

Alessandra Molinari – *Università di Urbino*

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

alessandra.molinari@uniurb.it

Lo scopo della ricerca non consiste infatti nell'immaginarsi in possesso dell'unica teoria giusta, bensì – mettendo in dubbio tutte le teorie – nel giungere a poco a poco più vicino alla verità.
(Carl Gustav Jung, “L'essenza dei sogni”)

A sei mesi dalla pubblicazione della Prima parte, in *Linguae &* 2/2009, della mia indagine sul genere poetico dell'alba e sui *Tagelieder* del poeta tirolese quattrocentesco Oswald von Wolkenstein (Molinari 2009: 67-94), eccone la Seconda parte: spero possa essere letta sia come la naturale prosecuzione della Prima che come un articolo concluso in sé. La citazione d'apertura sarà la stella polare che orienterà ogni mio passo: e se quella “verità” era una fata morgana, sarò grata al lettore che me lo dimostrerà.

Il mio articolo conteneva i parr. 1-3 della mia indagine – per l'appunto, la Prima parte: in essa presentavo il tipo testuale del *Tagelied* (lett. “canto del giorno”), l'alba tedesca medievale, sul duplice sfondo della lirica amorosa tedesca coeva, il *Minnesang*, e dell’“alba” come genere poetico di fortuna transepolare mondiale; evidenziavo le peculiarità del *Tagelied* e ne enucleavo il copione-tipo dalle numerosissime realizzazioni tra il XII e il XVI secolo, nonché da alcune descrizioni, da parte di autori medio alto-tedeschi e mediolatini, del *tagliet* inteso se non come “genere” almeno come “forma poetica codificata”¹.

¹ *Tagliet* “canto del giorno” e *tagewise* “melodia/tono del giorno” sono le denominazioni consuete m.a.t. della forma poetica dell'alba. V. Hausner (Hg., 1983: XV-XXI).

Questa Seconda parte è dedicata al par. 4², ovvero all'osservazione sistematica dell'intero corpus dei *Tagelieder* tedeschi, la quale segue due tappe: il confronto dei *Tagelieder* tipici con quelli che variano il copione-tipo (4.1.) e la ricerca dei perché della vitalità del *Tagelied* all'interno della storia della poesia tedesca (4.2.). Questo duplice compito si è rivelato molto più interessante, complesso e vasto di quanto avessi potuto constatare in origine, anche in vista dell'analisi dell'opera di Oswald von Wolkenstein.

L'analisi dei *Tagelieder* del nostro poeta andrà quindi a costituire, in forma di ulteriore articolo, una novella Terza parte, alla quale verranno demandati i parr. 5-7 che erano stati pensati per questa Seconda parte. In essi presenterò le mie tesi sulle domande formulate nel par. 4.2. e, basandomi sulle stesse, giungerò all'oggetto conclusivo della mia indagine: collocare i *Tagelieder* di Oswald von Wolkenstein nel divenire di questa forma poetica nei secoli³, valutarli all'interno della produzione lirica complessiva del nostro autore e fornire un *case study* su uno dei suoi *Tagelieder*, Kl. 16. Si tratterà di "una descrizione a tutto tondo che, partendo dalle modalità della presenza di tale alba nella tradizione manoscritta, si concluderà nella sua tradizione in italiano traduttologicamente motivata" (Molinari 2009: 67).

1. VARIAZIONI DEL 'TAGELIED' TIPICO E LA FORTUNA DEL GENERE

Vorrei introdurre al par. 4 richiamando gli snodi-chiave del par. 3, con il quale concludevo la Prima parte⁴. Il primo compito che mi ero prefissa in tale par. era stato di fornire una descrizione dell'alba come tipo testuale, prima ancora che come "genere", evincendola, come poc'anzi ho accennato, non da una nostra astrazione a posteriori, ma da riflessioni sul *Tagelied* e descrizioni dello stesso come forma poetica codificata già contenute in opere coeve ai *Tagelieder* stessi⁵. Il merito di aver cercato sistematicamente e rintracciato per

² La numerazione dei paragrafi di questo articolo comincia dal par. 4 perché prosegue la parafrasi della Prima parte.

³ La critica considera Oswald l'ultimo autore di albe "cortesie" (ovvero che trovano la propria *raison d'être* nel mondo delle corti), ma sta volgendo recentemente sempre più l'attenzione verso le albe successive a quelle di questo poeta, prodotte in ambito borghese o popolare. V. Classen (1999a; 1999b), Herchert (1996), Hoffmann (1985) e v. Bibliografia finale ragionata (Terza parte)

⁴ Il par. 3 è "I *Tagelieder*: il discorso attorno al genere, il discorso interno al genere e il copione-tipo", in Molinari 2009: 80-91.

⁵ Preferisco evitare la nozione di "genere" perché la tradizione manoscritta del Medioevo germanofono attesta solo raramente delle riflessioni esplicite su tale nozione, e altrettanto raramente delle chiare categorizzazioni con intenti descrittivi o normativi. Cfr. Bein (1998: 20s., 105s.), Classen (1999b:

prima tali opere va a Renate Hausner (Hg., 1983: XX). Ella ha radunato nel suo corpus, tuttora un punto di riferimento fondamentale per la discussione sul *Tagelied* come tipo testuale e espressione del genere poetico dell'“alba”, tutti i testi – non soltanto letterari – del Medioevo tedesco e latino-tedesco che in vario modo menzionano, descrivono o sottopongono a critica gli elementi in essi ritenuti consueti del *Tagelied*⁶, e ne ha tratto il seguente copione narrativo da considerarsi quindi come “tipico”, che qui rendo 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, Hg., 1983: xx)⁷

Questo copione “tipico” di una forma lirico-narrativa che fa del *Tagelied* un esempio di *genre objectiv* è confermato da un nutrito gruppo di 71 componimenti tedeschi tra il XII e il VXI sec.; essi sono tutti documentati in Hausner (Hg., 1983). Nel par. 3 (Molinari 2009: 80-91) ne ho analizzati alcuni esempi: *Slâfest du, vriedel ziere* di Dietmar von Aist (MF VIII,XIII.39,18; fine del XI sec.), *Owê* di Heinrich von Morungen (MF XIX,XXX.143,22; prima metà del XII sec.), e *Den morgenblic* e *Sine klâwen* di Wolfram von Eschenbach (ed. Wapnewski, Lieder 1 e 3; prima metà XII sec.)⁸. Ognuno di questi *Tagelieder* ha realizzato esplicitamente o implicitamente il copione tipico tramite delle modulazioni sul tema che, giocando con gli elementi e i momenti fondamentali dello stesso senza però mutarne la struttura profonda, hanno sortito l'effetto finale di dinamizzare questo tipo testuale, consegnandolo ai decenni e ai secoli a venire ancora vivo. Tali modulazioni non interessano il copione-tipo come insieme, ma certi suoi aspetti costitutivi: il numero e l'identità dei personaggi, le loro reciproche relazioni e le loro rispettive azioni; l'ambientazione; la sequenza temporale; le fondamentali opposizioni e distinzioni funzionali (gioia/dolore; notte/giorno, dentro/fuori, noi/loro, intimità/ostilità; veglia/sonno; vegliare-vigilare...). Ne richiamo una selezione:

• In *Slâfest du, vriedel ziere* troviamo i tre personaggi “tipici” della donna, dell'uomo e del guardiano, rappresentato qui non da una persona ma da un uccellino che sta per cantare. In questo componimento chi compie l'atto dello svegliare è la donna. L'ambientazione è cortese soltanto per l'appel-

173s.), Hausner (Hg., 1983: XIV-XXI).

⁶ Si tratta di un gruppetto di 9 testi (8 m.a.t. e uno in lat. contenente la denominazione m.a.t. *tagliet*).

⁷ Già in Molinari 2009: 81.

⁸ Ovviamente questi “titoli” sono semplicemente i versi iniziali delle rispettive liriche. La tradizione manoscritta, come consueto, le ha trasmesse non titolate.

lativo *frouwe* con cui il narratore onnisciente chiama la donna, e per il riferimento all'imminente fuga di lui a cavallo; non è chiaro se la scena si svolga nel verde sotto un tiglio, o in una stanza alla cui finestra il tiglio è prossimo. Il riferimento spaziale fondamentale è semplicemente la prossimità al tiglio. Per quanto riguarda le opposizioni, spiccano in questo *Tagelied* quella tra l'atto del dormire (qui connesso alla gioia, all'abbandono all'amore) e l'atto dello svegliare (connesso al dolore, al pericolo, al grido d'allarme), nonché la distinzione tra gioia e dolore (presentate non come opposte e distanti, ma come le due ineludibili e inscindibili facce della medaglia dell'amore).

• In *Owê* l'ossatura narrativa non sostiene un dialogo – che dà a tutti gli altri *Tagelieder* tipici la forma del *Dialoglied* – ma un'alternanza di monologhi di lei e lui, secondo la forma del *Wechsel*. Ulteriori particolarità di questa lirica sono la mancanza del terzo personaggio e la forma temporale retrospettiva: questo *Tagelied* si gioca tutto nel tempo successivo alla partenza dell'uomo, il tempo dell'assenza. Se manca il terzo personaggio, non manca però una delle funzioni fondamentali da quegli svolta: lo stare sveglia fino all'alba. Essa è assunta dai due innamorati, che hanno trascorso la notte in una veglia amorosa. L'unica menzione al sonno (*slâf*) è in questo *Tagelied* un eufemismo per l'amplesso. I due innamorati, in strofe a turno, ricordano la passata notte d'amore, ognuno dalla sua prospettiva. Per quanto riguarda l'ambiente, neanche questo *Tagelied* specifica se l'incontro è avvenuto in una stanza o all'aperto. Una collocazione sola: è avvenuto nell'aura di luce del corpo dell'amata, specchio prima della luce della luna, poi del giorno nascente. Fatto notevole, in questo *Tagelied* il giorno è presentato come un imbroglione, che altera nell'amato la facoltà della vista ⁹. Le opposizioni funzionali di questo *Tagelied* sono tra la positiva luce della luna e quella negativa del giorno, e tra l'assenza presente (incertezza, paura di non rivedere più l'amato/a, angoscia che si desidera finisca presto) e l'incontro amoroso passato (che si desiderava non terminasse mai).

