

## 4.

# TESTO E CONTESTO NEL MINNESANG

### 1. IR SULT SPRECHEN WILLEKOMEN

L'aporia di fondo della critica testuale tradizionale non appare mai con altrettanta evidenza come nel caso in cui il curatore dell'edizione moderna interviene soltanto sull'ordine delle strofe e non sul testo ricevuto. Non avendo alcun riscontro oggettivo, gli interventi critici che cambiano l'ordine delle strofe si giustificano solo per la plausibilità della ricostruzione proposta. E non si tratta di ricostruire il testo, bensì la storia narrata dal testo stesso. Viene così sancita la priorità dell'interpretazione rispetto alla critica testuale in senso stretto, senza aver nemmeno posto il problema delle rispettive priorità.

Accettando l'implicita priorità del *iudicium* dell'interprete rispetto ai dati della trasmissione manoscritta, la via verso quei dati sembra sbarrata anche agli interpreti successivi del testo che devono fare i conti non già con il solo testo, ma pure con il lavoro critico svolto da chi li aveva preceduti.

Nella storia degli studi si accumulano intanto ipotesi su ipotesi su canzoni del minnesang, ricostruzioni di sequenze e di successioni tematiche che hanno in comune solo il distacco dalla tradizione manoscritta a favore degli interventi dei lettori moderni. E troppo spesso questi interventi sembrano precari e questo sin dalla prima verifica da parte dell'interprete che era succeduto al primo nel tentativo di 'capire' quel testo. Nel conflitto delle interpretazioni non è mai il testo ad usci-

re vincitore, bensì l'opinione del lettore ultimo arrivato che propone a sua volta un nuovo ordine sostenendolo con altrettanta eloquenza come l'unico possibile, sulla base della razionalità inerente alla storia narrata dal testo.

Non contenti dell'ordine proposto dal primo interprete, i suoi successori si rivelano attivissimi nella ricerca di sempre nuove soluzioni ai problemi nati assieme alle stesse proposte critiche senza mai ritornare sui propri passi riesaminando, invece, con attenzione la 'logica' della successione delle strofe trovata nei codici ad opera dei copisti medievali.

I copisti dei manoscritti che ci hanno trasmesso il patrimonio lirico dell'alto medioevo non appaiono nemmeno come istanza storica ben definita. La loro presenza si desume, caso mai, dagli emendamenti dei loro «errori» in sede critica. In assenza di dati relativi all'attività dei copisti – e siano essi pure assunti ipotetici come quelli su cui si fondano le nostre ricerche in tanti altri campi –, si crea una lacuna difficile da colmare che separa i canti originali dovuti agli autori-cantori medievali ed i testi pubblicati nelle edizioni moderne. L'aspetto più irritante del metodo tradizionale di ricostruzione testuale non è tanto la sicurezza suggerita da ogni singolo intervento di accettazione oppure di rifiuto delle varianti (per non parlare delle congetture), quanto la fragilità della ricostruzione nel suo insieme. Seguendo i risultati del lavoro critico di un maestro qual era stato Carl von Kraus, il testo lirico recepito si rivela come oggetto assai precario che può essere intaccato da *errori* dei copisti in qualsiasi luogo; ed è questa insicurezza di fondo a giustificare gli interventi spesso audaci di chi ne cura l'edizione.

Nella premessa all'ultima edizione di *Minnesangs Frühling*, i curatori H. Moser e H. Tervooren fanno presente quanto sia difficile il lavoro del filologo che abbia deciso di rispettare la tradizione manoscritta, non potendo risolvere con un intervento risolutivo del tutto personale i tanti problemi offerti dalla trasmissione testuale e dalla comprensione di passi oscuri. Moser e Tervooren propongono pertanto un tipo di edizione critica più vicino alla tradizione manoscritta scegliendo per ciascuna strofa trasmessa un codice guida (*Leithandschrift*). Nel caso delle canzoni a più strofe, il codice guida, vale a dire il codice che a giudizio dei curatori riporta la lezione testuale migliore, potrà pure variare tra una strofa e l'altra. A chi sostiene l'opportunità di non variare

il codice guida all'interno di una stessa canzone, Moser e Tervooren rispondono adducendo motivi di ordine poetologico: «Wir meinen nämlich, daß Strophe und Lied auch im Minnesang verschieden gewertet werden sollten. Auf die Strophe konzentriert sich das Bemühen des Dichters, sie ist Endziel dichterischer Gestaltung, aber gleichzeitig auch Baustein zu Liedern (nicht aber des Liedes). Das mehrstrophige Lied ist dagegen in seiner aktuellen Verwirklichung stärker von den Bedürfnissen der Aufführungssituation bestimmt und darum in seiner Gestalt weniger fest und eher leichter dem verändernden Zugriff des Dichters und anderer Reproduzenten ausgesetzt»<sup>1</sup>.

