immediatamente seguente, o in altro modo temporalmente connessa, al loro congiungimento amoroso. Il sentimento che lega i due protagonisti viene rappresentato come autentico ma di difficile o impossibile libera realizzazione, a causa di sovente non ben specificati elementi ostili esterni alla coppia (ad esempio l'esistenza di un marito per la protagonista femminile), che rendono l'amore un rischio; l'impossibilità a vivere liberamente l'amore viene percepita dalla coppia come un fatto non solo doloroso, ma soprattutto assurdo, incomprensibile e ingiusto;
- l'intero testo è dominato dal momento e dall'immagine dell'alba, che costituisce a un tempo il vero sfondo e, soprattutto nel suo coincidere con il congiungimento fisico degli amanti, il vero climax del componimento.

Con queste caratteristiche, non bisogna stupirsi se l'alba ha conosciuto una fortuna mondiale. Essa si presta ad incarnare la grande letteratura, la letteratura vera, quella che, secondo il poeta Raymond Carver, tratta di "questioni di vita e di morte, sì, e la questione di come stare al mondo" <sup>4</sup>. Già la grandiosità della luce nascente, che, come vedremo nei prossimi paragrafi, invade letteralmente i componimenti, inserisce le albe nell'orizzonte dei *bisogni vitali* dell'essere umano, anzi dell'intero cosmo, che senza la luce non vive. Su questo orizzonte primario si staglia l'*altro* bisogno vitale: il bisogno dell'amore. Le albe tipiche rappresentano l'amore tra uomo e donna come un bisogno talmente vitale che la difficoltà o l'impossibilità a viverlo stravolge negli amanti la percezione della natura e del cosmo e li rende ostili a quella pur ineludibile luce solare. La tesi di fondo che sembra soggiacere alle albe è una: *se questo nostro amore non è giusto e buono, non lo è neppure la luce del giorno*.

Essendo il sorgere del giorno e l'amore erotico due veri e propri univer-

---

<sup>4</sup> Gentry and Stull (1990: 190), cit. in Spadaro (2002: 7)

sali antropologici, in quanto soddisfano due bisogni di fondo dell'esistenza umana, la critica ha giustamente rinunciato a cercare tra le manifestazioni mondiali del genere dell'alba dei rapporti di filiazione precisi e ha sposato la plausibile tesi della poligenesi.

Ma nel momento in cui circoscriviamo i contorni di singole aree e regioni, la ricerca di dipendenze genetiche e di rapporti intertestuali si fa tanto più sensata quanto più il raggio di analisi si accorcia. Vanno dunque riportate alcune ipotesi degli studiosi sull'origine delle albe medievali europee.

Vorrei citare tra tutti Wolf (1992: 11-81), che imposta gran parte della sua indagine su una concezione di *fonte* molto generica e ampia, ridicibile all'idea di 'influenza culturale' di un'area linguistica su un'altra. Wolf individua per le albe europee (quelle alto tedesche, quelle in lingua d'oc e quelle in lingua d'oïl) tre grandi fonti di ispirazione: la letteratura classica greca e latina, la poesia amorosa biblica (ovvero il Cantico dei Cantici) e quella cristiana, in particolare gli inni mattutini e le albe religiose.

Secondo Wolf (1992: 11), sarebbero state la letteratura classica – Omero, Virgilio, Ovidio, Meleagro di Gadara – e quella cristiana ad aver impresso nei trovatori il fascino per la grandiosità dell'aurora: "Diese antik-christliche Faszination, die vom Tagwerden ausging und die auch in mittelalterlicher Großepik ihre Spuren hinterlassen hat, ist ebenfalls beim europäischen Tagelied mitzubedenken, auch wenn keine strengen Kausalitäten und Abhängigkeiten auszumachen sind. Es liegt hier ein typisch europäisches Merkmal dieser Liedgattung vor [...]." Da Ovidio (*Heroides*) giungerebbero anche il motivo della contemplazione (*respicere*) dell'amata e quello dell'ambivalenza della luce tra il salvifico e il deleterio. (Wolf 1992: 18)

All'interno del cristianesimo, il tema della grandiosità della luce assume un peso simbolico maggiore che nei mondi classico e arabo e in generale nella cultura popolare europea precristiana (Wolf 1992: 19). Nella letteratura cristiana, dal libro della Genesi alle albe religiose, la luce è cosa buona e Dio è vera luce. Wolf elenca numerosi passaggi vetero- e neotestamentari che proverebbero l'opposizione cristiana tra la luce del giorno e lo stato di veglia – associati a Cristo e alla Salvezza – e le tenebre e il sonno, associati al distacco da Dio e alla perdizione (cfr. Rom. 13,11-12; Gv 1,5; Ap 21,23-5): "Nacht, Finsternis und Kälte erhalten in diesem heilsgeschichtlichen Zusammenhang eine negative Qualität, die das bloß Kosmisch-Sachliche grundsätzlich hinter sich läßt." (Wolf 1992: 20). Tale opposizione sarebbe poi stata rafforzata dalla metafisica neoplatonica della luce elaborata dai primi teologi cristiani, come Dionigi Aeropagita. Il simbolismo della luce salvifica così elaborato sarebbe alla base degli inni della Chiesa antica e delle albe religiose, e l'opposizione giorno-Cristo-salvezza/notte-perdizione farebbe parte del bagaglio culturale dei poeti provenzali e tedeschi. (Wolf 1992: 21s.)

In realtà la questione è molto più complessa di come la rappresenti Wolf. Senza volermi soffermare sulla correttezza filologica della sua interpretazione delle singole citazioni bibliche (per cui egli oltretutto non produce alcun riscontro tratto dalla teologia medievale) e pur concedendogli che l'utilizzazione delle immagini del giorno e della notte, della luce e della sua assenza sono state davvero sovente interpretate, nei secoli della teologia e della predicazione cristiane, nel senso dello schematismo oppositivo da Wolf delineato, vorrei tuttavia ricordare qui un dato essenziale, un *cardine* della narrazione biblica, che per tutti i teologi cristiani è sempre rimasto evidente sul piano letterale della narrazione e che nessuna ermeneutica neoplatonica e nessun senso tralato agostiniano sono mai riusciti a cancellare; un cardine che plausibilmente anche al poeta medievale più schiavo della metafisica neoplatonica dev'esser stato ben più presente della metafisica platonica stessa. Si tratta del fatto che nell'intera Bibbia, sin dalla prima pagina dell'Antico Testamento, la notte e le tenebre sono *il luogo per eccellenza* della manifestazione dell'amore e da questa ricevono la propria dignità. Le fondamentali epifanie dell'amore – Dio che parlando crea il mondo, Gesù che nasce, Gesù che risorge, Gesù risorto che incontra Maria di Magdala (ovvero l'incontro amoroso per eccellenza!) – avvengono nell'ombra, di notte o poco prima dell'alba. La notte e le tenebre vengono a costituire il *contorno necessario* che, posto in relazione con l'epifania amorosa, ne fa risaltare la natura. Un altro dato essenziale è che l'epifania amorosa rende, per così dire, benigna anche la notte e i suoi elementi. Non è un caso che, nella notte della Natività, l'umanità dei pastori e dei re magi venga condotta all'incontro con l'amore dalle stelle, anzi dalla Stella, luce sì, ma notturna. Luce notturna e salvifica <sup>5</sup>.

Un ulteriore esempio biblico della notte e del momento precedente l'alba come luogo privilegiato dell'incontro con l'amore si trova nel Cantico dei Cantici <sup>6</sup>. In questo libro il giorno e la sua luce presentano in sé una valutazione neutrale, ed assumono una connotazione positiva o negativa a seconda che vengano associati all'amore o alla sua assenza, o peggio alla guerra. Più che in un tempo particolare, l'amore del Cantico dei Cantici avviene in un *luogo*, che è l'Eden ripristinato. Tuttavia anche qui il momento privilegiato della ricerca dell'amore e dell'incontro è la notte. In particolare abbiamo due passaggi tra loro speculari, in cui la donna e poi l'uomo pronunciano delle parole inequivocabili su ciò che entrambi desiderano avvenga prima che giunga il giorno:

---

<sup>5</sup> L'interdipendenza tra la luce e le tenebre ai fini dell'epifania amorosa è confermata anche dal fatto che la cometa splende di luce riflessa dal sole; ma non mi risulta che ciò fosse noto ai tempi della stesura dei Vangeli, di conseguenza non può essere considerato funzionale alla narrazione biblica.

<sup>6</sup> Wolff non si sofferma sull'influsso possibilmente esercitato dal Cantico dei Cantici sulle albe se non per quanto riguarda la preponderanza in esso della voce femminile.

dilectus meus mihi et ego illi qui pascitur inter lilia  
*donec adspiret dies et inclinentur umbrae*  
*revertere similis esto dilecte mi capreae aut hinulo cervorum super montes Bether*  
(CC, 2.16-17)

[...]