• In *Den morgenblic* avvengono delle profonde innovazioni, che però non intaccano la struttura fondamentale del copione-tipo. Innanzitutto i personaggi sono cinque: oltre ai consueti tre, vi è il giorno, che viene rappresentato come un essere dotato di un corpo e che compie precise azioni guidato da una determinata volontà. E la donna gli parla e lo rimprovera. Un quinto personaggio, anche se solo evocato come ipotetico, è uno *schiltaere*, un pitto-

⁹ Riporto, tradotto in italiano, la str. I, con la chiusa rivelatrice: "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. / Ed era il giorno". // Alcuni autori ritengono che l'inganno di cui parla questa strofa sia opera del corpo della donna. Per la relativa discussione v. Molinari (2009: 84).

re che – suppone il narratore onnisciente – se tentasse di ritrarre l'intimità dei due innamorati, non riuscirebbe a farlo adeguatamente. Con tale osservazione questa lirica introduce nella storia del *Tagelied* una riflessione sull'essenza e sul compito dell'arte di *dire le cose*. Per quanto riguarda l'ambientazione, la collocazione spaziale e la dimensione temporale, si tratta qui di un ambiente chiaramente cortese, già per l'abbondanza del lessico di riferimento. Nuova rispetto ai due *Tagelieder* precedenti è qui la chiara collocazione della coppia in una camera da letto. Le opposizioni salienti qui sono tra l'interno – il luogo dell'intimità – e il mondo esterno, comprese la flora e la fauna, che amano il giorno e quindi, dal punto di vista della coppia, ne assumono la negatività o comunque si oppongono alla coppia proprio nel desiderare quella luce diurna che la coppia aborre.

• In *Sine klâwen* l'elemento fondamentale è il dialogo che si instaura tra il guardiano e la donna sin dalla prima strofa, dove il guardiano comincia a cantare l'alba, fino alla penultima, dove lei chiude malamente la contesa con il suo interlocutore. L'ultima strofa, narrativa, descrive il congedo (*urloup*), che è a un tempo distacco e congiungimento. Colpisce in questo dialogo il modo di porsi del guardiano verso la donna. Mentre infatti la donna si rivolge a lui chiamandolo "guardiano" (*wahtaer*), rispettando così la distanza sociale tra lei e lui, egli non la chiama cortesemente "signora" (*vrouwe*), ma con l'appellativo intimo – e, nel m.a.t., fortemente connotato eroticamente – di "dolce donna" (*süezes wip*), il che non potrebbe stare affatto in bocca al guardiano. Anche in un secondo momento il guardiano parla alla donna come se fosse lui l'innamorato, con lessico e riferimenti molto intimi: riferendosi all'avvenuta notte d'amore, egli le parla del suo seno, dei suoi baci e dei suoi abbracci con intima conoscenza, come fosse stato lui a riceverli. Le parla con una sconcertante mancanza di distanza (a cui lei peraltro nella propria replica parzialmente si adegua). Di diversa natura è l'alleanza che si instaura tra il guardiano e l'innamorato. Il *Tagelied* non contiene un dialogo diretto tra i due; però nel canto intonato nella prima strofa dal guardiano questi riporta in forma indiretta un dialogo avvenuto in precedenza con l'innamorato; nel farlo il guardiano lo definisce "il nobiluomo"; e in questa strofa e durante il dialogo con la donna il guardiano fa ripetutamente riferimento allo status aristocratico dell'innamorato, oltre a ricordare a se stesso e a lei che, quando egli aveva lasciato entrare il nobiluomo nella dimora della donna, quegli gli aveva fatto promettere che lo avrebbe fatto riuscire. Il guardiano riserva dunque agli innamorati due trattamenti radicalmente diversi, il cui risultato più sconcertante è che il guardiano, con il suo approccio così intimo alla donna, in un certo modo *si sovrappone* all'innamorato.

Questa lirica è di capitale importanza per l'evoluzione del *Tagelied* tedesco proprio per le potenzialità insite nella figura del guardiano e, all'inter-

no della poesia tedesca, messe in atto per la prima volta da Wolfram, il quale seppe mettere ben in luce la natura apparentemente ambivalente di questo personaggio e lo rese un personaggio centrale nella storia del *Tagelied*. In *Sinne klâwen* la sua ambivalenza si attua nel sovrapporsi all'innamorato. Qual è il senso profondo di tale sovrapposizione? Se esprimessi già ora la tesi che ho formulato sulla questione – che ritengo una questione fondamentale per la storia del *Tagelied* – essa non sarebbe comprensibile, per cui la rimando alla Terza Parte. Ciò che ora serve è notare che la sovrapposizione del guardiano all'innamorato in merito al rapporto con la donna ha un sapore particolare all'interno di una generale sovrapposizione e fusione di tutti gli elementi maschili di questa lirica e di tutte quelle del copione-tipo prodotte nell'età "classica" del Minnesang, e in molte dei secoli successivi:

Qualunque sia la parte svolta dall'uomo [= l'innamorato, n.d.a.] 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. (Molinari 2009: 91) ¹⁰

Così dunque il *Tagelied* tedesco tipico ha saputo inserirsi nella tradizione di un genere poetico europeo ed extraeuropeo che dichiara l'amore una questione di vita o di morte e ogni abbraccio unico perché forse l'ultimo, perché esporsi ad amare significa giocare la vita. Il tutto all'interno di una concezione poetica – l'amor cortese, la fin'amors, la hôhe minne – che nei secoli dopo il Mille in Europa diede spazio a tre fondamentali domande dell'esistenza: qual è il senso e il posto dell'amore tra uomo e donna nella vita di un essere umano; quanto spazio vi è, nella società, per tale amore; e che sapore ha lo scarto tra il desiderio dell'amore e il suo reale appagamento. Queste grandi tematiche, da cui scendono rivoli di domande ad esse correlate, assieme alla dovizia di elementi funzionali felicemente squilibrati, in primis la figura palesemente inverosimile del guardiano – come fa egli a salvare gli innamorati clandestini, se canta loro pubblicamente la sveglia ¹¹? E come fa a conoscere così bene il corpo e i baci della donna? – hanno conferito a questo genere poetico nella storia della poesia in lingua tedesca un successo strepitoso e un discorso interno al genere che ha prodotto non solo delle piccole modulazio-

¹⁰ "Sole" inteso come sinonimo di "giorno", che in tedesco è maschile (*der Tag*, m.a.t. *der tac*). Vi sono soltanto ca. 4 *Lieder* del periodo cortese e post-cortese che fanno eccezione a questa regola: in essi il guardiano viene affiancato o sostituito da una *maget*, l'ancella della dama. (v. Hoffmann 1985: 161-3).

¹¹ Questo paradosso è stato notato sin dai primi studiosi del *Tagelied* (v. Bibliografia finale ragionata che comparirà nella Terza parte).

ni sul copione-tipo come quelle che abbiamo viste, ma anche delle ristrutturazioni profonde che hanno mutato il copione stesso. Le analizziamo ora, nel par. 4.1.

4.1. Variazioni sistematiche del copione-tipo

Accanto ai *Tagelieder* che si limitano a modulare il copione-tipo vi sono, lungo l'intero evolversi del genere fino a Oswald von Wolkenstein e oltre, delle liriche costruite su alcune variazioni del copione di natura *sistematica*, variazioni cioè che lo mutano o almeno lo mettono in discussione a livello profondo. Le prime due domande che sorgono è *come* ciò avvenga e *perché*; trovare delle risposte plausibili ad esse chiarirà ulteriormente i motivi del successo e della vitalità del *Tagelied* attraverso così tante epoche della letteratura tedesca, e indirettamente anche della longevità e popolarità del genere poetico dell'“alba” a livello mondiale.

Si tratta di domande basilari, che hanno animato la comunità scientifica sin dall'Ottocento; e le risposte in esse enunciate risentono del rispettivo *Zeitgeist* e delle coeve principali prospettive teoriche. Nella discussione sul *Tagelied* (come espressione germanofona del genere dell'“alba”), sui perché del suo grande successo e sulle ragioni e modalità del mutamento di questo tipo testuale nei secoli possiamo individuare l'intero spettro degli approcci teorici degli ultimi 150 anni, dall'etno-psicologia alla storia delle mentalità, dall'ermeneutica alle teorie della ricezione, dallo strutturalismo alla semiotica, dalla sociologia letteraria ai *gender studies*, dal biografismo e alla psicanalisi.

Nell'impossibilità di dedicarmi a una dettagliata esposizione dello *status quaestionis* che renda conto delle pubblicazioni sul *Tagelied* dall'Ottocento a oggi¹², ne polarizzerò i contenuti salienti attorno all'analisi, nei parr. seguenti, di singoli esempi di *Tagelieder* che mutano il copione-tipo, con particolare riferimento ai mutamenti della figura e delle funzioni del guardiano. Sulle osservazioni della comunità scientifica attorno a tali *Tagelieder* comporrò, in apertura alla Terza parte, il controcanto delle mie tesi sui perché della grande fortuna del *Tagelied* nei secoli.