Si nota che nemmeno in quest'occasione vengono chiamati in causa i copisti, ma solo l'autore e i presunti cantori che avrebbero inserito nel proprio repertorio canzoni composte da un loro predecessore. Punto forte dell'ipotesi non sono comunque i rifacimenti ipotetici ad opera di cantori medievali, quanto le varianti situazionali attribuite allo stesso autore il quale, cantando una sua canzone in contesti diversi ne avrebbe adattato di volta in volta il contenuto, nonché l'ordine delle strofe.

Ora, l'ipotesi che le canzoni medievali avessero subito delle trasformazioni e degli adattamenti se presentati in occasioni diverse, è senz'altro plausibile, e sembra accertata almeno nel caso delle canzoni politiche di Walther. Nella sua genericità l'ipotesi è alquanto debole ed afferma semplicemente l'esistenza di varianti d'autore senza dare prova alcuna sull'esistenza di varianti effettivamente documentate in situazioni reali o almeno ricostruibili; in altre parole, manca un'ipotesi riguardante i testi effettivamente tramandati sulla pergamena con le varianti testuali dei singoli codici, nonché le varianti della disposizione delle strofe che sappia rendere ragione di tutti questi dati.

---

<sup>1</sup> H. Moser-H. Tervooren (a c. di), *Des Minnesangs Frühling*, II. *Editionsprinzipien, Melodien, Handschriften, Erläuterungen*, Stuttgart, Hirzel, 1977, p. 20: «Riteniamo infatti che nel minnesang la strofa e la canzone devono essere valutate in modo differenziato. L'impegno del poeta è concentrato sulla strofa, la meta della creazione artistica, nonché l'elemento di base per le canzoni (ma non per una sola canzone). La canzone a più strofe realizzata in situazioni di attualità è invece fortemente caratterizzata dalle esigenze della singola rappresentazione; la canzone ha pertanto una forma meno stabile ed è più facile che subisca interventi innovativi da parte del poeta o di altri altri cantori».

L'ipotesi di attribuire alcuni interventi sul testo recepito ad un copista è più impegnativa in quanto offre una spiegazione parziale, anche se valida in alcuni casi, del motivo che ha provocato il cambiamento. A parte gli sviluppi semantici di alcuni lessemi fortemente marcati nel corpus del minnesang, quali *liebe*, *bulde*, e altri, che possono aver causato seri problemi di comprensione a distanza di poche generazioni dalla composizione e dalla prima diffusione delle canzoni, sono da tenere in considerazione tutti gli aspetti legati alla rappresentazione, la gestualità, le marche di accentazione legate alla musica, le pause, e altre convenzioni legate alla rappresentazione dei personaggi lirici di cui tutto ignoriamo.

Questi dati di cui sappiamo con certezza solo che sono necessariamente andati persi sin dalle prime trascrizioni sulla pergamena, non possono servire che da sfondo alla ricerca che vuole ricostruire un sistema segnico effettivamente trasmesso – ma trasmesso con mezzi di diffusione molto limitanti. E sono proprio gli esempi meno problematici a ricordarci l'importanza di alcuni fattori mentre in casi più problematici non si lascia nemmeno intuire la presenza residuale di indizi e tanto meno di indizi leggibili e utili alla comprensione del genere lirico e del suo *Sitz im Leben* originario.

A ricordarci l'importanza delle varie 'voci' nel minnesang sono proprio gli esempi non problematici come il bellissimo Falkenlied attribuito a Dietmar von Aist, con le due voci del narratore e della donna ben distinte dal distacco netto tra voce narrativa al maschile e personaggio femminile, permettendo in questo caso la comprensione immediata del testo anche nelle edizioni moderne.

In altri casi invece è ben difficile distinguere le varie 'voci' quando l'io lirico si presenta con sfumature che oltrepassano il confine del personaggio assumendo la voce della sapienza gnomica, prerogativa del cantore, oppure oltrepassando lo spazio dedicato al personaggio andando così a introdursi nel sistema deittico dello stesso pubblico.

Le canzoni di Walther von der Vogelweide sono piene di passaggi simili, nonché di allusioni ad altri canti, a tematiche già proposte altrove e da altri e con una spiccata tendenza per la battuta di spirito di non facile comprensione, una volta che è stato scisso il legame con gli altri elementi della esecuzione canora originale. Come si comporta un copista – o chi per lui – se si fosse trovato di fronte ad una canzone da

trascrivere con un brano del tutto incomprensibile che metteva fuori uso non solo il verso con la battuta oscura ma pure un'ampia fetta del contesto che comprende ben due strofe?