*donec adspiret dies et inclinentur umbrae*  
*vadam ad montem murræ et ad collem turis*  
tota pulchra es amica mea et macula non est in te (CC, 4.6-7; corsivi miei)

Anche per il lettore medievale particolarmente versato nell'interpretazione traslata della Bibbia questi due passaggi sono e restano, già al sempre valido ed evidente livello letterale, *parole sante*, le quali iscrivono l'unione amorosa fisica dell'uomo e della donna tra le fondamentali epifanie notturne dell'amore nella Bibbia<sup>7</sup>. Ritengo che questa strada, non ancora battuta dalla critica, possa condurre a una più vera comprensione della profonda convinzione e della veemenza con cui, nelle albe che analizzerò nei prossimi paragrafi, gli amanti rivendicano per il loro amore il diritto a esistere; e spero che queste mie parole possano anche minimamente contribuire a smontare *questo mito* che vede il poeta medievale ferratissimo nella teologia coeva e succube della stessa<sup>8</sup>. Presumibilmente il poeta vedeva nelle pagine bibliche soprattutto ciò che più parlava alla propria sensibilità poetica. Perfino 'nel Medioevo più cristiano' egli faceva innanzitutto il proprio mestiere cioè, per l'appunto, quello di poeta, etimologicamente 'colui che crea'.

---

<sup>7</sup> Tale ascrizione dell'unione erotica tra le fondamentali epifanie amorose della Bibbia ha fatto sì che, nei secoli, si sia ripetutamente messa in questione la canonicità del Cantico dei Cantici, da parte di intellettuali ebraici e cristiani spiazzati da questa vera e propria (mi si perdoni il termine) patata bollente teologica, la quale non poteva non contraddire la fondamentale svalutazione del corpo e della sessualità innestata nel pensiero giudaico-cristiano dalla sua rilettura neoplatonica e presente comunque già in alcuni testi paolini.

<sup>8</sup> Secondo Wolf (1922: 22s.), l'opposizione giorno-incontro con Cristo-Salvezza / notte-ignoranza-perdizione sarebbe entrata anche nella sensibilità popolare e nella lingua corrente. Egli cita a suffragio di tale tesi i versi dell'*Ezzolied*, in particolare 109ss., 120, 121, 154, 156. Wolf tuttavia sorvola sul fatto che, accanto a simili termini, sono entrate nella sensibilità popolare e nella lingua corrente anche quelle citazioni bibliche che esprimono direttamente la *complementarità* tra luce e ombra e tra salvezza e perdizione, e che sono strettamente collegate al nucleo della Rivelazione. Basti citare tra tutte le espressioni *felix culpa* ('colpa feconda!') e, prima tra tutte, *nox sancta*, la quale è, liturgicamente, la santa notte pasquale, ma soprattutto la natalizia *Heilige Nacht* di tutta la religiosità popolare europea, un'immagine che ha avuto un tale impatto nella psiche collettiva che mi sembra appropriato definirla una immagine archetipica in senso jungiano. In entrambe queste espressioni-chiave del cristianesimo, o meglio in entrambe queste immagini archetipiche, la notte e la colpa vengono riconosciute come *generatrici*, come luoghi *di vita* e non di morte.

## 2. LE ALBE TEDESCHE NEL CONTESTO DELLA POESIA AMOROSA COEVA

Vorrei ora soffermarmi sulle realizzazioni germanofone del genere delle albe, chiarendo la loro specificità rispetto al resto della produzione lirica amorosa tedesca e rispetto alle albe e in generale alle liriche amorose francesi. Per far questo, mi rifarò a quell'accezione del concetto di genere che si ottiene percorrendo la seconda strada da me delineata nel par. 1. Ciò significa che farò precedere la mia analisi delle albe tedesche da un breve riassunto dell'uso dei termini tedeschi medievali per il tipo testuale dell'alba e degli scritti poetologici su di esso. Ma prima vorrei abbozzare un quadro del clima culturale in cui le albe tedesche si avviarono alla fortuna che avrebbero avuto nei secc. XII-XVI.

Tutti gli studiosi sono concordi nell'affermare che nell'Europa occidentale sin dal XII secolo si verificò, a tutti i livelli della cultura artistica, quella che potremmo chiamare *la scoperta dell'eros quale luogo di conoscenza e di riconoscimento di Sé e dell'Altro*. Rinuncio per motivi di spazio a menzionare le cause dell'avverarsi di tale fenomeno in quel periodo storico, cause che sono state comunque abbondantemente indagate da quella critica giustamente preoccupata di non consegnare alla dimensione del mito questo fenomeno realmente avvenuto. Bastino qui due dati fondamentali su due fenomeni concomitanti: nei secoli immediatamente seguenti il Mille, il sapere europeo non viene più prodotto e tramandato soltanto negli scrittori monastici, ma anche in altri luoghi, finanziati e promossi da altri soggetti sociali. Nella produzione della cultura scritta, al clero si affianca la società laica: dapprima la nobiltà, poi, nei secoli del tardo medioevo e della prima età moderna, anche la borghesia. L'altro fenomeno concomitante che ritengo di dover menzionare si ha nella teologia posteriore il Mille, nella quale – semplificando all'estremo – avviene la svolta cristocentrica, con uno spostamento di attenzione dal Padre al Figlio, ovvero al Dio umano e terreno, e quindi al tema dell'Incarnazione e al senso dell'essere-nel-corpo.

Nella poesia, la riflessione del ruolo dell'eros nell'esistenza umana si traduce nella grande lirica del *fin'amors*, dell'amor cortese, nelle modalità che tutti conosciamo, e che i poeti medievali tedeschi hanno chiamato *Minnesang* (m.a.t. *minnesanc*). Il servizio d'amore pare la via eccellente per giungere alla conoscenza amorosa; esso viene poetizzato come il percorso verso l'agognato ma sovente insperato congiungimento con l'amata.

Il cuore pulsante della lirica d'amore nel Medioevo europeo risiede in Provenza, tra i poeti trovatori. Essi fornirono ai *Minnesänger* i modelli formali e tematici principali, soprattutto per quanto riguarda la fase 'classica', quella che tematizza il servizio d'amore. Ma il *Minnesang* conosce anche modalità

autoctone, ovvero delle realizzazioni di cui si è propensi a escludere la filiazione francese.

La produzione viene comunemente suddivisa nelle seguenti fasi storiche (v. Mertens 2002: 336-8):

- La prima fase (ca. 1150-70) è quella del cosiddetto ‘Minnesang danubiano’. La tradizione manoscritta ci tramanda i nomi del von Kurenberg, di Dietmar von Aist, di Meinloh von Sevelingen e dei burgravi di Regensburg e di Rietenburg. A questa produzione è stato riconosciuto un certo carattere autoctono, probabilmente non di filiazione francese, almeno sul piano formale. Autoctona è la *Langzeilenstrophe*, la strofa a verso lungo, o strofa nibelungica. Per quanto riguarda i singoli tipi testuali, si tratta di una produzione già molto variegata, che va dall’alba al dialogo e al lamento. Il servizio amoroso e il fin’amors (m.a.t. *hōhe minne*) soltanto in Meinloh von Sevelingen e in Dietmar von Aist conoscono un primo abbozzo. Nel complesso, la tradizione autoctona preletteraria viene toccata da quella coeva latina e provenzale.
- Nella seconda fase (ca. 1170-1190) la produzione si diversifica diatopicamente. Il centro propulsore principale è la corte degli Staufi (‘Minnesang renano’, ‘prima scuola staufica’) con l’opera poetica dell’imperatore Enrico VI, di Friedrich von Hausen, Bernger von Horheim, Ulrich von Guttenburg, Bliigger von Steinach. La produzione di questa fase risente fortemente dei modelli francesi a livello sia formale (adozione della canzone, degli schemi rimici francesi e probabilmente anche delle melodie) che tematico (servizio d’amore, fin’amors, tema delle crociate). Nel caso di Friedrich von Hausen si è riuscita a dimostrare la stretta dipendenza dei suoi Lieder dai componimenti del poeta piccardo Conon de Béthune. Permane tuttavia anche il legame con la tradizione ritenuta autoctona, come nel caso del settentrionale Heinrich von Veldeke (o Henrik van Veldeke), che sembra fondere fonti romanze e mediolatine con fonti preletterarie basso tedesche (in forma di ballata). Con Heinrich von Veldeke e Friedrich von Hausen giungiamo a una maturità che rende gli stessi componimenti tedeschi fonte di ispirazione, ed apre finalmente un dialogo intertestuale ‘endotedesco’. Heinrich von Veldeke, ad esempio, influisce chiaramente sul posteriore Heinrich von Morungen. Un altro centro propulsore, situato presumibilmente in una non ben identificata corte nell’area linguistica tedesco-superiore, avrebbe ospitato personalità come Heinrich von Rugge, Albrecht von Johansdorf (originario probabilmente di Passau) e Hartwig von Raute.
- La terza fase (ca. 1190-1210) è difficilmente categorizzabile a causa dell’alto grado di individuazione di tutti i poeti in essa attivi. L’unico elemento che chiaramente li accomuna è l’ambientamento cortese dei loro compo-

nimenti. Alle corti di Turingia e/o di Meissen opera Heinrich von Morungen, che rielabora in chiave visiva le fonti latine a cui attinge; in qualche corte dell'area renano-superiore Hartmann von Aue crea componimenti con impianto didattico-moraleggiante; altra personalità di spicco è Reinmar der Alte (a Vienna).