Per quanto riguarda queste ultime, è necessaria sin d'ora una precisazione. Avendo adottato come base empirica della presente indagine, sin dalla Prima parte (Molinari 2009: 67-94), il corpus di Renate Hausner (Hg., 1983), ne ho adottato l'ispirazione e la terminologia “strutturalistiche” in

¹² Ma segue nella Terza parte una Bibliografia finale ragionata, dove la menzione delle singole pubblicazioni è corredata da una breve descrizione del loro impianto teorico.

senso lato come punto di partenza per la mia analisi¹³; ne risente in questo articolo l'uso di espressioni come *funzione*, *coppia di opposizioni*, *copione-tipo*, *struttura* (di superficie e profonda), *sistema*, *modello* ed altre. Ma il punto d'arrivo delle mie argomentazioni, come vedremo nella Terza parte, è tutt'altro che strutturalistico. D'altra parte l'intento della monografia di Hausner, che lei stessa (Hg., 1983: XIII) definisce un "Tagelied-Textcorpus", era stato chiaro: ella aveva voluto ottenere da una tradizione sino allora sparsa e difficilmente accessibile "die möglichst vollständige Dokumentation deutschsprachiger weltlicher Tagelieder (und thematisch verwandter Texte) des Mittelalters und der frühen Neuzeit" (Hausner, Hg., 1983: XIII), un "Arbeitsinstrument, das der wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Tagelied die notwendigen Grundlagen zur Verfügung stellen und sie damit erleichtern soll" (*ibid.*, p. XIV). Di conseguenza ella ha organizzato il corpus su principi tipologici:

Die [...] lyrischen Texte werden primär unter typologischen, sekundär unter chronologischen [...] Gesichtspunkten dargeboten. Dies bedeutet, daß in einem 1. Teil alle jene lyrischen Texte vorgeführt werden, in denen die eigentlich 'klassische' Tageliedsituation zur Darstellung gelangt. Ein zweiter Teil umfaßt alle jene lyrischen Texte, deren Thematik auf die Tageliedsituation in irgendeinerweise kontrastiv Bezug nimmt. In einem 3. Teil finden sich alle jene lyrischen Texte, in denen die Tageliedsituation in irgendeiner Weise parodiert oder problematisiert wird. Ein 4. Teil schließlich enthält alle jene Lieder, deren Thematik als jener der Tagelieder im engeren Sinn komplementär zugeordnet angesehen werden kann. (Hausner, Hg., 1983: XXVIII)

Come si è visto dai lavori posteriori al 1983, la pubblicazione di codesto corpus ha davvero risposto a quello che Hausner allora sentiva come un "dringendes Desiderat" (*ibid.*, p. XIV), dato il fatto che "wissenschaftliche Aussagen zur Gattung im allgemeinen wie auch insbesondere zur Bedeutung von Einzeltexten sinnvoll nur mit Blick auf die gesamte gattungstheoretische Entwicklung gemacht werden können" (*ibid.*, p. XIII). Dunque Hausner, se categorizza la sua documentazione su criteri formali, è mossa dal desiderio di fornire una base di lavoro per indagini estetico-letterarie che ella definisce scientifiche nella misura in cui permettono di valutare i singoli componenti sullo sfondo della tradizione complessiva. In questo modo una categorizzazione condotta con procedure tassonomico-strutturalistiche come quella di Hausner diventa un ottimo punto di partenza o stazione di passaggio per ricerche guidate da altre prospettive teoriche. Inoltre Hausner organizza la propria tassonomia dei vari tipi di *Tagelieder* sulla base della loro aderenza o meno a quel copione-tipo (o "modello-base", *Grundmodell*) che ella ha sta-

¹³ Ma cfr. oltre, sempre in questo par., la collocazione teorica che Hausner dà al proprio lavoro.

bilito tramite un procedimento che lei stessa (Hg., 1983: XVII) ha definito *rezeptionsästhetisch*, avendo ella evinto tale copione da una riflessione poetologica realmente avvenuta nel Medioevo, ovvero dai pronunciamenti teorici sulla natura e le fattezze di un *tagliet* (o *tagewise*) contenuti in testi in lingua tedesca o latina coevi ai *Tagelieder* stessi. Hausner dunque, da vera filologa, ha basato la propria tassonomia su una nozione di ‘genere’ non atemporale o transepocale, ma storicizzata: “die Methode bietet im Gegenteil vielmehr die Möglichkeit, Gattungsverständnis nicht als vorgegebenes, statisch-überzeitliches Phänomen, sondern als dynamisch-historischen Prozeß zu begreifen.” (*ibid.*) Ciò l’ha indotta a definire il proprio corpus come una “rezeptionsästhetisch-orientierte mediävistische Gattungsmonographie” (Hausner, Hg., 1983: XVIII).

Molti dei *Tagelieder* che seguono sono stati selezionati non perché siano più interessanti di altri, ma perché sono stati discussi più intensamente dalla critica delle più disparate ispirazioni teoriche.

4.1.1. Tagelieder in contrasto con il copione-tipo

Hausner (Hg., 1983: 157-83) riporta nel suo corpus un gruppetto di 11 *Tagelieder* nei quali la situazione classica viene (in 7 casi) esplicitamente o (nei restanti 4) implicitamente citata come fenomeno di contrasto. L’effetto di contrasto deriva dal fatto che “die evozierte Tageliedsituation als Kontrastmodell zur im Text primaer thematisierten Situation fungiert” (*ibid.*, p. XXXIV). Questi componimenti sono per lo più dei convenzionali “lamenti d’amore” (*Minneklagen*, ovvero liriche tipiche della *hōhe minne*), ma presentano la particolare situazione di un io lirico che esprime la propria infelicità opponendola alla presunta felicità dell’innamorato del *Tagelied*. In virtù di questa opposizione strutturale Ulrich Müller, che ha scritto un saggio fondamentale sull’argomento (1971: 451-80, rist. 1985: 362-400), ha coniato per queste liriche la definizione ormai corrente di *Anti-Tagelieder*, che si affianca a quella tradizionale di *Tagelieder des Einsamen*, “*Tagelied* del solitario” (v. Hoffmann 1985: 169).

L’*Anti-Tagelied* forse più discusso nella medievistica tedesca è un *Lied* di Reinmar von Hagenau (detto Reinmar der Alte). Attivo attorno al 1200 in area danubiana, noto a Walther von der Vogelweide, Reinmar è comunemente ritenuto un poeta del Minnesang classico, con la consueta tematica della *hōhe minne*, l’amor cortese con le sue componenti del servizio amoroso e dell’irraggiungibilità dell’amata, che si traducono in monologhi dove l’io lirico estetizza il proprio dolore. D’altra parte Reinmar compose anche molte liriche che cantano l’amore sensuale e un chiaro desiderio di appagamento erotico, sovente in forma di *Frauenlieder* e *Wechsellieder*. Un aspetto interessante è che egli non risulta aver composto *Tagelieder* tipici, ma la tradizione gli at-

tribuisce due *Anti-Tagelieder*, di cui ora discutiamo quello che pone più problemi interpretativi, MF XXI, VIa.154, 32:

- I “Sô ez iener nâhet deme tage,
sôn getar ich niht gevrâgen: ist ez tac?
diz machet mir diu swaere klage,
daz mir ze helfe nieman komen mac.
Ich gedenke wol, daz ich es anders pflac
hier vor, dô mir diu sorge
sô niht ze herzen wac.
iemer an dem morgen
sô troest mich der vogel sanc.
mir enkome ir helfe an der zît,
mir ist beidiu winter und der sumer alze lanc.”
- II “Ime ist wol, der mac gesagen,
daz er sîn liep in senenden sorgen lie.
nu muoz aber ich ein anderz klagen:
ich gesach ein wîp nâch mir getrûren nie.
Swie lange ich was, sô tet si doch daz ie.
diu nôt mir underwîlent
reht an mîn herze gie.
und waere ich ander iemen
alse unmaere manigen tac,
deme het ich gelâzen den strît.
diz ist ein dinc, des ich mich nicht getroesten mac”.
- III “Diu liebe hât ir varnde guot
geteilet so, daz ich den schaden hân.
des nam ich mêr in mînen muot,
danne ich ze rehte solte hân getân.
Und ist ienoch von mir vil unverlân,
swie lützel ich den triuwen
mich anderhalp entstân.
sî was ie mit vrôiden
und lie mich in den sorgen sîn.
also vergie mich diu zît.
ez taget mir leider selten nâch dem willen mîn”.
- IV “Diu welt verswîget mîniu leit
und saget vil lützel iemer, wer ich bin.

ez dunket mich unsaelikeit,
daz ich mit triuwen allen mînen sin
Bewendet hân, dar es mich dunket vil,
und mir der besten einiu
des niht gelouben wil.
ez wart von unschulden
nieman sô rehte wê.
got helfe mir, deich mich bewar,
daz ich ûz ir hulden kome iemer mê”.