Il famoso *Preislied* di Walther, la divertente e aggressiva autopresentazione del cantore nei confronti del suo pubblico e la società feudale che gli conferisce il proprio ruolo sociale, ci è pervenuta in quattro manoscritti in altrettante stesure che variano da quattro a sei strofe. La variante con sole cinque strofe conservata nel codice A sembra offrire una conclusione addirittura più efficace della conclusione proposta dalla sesta strofa tramandata nel solo manoscritto C. Fondando l'analisi sul proprio giudizio di plausibilità estetica, l'interprete moderno è pertanto incline a considerare le due stesure più autorevoli come varianti situazionali attribuibili allo stesso autore, tenendo pure conto dell'apparente frattura tematica tra la quinta e la sesta strofa: «Berühmtestes, wenn auch relativ einfaches Beispiel für die Überschreitung von Gattungserwartungen und Argumentationseinheiten ist das sogenannte 'Preislied' das Lied eines Sangspruchdichters, dem in einer Handschrift, und nur in einer (C), eine Strophe an die *frouwe* angefügt ist. Der Übergang vom Sprechen über höfische Gesellschaft zum Vollzug des Minnerituals ist hier möglich (C), aber nicht zwingend (A, E, U). Die Überlieferung dokumentiert die Nahtstelle zwischen zwei Typen höfischer Rede und dokumentiert zugleich, wie souverän Walther solche Grenzen überspielen kann»<sup>2</sup>.

Certo, attribuire la sfida conoscitiva del brano «difficile» semplicemente al genio dell'autore, risolve il problema critico in modo molto soddisfacente; il critico s'inchina e lascia il campo. Eppure, i problemi

---

<sup>2</sup> J.D. Müller, *Die frouwe und die Anderen. Beobachtungen zur Überlieferung einiger Lieder Walthers*, in: J.D. Müller-F. J. Worstbrock (a c. di), *Walther von der Vogelweide. Hamburger Kolloquium 1988 zum 65. Geburtstag von Karl-Heinz Borch*, Stuttgart, Hirzel, 1989, p. 138: «Il più famoso, sebbene un esempio relativamente semplice per il superamento dell'orizzonte dello stesso genere letterario, nonché della sua base argomentativa, è il cosiddetto 'Preislied', la canzone composta da un poeta 'gnomico', alla quale in un manoscritto – e soltanto in uno (C) – è aggiunta una strofa che si rivolge alla *frouwe*. In questo caso è possibile (C) ma non è obbligatorio (A, E, U) passare dalle parole dette sulla società cortese all'attualizzazione del rituale della *minne*. La trasmissione manoscritta documenta la vicinanza dei due tipi di discorso cortese documentando al contempo con quanta abilità Walther riesce a oltrepassare tali barriere».

critici di questa canzone – assiduamente studiata e tra le più elogiate del medioevo tedesco – non si risolvono certo con un bel gesto. Tacitamente gli interpreti accettano l'ordine delle strofe del testimone manoscritto più autorevole aggiungendo semplicemente la strofa mancante e considerando come difettosa la trasmissione delle altre due testimonianze.

Che la canzone di Walther possa offrire spunti per una ricostruzione più spigolosa e meno sicura è stato dimostrato nel recente studio di K. Smits che mette in risalto allusioni polemiche a Morungen (MF 122,1) nonché a Reinmar, collocando così la canzone nell'ambito delle polemiche poetiche<sup>3</sup>.

Questa nuova ipotesi che attribuisce alla canzone di Walther un grado di complessità argomentativa di gran lunga maggiore di quanto gli interpreti moderni non avessero visto finora, venne liquidata – come spesso succede in casi simili – dall'interprete successivo che tenta di ripristinare le certezze tradizionali affermando con tono pacato e perentorio: «Ein Lied wie das Preislied muß kommunikativ als Ganzes verstanden und interpretiert werden, d.h. der Inhalt der einzelnen Strophen ergibt sich nicht aus der betreffenden Strophe selbst, sondern mit aus dem, was der betreffenden Strophe vorausgegangen ist. Die 'Preisstrophe' 5 ist nur richtig zu verstehen, wenn man ihren Gehalt aus dem der Strophen 1-4 herauswachsen läßt»<sup>4</sup>.

Pur pretendendo che si «faccia emergere» il senso di una strofa dal senso congiunto delle strofe precedenti, H. Rupp, a cui si devono queste osservazioni, non si sofferma sul problema dell'ordine delle strofe, assumendo tacitamente che l'ordine trasmesso in A sia quello autentico.

D'altra parte, non saranno certo solo gli interpreti di oggi a senti-

---

<sup>3</sup> K. Smits, *Das Preislied Walthers von der Vogelweide* (L. 56,14). *Eine Reaktion auf Murungens Lied MF 122,17*, in «ZfdPh» 96 (197), 1-20.