- Questa fase si conclude con due poeti particolarmente originali, forse i maggiori del Minnesang: Walther von der Vogelweide, attivo tra il 1190 e il 1230, che rielabora modelli del Minnesang stesso (in particolare di Reinmar) creando anche nuove forme, come il *Mädchenlied*, e Wolfram von Eschenbach (attivo fino al 1220 ca.), autore epico che, nella sua produzione lirica numericamente limitata ma qualitativamente unica, si dedica soprattutto al genere dell'alba.
- I decenni immediatamente successivi non sono facilmente distinguibili in 'fasi', in quanto non vi sono riscontrabili degli sviluppi e delle tendenze comuni a più autori, ma semplicemente singoli poeti dalla personalità originale. Possiamo comunque individuare in Neidhart, operante alla corte ducale di Landshut (Baviera) e poi a Vienna, l'autore con la cui opera si vollero più rapportare gli altri poeti di questa fase. Il principale elemento innovativo di Neidhart è quello di aver spostato il setting del Minnesang nel mondo contadino, con la conseguente elaborazione di moduli descrittivi contenutistici e di nuovi tipi testuali, come le ballate estive e invernali, sul piano formale. Tale innovazione imprime una svolta che influisce sulle modalità di tutta la produzione coeva e posteriore, rappresentata da Burkart von Hohenfels, Gottfried von Neifen, Ulrich von Winterstetten, Steinmar, dal Tannhäuser (a Vienna), e da altri, anche anonimi.
- Tra il 1225/30 e il 1245/50 ('seconda scuola staufica') operano alla corte di Enrico VII e poi di Corrado IV tre poeti accomunati da un forte gusto manieristico: i già citati Burkart von Hohenfels, Gottfried von Neifen e Ulrich von Winterstetten. In Stiria il ministeriale Ulrich von Liechtenstein incornicia i suoi Lieder nel *Frauendienst*, una fittizia autobiografia amorosa composta attorno al 1250. Sempre in questi anni, nella Germania centro-settentrionale si cimentano con il Minnesang alcuni esponenti della nobiltà principesca, a dimostrazione, secondo Mertens (2002: 337), che in queste regioni culturalmente più arretrate il Minnesang, altrove affidato all'opera di un apposito ceto intellettuale, assume una funzione autorappresentativa e distintiva dell'«eccellenza principesca». Si tratta del margravio Heinrich von Meissen, di re Wenzel di Boemia, del duca Friedrich (III o IV) di Breslau e del principe Wizlaw von Rügen.
- La produzione poetica tra il 1250 e il 1500 è troppo complessa per essere riferita nel dettaglio. Bastino qui tre osservazioni. In primo luogo, di questo lungo periodo ci sono pervenuti soprattutto manoscritti meridionali,

prodotti in Svizzera e in Austria, che attestano opere della corrispondente area linguistica tedesco superiore. Ciò ci autorizza a presumere un'effettiva preponderanza dell'attività poetica in queste regioni. Fatta eccezione per Heinrich von Meissen, operante a Mainz, e per Michael Beheim (1416/21-1474/78), un sarto assunto come poeta di professione alla corte del camerlengo imperiale Konrad di Weinsberg nell'attuale Baden-Württemberg, tutti gli altri nomi sono meridionali. Essi sono, per la Svizzera, Ulrich von Singenberg, Konrad von Landeck, Steinmar, Konrad von Würzburg, Johannes Hadlaub. In aurea austriaca troviamo Hugo von Monfort, il Monaco di Salisburgo e Oswald von Wolkenstein. Sul piano dei generi poetici il dato saliente è che i tipi testuali del Minnesang, ovvero le numerose varianti del *Lied*, nel complesso perdono di importanza, essendo sempre più spesso affiancati dalle realizzazioni del tipo testuale del *Leich*, dello (*Sang-*)*Spruch*, della *romanza* tedesca e in generale dai tipi elaborati all'interno del novello *Meistersang*. In terzo luogo, l'attività poetica non è più appannaggio esclusivo di nobili e ministeriali, ma anche, sempre più, di borghesi, e il luogo della performance oltre alla corte diviene la casa patrizia e la piazza cittadina; il Minnelied deve dunque cedere il passo ad altre forme laddove il suo retaggio chiaramente cortese – per tematiche, ambientazione e linguaggio – viene vissuto dal poeta non più come punto di riferimento e identificazione, ma come motivo di limitazione. Ne offre conferma – a conclusione di questa rassegna storica – il 'nostro' cavaliere tirolese Oswald von Wolkenstein, il cui tenace attaccamento ai tipi e motivi del Minnesang – che egli forza e stravolge allegramente proprio in quanto *li sente propri* – va di pari passo con un orgoglio di casta cocciuto e sprezzante verso le aspirazioni sociali dei non-nobili, borghesi artigiani e contadini. E lo consegna alla storia della letteratura come un gigante solitario.

Per una discussione dettagliata delle forme del Minnesang rimando ad alcune ottime introduzioni e monografie indicate nella Bibliografia, da cui ricavo solo quei dati essenziali a valutare correttamente l'alba tedesca non solo come un tipo testuale che varia la fondamentale forma del Minnelied, ma anche e soprattutto come un tipo testuale così prolifico e fortunato da meritare la dignità autonoma di *sottogenere*. Va qui sottolineato che l'alba attraversa cronologicamente *l'intera* rassegna storica appena elencata: dal primo poeta, Dietmar von Aist, al più tardo, Michael Beheim, non esiste un momento o una regione germanofona a cui essa sia ignota. Questo è un dato specifico della cultura tedesca medievale e tardo-medievale: a fronte di diciotto realizzazioni attestate dell'*alba* nella lirica trovatorica e cinque dell'*aube* francese settentrionale, la tradizione manoscritta del Minnesang ci consegna cento-

venti Tagelieder (m.a.t. *tageliet*). Bastino dunque le seguenti osservazioni, che mettono sistematicamente a confronto gli aspetti formali dell'alba con quelli del Minnesang visto complessivamente:

- La forma base dell'alba tedesca, come del Minnesang classico, è il Lied, ovvero la *canso* provenzale. Si noti che nel m.a.t. *daz liet* significava semplicemente 'la strofa' e che la canzone stessa veniva chiamata *diu liet*, 'le strofe'. In tale modo l'uso corrente della lingua, in mancanza di trattati tedesco-medievali di metrica, ci fornisce la definizione implicita del Lied come di un semplice 'insieme di strofe'. La strofa tipica del Minnesang è tripartita (*Aufgesang* con due *Stollen* e *Abgesang*); un Lied non prevede un numero fisso di strofe. All'interno del genere dell'alba i poeti giocarono con questa forma base. La realizzazione della forma della *canso* nelle albe trovatoriche conteneva di regola un ritornello che chiudesse ogni strofa. Nei poeti tedeschi ciò si ritrova solo in Heinrich von Morungen, per il resto essi tendono a chiudere ogni strofa con due versi metricamente identici tra loro (*Abgesang*) e tra tutte le strofe, ma diversi per contenuto linguistico.
- Anche per la produzione poetica del Minnesang vale la fondamentale distinzione tra tipi testuali 'soggettivi' e 'oggettivi' elaborata per la lirica romanza da A. Jeanroy e che riporto nelle parole di Mertens (2002: 337): "Die Typen des Minnesangs lassen sich in 'subjektive' Gattungen mit Minneklage und -reflexion eines Rollen-Ich und 'objektive', erzählende mit Figurenrede (Bote, Rollentyp. Mann/Frau) einteilen – zu letzteren gehören der oft produzierte Typ des Tagelieds und die nur ansatzweise aus dem Romanischen rezipierte Pastourelle." L'espressione *genre objectiv* coniata da Jeanroy è diventata un termine tecnico della critica letteraria medievistica.
- Dal punto di vista delle modalità pragmatiche della performance e del modo in cui essa influisce sulla forma di un testo, il Minnesang può essere analizzato nel contesto della distinzione tra lirica 'parlata' (*Sprechverslyrik*) e lirica 'cantata' (*Sangverslyrik*, espressione coniata da Bertau nel 1964). Tipi testuali solitamente ascritti alla *Sprechverslyrik* sono lo *Spruch* e la *Rede*; quelli della *Sangverslyrik* sono il *Leich* e il *Lied*. Il Minnesang, come tradisce il nome stesso, fa parte di questa sfera e predilige il Lied come tipo fondamentale.
- Date le caratteristiche metriche, il Lied deve aver avuto una base melodica. Solitamente i manoscritti non ce ne riportano le tabulature, o attestano delle annotazioni difficilmente comprensibili. Tra le poche eccezioni felici ci è data la tradizione manoscritta delle melodie di Oswald von Wolkenstein e del Monaco di Salisburgo.
- Per quanto riguarda le tematiche, la critica tradizionale attribuiva ai Tagelieder una *Ventilfunktion*, ovvero un ruolo di 'valvola' compensatorio ri-

spetto ai Lieder della *høbe minne*. Nel Tagelied il poeta, frustrato dal dover cantare sempre il desiderio inappagato, finalmente 'si sarebbe sfogato' in ampie e libere descrizioni dell'amore consumato. Sfortunatamente questa lettura nevrotica dei Tagelieder ha impedito a lungo di riconoscere la reale natura della complementarità tra i componimenti della *Tageliedminne* e quelli della *høbe minne*. I punti tematici in comune tra i due tipi sono notevoli. Entrambi si organizzano sul binomio gioia/dolore, intimità/sfera pubblica, esigenze individuali/esigenze sociali, amore realizzato/amore irrealizzato. L'esperienza che entrambi, a torto o a ragione, esprimono come ineliminabile dall'esistenza umana è *una*: lo scarto tra l'intensità del desiderio d'amore e l'entità del suo reale appagamento.