V ‘Owê trûren unde klagen,
wie sol mir dîn mit vrôiden werden buoz?
mir tuot vil wê, deich dich muoz tragen:
du bist ze grôz, doch ich dich tragen muoz.
Die swaere wendet nieman, er entuoz,
den ich mit triuwen meine.
gehôrt ich sînen gruoze,
daz er mir nâhe læge,
sô zergienge gar mîn nôt.
sîn vremeden tuot mir den tût
unde machet mir diu ougen rôt.’¹⁴

Questa lirica di Reinmar reinterpreta il *Tagelied* come momento di sola feli-

¹⁴ (I) “Ogni volta che s’avvicina il giorno / non oso chiedere: È giorno? / Ciò mi viene da un lamento così grave / che nessuno mi può venire in aiuto. / Ricordo bene che lo vivevo in modo diverso / un tempo, quando lo struggimento / non mi pesava così al cuore. / Sempre la mattina / possa consolarmi il canto degli uccelli. / Se il loro soccorso non mi giunge in tempo / son troppo lunghi sia l’inverno che l’estate”. // (II) “Beato chi può dire / che ha lasciato l’amata in struggente nostalgia. / D’altro io mi devo lamentare: / non ho mai visto una donna struggersi per me. / Per quanto io sia stato lontano, ella non l’ha mai fatto. / Talvolta questo affanno / mi riempie tutto il cuore. / E se qualcun altro / mi avesse ignorato per così tanti giorni / gli avrei già ceduto la contesa. / Questa è una cosa di cui non so consolarmi”. // (III) “La gioia (/l’amore) ha spartito i propri beni vaganti (effimeri; suppellettili) / in modo tale che io ne ho avuto il danno. / Ne ho accolto nell’animo più / di quanto in giustizia avrei dovuto avere. / E tuttora resisto tanto / per quanto poca fedeltà / da quella parte ricevo. / Lei è sempre stata nella gioia / e me ha lasciato nell’affanno. / Così è trascorso per me il tempo. / Mai si fa giorno come voglio io”. // (IV) “Il mondo tace il mio dolore / e non rivela mai chi sono io. / Mi appare una disgrazia / che in fedeltà tutta la mia mente / abbia rivolto a ciò che mi significa tanto / e che una tra le migliori / non me lo voglia credere. / Nessuno che non lo meritasse / è mai stato altrettanto male. / Dio mi aiuti ché io mi guardi / ché mai più io m’allontani dalla sua (= di lei) benevolenza”. // (V) “Ahimè, o affanno, o lamento, / come potrò trovare tuo risarcimento nella gioia? / Mi fa così male doverti sopportare: / sei troppo grande, davvero ti devo portare? / Questo peso non può toglierlo nessuno, se non lo fa / colui cui penso con fedeltà. / Se lo sentissi dirmi nel suo saluto / che desidera giacere accanto a me, / svanirebbe tutto il mio affanno. / La sua distanza mi causa la morte / e mi fa venire gli occhi rossi.”

cià, ignorandone la componente di dolore: “Vanno bene le cose a colui che ha lasciato l’amata nello struggimento di nostalgia” (II.1-2). Questa lirica rovescia la percezione degli elementi strutturali del *Tagelied*, passandoli sotto una luce puramente positiva e sottacendo sistematicamente che non solo la gioia, ma anche il dolore è un cardine del *Tagelied*. In questo *Anti-Tagelied* di Reinmar l’io lirico ha passato la notte da solo, oltre che il giorno. Per lui quindi la veglia notturna è stata fin troppo lunga, tempo non di gioia come nel *Tagelied*, ma di dolore, un dolore ancora peggiore che la solitudine diurna; una veglia notturna che si fa tanto più cocente in quanto egli la contrappone a quella appagante del *Tagelied*. Diversi sono quindi i sentimenti verso il giorno nascente e verso gli uccelli che cantano. Nel *Tagelied* gli innamorati li rifiutano, dato che preannunciano la separazione e ne portano il dolore; in questa lirica l’innamorato in parte agogna il canto degli uccelli che, segnando la fine dell’angoscia notturna, lo consola; in parte però teme la fine della notte, perché dover chiedere “È giorno?” gli porrà dolorosamente in evidenza che egli formula una simile domanda da una prospettiva ben diversa da quella dell’appagato amante del *Tagelied*.

Analoghe osservazioni sono state effettuate sin nei primi studi su questa lirica; esse hanno portato a una valutazione di questo *Lied* che va passata al vaglio. Hausner (Hg., 1983: 159) la classifica come un *Anti-Tagelied* in cui la situazione-tipo viene citata esplicitamente come fenomeno contrastivo; in particolare, in *tutti* gli *Anti-Tagelieder* sarebbe l’io lirico a pronunciarsi in consapevole contrasto verso l’innamorato del *Tagelied*. A ciò soggiacerebbe un preciso intento poetologico, oltre a quello di una “präzisere Standortbestimmung des lyrischen Ichs” (*ibid.*, p. XXXV): “Indem nämlich durch die Zusammenschau der beiden Genres ‘Minnekanzone’ und ‘Tagelied’ die wesenskonstitutive ‘leit’-Komponente des Tagelieds stark relativiert bzw. überhaupt ignoriert wird, werden die Lieder der sog. Hohen Minne als Dichtung ausgewiesen, die dem Anspruch auf Verwirklichung einer tragischen Liebeskonzeption wesentlich mehr zu genügen vermögen.” La *raison d’être* degli *Anti-Tagelieder* starebbe dunque tutta in un *discours* intrapoetico, in una dialettica interna al genere del Minnesang nel suo complesso, nella quale i vari tipi testuali si contenderebbero la palma del miglior portavoce di quella “tragica concezione dell’amore” che, secondo Hausner, animerebbe il *Minnesang* intero. Hoffmann (1985: 169s.) prosegue nella stessa direzione e la porta alle estreme conseguenze – uscendo così da un sentiero puramente estetico-letterario – quando afferma:

Reinmars Lied ist zugleich eine grundsätzliche Kritik des Tageliedes, nicht nur eine Kritik bestimmter Ausformungen des Genus, etwa der Gestalt des Wächters oder der gedankenlosen Konventionalisierung. Es ist eine Distanzierung

vom Tagelied, wie sie sonst nur noch und ebenfalls schon früh [...] Wolfram in seiner Absage an das Tagelied formuliert hat. Wertet aber Wolfram die zunächst von ihm selbst mit großer dichterischer Kraft gestaltete Tageliedliebe in ihrer Illegalität dann zugunsten der ehelichen Liebe ab, so stellt Reinmar die einseitige, wesenhaft unerfüllte, nicht über die Sehnsucht hinausgelangende Minne des Mannes, die immer nur auf dem Weg zum Ziel ist, ohne nach ihrer inneren Voraussetzung das Ziel je erreichen zu können, ja zu dürfen, über die in der körperlichen Vereinigung Erfüllung findende Liebe des Tageliedes.

Attraverso l'adozione e il simultaneo ristrutturamento di elementi essenziali del *Tagelied*, nonché l'opposizione tra l'uomo di questo *Lied* di Reinmar e l'amante dei *Tagelieder* tipici, il *Lied* di Reinmar diviene per Hoffmann (*ibid.*, 170) un *Anti-Tagelied* proprio in quanto esso dimostrerebbe la "superiorità" (*ibid.*) della concezione dell'amor cortese spiritualizzato su quella dell'amore nel *Tagelied*¹⁵:

In der Sicht desjenigen, der die höfische Liebe so auffaßt wie in Reinmars Lied das reflektierende Ich – dessen Perspektive man mit der des Dichters selbst identifizieren darf –, muß die Tageliedsituation der Abwertung verfallen. Für den Liebenden im Tagelied gilt nach dem Abschied immerhin: Ime ist wol, der mac gesagen, / daz er sîn liep in senenden sorgen lie (Str. 2, v. 1/2). [...] Aber trotzdem hält das lyrische Subjekt an seiner Liebe fest, kraft der tieferen Einsicht in den Sinn unerwiderter Liebe, der von ihm internalisiert worden ist und dem gegenüber die Erotik der alba wie das Leid und die Berechtigung der Klage der Liebenden angesichts der Trennung ihre Bedeutung verlieren.

A questi studiosi chiedo: davvero l'*Anti-Tagelied* è la negazione del *Tagelied*? E davvero queste due forme poetiche si contendono la palma della *tragicità* nell'amore? Possiamo al vaglio critico le loro tesi.

Innanzitutto, sia Hausner che Hoffmann commettono la piccola disonestà di sorvolare sul fatto che il *Lied* di Reinmar "cita esplicitamente la situazione classica dell'alba come fenomeno contrastivo" (v. Hausner, Hg., 1983: 159) *solamente nelle str. I-III*. Nelle restanti str. IV e V vi è soltanto una allusione, e *non* contrastiva, alla "klassische Tageliedsituation" che l'*Anti-Tagelied* dovrebbe voler negare. Tale allusione sta nella str. V.8 ("daz er mir nâhe laege", v. la discussione oltre). Quindi nella migliore delle ipotesi le conclusioni di Hausner, ma soprattutto di Hoffmann, de Boor (1953) e Hagenlocher (1977) sembrano valere soltanto per una parte, str. I-III, del *Lied* di Reinmar. Come valutare allora le loro conclusioni?

Guardiamo alla sobria realtà della tradizione manoscritta. L'edizione critica di riferimento, *Des Minnesangs Frühling* (MF, 1988: 285), ci informa

¹⁵ Questa visione del *Lied* di Reinmar si trova anche in de Boor (1953: 290) e in Hagenlocher (1977: 76-89).

che il *Lied* di Reinmar ha una tradizione abbastanza confusa. Esso è attestato in cinque testimoni, che non riportano sempre tutte le cinque strofe, né nello stesso ordine. Ecco le rispettive sequenze: ms. A: I, III, IV, V; ms. B: I-III; ms. C: I-V; ms. E: III, V, II, I. La strofa IV quindi è la meno stabile, mentre la V manca solo in un caso. Tale varianza può corrispondere a un originario gioco nelle *performances* dello stesso Reinmar, o alla posteriore libertà della ricezione, o a un errore della tradizione. Ma finché non siamo in grado di dimostrare che solo le prime tre strofe furono composte da Reinmar – come sembrano sottintendere le interpretazioni del *Lied* da parte di Hausner, Hoffmann e degli altri – noi dobbiamo attenerci alla tradizione manoscritta, che attesta per questo *Lied*, salvo nel ms. B, la compresenza della str. V. La quale strofa conta, poiché dà voce alla donna amata in modo da contraddire le affermazioni di quell'io maschile (str. I-III) che da quella donna si sente rifiutato. La strofa V, nei manoscritti dove essa è presente, e a prescindere dalla posizione sequenziale in cui essa si trovi, trasforma il *Lied* di Reinmar in un *Wechsel*, cioè in un'alternanza di monologhi in cui non solo lui, ma anche lei è animata da desiderio amoroso. Che tale desiderio sia reciproco lo sa solo il pubblico che ascolta il *Lied*; ma il fatto che lei ricambi, pur segretamente, l'amore di lui, tanto da affermare "Se lui nel suo saluto mi dicesse che desidera giacere accanto a me svanirebbe tutto il mio affanno" (V.9), *toglie fondamento* alle parole e al dolore di lui, perché lascia la porta aperta alla speranza. L'unico dato certo alla conclusione del *Lied*, qualunque sia la successione delle strofe nei mss, è che fino a quel momento i due innamorati non si sono capiti; ma il pubblico sa che si amano. Nulla nel *Lied* prova che loro due non si capiranno mai. Il *Lied* di Reinmar risulta così essere un'opera *dal finale aperto*, esattamente come tutti i *Tagelieder* tipici, i quali si chiudono su un giorno che forse, al proprio termine, ricongiungerà gli amanti. Dove non c'è la parola FINE, dove il finale resta aperto, non può esservi, non ancora, tragicità.