<sup>4</sup> H. Rupp, *Walthers Preislied - ein Preislied?* in: *Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Festschrift für Richard Brinkmann*, Tübingen, Niemeyer, 1981, p. 3: «Una canzone come il Preislied deve essere compresa e interpretata in modo comunicativo e nel suo insieme; il contenuto di ogni strofa non emerge dalla singola strofa, bensì dal contenuto delle strofe precedenti. La quinta strofa con l'elogio della Germania può essere compresa correttamente solo facendo emergere il suo contenuto da quello delle strofe 1-4».

re l'esigenza di capire una composizione a più strofe tenendo conto dell'insieme testuale e non già di alcune parti isolate. Qualora il testo fosse diventato incomprensibile durante la fase della ricezione medievale, dobbiamo pertanto assumere che il copista non abbia semplicemente 'corretto' un brano isolato; ogni – ipotetico – intervento nella fase della ricezione, potrebbe, in questa prospettiva, avere delle conseguenze sull'ordine delle strofe.

L'intervento ipotetico del copista medievale potrebbe essere un intervento motivato dall'intento di rendere comprensibile, e pertanto utilizzabile, un testo che gli era giunto sotto forma incomprensibile, oppure viziato da un passo oscuro.

Basato su questo assunto, il lavoro critico non potrà consistere nella scelta di una testimonianza manoscritta affidabile scartando le lezioni ritenute difettose, bensì dovrà dare ragione di tutte le varianti trasmesse come se si trattasse di elementi di un unico sistema significativo che comprende tutti i dati della trasmissione manoscritta, le varianti testuali, come pure le divergenze dell'ordine delle strofe, nonché la perdita oppure l'aggiunta di strofe a seconda dei casi.

L'archetipo ipotetico del 'Preislied' non si fa preferire ad altre stesure altrettanto ipotetiche per una maggiore plausibilità dell'ordine degli eventi narrati nelle sei strofe, bensì dal potere esplicativo nei confronti delle testimonianze manoscritte effettivamente documentate:

$\omega$	C	A	E	U	La
1	1	1	1	1	1
2	2	2	2	2	2
3	4	3	5	5	3
4	3	5	4	4	5
5	5	4	3	–	4
6	6	–	–	–	6

L'ipotetico ordine di  $\omega$  mette in evidenza un problema di ricezione connesso con la quarta strofa: in C sono la terza e la quarta strofa a cambiare posto, mentre in A la quarta cambia posizione con la quinta. I due ordinamenti effettivamente conservati si spiegherebbero, in questa prospettiva, come conseguenze differenziate di un'unica causa rivelando come elemento critico della trasmissione del testo il nesso

tra la terza e la quarta strofa.

Ir sult sprechen willekomen:  
der iu mære bringet, daz bin ich.  
allez daz ir habt vernomen,  
daz ist gar ein wint: nû vrâget mich.  
Ich wil aber miete:  
wirt mîn lôn iht guot,  
ich gesage vil lîhte daz iu sanfte tuot.  
seht, waz man mir êren biete.

Ich wil tiuschen vrowen sagen  
solch iu mære, daz si desten baz  
al der werlte suln behagen:  
âne grôze miete tuon ich daz.  
Waz wolde ich ze lône?  
si sint mir ze hêr:  
sô bin ich gevüege, und bite si nihtes mêt,  
wan daz si mich grüezen schône.

Ich hân lande vil gesehen  
unde nam der besten gerne war:  
übel müeze mir geschehen,  
künde ich ie mîn herze bringen dar,  
Daz ime wol gevallen  
wolte fremeder site.  
nû was hulfe mich, ob ich vil rehte strite?  
tiuschiu zuht gât vor in allen.

Tiusche man sint wol gezogen,  
rehte als engel sint diu wîp getân.  
swer si schiltet, derst gar betrogen:  
ich enkan sîn anders niht verstân.  
Tugent und reine minne,  
swer die suochen wil,  
der sol kômen in unser lant: dâ ist wunne vil:  
lange müeze ich lebe dar inne!

Von der Elbe unz an den Rîn  
und her wider unz an Unger lant  
dâ mügen wol die besten sîn,  
die ich in der werlte hân erkant.  
Kan ich rehte schowen



guot gelâz und lîp.  
sem mir gôt, sô swüer ich wol, daz hie diu wîp  
bezzet sint danne ander frouwen.

Der ich vil gedienet hân  
und iemer mêre gerne dienen wil,  
diu ist von mir vil unerlân.  
iedoch sô tuot si leides mir sô vil.  
Si kan mir sêren  
Daz herze und den muot.  
nû vergebez ir got daz an mir missetuot.  
her nâch mac si sichs bekêren<sup>5</sup>.