Vorrei concludere questo paragrafo con alcune informazioni sulla teorizzazione medievale del tipo testuale del Tagelied, per poi passare (par. 3) a una breve presentazione di alcuni componimenti. Le attestazioni dalle quali si può evincere una avvenuta riflessione teorica sul genere del Tagelied sono esposte in Hausner (1983: VX-XXII). L'impressione generale che esse prevedibilmente suscitano è che la riflessione sul concetto di genere avvenisse nel Medioevo tedesco in modo assai diverso che al giorno d'oggi. Innanzitutto il termine m.a.t. *tageliet* – parimenti a *tagewise* – veniva riferito a una varietà di fenomeni. *Tagewise* designava in generale il canto mattutino, o più specificamente la sveglia cantata dal guardiano, ma anche – soprattutto nel tardo medioevo e nella prima età moderna – il tipo di melodia; *tageliet* si riferiva solitamente ai testi poetici che tematizzavano in qualche modo il mattino o il momento della sveglia da parte della sentinella. Il termine *tageliet* intitola le albe in alcuni manoscritti tardomedievali, o appare talvolta all'interno di testi poetici, alludendo di regola al tipo testuale in questione: ne è un esempio il *Frauendienst* di Ulrich von Liechtenstein, dove nella narrazione si inserisce un Tagelied definito dal narratore sia *tagewise* (nella strofa 1632, con riferimento alla melodia) che *tageliet* (nella strofa 1633, con riferimento al contenuto testuale).

Una riflessione teorica esplicita sul concetto di genere nel Medioevo tedesco è un fatto attestato molto raramente e il Tagelied non fa eccezione. All'interno della tradizione francofona, il trattato anonimo catalano *Doctrina de compondre dictats* riporta la voce *alba* come nome di genere, ma, come Hausner (1983: xix) sottolinea, la definizione associata a tale voce risulta difficilmente interpretabile e quindi difficilmente rapportabile ai componimenti che tradizionalmente classifichiamo come albe.

Il mondo germanofono medievale non ci ha consegnato trattati di metrica e poetica, cosicché dobbiamo interrogare altre forme testuali, dove fortunatamente troviamo dei passaggi che per lo meno ci *suggeriscono* una definizione. Ed eccone un breve resoconto. Hausner (1983: XVIII-XXI) ri-

porta innanzitutto tre prediche in cui, associata al verso-titolo *Cantate domino canticum novum*, si trova una lunga elencazione dei vari tipi di Lieder del medioevo tedesco, contenente anche quella del Tagelied. Si tratta di tre prediche molto simili tra loro, che, a giudicare dal contenuto, devono essere state rivolte a un pubblico clericale. Esse di fatto impartiscono istruzioni sul contenuto ideale di un'alba religiosa, ma lo fanno a partire da una breve rassegna della tradizione poetica profana in vernacolo, di cui raccomandano una rielaborazione in senso sacro. Cito a titolo rappresentativo la predica contenuta in Graz, Universitätsbibliothek, Ms. 730, fol. 59r-59v (trascritto in Hausner 1983: XVIII, n. 9), limitatamente ai passaggi per noi rilevanti:

Cantate domino canticum novum. Apocalipsis: cantabant sancti canticum novum. Secundum consuetudinem mundanorum sex inveniuntur cantica spiritalia: est enim canticum vigilancium taglied, lamentancium chlaglied, amancium minnelied, laudancium loblied, vituperancium scheltlied, jubilancium freudenlied. Primum: taglied cantant vigiles homines desides a sompno ad opus excitantes. nota de amatoribus. [...]

Il testo prosegue insegnando come il *taglied* profano dev'essere ripensato e cantato in senso religioso da *prelati et doctores* (ibid.), a quali passi biblici (Isaia, Proverbi...) la novella alba si deve ispirare e a che cosa deve esortare perché la si possa considerare un *canticum novum*. Si tratta di uno dei tanti esempi interessanti di come la Chiesa medievale abbia perseguito il suo programma di cristianizzazione rivestendo biblicamente fenomeni culturali ben radicati nella società coeva; la sua informatività sul piano dello studio dei generi letterari è tuttavia di per sé limitata dall'intenzione non teorico-letteraria del suo autore.

Le informazioni più rivelatorie le troviamo in due testi letterari. Il primo è il già citato *Frauendienst* di Ulrich von Liechtenstein, nel quale, a partire dalla strofa 1621, l'io narra retrospettivamente come ha concepito il Tagelied che poi incornicia tra le strofe 1632 e 1633. L'altro è un testo anonimo del XIV sec., il discorso d'amore (*Minnerede*) *Von einem knappen und einer frauen*, nei cui versi iniziali (1-15) l'io narrante riferisce dei numerosi Tagelieder che afferma di aver sentito cantare fino a quel momento. Hausner (1983: xx) riassume: "In beiden Texten wird in dichterisch stilisierter Form das Tagelied als eine literarische Gattung beschrieben, die durch die Thematisierung einer ganz bestimmten Situation gekennzeichnet ist: Nach einer heimlich verbrachten [...], glücklichen Liebesnacht [...] muss ein Ritter, zumeist von einem Wächter ermahnt [...] am Morgen seine Geliebte verlassen [...], wobei dieser Abschied häufig mit Wehklagen und Verfluchungen des anbrechenden Tages [...] einhergeht." Partendo da questa descrizione-tipo, evinta da questi due testi del XIII e del XIV sec., mi accingo ora ad analizzare le albe di alcuni poeti del medioevo tedesco.

### 3. I TAGELIEDER: IL DISCORSO ATTORNO AL GENERE, IL DISCORSO INTERNO AL GENERE E IL COPIONE-TIPO

Adottare come criterio-guida per l'analisi la descrizione del tipo testuale 'Tagelied' che Hausner (1983: xx) evince da due poemi coevi alla produzione dei Tagelieder stessi è un approccio metodologicamente onesto pur se euristicamente limitato.

È onesto nella sua coerenza storica: un poeta medievale plausibilmente sapeva di cosa parlava, quando parlava di modalità compositive coeve. A tale proposito il *Frauendienst* è particolarmente illuminante in quanto l'io narrante offre una descrizione degli elementi del Tagelied come egli li conosce per averli sentiti nei numerosi canti altrui (str. 1621; 1633) e per averli imparati dai suoi 'maestri' (*mîn meister*, str. 1622). Il fatto notevole è che l'io narrante inserisce nella descrizione una riflessione critica sulla funzionalità e opportunità di tali elementi<sup>9</sup>; e a questo punto egli presenta un proprio Tagelied. In altre parole, dalla prassi altrui l'io narrante evince la teoria a quella soggiacente, la sottopone al proprio vaglio critico e poi torna alla prassi (questa volta la propria), producendoci un Tagelied che in seguito al vaglio critico ha modificato rispetto ai Tagelieder dei suoi maestri e degli altri poeti.

Anche l'io narrante dell'anonimo *Von einem knappen und einer frauen* descrive i Tagelieder sulla base dei molti che dichiara di aver sentito cantare<sup>10</sup>.

Chiaramente un simile approccio è euristicamente limitato. Quali sono quei 'maestri' e quei Tagelieder che l'io narrante nel *Frauendienst* e in *Von einem knappen und einer frauen* dichiara di aver sentito 'tanto' (*vil e dick*) cantare? Quali altri elementi potrebbero aver contenuto quei Tagelieder, oltre a quelli menzionati dall'io narrante nelle due opere? E infine, che cosa ci autorizza a ergere proprio *quelle* caratteristiche dei Tagelieder come le descrivono due opere risalenti alla metà del XIII sec. e al XIV, a *metro di valutazione* dei Tagelieder prodotti sessant'anni prima o cent'anni dopo?

Pur consapevole di tali limiti, ritengo sia comunque prioritaria la via della coerenza storica, che corrisponde alla seconda strada di cui al par. 1. Nella breve rassegna dei Tagelieder che segue, il mio punto di riferimento sarà dunque la situazione riferita implicitamente come tipica (o 'classica') in *Frauendienst* e in *Von einem knappen und einer frauen* e riassunta da Hausner

---

<sup>9</sup> Dai quali oltretutto egli si dissocia per quanto riguarda l'utilizzo del personaggio della sentinella, un elemento tradizionale del tipo testuale. Egli preannuncia che nel suo imminente componimento sostituirà con una *maget*, un'ancella della dama.

<sup>10</sup> "Vil dick ich daz gehoret han / Singen an ainem taglied / Wie fr(e)untlich sich ain ritter schied / Dez morgens von der frowen sin / [...]". (Ed. Lassberg III Nr. CCXIII, cit. in Hausner 1983: 123, vv. 12-15; 'Molto spesso questo ho udito / cantare in un *taglied*: / quanto amorevolmente un cavaliere si separò / il mattino dalla dama sua [...]. Questa traduzione e tutte le successive sono mie).

(1983: xx, v. cit. *supra*), che ripeto qui in italiano:

dopo una felice notte d'amore, consumata di nascosto, un cavaliere – solitamente esortato da una sentinella – sul farsi del mattino deve lasciare la propria amata. La separazione avviene sovente tra lamenti e imprecazioni rivolte al giorno nascente (da Hausner 1983: xx)

Tale 'metro di valutazione' renderà evidente ogni eventuale variazione sul tema.

Vorrei aprire questa breve rassegna con il Tagelied più antico. Esso viene attribuito a Dietmar von Aist, ritenuto un esponente del 'Minnesang danubiano':

'Slâfest du, vriedel ziere?  
wan wecket uns leider schiere;  
ein vogellîn sô wol getân  
daz ist der linden an daz zwî gegân.'