Un'altra osservazione – forse troppo partecipata per suonare critica – sulla presunta "negazione" del *Tagelied* ad opera dell'*Anti-Tagelied* di Reinmar. È sconcertante assistere impotenti a studiosi seri che, nella ricerca ansiosa di certezze inattaccabili e autoevidenti, inciampino nella scorciatoia del biografismo. Ciò accade anche a studiosi del nostro decennio, come vedremo nella discussione del *Lied Der helnden minne ir klage* di Wolfram von Eschenbach (v. Terza parte). Ma anche Hoffmann ne è una vittima. Partiamo dalle argomentazioni di Hoffmann stesso. Egli sostiene che, esattamente come Wolfram von Eschenbach nel suo *Lied* definito da diversi studiosi una "Absage ans Tagelied" (si tratta per l'appunto di *Der helnden minne ir klage*, v. Terza parte) avrebbe abbandonato l'amore del *Tagelied*, con la sua illegalità, a favore dell'amore matrimoniale, anche Reinmar avrebbe dichiarato l'amore del *Tagelied* inferiore a quello non appagato ma sempre anelante della *hōhe*

minne, in virtù della “tieferen Einsicht in der Sinn unerwiderter Liebe” insito alla *hòhe minne* stessa (Hoffmann 1985: 170). Vi è un problema: il *Lied* di Reinmar non accenna in alcun passo né esplicitamente, né implicitamente, ad un valore positivo di tale amore non corrisposto; se fa un commento positivo, questo va solo all’innamorato del *Tagelied* (“beato lui che ha lasciato una donna in struggimento”); e non è un caso se del *Tagelied* vengano qui menzionati *solo gli aspetti positivi*; e, infine, noi del pubblico sappiamo che la strofa V rovescia le argomentazioni dell’uomo delle str. I-III, dato che la donna che parla in quella strofa non è affatto indifferente né infedele all’uomo, né felice a dispetto di lui, poiché ella si sta – per l’appunto! – struggendo nell’assenza e attesa di lui (“se solo lui mi dicesse che vuole giacere accanto a me...!”). Così facendo, ella realizza anticipatamente proprio quel desiderio che l’amato del *Lied* di Reinmar riteneva impossibile per sé (“beato colui che lascia la donna in struggimento”). E lo realizza fino in fondo: ella infatti vorrebbe che l’amato le dicesse che “vuole giacere accanto a lei”. Ella esprime questo desiderio tramite l’espressione *nâhe...laege* (V.8). Si tratta di un segnale stilistico (stilema) del *Tagelied*: in quasi tutti i *Tagelieder* troviamo l’espressione tipica *bî.../...nâhe.../an.../geselleclîche... ligen*, “giacere con, appresso, accanto, a..., intimamente”, che significa anche, eufemisticamente, “fare l’amore con” e per questo viene quasi sempre usata per descrivere l’*urloup*, il distacco-amplesso finale. La donna della str. V esprime il proprio desiderio precisamente tramite questo indicatore di genere: ella desidera essere la donna del *Tagelied*. La strofa V ci dice quindi che anche per l’uomo del *Lied* di Reinmar questa donna c’è. Nel *Lied* di Reinmar uomo e donna vogliono vivere assieme la stessa cosa: l’amore del *Tagelied*. L’aspetto sarcastico di tutto ciò sta nel fatto che, se il pubblico sa di questa reciprocità, i due diretti interessati non lo sanno. Ma questo semmai è un segnale di critica alla concezione dell’amore della *hòhe minne*, e non a quello del *Tagelied*!

Se vogliamo dunque valutare il reciproco rapporto tra *Tagelied* tipico e *Anti-Tagelied*, forse sarà più prudente o sobrio affermare che essi non sono l’uno la negazione dell’altro, ma semmai l’uno il completamento dell’altro, le due facce della stessa medaglia, la tesi e l’antitesi di quella sintesi chiamata Minnesang. Perché “[l]’esperienza che entrambi, a torto o a ragione, esprimono come eliminabile dall’esistenza umana è *una*: lo scarto tra l’intensità del desiderio d’amore e l’entità del suo reale appagamento” (Molinari 2009: 78); e perché proprio in questo scarto si gioca tutto il difficile equilibrio intimo all’amor cortese: “Die höfische Liebe [...] ist einerseits als liebendes Begehren individueller Affekt, andererseits als Anerkennung gesellschaftlicher Restriktionen normgemäßer höfischer Verzicht” (Weddige ³1997: 258). A questo gioco di equilibri prendono parte sia il *Tagelied* che l’*Antitagelied*, ma non rivaleggiano, bensì, a me pare, passandosi la palla.

Ora, perché Hoffmann (1985) – e non solo lui – è andato in tutt'altra direzione? Vi è nella sua argomentazione una frase rivelatrice: “In der Sicht desjenigen, der die höfische Liebe so auffaßt wie in Reinmars Lied das reflektierende Ich – dessen Perspektive man mit dem Dichter selbst identifizieren darf –, muß die Tageliedsituation der Abwertung verfallen”. (Hoffmann 1985: 170; corsivo mio). A parte il fatto che – il lettore verifichi da sé – l'io riflettente nel *Lied* di Reinmar non esprime alcuna parola che valuti positivamente l'amor cortese, salvo compiere l'azione da lui presumibilmente valutata positiva del persistere nel proprio attaccamento alla donna perché è lei e non un altro (str. II.8-10 – e anche qui la terminologia è negativa: *strît*, “contesa, sfida”!); a parte questo fatto, dicevamo, chi ci assicura che “possiamo identificare la prospettiva dell'io riflettente del *Lied* con quella dello stesso poeta”? Mi pare che qui Hoffmann sia inciampato in una distorsione biografistica che egli non sa, né intende, assolutamente dimostrare, ma che usa come postulato per poi immaginare un Reinmar poeta e persona che sceglie il moralmente superiore amore inappagato, esattamente come il Wolfram poeta e persona avrebbe scelto il moralmente superiore amore matrimoniale (Hoffmann 1985: 169). Ed è da questa immaginetta apparentemente edificante e falsamente rassicurante che Hoffmann, a ritroso, costruisce non solo la sua interpretazione del *Lied* di Reinmar, ma anche tutta la sua valutazione della *hōhe minne*. Se fosse il mio stile, a una simile scorciatoia biografistica potrei opporre una scorciatoia psicanalitico-freudiana. Allora chiederei: “In cosa consisterebbe, in verità, una simile presunta superiorità morale della *hōhe minne*?” E risponderei: “È presto detto: nell'ubbidire e voler piacere a chiunque salga sullo scranno del giudice, sia un'impersonale istituzione, che il pubblico udente il Lied, che la signora (*vrouwe*) nel *Lied* venerata. In altre parole, nel trionfo del Super-io nel *Minnesang*”. Infatti:

In der Gesellschaft trägt der Sänger eine heimliche [...] Liebesbindung [...] öffentlich vor. In diesem Widerspruch aber steckt der ganze Minnesang [...]. Denn die Heimlichkeit der Minne, die freie erotische Anziehung, eröffnet dem Ritter, dem Laien jenen Konflikt zwischen Selbstbestimmung und Ordnung, der jeder mittelalterlichen Deutung der Liebe zugrunde liegt. Die Öffentlichkeit aber, d.h. die höfische Gesellschaft, sei sie bloße 'Idee' oder reale Institution, gibt ihm Raum und Grenze, Antrieb und Zügel zugleich [...]. Sie bindet die 'Minne' der Ritter – im Gegensatz etwa zur bindingslosen ovidianischen voluptas der Vaganten – an eine Ordnung und nimmt umgekehrt die mittelalterliche, weltlich-göttliche Rechtsordnung zum erstenmal ins Persönliche, in Selbstwahl und Selbstgestaltung hinein. (Kuhn ²1967: 154)

Far risolvere un simile conflitto a favore dell'“istituzione” significa piegare il Minnesang intero in quella direzione tragica (v. Hausner, Hg., 1983) che sbarra ogni strada al desiderio personale. Da qui alla spiegazione psicogene-

tica del Minnesang, con la subordinata *Ventilfunktion* (“funzione di ventola di sfogo”) come ragion d’essere del *Tagelied*, il passo è breve, una scorciatoia anch’esso: “Das Tagelied ist ein Ventil, das die höfische Konvention als gültig anerkannt hat”, ha sostenuto per primo de Boor (²1955: 330); una ventola di sfogo “für die hinter aller Sublimierung drängende Forderung der Sinne” (de Boor 1962: 345). La tesi psicogenetica del Minnesang spiega lo stesso come una strategia di “ascesi e rimozione degli impulsi” (“Triebunterdrückung und Askese”, Weddige ³1997: 261); sarebbe psicogenetica anche in quanto sottintenderebbe implicitamente che un testo letterario ritragga una realtà psichica (*ibid.*).