Datemi il benvenuto!  
Io sono quello che vi porta delle novità.  
Ciò che avete ascoltato finora  
non è che un vento: ora chiedete a me.  
Ma voglio essere pagato.  
Se mi ricompensate bene,  
Vi dirò ciò che volentieri ascoltate.  
Badate d'offirmi tutti gli onori.

Alle signore tedesche dirò  
cose talmente gradite che faranno  
bellissima figura davanti al mondo intero.  
Non lo faccio per essere ricompensato.  
Quale premio potrei mai chiedere  
Da signore tanto nobili?!

Allora mi comporto secondo l'etichetta e chiedo  
solo un gentile saluto.

Ho visto molti paesi  
frequentando sempre persone gentili.  
Mi colpisce una disgrazia  
se mai mi convertissi  
a preferire  
i modi di vita degli stranieri.

---

<sup>5</sup> Seguo il testo della 14ª edizione delle opere di Walther a cura di Christoph Cormeau, Berlin, de Gruyter 1996, p. 117-119 accettando tuttavia la lezione di A del verso III,7.

Che mi servirebbe l'uso della migliore arte (a decantarne l'elogio)?  
[Che giovamento avrei a dire il falso? C]  
i modi tedeschi superano tutti e quanti.  
Gli uomini tedeschi sono ben educati  
e le donne sono come angeli.  
Chi parla male di loro è deviato,  
non me lo saprei spiegare altrimenti.  
Chi cerca  
virtù e vero amore,  
venga nel nostro paese, dove troverà tanta gioia.  
A lungo vorrei soggiornarvi ancora!

Dall'Elba al Reno  
e fin qui nei pressi dell'Ungheria  
vivono certo le persone più nobili  
che mai abbia visto nel mondo.  
Se mi è dato esprimere un giudizio  
sul portamento nobile e sulla bellezza,  
giuro senz'altro, con l'aiuto di Dio, che le donne  
qui sono più fini che non altrove.

Persisto ad essere fedele  
alla signora al cui servizio ho dedicato tutto il mio animo,  
e che ben volentieri vorrei servire per sempre.  
Ma lei mi procura grandissimo dolore  
ferendomi  
nel cuore e nell'animo.  
Per il momento Dio le perdoni il male che mi fa,  
e in futuro, forse, sarà lei a ripensarci.

Assumendo che la sesta strofa faccia parte della canzone – e non ci sono motivi per negare la validità della trasmissione di C –, l'ordine delle strofe dell'archetipo ricostruito non richiede giustificazione interpretativa alcuna – a parte alcuni interventi precisi di comprensione evidenziati dalla traduzione dei versi III, 5 e VI, 8.

Sin dalla prima battuta la canzone è chiaramente marcata da segnali di ironia e da un sottile gioco del personaggio con se stesso e con la propria pretesa di superiorità. Il personaggio si presenta come cantore, oppure è vero piuttosto il contrario ed è il cantore a presentarsi sotto forma di personaggio: un cantore vanitoso e corruttibile?

Nelle strofe successive continua il gioco sul confine tra perso-

naggio e cantore che parla sul serio con l'accento alla disgrazia, al giuramento, e ricordando le proprie doti artistiche che possono essere messe al servizio di un committente: siamo alla battuta della terza strofa che con ogni probabilità ha causato lo sfacelo della ricezione manoscritta: *nû waz hulfe mich, ob ich vil rebte strite?* «Che mi gioverebbe partecipare alla contesa – tra cantori che decantano ciascuno l'elogio di un popolo diverso – *vil rebte*, in modo adeguato, vale a dire, usando con abilità tutte le doti a disposizione dell'artista?»

All'arte ed al suo – potenziale – inganno viene contrapposta la 'realtà': *tiuschiu zûbt gât vor in allen*, specificando in seguito vari aspetti della supremazia tedesca, prima in generale, poi specificamente riferita alle donne.

L'ultima strofa riprende lo stile scherzoso dell'inizio negando implicitamente l'elogio della donna cortese appena decantata e mettendo a nudo il personaggio che ama senza speranza di successo – ma non troppo seriamente, se consideriamo la battuta finale della sesta strofa aperta alla speranza.

Un gioco così sottile con le aspettative del pubblico cortese, con gli schemi dell'alto minnesang, nonché con la propria presenza di cantore «alternativo» noto per aver infranto già in precedenza le regole del gioco sociale delle canzoni d'amore, difficilmente poteva sopravvivere sulla pergamena senza perdere quel fragile tessuto di significati che gli era proprio.