"Ich was vil sanfte entslâfen,  
nu rüefestû, kint, wâfen.  
liep âne leit mac niht sîn.  
swaz dû gebiutest, daz leiste ich, vriundîn mîn."

Diu vrouwe begunde weinen:  
'du rîtest hinnen und lâst mich eine.  
wenne wilt du wider her zuo mir?  
owê, du vüerest mîne vröide sant dir!' <sup>11</sup>

Questo Tagelied realizza la struttura-tipo delineata nel par. 2 in modo individuale, anche per la probabile parziale autonomia dai modelli francesi, dovuta al legame con una tradizione preletteraria autoctona, che la critica vuole riconoscere al Minnesang danubiano. Mi sembra tuttavia che in questo Tagelied le variazioni sul tema presentino un carattere sistematico, il che ci suggerisce che l'autore per lo meno conoscesse i modelli francesi e con quelli abbia dialogato nell'atto del comporre. Vediamo ora le caratteristiche salienti di questo testo. Si tratta di strofe dalle rime bacciate AA-BB, dunque non di *Stollenstrophen* di eredità francese. La componente narrativa, che fa dell'alba un *genre objectiv* e che quindi nel Tagelied 'tipico' dovrebbe essere evidente anche nella realizzazio-

---

<sup>11</sup> Testo secondo l'edizione *MF VIII, XIII* (39,18), cit. in Hausner (1983: 3). I testi dei Tagelieder di questa breve rassegna sono citati secondo le rispettive edizioni critiche di riferimento per la medievistica tedesca (v. Bibliografia finale). La punteggiatura delle stesse è stata modificata per evidenziare i discorsi diretti dei personaggi: si sono usate le virgolette singole per le parole della donna, quelle doppie per l'uomo e quelle a sergente per il guardiano. 'Dormi, amato bello? / Ma ci desta purtroppo presto / un uccellino così ben fatto / che del tiglio sul ramo è andato.' // "M'ero assai dolcemente addormentato, / ora tu chiami, fanciulla, All'arme! / Amore senza dolore non può essere. / Ciò che tu ordini, questo io eseguo, amica mia." // La dama cominciò a piangere: "Tu cavalchi via e mi lasci sola. / Quando tornerai da me? / Ahimè, tu conduci la mia gioia con te!".

ne di superficie della struttura, qui è relegata al v. 1 della III strofa: *Diu frouwe begunde weinen* ('la dama cominciò a piangere'). Per il resto questo Tagelied ha la struttura tipica di un *Dialog* tra i due amanti. La terminologia poetica non è quella delle albe 'classiche'. L'amato viene definito *vriedel*, un termine arcaico. In generale gli amanti si rivolgono l'un l'altra degli appellativi non socialmente connotati, appellativi che esprimono semplicemente la pura dimensione amorosa e la reciproca intimità: *vriedel ziere*, *kint*, *vriundîn mîn*. L'ambientazione cortese è soltanto abbozzata dal riferimento fugace al fatto che l'amata è una *frouwe* ('dama') e che l'amato, se *cavalca* via, dev'essere un cavaliere. Un altro elemento divergente dalla situazione-tipo è che il segnale del giorno non è dato dal canto della sentinella, bensì dalla vista di un uccellino da parte della dama, che, poggiatosi sul ramo del tiglio, ancora non ha cominciato a cantare<sup>12</sup>. Uccellino che viene peraltro descritto in termini *positivi*: *ein vogellîn sô wol getân*. Gli amanti di questa poesia dunque non connotano negativamente il giorno e i suoi segnali, e l'affermazione centrale, *liep âne leit mac niht sîn*, una vera e propria *sentenza* sulla natura dell'amore (il quale viene definito *liep* e non, cortesemente, *minne*, anche per sottolinearne la componente della gioia)<sup>13</sup>, evidentemente non viene stilisticamente connotata come una opposizione tra due componenti nemiche (amore-gioia *versus* dolore!), ma come una medaglia a due facce: l'amore è tale in quanto necessaria coesistenza di gioia (*liep*) e dolore (*leit*). Infatti gli amanti non hanno parole benevole solo per loro stessi, ma anche per l'uccellino portavoce del giorno nascente, della separazione imminente e del ritorno alla società esterna alla coppia. La poesia si chiude con l'esclamazione *owê*, 'ahi(mè)', vero e proprio segnale di genere, che percorre tutta la produzione delle albe tedesche, ma che qui non appare carico della drammaticità o addirittura tragicità che la critica vuole rinvenire nei Tagelieder del periodo cosiddetto 'classico'.

Vorrei ora passare a un autore attivo nella seconda fase del Minnesang, Heinrich von Morungen. Egli compose per lo più Lieder della *høhe minne* con gli elementi strutturali fondamentali di questo tipo testuale, ma inserendovi in modo personale elementi e accenti nuovi rispetto agli autori precedenti. Uno di questi è l'elemento della luce, sempre connesso alla dama, elemento che si presta particolarmente ad essere impiegato nel genere dell'alba. Il Tagelied che segue è un caso unico nel Minnesang tedesco e non se ne trovano analoghi neppure nella poesia francesca, il che ci lascia supporre che esso sia in gran parte merito dell'originale personalità di questo poeta:

---

<sup>12</sup> Analogamente alle albe cortesi però anche in quest'alba è la donna a reagire per prima ai segnali esterni (sentinella, uccellino, luce crescente) dell'imminente separazione e a far da tramite tra quelli e l'amato.

<sup>13</sup> Nella letteratura m.a.t. *liep* designa sia 'amore' che 'gioia'; *minne* è la denominazione propria per 'amore' nei componimenti della *høhe minne*, tematizzanti il servizio d'amore.

“Owê, –  
Sol aber mir iemer mê  
geliuhten dur die naht  
noch wizer danne ein snê  
ir lîp vil wol geslaht?  
Der trouc diu ougen mîn.  
ich wânde, ez solde sîn  
des lichten mânen schîn.  
Dô tagte ez.”

‘Owê, –  
Sol aber er iemer mê  
den morgen hie betagen?  
als uns diu naht engê,  
daz wir niht durfen klagen:  
Owê, nu ist ez tac’,  
als er mit klage pflac,  
dô er jungest bî mir lac.  
Dô tagte ez.’

“Owê, –  
Si kuste âne zal  
in dem slâfe mich.  
dô vielen hin ze tal  
ir trehene nider sich.  
Iedoch getrôste ich sie,  
daz sî ir weinen lie  
und mich al umbevie.  
Dô tagte ez.”

‘Owê, –  
Daz er sô dicke sich  
bî mir ersehen hât!  
als er endachte mich,  
sô wolt er sunder wât  
Mîn arme schouwen blôz.  
ez was ein wunder grôz,  
daz in des nie verdrôz.  
Dô tagte ez.’<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Testo da *MF* XIX,XXX (143,22), cit. in Hausner (1983: 4). “Ahimè –, potrà per me ancora / splendere attraverso la notte / ben più candido della neve / il corpo perfetto di lei? / Esso ingannò gli occhi miei. / Credetti che fosse / della splendida luna il chiarore. / E stava albeggiando.” // “Ahimè –, potrà egli ancora / il mattino qui attendere? / Possa la notte svanire, / senza che noi abbiamo a lamentare: / Miseri noi, ora è giorno, / come egli dolente esclamò / l’ultima volta che accanto a me giacque. / E stava albeggiando.” // “Ahimè –, ella diede baci innumerevoli / nel ‘sonno’ a me. / E caddero giù / le sue lacrime rincorrendosi. /

La forma è rappresentata da un *Wechsel*, ovvero dalla sequenza dei monologhi degli amanti. Le loro parole nel ricordare l'avvenuto incontro si rifanno ad alcuni elementi essenziali del copione narrativo del tipo-testuale Tagelied. Infatti, se tralasciano il guardiano, raccontano – anche se con toni più discreti che nelle albe posteriori – l'amplesso immediatamente precedente la separazione. La tematizzazione dell'amplesso è un elemento del Tagelied che potremmo definire tipico, anche se non sulla base delle osservazioni contenute in *Frauendienst* e *Von einem knappen und einer frawen* e riassunte in Hausner (1983: xx), bensì dell'effettiva ampia rappresentazione dello stesso nel corpus complessivamente tradito delle albe tedesche. In questo Tagelied, l'amplesso viene segnalato dalla presenza degli eufemismi *in dem slâfe* (str. 3) e *bi mir lac* (str. 2); in esso la donna trova consolazione alle proprie lacrime (str. 3). La prima e l'ultima strofa incorniciano simmetricamente l'unione amorosa; in esse prima l'uomo (str. 1), poi la donna (str. 4) ricordano l'avvenuta contemplazione del corpo di lei da parte di lui.