Come vedremo nel par. 4.2., Hoffmann (1985: 172) propone, pur relativizzandola (*ibid.*, 173), la tesi della *Ventilfunktion* anche per spiegare la longevità del *Tagelied* fin nell’Età moderna, assieme alla tesi metaletteraria della complementarità tra generi, per cui “[i]m Hinblick auf das Phänomen der höfischen Liebe als Ganzes kann man eher sagen, daß die erotisch-sexuelle Komponente in den Gattungen des Tageliedes und der Pastourelle kanalisiert und in dieser Kanalisierung vom Publikum akzeptiert wurde.” Tali spiegazioni però presumono che il *Tagelied* abbia condotto un’esistenza esclusivamente correlata alla complementare *Minnekanzone* cortese e di tale complementarità abbia nutrito il proprio successo: ma non fu così, perché, come vedremo, il *Tagelied* mantenne una propria vitalità anche in secoli nei quali il *Minnelied* classico e l’ideale dell’amor cortese spiritualizzato erano ormai definitivamente usciti dalla scena letteraria. Vi dev’essere dunque una spiegazione, o un ventaglio di spiegazioni, che da tale complementarità prescindano.

4.1.2. Parodie e problematizzazioni del copione-tipo

In un altro gruppo di *Tagelieder* individuato da Hausner le modifiche alla situazione classica obbediscono a intenti critici o comici. Secondo Hausner (Hg., 1987: XXXVIII), la premessa necessaria a che si possa individuare in un *Lied* un’intenzione critica o umoristica (parodistica) verso il *Tagelied*-tipo è “eine sich deutlich als *Verfremdung* zu erkennen gebende phänomenologische Umstrukturierung [...] des konventionellen [...] Tagelied-Modells”. (il corsivo è mio). Tale ristrutturamento con effetto straniante può avvenire, precisa Hausner (*ibid.*), sia sul piano formale che su quello dei contenuti.

All’interno di questo grande gruppo di *Tagelieder* critico-umoristici per via di straniamento possiamo distinguere tre sottogruppi a seconda che le modifiche stranianti interessino: 1) lo status sociale dei personaggi, 2) l’idealità espressa dai loro caratteri o 3) la rappresentazione di valori attraverso gli stessi (Hausner, Hg., 1983: XXXIX).

Nei sottogruppi 1) e 2) troviamo testi che la critica, compresa Hausner (Hg., 1983: XL), concordemente ritiene parodistici. Tra le varie definizio-

ni della parodia Hausner predilige quelle di ispirazione psicanalitica (*ibid.*), secondo le quali il fine della parodia sarebbe una “Herabsetzung des Erhabenen” (*ibid.*, n. 93), una “bewußte Umkehrung von Werten in Unwerte” (*ibid.*, XLI).

Nel sottogruppo 1) Hausner ha inserito un *Tagelied* parodistico entrato nel canone della storia letteraria tedesca medievale per meriti che vanno al di là della parodia stessa: *Ein kneht der lac verborgen* (BSM XIX, 8), del poeta Steinmar¹⁶. Di questo autore, attivo in ambito tedesco meridionale nella seconda metà del Duecento – letterariamente parlando, nel periodo del “tardo *Minnesang*” – sono conservati in un *codex unicus*, la *Große Heidelberger Liederhandschrift* (o *Codex Manesse*), soltanto 14 *Lieder*, ma tutti significativi per la storia letteraria. Da questa limitata tradizione apprendiamo che Steinmar conosceva molto bene i moduli stilistici e le tematiche del *Minnesang*; ma nella maggior parte della sua opera si dedicò a metterli in discussione, sia tramite esplicite riflessioni all’interno dei *Lieder*, che opponendo alla *hōhe minne* (“amore sublime/elevato/alto”) le tematiche e i toni più prosaici della *niedere minne* (letteralmente “amore basso”), che sottoponendo il *Minnesang* a una parodia. Un noto esempio di come Steinmar mise in discussione il tradizionale ideale del servizio d’amore è il suo *Herbstlied*. In esso l’io lirico, preso atto della ritrosia della dama venerata, si congeda dal servizio d’amore della stessa, per consolarsi in osteria, con le gioie dei vini e delle pietanze d’autunno.

Steinmar compose probabilmente per un uditorio cortese, che conosceva molto bene il repertorio tradizionale del *Minnesang*: altrimenti esso non avrebbe compreso il senso delle deviazioni dal *Minnesang* stesso nei *Lieder* di questo poeta, né il senso della *niedere minne* rispetto alla *hōhe minne*, né tanto meno la parodia del *Tagelied*. Per riconoscere la natura parodistica di *Ein knecht der lac verborgen* il pubblico doveva ben conoscere dei *Tagelieder* dal copione-tipo.

Di Steinmar ci sono pervenuti due componimenti che la critica definisce *Tagelieder*: significativamente nessuno dei due è un *Tagelied* tipico. Il primo su cui ora ci soffermiamo è *Ein kneht der lac verborgen* (BSM XIX, 8):

I Ein kneht der lac verborgen,
bî einer dirne er slief
unz ûf den liechten morgen:
der hirte lûte rief

¹⁶ Per motivi di spazio in questo articolo non tratto il secondo sottogruppo. In esso lo straniamento deriva dall’inserimento di personaggi e di un ambiente disgustosi (ad. es. una amante orripilante e/o una spelonca piena di parassiti), per cui l’innamorato viene a desiderare ardentemente che l’alba arrivi.

«wol ûf, lâz ûz die hert!»
des erschrac diu dirne und ir geselle wert.

II Daz strou daz muost er rûmen
und von der lieben varn.
er torste sich niht sûmen,
er nam si an den arn.
daz hœi daz ob im lac
daz ersach diu reine ûf fliegen in den tac.

III Dâ von si muoste erlachen,
ir sigen diu ougen zuo.
sô suoze kunde er machen
in deme morgen fruo
mit ir daz bettespil:
wer sach ân geraete ie vrôiden mê sô vil!¹⁷

Il *Lied* presenta l'ossatura tipica: i tre personaggi (un lui, una lei, un personaggio maschile che li sveglia), i tempi e le azioni fondamentali (di primo mattino i due amanti dormono l'uno accanto all'altro; vengono svegliati dal canto; lui sa che non può indugiare; congedo-amplesso); la terminologia convenzionale cortese e gli stilemi del *Tagelied* (*lac* "giaceva", *slief* "dormiva", *liehten morgen* "luminoso mattino", *geselle wert* "degnò amato", *sûmen* "indugiare", *arm* "braccio", *diu reine* "la pura", *tac* "giorno", *suoze* "dolcemente", *morgen fruo* "primo mattino", *wer sach je...* "chi ha mai visto...", *vrôide* "gioia"). Ciò che cambia rispetto al *Tagelied* convenzionale sono l'ambientazione e la caratterizzazione dell'ossatura, che da cortesi e elevate divengono contadine e rustiche: invece di un cavaliere, una dama e un guardiano abbiamo un garzone, una garzona e un pastore o mandriano; l'alcova non è la dimora della dama, ma un fienile o pagliaio; il novello *Tagelied* del mandriano si risolve tutto nel grido "Su, lascia uscire la mandria / il gregge!"; i due protagonisti trasaliscono, ma invece di profondersi in lamenti sulla loro situazione, imprecazioni al giorno nascente, suppliche al guardiano, dubbi angosciati sul loro futuro, dichiarazioni d'amore e fedeltà ecc., subito si abbracciano divertiti e, prima che

¹⁷ (I) Un servo giacque nascosto, / dormì accanto a una serva / fino al luminoso mattino: / il mandriano a gran voce chiamò / «Su, fa' uscire la mandria!» / Trasalirono la serva ed il suo degno amato. // (II) Il pagliaio egli doveva lasciare / e andare via dall'amata. / D'indugiare non si arrischiò: / la prese tra le braccia. / Il fieno che su di lui giaceva / vide la pura volare alto verso il dì. // (III) A lei venne da ridere, / e chiuse gli occhi / per quanto dolcemente egli seppe fare / in quel primo mattino / il gioco che si fa a letto: / chi ha veduto senza tanti fronzoli mai tanta gioia!

lui se ne esca dal fienile, trovano ancora il tempo di fare un'altra volta "il gioco che si fa a letto" (III.5). Il narratore onnisciente conclude trionfante: Chi ha mai visto più gioia, e senza tante cerimonie!

Il senso profondo di quest'operazione di straniamento ci resterà sempre oscuro, a noi che non siamo quel pubblico cortese del tardo Duecento e che non potremo mai intuire fino in fondo che cosa avesse irripetibilmente significato il *Minnesang* nella società medievale tedesca di pochi decenni prima, quale portata ideale e quali potenzialità innovative avesse forse immesso la stessa *hōhe minne* nelle persone dell'Europa di quel tempo. Ma forse riusciamo a immaginare l'effetto esilarante che può aver sortito la *performance* stessa del cantore, nel momento in cui esclamava: "Fuori le mucche!", questo bizzarro "*Tagelied*" che veniva a spiazzare l'uditorio memore del *Tagelied* "vero", accorato appello del guardiano alla dama innamorata perché non mettesse a rischio la vita dell'amato. E l'effetto del sistematico accostamento degli appellativi rustici con quelli cortesi. E l'esclamazione finale, che sgonfia il topos dell'unicità insito nell'amore del *Tagelied* tipico. Un dato è comunque certo: la parodia è sempre un tentativo di prendere le distanze o di liberarsi da qualcosa che in qualche modo ci ha deluso, o che non sentiamo più nostro, o che abbiamo sempre subito nostro malgrado e il cui potere vogliamo esorcizzare perché ce lo sentiamo addosso e ci fa paura. Oppure è semplicemente un espediente per ridere insieme e divertirsi con qualcosa che ci permettiamo di stravolgere per sentirlo ancora più nostro, ancora più parte di noi.