Nella fase della sua ricezione il significato doveva concretizzarsi assumendo tratti più stabili e codificabili per iscritto. La stesura trasmessa da C ottiene proprio questo facendo seguire le singole strofe in una successione apparentemente più 'logica':

2. Ich wil tiutschen frouwen sagen [...]
3. Tiutsche man sint wol gezogen [...]  
[...] der sol komen in unser lant.
4. Ich hân lande vil gesehen

con la battuta finale concepibile solo sotto forma negata: *nû waz hulfe mich, ob ich unrehte strite*, «che giovamento otterrei a dire il falso?». Affermando il contrario il cantore contraddirebbe, infatti, le sue stesse parole. La variante testuale di C è coerente con l'inversione delle due strofe nello stesso manoscritto. La variante testuale *unrehte*, si rivela co-

si come variante innovativa rispetto a *vil rebte* tramandato dal solo codice A.

Se C riporta la *lectio facilior* rispetto all'archetipo ipotetico, A conserva la versione che tenta di giungere ad un senso complessivo mantenendo la variante testuale *vil rebte* della terza strofa e invertendo la quarta strofa con la quinta. La terza strofa – «Ho visto molti paesi...» – viene così seguita dalla nuova quarta (ex quinta) con l'elenco dei paesi visitati «Dall'Elba fino al Reno...», seguita a sua volta dalla ex quarta con la battuta finale del desiderio di poter soggiornare a lungo nel meraviglioso paese dei tedeschi. A questo punto, la conclusione di questa strofa si lasciava intendere come conclusione dell'intero viaggio attraverso i paesi che si conclude con l'augurio di poter vivere a lungo in quel paese.

A

Datemi il benvenuto!  
[...]

Alle signore tedesche dirò  
[...]

Ho visto molti paesi  
frequentando sempre persone gentili.  
Mi colpisca una disgrazia  
se mai mi convertissi  
a preferire  
i modi di vita degli stranieri.  
Che mi servirebbe l'uso della migliore arte (a decantarne l'elogio)?  
I modi tedeschi superano tutti e quanti.

Dall'Elba al Reno  
e fin qui nei pressi dell'Ungheria  
vivono certo le persone più nobili  
che mai abbia visto nel mondo.  
Se mi è dato esprimere un giudizio  
sul portamento nobile e sulla bellezza,  
giuro senz'altro, con l'aiuto di Dio, che le donne  
qui sono più fini che non altrove.

Gli uomini tedeschi sono ben educati

e le donne sono come angeli.  
Chi parla male di loro è deviato,  
non me lo saprei spiegare altrimenti.  
Chi cerca  
virtù e vero amore,  
venga nel nostro paese, dove troverà tanta gioia.  
A lungo vorrei soggiornarvi ancora!

La variante testuale della terza strofa vista in stretto rapporto con gli spostamenti delle strofe che cambiano posto rispetto all'archetipo, diventa così il perno della ricostruzione non solo del testo, bensì di *tre* testi che hanno in comune l'organizzazione della canzone secondo un ordine tematico, sì diverso, ma comune nella ricerca di una significazione globale che oltrepassa i confini delle singole strofe.

## 2. ICH BIN IEMER ANDER

Accanto ai modelli canonici del minnesang non è raro incontrare canzoni che differenziano svariati personaggi all'interno di una sola strofa oppure che presentano un io lirico che si esprime con una varietà di 'voci'. Poiché queste caratteristiche testuali non lasciano traccia alcuna sulla pergamena, l'attribuzione delle battute del testo alle voci oppure ai personaggi è affidata al solo giudizio dell'interprete moderno.

In molti casi ci sono comunque degli indizi che tendono a dimostrare le difficoltà che la canzone incontra durante la fase di ricezione e l'indizio più forte è la divergenza dell'ordine delle strofe in distinti filoni della trasmissione manoscritta. Queste divergenze potrebbero anche risalire a momenti differenziati di esecuzione, e perché no, essere attribuibili tutte allo stesso autore, ma chi volesse affermare tale ipotesi dovrebbe affrontare il difficile onere della prova. Poiché la maggior parte di queste canzoni ci è nota solo da copie trascritte a distanza di decenni dalla data di composizione, è chiaro che non si potrà mai affermare con prove sicure la paternità di una variante testuale.

L'ipotesi della «variante d'autore» dovuta a situazioni di esecuzioni diversificate non potrà mai essere verificata. L'ipotesi qui proposta è, che le varianti siano dovute a momenti della ricezione scritta ad opera

di copisti che tentano di ricostruire un testo sensato anche in occasioni in cui il modello da copiare avesse trasmesso un testo difettoso oppure incomprensibile. L'ipotesi non è generalizzabile, ma viene bensì proposta di volta in volta nell'ambito dell'analisi testuale che si propone di raccogliere in un unico sistema significativo tutti gli elementi percepibili, ovvero le varianti testuali, i diversi filoni della trasmissione manoscritta, nonché l'ordine delle strofe.