La tematica della luce vi è trattata in modo molto particolare. Nella prima strofa, il candore *noch wîzer danne ein snê* 'più bianco della neve' della luce che promana dal corpo dell'amata sembra riecheggiare i versi dei salmi<sup>15</sup> e componimenti sacri come le lodi mariane. Segue il verso enigmatico *Der trouc diu ougen mîn* 'egli ingannò gli occhi miei', che è stato talvolta riferito al corpo della donna: *ir lîp* (masch.), 'il suo corpo' splendente avrebbe ingannato gli occhi dell'io narrante maschile, inducendolo a credere che il chiarore che illuminava il corpo stesso della donna fosse quello della luna (*manen schîn*), mentre invece veniva dal giorno che stava nascendo (*dô tagte ez*). In questo modo – sostiene ad es. Wolf – il corpo femminile diverrebbe il luogo dell'inganno, il che getterebbe una luce ambigua sul valore dell'amore delle albe. Ma considerando lo stile e la personalità poetica di Heinrich von Morungen, questo mi sembra un giudizio che non tiene conto del suo gusto per il gioco sintattico. Vorrei dunque formulare un'ipotesi alternativa, per cui il pronome soggetto *der* in *der trouc diu ougen mîn* sia riferito cataforicamente allo *schîn* 'chiarore, splendore'; tuttavia non al *manen schîn* menzionato due versi dopo, bensì a quello del *morgen* della strofa seguente, ovvero quell'implicito *tages schîn* che di fatto risplende sull'amata e che, attraverso il ritornello sempre identico *dô tagte ez*, attraversa come finestre aperte tutte le strofe di quest'alba.<sup>16</sup> Se una simile

---

Ma io la consolai, / talché ella il suo pianto cessò / poi forte m'abbracciò. / E stava albeggiando." // 'Ahimè, – quante volte / a contemplarmi si fermò! / Mentre egli mi scopriva, / voleva senza veste / le mie braccia ammirare nude. / Era un gran prodigio / che mai se ne stancasse. / E stava albeggiando.'

<sup>15</sup> Cito da un caso illustre, il *Miserere* (*Vulg. Sal. 50*): "asparges me hysopo et mundabor / lavabis me et *super nivem dealabor*" (il corsivo è mio).

<sup>16</sup> Quest'alba è l'unica in lingua tedesca ad aver adottato la convenzione romanza del refrain nell'alba.

lettura è plausibile, è *la luce del giorno* ad ingannare l'io maschile, non il corpo dell'amata, il che implicherebbe che sia questo di Heinrich von Morungen il Tagelied con cui comincia nella tradizione manoscritta germanofona la connotazione negativa del giorno come uno degli elementi tematici fondamentali del tipo testuale dell'alba.

I Tagelieder che cronologicamente seguirono il componimento di Heinrich von Morungen segnarono una svolta nella storia della riflessione sul genere in quanto nessuno degli autori posteriori – a quanto risulta dalle caratteristiche delle loro albe – volle prescindere dal rapportarsi criticamente con esse. Si tratta delle albe di Wolfram von Eschenbach, le quali, nonostante il numero limitato dei testimoni pervenuti, probabilmente furono percepite sin da subito come magistrali, come opere 'classiche'. Tale percezione di classicità ha peraltro raggiunto anche i nostri giorni, inducendo più o meno inconsciamente molti studiosi contemporanei ad attribuire loro acriticamente *a priori* un carattere normativo e di guida nell'individuazione, da parte di quegli studiosi stessi, di un 'canone' delle albe tedesche medievali.

Wolfram von Eschenbach è noto ai più come l'autore del famosissimo romanzo arturiano intitolato con il nome del protagonista, *Parzival*, il quale, assieme a *Faust*, è forse il più 'tedesco' tra i personaggi-chiave immaginari della storia della cultura europea. Wolfram ha però composto anche otto liriche d'amore, tra cui ben cinque albe. Non sorprende che questo grande narratore sia stato attratto da questo *genre objectif*, in cui il copione narrativa di fondo (v. *supra*, Hausner 1983:xx) si organizza lungo le battute di un dialogo tra i due amanti (e tra essi e il guardiano), o tra la donna e il giorno, o lungo un'alternanza di monologhi. Nei suoi componimenti, Wolfram ha davvero sfruttato a fondo *tutti* gli elementi formali e tematici che, all'interno del setting tipico cortese, il tipo testuale gli offriva. Le sue albe vengono definite dalla critica un vero e proprio ciclo, a causa della loro complementarità reciproca, nel quale avviene un autentico discorso attorno al genere.

All'interno della tradizione tedesca, il copione di fondo del genere e tipo testuale 'alba' ha dato luogo a due forme di realizzazione. O tale copione si è tradotta in una cornice narrativa esplicita a livello di struttura superficiale, o è rimasto un dato implicito a cui comunque si riferisce la sequenza dialogica, per cui la comprensione del dialogo tra i personaggi presuppone la conoscenza del copione implicito degli eventi. Wolfram crea entrambe le forme di alba; di conseguenza ne ho selezionate due. La prima che presento realizza la cornice narrativa esplicitamente e le concede ampio spazio; la seconda invece è dominata dal dialogo e presuppone, nel destinatario, la pre-conoscenza del copione narrativo tipico. Questo resta implicito in quasi tutto il componimento, per realizzarsi linguisticamente soltanto nella strofa di chiusura.

Ed ecco la prima:

Den morgenblic bî wahtaers sange erkôs  
ein vrouwe dâ si tougen  
an ir werden vriundes arme lac.  
dâ von si der vröiden vil verlôs.  
des muosen liehtiu ougen  
aver nazzen. si sprach: 'ôwê tac!  
wilde und zam daz vröit sich dîn  
und siht dich gerne – wan ich eine. wie sol ez mir ergên!  
nu enmac niht langer hie bî mir bestên  
mîn vriunt: den jaget von mir dîn schîn.'

Der tac mit kraft al durch diu venster dranc.  
vil slôze sie besluzzen.  
daz half niht: des wart in sorge kunt.  
diu vriundîn den vriunt vast an sich twanc.  
ir ougen diu beguzzen  
ir beider wangel. sus sprach zim ir munt:  
'zwei herze und einen lîp hân wir.  
gar ungescheiden unser triuwe mit einander vert.  
der grôzen liebe der bin ich gar verherht  
wan sô du kumest und ich zuo dir.'

Der trûric man nam urloup balde alsus:  
ir liehten vel diu slehten  
kômen nâher. sus der tac erschein.  
weindiu ougen – sûezer vrouwen kus!  
sus kunden sie dô vlehten  
ir munde, ir brüste, ir arm, ir blankiu bein.  
swelch schiltaer entwurfe daz,  
geselleclîche als sie lâgen – des waere ouch dem genuoc.  
ir beider liebe doch vil sorgen truoc,  
sie pflâgen minne ân allen haz.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Ed. Wapnevski (Lied 1), citato in Hausner (1983: 5). – La luce del mattino durante il canto del guardiano scorse / una dama mentre segretamente / fra le braccia del suo caro amato giaceva. / Allora ella molta gioia perse. / Dovettero gli occhi lucenti / copiosamente bagnarsi. Ella disse: 'Ahimè giorno! / La fauna selvatica e domestica gioisce di te / e ti adocchia con brama – tranne me sola. Che ne sarà di me! / Ora non potrà più qui accanto a me restare / il mio amico: lo caccia via da me il tuo chiarore.' // Il giorno con forza attraverso le finestre irruppe. / Molti lucchetti essi avevan chiusi. / Non servi: allora l'affanno divenne loro noto. / L'amata l'amato forte a sé costrinse. / Gli occhi di lei bagnarono / d'entrambi le gote. Così parlò a lui la sua bocca: / 'Due cuori e un corpo abbiamo noi. / Tutta indivisa la nostra fedeltà l'uno con l'altro conduce. / Della gioia grande, di questa vengo derubata / salvo che tu non torni e io a te.' // Il triste uomo prese congedo subito così: / le loro chiare pelli, lisce, / giunsero più vicine. / Tanto il giorno rischiara. / Occhi piangenti – della dolce dama il bacio! / Così seppero intrecciare / le loro bocche, i loro petti, le loro braccia, le loro candide gambe. / Se un pittore sapesse riprodurre tanto, / intimamente quanto giacevano – ne farebbe il suo capolavoro. / La gioia d'entrambi tanti affanni sopportò, / facevano l'amore senza alcuna ostilità.

Al livello del lessico troviamo in questo Tagelied un ampio repertorio di termini – in parte tratti dalla convenzionale terminologia cortese, in parte adottati come peculiari – che, nella loro particolare costellazione, nella produzione degli anni seguenti verranno a costituire (assieme a quelli già trattati nei Tagelieder precedenti, come *weinen*) dei veri e propri segnali di genere: *wahtraers sange, vrouwe, tougen, werden vriundes, sorge, zwei herze und einen lip, triuwe, geselleclîche...*

Ma il Tagelied di Wolfram colpì i suoi emulatori in quanto autentico racconto. Come si nota, il filo narrativo – tessuto da un narratore onnisciente ma non invadente – lega tutte e tre le strofe ed apre e chiude il componimento. Esso segue il copione-tipo, di cui sono presenti qui le tappe essenziali<sup>18</sup>: canto del guardiano – risveglio della donna – (proteste o insulti contro il giorno) – risveglio dell'uomo – manifestazioni d'angoscia e (reciproche) rassicurazioni sui sentimenti – separazione-amplesso.