Nonostante l'evidente *vis comica* di questa e di tutte le altre parodie composte nei secoli di fioritura del *Tagelied*, il loro numero complessivo (ca. 6) è irrisorio rispetto alla grande quantità di *Tagelieder* convenzionali (71)¹⁸, il che ci dimostra quanto tenacemente il copione-tipo sia stato preferito alle sue variazioni o problematizzazioni perfino quando il resto della produzione poetica di ambientazione cortese era completamente tramontato. Hoffmann (1985) e Classen (1999a; 1999b), tra i tanti¹⁹, illustrano bene questa coriacea produttività del *Tagelied* cortese anche nella produzione letteraria borghese e popolare. È questo il dato di fatto che merita una spiegazione: come mai le ampie possibilità di variazione che scaturivano dagli squilibri insiti al *Tagelied* tipico non abbiano mai finito per soverchiarne l'impronta originaria.

L'altro *Lied* di Steinmar, noto come *Swer tougenliche minne hât* (BSM XIX, 5), è stato inserito da Hausner nel sottogruppo 3), ma non mi sembra che possiamo considerarlo un *Tagelied* né una sua variante, in quanto non ha la struttura lirico-narrativa che fa del *Tagelied* un *genre objectif*. Esso non si basa, né aderendovi, né straniandolo, sul copione-tipo. Il *Lied Swer tougenli-*

¹⁸ Queste quantificazioni si riferiscono al corpus di Hausner (Hg., 1983).

¹⁹ V. Bibliografia finale commentata.

che minne hât è una riflessione sulla figura del guardiano. Esso consiste interamente in un monologo il cui l'io lirico afferma che, se lui fosse l'innamorato del *Tagelied*, non affiderebbe la propria vita a un guardiano pronto a danneggiare il proprio signore sulla cui dimora egli dovrebbe pur vegliare; preferirebbe affidarla a uno *staeter friunt*, un "amico solido/affidabile/perseverante/costante":

I Swer tougenlîche minne hât,
der sol sich wênic an den lân,
den man sô grôze missetât
an sînem herren siht begân,
dem er bewachen guot und êre sol.
lât er den gast ûf schaden in,
wie sollte ich dem getrûwen wol?

II Waer ich sô minneclîch gelegen
bî liebe tougen ûf den lîp,
sô wolte ich wênic slâfes pflegen
dur mich und durch das reine wîp.
mir selbem sô wolt ich getrûwen baz
dann ieman, dem mich wecken solt:
sô wê im, des man dâ vergaz!

III Die merker und dar zuo der slâf²⁰,
die kônden wênic mir geschaden.
Ich huote ouch vor der merker strâf,
waer ich zuo liebe alsô geladen,
daz ich dâ hôhe frôide solte hân:
sô müeste er sîn ein staeter friunt,
den ich daz wizzen solte lân.²¹

²⁰ Nel *Minnesang*, soprattutto nei Lieder della *hôhe minne* ma anche nei *Tagelieder*, è fondamentale la figura del *merker*, il "guardone". Il sost. m.a.t. *merker* deriva dal v. *merken* "notare, osservare; discernere, giudicare; rimproverare; annotare; segnare".

²¹ (I) Chi fa l'amore in segreto / non dovrebbe affidarsi / a colui che un grande misfatto / contro il suo signore si (= soggetto) vede commettere / del quale deve custodire beni e onore. / Se lascia entrare l'estraneo per un danno, / come potrei fidarmi pienamente di colui? // (II) Se io così amorevolmente giacessi / accanto all'amata in segreto a rischio della vita (lett. "sulla vita"), non mi darei affatto al sonno / per me e per la pura donna. / Preferirei affidarmi a me stesso / che a qualcuno che mi svegliasse: / povero colui di cui un altro si sia scordato! (lett. di cui ci si sia scordasse) / (III) I guardoni (/osservatori, scrutatori, impiccioni invidiosi, spie) e anche il sonno / ben poco danno mi potrebbero arrecare. / Dal biasimo dei guardoni mi guardo: / se io venissi chiamato per amore lì / dove andrei a trovare somma

Hausner (Hg., 1983: XXXVIII) attribuisce anche ai *Tagelieder* del sottogruppo 3), come già a quelli del sottogruppo 1), l'effetto di straniamento dato dalla "phänomenologische Umstrukturierung [...] des konventionellen Tagelied-Modells", che in 3) avverrebbe tramite "Modifikationen hinsichtlich der Wertrepräsentation durch das Personal" (*ibid.*, XXXIX): uno o più personaggi del *Tagelied* verrebbero modificati per dare espressione a una critica verso i valori comunicati dal *Tagelied* convenzionale. In particolare questi *Lieder* si concentrerebbero sulle criticità insite nel guardiano in quanto figura di raccordo tra esigenze dell'individuo e norme della società: "Die Dichter dieser Lieder setzen [...] bei einem Tagelied-Verständnis an, das im Konflikt zwischen Wächter und Liebenden eine literarische Inszenierung des Zusammenstoßes objektiver und subjektiver Wertsysteme sieht" (*ibid.*, XLI). Ad esempio, nel *Lied* di Steinmar *Swer tougenliche minne hât* l'effetto straniante sarebbe dato dal fatto che l'io lirico come potenziale amante assumerebbe su di sé sia i valori della società che quelli dell'individuo, senza peraltro risolverne la reciproca conflittuale tensione (Hausner, Hg., 1983: XLIII).

Sul conflitto tra esigenze sociali e individuali torneremo brevemente nella Terza parte; per ora altri aspetti di questo *Tagelied* sono interessanti per la nostra riflessione. Innanzitutto una motivazione profonda soggiacente a *Swer tougenliche minne hât* sta nel fatto che il guardiano del *Tagelied*, se confrontato alla realtà extra-linguistica, appare sotto molti punti di vista una figura illogica; qui si parla di un grave torto che egli commetterebbe verso il proprio signore lasciando entrare di nascosto un ospite evidentemente non gradito al padrone di casa in quanto – è sottinteso nel copione tipico del *Tagelied* tedesco e dichiarato nelle albe provenzali e antico-francesi – innamorato di una donna (la moglie del signore? Sua figlia? Sua sorella?) che non gli è permesso di amare. Questo non è l'unico *Tagelied* in cui si giudica negativamente l'immaginario guardiano del copione-tipo sulla griglia delle corrispondenti fattezze storiche. Ma mentre in alcuni poeti minori tali tentativi di liquidare il guardiano tipico del *Tagelied* forzandolo a ciò che era nella realtà – un sottoposto al castellano (e quindi alla dama stessa) – possono spiegarsi con il loro imbarazzo e senso di inadeguatezza o addirittura incomprensione di fronte a una finzione letteraria così camaleontica e potente²², in quel grande poeta e profondo conoscitore del *Minnesang* che era Steinmar dobbiamo trovare un'altra spiegazione. E se osserviamo più da vicino *Swer tougenliche minne hât* dobbiamo concludere che l'interpretazione che Hausner dà a questo sottogruppo di *Lieder* – nei quali il conflitto tra guardiano e amanti sareb-

gioia, / dovrebbe essere un solido amico / colui a cui lo farei sapere.

²² Mi pare che ciò sia il caso di Ulrich von Lichtenstein o del Burgravio di Ulrich von Winterstetten, o dell'anonimo autore del *Tagelied* 6 nel *Liederbuch der Clara Hätzlerin*.

be “un inscenamento letterario dello scontro tra sistemi di valori oggettivi e sistemi di valori soggettivi” (Hausner, Hg., 1983: XLI) – e a *Swer tougenliche minne hât* – in cui “la percezione” di entrambi i suddetti sistemi di valori verrebbe “passata alla figura dell’amante, senza che si venga a una soluzione della conflittuale tensione tra i due mondi di valori” (*ibid.*, XLIII) – risulta fuorviante. Infatti nelle parole dell’io lirico di *Swer tougenliche minne hât* la vera colpa del guardiano, la vera *missetât* non è la sua presunta infedeltà verso il signore, non è quindi la sua presunta incapacità di “rappresentare il sistema di valori oggettivi”, come Hausner vorrebbe fosse il compito del guardiano (v. *supra*, Hausner, Hg., 1987: XVI); la vera colpa è la sua smemoratezza e quindi inconstanza – che non è sinonimo di infedeltà. Al guardiano di questo *Tagelied* non si chiede di scegliere tra la fedeltà al signore e la fedeltà alla dama, ma di essere all’altezza del proprio ruolo immaginario di *figura di raccordo* tra i due mondi della coppia e della società. L’io lirico nota con sgomento che, al contrario, il guardiano prima prende un impegno verso il signore, poi giocoforza lo “scorda”, anzi, lo “deve scordare” nel momento in cui prende l’impegno con gli amanti. E allora, conclude l’io lirico nella str. II, chi mi garantisce che egli non si scordi *di me* e di svegliarmi al momento opportuno? “Sô wê im, des man dâ *vergazi*!” (II.7; corsivo mio). Questo *Lied* non dichiara superfluo o inopportuno il guardiano. Al contrario: lo invoca. L’oggetto ultimo di questo *Lied* è il ribadimento della necessità di un anello di congiunzione tra la coppia e il mondo, di un personaggio che, possedendo a un tempo sia il punto di vista della coppia che quello della società senza mai scordare l’uno a favore dell’altro, sappia garantire alla prima una nicchia di esistenza nella seconda. Insomma, un complice degno di questo nome. E – messaggio fondamentale dell’io lirico – se il guardiano (date le circostanze dei suoi incarichi storici) non può assumere su di sé questa funzione, la assumerò io stesso, o lo farò fare a uno *staeter friunt*: un amico costante, che non si scorda di me.