Lo stato di equilibrio così descritto non serve tuttavia da rappresentazione della realtà, bensì è solo uno stato teorico; come pure non devono essere fraintese come descrizioni di 'qualità' dell'oggetto osservato le categorie sulle quali si fonda l'analisi, categorie che hanno uno status conoscitivo meramente strumentale ai fini dello stesso atto dell'osservazione.

Il banco di prova della nuova ipotesi sono pertanto proprio le canzoni rimaste incomprese nonostante i notevoli sforzi fatti da generazioni di filologi, come nel caso della canzone di Heinrich von Morungen tramandata con tante irregolarità da indurre i curatori del *Minnesangs Frühling* a pubblicare il testo critico sotto forma di ben due canzoni distinte<sup>6</sup>.

La canzone che parla della scissione nel cuore del cantore rimane enigmatica perché non sembrano esistere degli indizi per ricostruire l'ordine delle strofe, e fintantoché non si conosce l'ordine e il numero esatto delle strofe tale enigma è destinato a rimanere irrisolto. Meglio che non in altri casi simili il lettore moderno si rende conto in questa occasione che la risposta desiderata non consiste semplicemente nell'atto – sempre soggettivo – della ricerca di un presunto ordine originario perduto durante la ricezione del testo.

La risposta non può essere data cercando un significato perduto finché persistono così profonde lacune nella nostra conoscenza dei dati della trasmissione del testo. Almeno in questo caso l'atto interpretativo onnirisolutore si trova di fronte ad un ostacolo invalicabile che dovrebbe servire da monito a coloro che si avvicinano al testo poetico attraverso la strada comoda della immedesimazione nei 'significati'.

A giudicare dalla trasmissione testuale che stacca nettamente A

---

<sup>6</sup> MF, pp. 253-56.

da B C, sembra ragionevole la decisione di pubblicare due versioni autonome della canzone piuttosto che creare una contaminazione non giustificabile criticamente tra due filoni apparentemente autonomi. Purtroppo, la stessa trasmissione delle strofe nei tre codici permette delle ipotesi sulle ragioni delle divergenze constatate<sup>7</sup>.

A, che in molte altre circostanze ci è noto come testimone testuale di grande affidabilità, conserva tre strofe, mentre B e C ne tramandano cinque. Dato che in ambedue i filoni la prima strofa è identica, non ci possono essere dubbi che la strofa tramandata come prima sia la prima strofa della canzone originaria.

Data per sicura la prima strofa, le rimanenti due strofe di A potrebbero essere collocate nelle seguenti posizioni di una composizione a cinque strofe:

1	2	3	–	–
1	2	–	4	–
1	2	–	–	5
1	–	3	4	–
1	–	3	–	5
1	–	–	4	5

Se ora prendiamo in esame la trasmissione testuale mettendoci dalla parte del filone rappresentato da B C, troviamo la seguente distribuzione delle strofe:

	A	B	C
Ich bin	15	17	38
Mine ougen		18	39
Wolte si		19	40
Si ensol	16	21	42
Sit si	17	20	41

Notiamo che le due strofe mancanti in A occupano il secondo ed il terzo posto in B C, e che le due strofe finali dei due filoni sono invertite. Secondo l'ipotesi che lo stato della trasmissione testuale possa ri-

---

<sup>7</sup> Seguo, con qualche correzione, quanto scritto in *Fremde Texte*, cit., pp. 157-166. Cfr. anche G. Schweikle, *Textkritik und Interpretation. Heinrich von Morungen 'Sit siu herzeliebe heizent minne'* in «ZfdA» 93 (1964), pp. 73-107.

flettere un problema sorto durante la ricezione, questa disposizione delle strofe può essere interpretata come 'risposta' diversificata ad un unico problema a monte: alla risposta data da A, di eliminare due strofe corrisponderebbe, in questa prospettiva, la 'risposta' documentata da B C, di invertire l'ordine delle due strofe che seguono il punto critico della trasmissione testuale. A trasmetterebbe perciò la prima e le ultime due strofe nel loro ordine originario. Otteniamo così un testo ipotetico con le strofe «1 4 5» secondo A e «2 3» secondo B C:

Ich bin iemer ander und niht eine  
der grôzen liebe, der ich nie wart vrî.  
waeren nû die huotaere alle gemeine  
toup unde blint, swenn ich ir waere bî,  
Sô mohte ich mîn leit  
eteswenne mit sange ir wol künden.  
mohte ich mich mit rede zuo ir gevrûnden,  
sô wurde wunders vil von mir geseit.