Nel filo della narrazione in terza persona sono intessuti due discorsi, nelle prime due strofe, pronunciati entrambi dalla donna. Si tratta di due 'dialoghi' in cui ella parla a due interlocutori maschili, il giorno e l'amato. I due interlocutori non replicano a parole, ma con delle azioni. La vocazione narrativa di Wolfram von Eschenbach si nota qui nella sua spiccata caratterizzazione di tutti i personaggi, non tanto tramite parole da questi pronunciate, quanto tramite le loro azioni, descritte in parte dai discorsi della donna, in parte dalle scelte lessicali del narratore onnisciente, in parte evinte dal tipo di reazioni suscitate. L'elemento forse più sorprendente di questo Tagelied è la rappresentazione del giorno (mattino) come di un vero e proprio *personaggio*, con corpo, intenzioni e azioni. Egli è dotato di uno *sguardo* (*blic*, I, 1) – in cui la donna deve aver rinvenuto molta ostilità – e in tutta risposta alle accuse che ella gli rivolge, prima tra tutte quella di *voler cacciare* l'amato via da lei (I, 10), *entra dalle finestre con una forza* (II,1) inesorabile che rende vana ogni azione di *chiusura* da parte della coppia (II, 2-3) e rischia di *devastare* (II,9) la donna. Da questi pochi accenni risulta chiaro che le parole della donna e del narratore (e le azioni dell'amato) caratterizzano il giorno come un guerriero, l'avversario di una guerra di cui egli vince la battaglia di *quel* giorno, strappando temporaneamente a lei la preda della gioia grande (o 'amore grande', *der grôzen liebe*, II, 9). Ma se questa battaglia è vinta, non è detto altrettanto della guerra. Il Tagelied, anzi, sembra favorire gli amanti, concludendosi con la constatazione lapidaria che nonostante tutto *si pflagen minne an allen haz* (III,10), 'facevano l'amore senza alcuna ostilità'.

Anche il narratore si autocaratterizza come un personaggio della sto-

---

<sup>18</sup> Cito tra parentesi quelle tappe che non occupano una posizione fissa nella concatenazione degli eventi corrispondente al copione tipico.

ria. Egli si presenta all'uditorio come un ammirato testimone oculare di questa drammatica vicenda. E confessa al pubblico il proprio senso di inadeguatezza e lo stupore di fronte all'*ineffabilità* di tanta intimità. Ma non lo fa direttamente, bensì nascondendosi dietro un ipotetico pittore (str. III). Si tratta di una riflessione sullo scarto tra il desiderio e la reale capacità dell'arte, di tutte le arti, di *dire le cose*: "Dennoch der Wunsch: 'Es sagen können'"<sup>19</sup>.

Il secondo Tagelied che presento si gioca tutto all'interno di un vero dialogo tra due personaggi, relegando l'elemento narrativo esplicito con il suo narratore onnisciente in una marginale strofa di chiusura:

«Sine klâwen  
durch die wolken sind geslagen:  
er stîget uf mit grôzer kraft!  
ich sich in grâwen  
tegelich als er wil tagen:  
den tac, der im geselleschaft  
erwenden wil, dem werden man,  
den ich bî naht in verliez.  
ich bringe in hinnen ob ich kan:  
sîn vil manigiu tugent mich daz leisten hiez.»

'Wahtaer du singest  
daz mir manige vröide nimt  
unde mèret 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 der geselle mîn.'

«Er muoz et hinnen  
balde und âne sûmen sich.  
nu gip im urloup, sîezez wîp!  
lâz in minnen  
her nâch sô verholne dich,  
daz er behalte êre und den lîp.  
er gap sich mîner triuwen alsô  
daz ich in braechte ouch wider dan.

---

<sup>19</sup> Sono le parole con cui Herta Müller (32009: 15) ha motivato l'impegno di una vita nella scrittura.

ez ist nu tac: naht was ez dô  
mit drucken an die brüste dîn kus mir in an gewan.»

‘Swaz dir gevalle  
wahtaer sinc und lâ den hie,  
der minne brâht und minne enpfenc.  
von dînem schalle  
ist er und ich erschrocken ie.  
sô ninder morgenstern ûf gienc  
ûf in der her nâch minne ist komen,  
noch ninder lûhte tages licht:  
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 erschrecken  
durch den der dâ bî ir was.  
ir brüstlîn an brust si twanc,  
der rîter ellens niht vergaz  
(des wold in wenden waechters dôn).  
urloup nâh und nâher baz  
mit kusse und anders gap in minne lôn.<sup>20</sup>

I personaggi che si scambiano le battute verbali sono il guardiano (Str. I e III) e la donna (Str. II e IV), ma in realtà sono in quattro a interagire lungo il copione: anche il giorno e l'uomo. Il primo a comparire è il giorno. Anche in questo Tagelied il giorno viene caratterizzato come un personaggio maschile,

---

<sup>20</sup> Ed. Wapnewski (Lied 3), citato in Hausner (1983: 7). – «I suoi artigli / tra le nubi uno squarcio hanno aperto: egli sale con grande vigore! / Lo vedo farsi grigio / al modo del giorno perché giorno vuol essere: / il giorno, che l'intimità gli vuole sottrarre, a quel nobile uomo / che di notte entrar lasciai. / Lo porto via, se posso: / la sua molteplice virtù di far ciò mi ordinò.» // ‘Guardiano, tu canti / qualcosa che tanta mia gioia mi prende / ed accresce il mio lamento. / una storia tu rechi / che purtroppo non mi piace / sempre di mattina verso il giorno: / tacimela tutta! / Lo comando io alla fedeltà tua. / Te ne compenso, ne sono capace: / così resta qui l'amico mio.’ // «Egli deve andare via / subito e senza indugiare. / Ora congedalo, dolce donna! / lascia che egli ami / ancora così in segreto te, / ché egli conservi onore e il corpo in vita. / Si è affidato alla mia fedeltà perché / io lo riporti anche indietro. / Ora è giorno: notte era allorché / fra stretti abbracci il tuo bacio a me lo evinse.» // ‘Ciò che ti piaccia / guardiano canta e lascialo qui, / colui che amore portò e amore ricevette. / dal tuo chiasso / lui ed io veniamo spaventati sempre. / Quando non ancora la stella del mattino era sorta / su colui che qui per l'amore è giunto, / né ancora luceva del giorno la luce: / tu lo hai sovente a me sottratto / dalle bianche braccia – ma dal cuore no.’ // Delle occhiate / che il giorno dava attraverso i vetri / e giacché il guardiano il monito cantava / ella dovette spaventarsi / a causa di colui che era appresso a lei. / il proprio pettuccio al petto ella costrinse, / il cavaliere la propria virilità non scordò / (glielo chiedeva del guardiano la melodia). / Il congedo vicino e più vicino ancora / in baci ed altro diede loro d'amore il compenso.

un bruto dalla forza bestiale, un avversario rapace e penetrante che vuole saccheggiare la coppia rubando all'uomo la loro intimità. Ma rivale è anche il guardiano, che rimprovera alla donna di avergli *sottratto* il cavaliere, accusa che gli viene rilanciata dalla donna. Tutto il Tagelied ruota sul concetto di *ri-ualità* tra due alleanze opposte: la coppia uomo-donna da un lato, il binomio guardiano-giorno dall'altro. Questi ultimi pongono ogni mattina attorno alla coppia un assedio la cui preda apparente è la *fedeltà* (*triuwe*) dell'uomo. I due assediati hanno due metodi diversi. Il giorno usa la prepotenza degli sguardi e la forza bruta del corpo, come già nel Tagelied precedente, con il rinforzo lessicale degli 'artigli' (*klawen*, I,1). Il guardiano è più astuto. Il suo primo metodo è quello di instillare nella donna *il dubbio*, insinuando che il binomio giorno-guardiano sia in realtà *il trio* giorno-guardiano-cavaliere. Infatti egli nel suo discorso alla donna parla dell'amato come di un *cavaliere* e le ripete che, se egli lo vuole riportare indietro, è perché è stato proprio lui, il cavaliere, a chiederglielo, appellandosi alla sua fedeltà (str. III). Nel far questo il guardiano fa capire alla donna che egli si sente fedele all'uomo, ma non a lei, come invece ella gli aveva chiesto, promettendogli un compenso (str. II). Il secondo metodo del guardiano è *snervare* la donna con la pura insistenza del canto. La donna ignora le sue parole, ritenendole delle insinuazioni che non reggono di fronte alla fedeltà che l'uomo dimostra a *lei*. E cerca di colpire l'avversario nel suo orgoglio accusandolo di *cantare male dei racconti odiosi*, da ambasciatore funesto.

A sciogliere temporaneamente la tensione ci pensa, anche in questo Tagelied, il narratore onnisciente, il quale nell'ultima strofa fa pendere l'ago leggermente dalla parte della coppia, rappresentando il guardiano e il suo canto come una minaccia alla virilità dell'uomo, dipingendo quest'ultimo come solidale con la donna, e opponendo qualitativamente il compenso a questa fedeltà, ovvero l'amore, a quello dovuto alla fedeltà di un guardiano.

Ma se la preda apparente è la *triuwe* dell'uomo, tanti elementi del Tagelied lasciano intendere che la vera posta in gioco sia *altra*. Infatti non ci viene detto a che pro tale preda sia così importante. Che cosa si nasconde dietro la contesa della *triuwe*? La risposta – se c'è, e se ve n'è una – si nasconde dietro i molteplici punti di vista, a conferma di quell'amore di polifonia che caratterizza Wolfram poeta-narratore e che, speriamo, non è forse che il risvolto estetico del desiderio di considerare anche le ragioni dell'*altro*, foss'anche soltanto per capire meglio le proprie.