Il *Lied Swer tougenliche minne hât* non rimprovera al guardiano di non saper eliminare “lo scontro tra sistemi di valori oggettivi e sistemi di valori soggettivi” (v. *supra*, Hausner) perché egli, nel suo profilo tipico, è la conferma che possono e devono coesistere. L’invenzione del personaggio del guardiano nel *Tagelied* tipico scaturisce dall’esigenza di rappresentare almeno una realtà *indivisa*, un *in-divid-uo*, in cui “valori oggettivi” e “valori soggettivi” non stiano in opposizione, ma si integrino. Nel *Tagelied* tipico il “luogo” di questa integrazione è l’anima del guardiano.

Nel *Lied* di Steinmar l’io lirico decide di assumere su di sé la funzione tipica del guardiano, o di affidarla a un amico: la vera opposizione non è tra sé e il guardiano, ma tra sé e i *merker*, i “guardoni”. Sono loro i veri oppositori dell’amore, perché sono loro a rappresentare *univocamente* le istanze del mondo esterno. Infatti nella str. III.1, dopo che l’io lirico (alla fine della II

str.) ha dichiarato che preferisce affidarsi a se stesso per svegliarsi in tempo (dato che teme che il guardiano nelle sue fattezze “storiche” non sia in condizioni di farlo), afferma: “I guardoni e il sonno ben poco danno mi possono arrecare”. Ciò è logico, se consideriamo che “i guardoni” nel *Minnesang*, anche nella *høhe minne*, sono i personaggi anti-amore per eccellenza, poiché esercitano sull’innamorato un controllo ferreo e malevolo; e se pensiamo che “il sonno” nel *Tagelied* coincide con il totale abbandono all’amore, la totale dimenticanza di sé dell’innamorato, l’assenza di ogni controllo e vigilanza. In altre parole, nel v. III.2 l’io lirico in quanto novello guardiano (avendo assunto le funzioni) non teme l’opposizione tra l’anti-amore (*merker* = i valori “oggettivi” della società esterna) e l’abbandono e la dimenticanza totale di sé nell’amore (*slâf* = i valori “soggettivi” degli innamorati).

Comunque si voglia interpretare la dinamica interna a questa lirica, essa è un esempio felice di quanto feconda sia stata, in molte variazioni dei *Tagelieder*, la resa dei conti tra la “illogica” finzione poetica e la “logica” realtà extra-testuale. Ciononostante, il numero di *Tagelieder* che variano il copione-tipo, qualunque sia stata la modalità della variazione, è spiccatamente inferiore al numero complessivo dei coevi *Tagelieder* tipici.

4.2. I motivi della fortuna del genere

Nella prospettiva della Terza parte di questa indagine, i pochi appunti che seguono servano da ponte verso le mie tesi sulla fortuna del *Tagelied* nella varietà delle sue manifestazioni, ma soprattutto nella costanza della sua *Grundform* al di là dei gusti letterari e delle epoche storiche. Sul terreno delle mie tesi fonderò infine la mia analisi dell’opera del poeta Oswald von Wolkenstein.

Fino ad oggi le spiegazioni della critica su tali questioni sono state grossomodo di quattro tipi ²³:

- la spiegazione poetologica, che individua negli squilibri strutturali del copione-tipo del *Tagelied* la ragion d’essere della sua vitalità e capacità di essere reso funzionale a sempre nuovi contenuti, a seconda dei gusti e delle grandi questioni di ogni epoca;
- la spiegazione sociologica, che cerca di spiegare le variazioni poetiche del copione-tipo come riflessi di condizioni e mutamenti socio-politici;
- la spiegazione biografistica, che rinviene nella biografia dell’autore le fonti delle sue scelte poetologiche;
- la spiegazione psicanalitico-freudiana, che ricerca nelle tematiche e nei

²³ V. i commenti alla Bibliografia finale, nella Terza parte.

motivi di fondo dei *Tagelieder* il riflesso di nevrosi epocali.

Questo schema semplifica in modo a dir poco grossolano un discorso assai più articolato e profondo, che esporrò nella Terza parte riguardo al ruolo del guardiano e dell'atto del vegliare in quanto rispettivamente figura-chiave e atto-chiave nella storia del *Tagelied*, anche nell'evoluzione post-cortese di questo tipo testuale.

Ma non possiamo non soffermarci qui un'ultima volta sui vistosi squilibri insiti alla struttura tipica del *Tagelied*. Vi troviamo una serie di rovesciamenti (la notte non è il tempo del sonno, ma della veglia; il sonno non fortifica, ma rende inermi; il congedo non è distanza, ma unione...); alcune curiose distinzioni (tra vigilare e vegliare; tra guardiano e guardone...); certe inspiegabili illogicità e contraddizioni (la sveglia agli amanti segreti cantata pubblicamente; il tono confidenziale del guardiano alla dama ...); il linguaggio pregnantemente metaforico, che non spiega il mondo del *Tagelied* per cause ed effetti; ma soprattutto lo sbilanciamento di una situazione che vorrebbe essere sicura e conclusa e invece resta tesa in un finale eternamente aperto. Sono queste le caratteristiche che fanno del *Tagelied* tipico una creazione tenace e lo avvicinano a un'altra grande e sempre rinnovantesi esperienza della creatività umana, che tanto ci può spiegare del *Tagelied* stesso. Di quale esperienza si tratti, il lettore forse lo ha già capito. Ne parleremo nella Terza parte.

BIBLIOGRAFIA

- Bartsch, K. (Hg., 1886), *Die Schweizer Minnesänger*, Frauenfeld, Huber.
- Bein, T. (1998), *Germanistische Mediävistik. Eine Einführung*, Berlin, Erich Schmidt, 1998.
- Classen, A. (1999a), "Desperate Lovers, Suicidal and Murderous: Early Modern Dawn Songs and Ballads", *Neuphilologische Mitteilungen. Bulletin of the Modern Language Society*, 2: 207-26.
- Classen, A. (1999b), "Das deutsche Tagelied in seinen spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Varianten", *Études Germaniques*, 54, 2: 173-96.
- de Boor, H. (1953; 1955), *Die höfische Literatur. Vorbereitung, Blüte, Ausklang. 1170-1250*, München, Beck.
- de Boor, H. (1962), *Die deutsche Literatur im späten Mittelalter. Zerfall und Neubeginn. Teil I: 125-1350*, Beck.
- Des Minnesangs Frühling* (1988), Unter Benutzung der Ausgaben von Karl Lachmann (et al.), bearbeitet von Hugo Moser und Helmut Tervooren, Bd. I:

- Texte*. 38., erneut revidierte Auflage, Stuttgart, Hirzel Verlag.
- Hausner, R. (Hg., 1987), *Owè dô tagte ez. Tagelieder und motivverwandte Texte des Mittelalters und der fruehen Neuzeit*, Bd. 1, Göppingen, Kümmerle Verlag.
- Herchert, G. (1996), *Acker mir mein bestes Feld. Untersuchungen zu erotischen Liederbuchliedern des späten Mittelalters*, Münster, u.a., Waxmann (Internationale Hochschulschriften 201).
- Hagenlocher, A. (1977), "Das 'Tagelied' Reinmars des Alten (MF 154,32). Zur Umwandlung einer literarischen Form", *Zeitschrift für deutsche Philologie* 96: 76-89.
- Hoffmann, W. (1985), "Tageliedkritik und Tageliedparodie in mittelhochdeutscher Zeit", *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 35, 2: 157-78.
- Kuhn, H. (1967), *Minnesangs Wende*, Tübingen, Niemeyer.
- Molinari, A. (2009), "Le albe di Oswald von Wolkenstein: inquadramento storico-letterario, analisi testuale e traduzione in italiano (Prima parte)", *Linguae & Rivista di lingue e culture moderne*, 2: 67-94 (www.ledonline.it/linguae).
- Mueller, U. (1971), "Ovid 'Amores' – alba – tageliet. Typ und Gegendyp des 'Tageliedes' in der Liebesdichtung der Antike und des Mittelalters", *Deutsche Vierteljahrsschrift*, 45: 451-80. Ristampato in: H. Fromm, (Hg., 1985), *Der deutsche Minnesang*, Bd. 2, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 362-400.
- Wapnewski, P. (1972), *Die Lyrik Wolframs von Eschenbach. Edition, Kommentar, Interpretation*, München, Beck.
- Weddige, H. (1997), *Einführung in die germanistische Mediävistik*, 3., durchgesehene und ergänzte Auflage, München, Beck.

ABBREVIAZIONI

m.a.t.: medio alto-tedesco
lat.: latino

ABSTRACT

This article is the Second Part of an enquiry on the *Tagelied*, the medieval German version of the erotic dawn-song, published in *Linguae &* (2/2009). This Second part offers a survey on the deviations from the "typical" *Tagelied* and discusses the main variant text-types. For each variant one instance is analysed in detail. A discussion on the reasons for such variance but also for the popularity of the *Tagelied* through several centuries of German poetry (from the 11th up to the 17th century) follows. It contains

a critical survey on the state of the art on these issues and a preview on the author's theses. The Third Part shall appear in a future issue of this journal, with the author's views on the reasons for the long life of the *Tagelied* within German poetry and with an enquiry on Oswald von Wolkenstein's *Tagelieder*, which conclude the era of the German courtly dawn-songs and smooths the path for the great production of bourgeois and popular dawn-songs in the German speaking areas up to the 17th century.