Negli altri Tagelieder di Wolfram l'uomo svolge una parte attiva nella contesa, ponendosi nel complesso chiaramente dalla parte della donna e facendosi portavoce della coppia anche presso la Divinità, la cui autorevolezza egli prevedibilmente considera superiore a quella della 'società'. Nel far questo l'uomo porta la discussione su un piano *altro*, ovvero sul piano della giustifi-

cazione *ontologica* delle istanze dell'amore tra uomo e donna, la cui indagine ci potrebbe suggerire qualcosa sulla natura della vera posta in gioco nei Tagelieder di Wolfram von Eschenbach. Nella str. II, 13-14 di *Ez ist nu tac* (ed. Wapnewski, Lied 2) l'amante, da uomo del Medioevo, invoca la *beatitudo* divina in virtù della filosofica *participatio* della *minne* ad essa: "hat diu minne an saelden teil, diu helfe mir, daz ich dich noch / mit vröiden müeze finden." ("!Se/poiché l'amore alla beatitudine partecipa, essa mi aiuti a che io ancora / con gioia ti debba trovare").

Qualunque sia la parte svolta dall'uomo in tutti i Tagelieder finora considerati, e malgrado egli risulti nel complesso chiaramente solidale con la donna e coprotagonista nella coppia, un dato è certo: nel copione tipico dell'alba, *la donna è l'unico personaggio femminile in un universo maschile*. Ella è chiusa in una stanza da cui *il maschio* – giorno o cavaliere che sia – *va e viene*. Lei è il polo fermo attorno al quale girano, anche se in libertà vigilata, cavaliere, guardiano e sole. Invece di chiedersi quale significato profondo sociologico o psicologico possieda questo dato incontrovertibile – il che sarebbe anche sensato, all'interno di un'ampia monografia sui Tagelieder – sarà qui più fruttuoso indagare in quali modi questo elemento di squilibrio funzionale e di tensione abbia *dinamizzato* l'evoluzione del genere letterario dell'alba nella tradizione tedesca dei decenni e secoli successivi. Ciò sarà l'oggetto della seconda parte di questo mio contributo.

## BIBLIOGRAFIA

Questa Prima Parte della bibliografia e sitografia presenta, oltre ai testi di riferimento di questo articolo, un piccolo repertorio bibliografico d'approfondimento sulla letteratura tedesca medievale, sul Minnesang, sul genere dell'alba e sui Tagelieder. Per una bibliografia dettagliata sull'opera dei singoli autori e di Oswald von Wolkenstein si rimanda alla Seconda Parte.

Backes, M. (Hg., 1992), *Tagelieder des deutschen Mittelalters*. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch. Ausgewählt, übersetzt und kommentiert von Martina Backes; Einleitung von Alois Wolf, Stuttgart, Reclam.

Behr, H.-J. (1996), "Die Inflation einer Gattung: Das Tagelied nach Wolfram", in Edwards *et al.* (eds, 1996): 195-202.

Bein, T. (1998), *Germanistische Mediävistik. Eine Einführung*, Berlin, Erich Schmidt Verlag.

Bessière, J. *et al.* (a cura di, 2001), *Storia delle poetiche occidentali*, Roma, Meltemi.

- Biblia sacra iuxta vulgatam versionem* (1994), editionem quartam emendatam cum sociis B. Fischer, H. I. Frede, H. F. D. Sparks, W. Thiele, preparavit Rogert Gryson, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft.
- Billy, D. (2009), “Le traitement théorique de l’*‘alba’* dans la *Doctrina de compondre dictats* et la question de l’*‘alborada’*”, *Revue des Langues Romanes*, 1: 195-214.
- Bumke, J. (1993), *Geschichte der deutschen Literatur im hohen Mittelalter*, München, DTV.
- Chaguinian, C. (2007), “*Alba et Gayta*: Deux définitions à problème de la *Doctrina de compondre dictats* et leur possible solution”, *Romania*, 125, 1-2: 46-68.
- Chenu, M.D. (1986), *La teologia nel XII secolo*, Milano, Jaca Book.
- Cramer, T. (1995), *Geschichte der deutschen Literatur im späten Mittelalter*, München, DTV.
- Dallapiazza, M. (1995), *Lepica cortese*, Pisa, ETS.
- Dallapiazza, M. (2001), *Storia della letteratura tedesca*, I. *Dal Medioevo al Barocco*, Bari, Laterza.
- Dronke, P. (1973), *Die Lyrik des Mittelalters. Eine Einführung*, München, Beck.
- Edwards, C. et al. (eds, 1996), *Lied im deutschen Mittelalter*, Tübingen, Niemeyer.
- Fromm, H. (Hg., 1985), *Der deutsche Minnesang*, Bd. 2, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Gebert, B. (2007): “‘Ach Gott, wir han verslafen!’ Überlegungen zur Tagelied-Rezeption in Achim von Arnims und Clemens Brentanos *Des Knaben Wunderhorn*”, *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 57: 303-18.
- Gentry, M.B. and Stull, W. (1990), *Conversation with Raymond Carver*, Jackson (MS), University Press of Mississippi.
- Grubmüller, K. (Hg., 1989), *Kleinere Erzählformen im Mittelalter*, Paderborn et al., Schoeningh.
- Hatto, A. T. (1962), “Das Tagelied in der Weltliteratur”, *Deutsche Vierteljahrsschrift fuer Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 36: 489-502.
- Hatto, A. T. (ed., 1965), *Eos. An enquiry into the theme of lovers’ meetings and partings at dawn in poetry*, The Hague, Mouton & Co.
- Hausner, R. (Hg., 1983), *Owe do tagte ez. Tagelieder und motivverwandte Texte des Mittelalters und der frühen Neuzeit*, Bd. 1, Göppingen, Kümmerle Verlag.
- Heinze, J. (Hg., 1999), *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zu Beginn der Neuzeit*, Bd. II: *Vom hohen zum späten Mittelalter*, Teil 1: *Die höfische Literatur der Blütezeit*, von L.P. Johnson (1160/70-1220/30), Tübingen, Niemeyer.
- Heinzmann, R. (1992), *Philosophie des Mittelalters*, Stuttgart-Berlin-Köln, Kohlhammer.
- Hoffmann, W. (1985), “Tageliedkritik und Tageliedparodie in mittelhochdeutscher

- Zeit", *Germanisch-romanische Monatsschrift*, 35: 157-78.
- Johnson, L. P. (1999): "Wolfram von Eschenbach und das mittelhochdeutsche Tagelied", in Heinzle und Johnson (Hg., 1999): 173-88.
- Kaplan, S. und Spiekermann, R. (2009), "Lyrische Narrationen – narrative Lyrik. Generische Interferenzen in mittelhochdeutscher Epik, Minnesang und Mystik, Loccum, 17.-19. September 2008", Tagungsbericht, *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 128, 2/2009: 129-33.
- Keller, H. E. (1993), *Wort und Fleisch. Körperallegorien, mystische Spiritualität und Dichtung des St. Trudperter Hoheliedes im Horizont der Inkarnation*, Bern, Peter Lang.
- Lexikon Literatur des Mittelalters*, Bd. 2: *Autoren und Werke* (2002), Zusammenstellung der Artikel und Redaktion: Charlotte Bretscher-Gisiger, Stuttgart und Weimar, Metzler Verlag.
- Mancinelli, L. (1996), *Da Carlomagno a Lutero. La letteratura tedesca medievale*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Mertens, V. (1989), "Erzählerische Kleinstformen. Die genres objectifs im deutschen Minnesang", in Grubmüller (Hg., 1989): 49-65.
- Mertens, V. (2002), "Minnesang", in *Lexikon Literatur des Mittelalters*, Bd 1, 336-8.
- Moser, H. und Tervooren, H. (Hg., 1988), *Des Minnesangs Frühling*, I.: *Texte*. 38., erneut revidierte Auflage mit einem neuen Anhang, Stuttgart, S. Hirzel Verlag.
- Müller, H. (2009), *Der König verneigt sich und tötet*, Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch Verlag.
- Mueller, U. (1971), "Ovid 'Amores' – alba – tageliet", in Fromm (Hg., 1985): 382-400.
- Mueller, U. (1984), "Tagelied", in *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, 2. Aufl. Berlin : De Gruyter, 1984: 345-50.
- Saville, J. (1972), *The medieval erotic alba. Structure as meaning*, New York and London, Columbia University Press.
- Spadaro, A. (2002), *A che cosa "serve" la letteratura?*, Roma e Torino, ElleDiCi e La Civiltà Cattolica.
- Wapnewski, P. (1972), *Die Lyrik Wolframs von Eschenbach. Edition – Kommentar – Interpretation*, München, Beck.
- Wolf, A. (1992), "Literaturhistorische Aspekte der mittelalterlichen Tagelieddichtung", in: Backes (1992): 9-81.
- Wolf, N. R. (1968), "Tageliedvariationen im späten provenzalischen und deutschen Minnesang", *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 87: 185-94.

## ABBREVIAZIONI

<i>CC</i>	<i>Canticum Canticorum</i>
m.a.t.	medio alto-tedesco
<i>MF</i>	<i>Des Minnesangs Frühling</i> (v. Bibliografia)
<i>Vulg.</i>	<i>Vulgata</i>

## ABSTRACT

This paper is the first part of an enquiry on the *tageliet*, the medieval German version of the erotic dawn-song. After introducing the problems and issues concerning the definition of the concept of text-type and poetic genre, the paper sketches out the possible origin and sources of European dawn-songs and their diffusion in medieval France. A survey on the German *tageliet* follows. It analyses their position within medieval German love lyrics and their relationship to French dawn-songs. It then focuses on some of the texts which were probably perceived by a medieval German speaking audience as being 'typical'.

The second part of this enquiry will follow in *Linguae &* 1/2010. It will contain a discussion on variants and parodies of the *tageliet* as well as an analysis of the dawn-songs composed by the great Tyrolean poet Oswald von Wolkenstein (1376/78-1445).