Mîner ougen tougenlîchez sehen,  
daz ich ze boten an si senden muoz,  
daz neme durch got von mir vûr ein vlêhen,  
und obe si lache, daz sî mîn gruoze.  
Ich enweiz, wer dâ sanc:  
»ein sitich und ein star âne sinne  
wol geleteten, daz siu sprâchen 'minne'.«  
wol, sprich daz unde habe des iemer danc.

Wolte sî mîn denken vûr daz sprechen  
und mîn trûren vûr die klage verstân,  
sô müese in der niuwen rede gebrechen.  
owê, daz iemen sol vûr vuoge hân,  
Daz er sêre klage,  
daz er doch von herzen niht meinet,  
alse einer trûret unde weinet  
unde er sîn niemen kan gesagen.

Sî ensol niht allen liuten lachen  
alsô von herzen, same si lachet mir,  
und ir ane sehen sô minneclîch niht machen.  
waz hât aber ieman zu schouwen daz an ir,  
Der ich leben sol  
unde an der ist mîn wunne behalten?



jâ enwil ich niemer des eralten,  
swenne ich si sihe, mir sî von herzen wol.

Sît si herzeliebe heizent minne,  
so enweiz ich, wie diu liebe heizen sol.  
liebe won mir dicke in minen sinnen.  
liep haet ich gerne, leides enbaere ich wol.  
Liebe diu gât mir  
hôhen muot, dar zuo vreude unde wunne.  
sô enweiz ich, waz diu leide kunne,  
wan daz ich iemer trûren muoz von ir.

Non sono mai senza la grande gioia  
che sento, purtroppo, sempre assieme ad altro;  
se i guardiani fossero tutti  
sordi e orbi, quando sono accanto a lei,  
le rivelerei il mio dolore  
con una canzone.  
Se riuscissi a conversare con lei  
le direi cose meravigliose.

Gli sguardi silenziosi dei miei occhi  
che sono costretto a mandarle come messaggeri  
spero per Dio che lei li voglia accettare come supplica  
e mandarmi il suo sorriso come saluto.  
Non so chi aveva detto in una canzone:  
«persino i pappagallini e gli storni privi di senno  
hanno imparato a dire ‘amore’».  
Dillo anche tu e io ti sarò grato per sempre.

Se lei accogliesse i miei pensieri come parole  
ed il mio dolore come un lamento  
allora non ci sarebbe alcun canto nuovo.  
Ahimè, un uomo viene elogiato  
per i lamenti  
che non sente sul serio,  
mentre un altro si dispera e piange  
e non lo può dire a nessuno.

Lei non dovrebbe regalare a tutti  
un sorriso di cuore come lo regala a me,  
e non dovrebbe presentarsi con aspetto gradevole.  
Nessuno dovrebbe guardare la sua bellezza

perché lei è la mia vita  
e la fonte di ogni mia gioia.  
Finché vivrò riceverò sempre tanta gioia  
ogni volta che riesco a vederla.

Poiché si dice che la minne sia esultante gioia di cuore,  
non so quale nome si convenga alla gioia.  
Nell'anima mia regni spesso la gioia; alla pena d'amore darei volentieri il  
bando. | La gioia mi dona  
ardire, letizia ed esultanza.  
Qual bene possa venirmi dalla pena damore, non so.  
Per me è sempre stata fonte di tristezza.

Agli interpreti moderni la canzone ha posto finora problemi irrisolvibili sin dalla prima frase. H. Tervooren traduce: «Stets bin ich zu zweit, denn ich bin nie ohne die starke Liebe, die mich noch niemals freiließ»<sup>8</sup>, «sono sempre in due, perché non sono mai privo del grande amore che non mi ha mai abbandonato». A parte ogni considerazione di ordine stilistico, la traduzione introduce una spaccatura tra la prima frase ed il contesto, ed è pure incompatibile con l'ultima strofa.

L'ultima strofa tematizza l'opposizione tra *liebe* e *leit*, riprendendo un'argomentazione che ha il sapore di un ragionamento assai scontato, che sfugge tuttavia al lettore moderno; la traduzione di Tervooren sembra un espediente che riesce a stento a mascherare l'imbarazzo suscitato dal testo incompreso: «Seit sie Herzensfreude (*herzneliebe*) Minne (*minne*) nennen, weiß ich nicht, wie man die Liebe (*liebe*) benennen soll – «Da quando alla gioia viene dato il nome di amore (*minne*), non so più con che nome chiamare l'amore (*liebe*)» – «Liebe (*liebe*) möge oft meine Gedanken erfüllen! Angenehmes (*liep*) hätte ich gerne, auf Widerwärtiges (*leides*) verzichtete ich gewiß. Liebe (*liebe*) schenkt mir frohen Sinn, dazu Freude und Glück. Dagegen weiß ich nicht, was das Leid (*leide*) vermag, außer daß ich durch es stets traurig sein muß».

L'incongruenza terminologica della traduzione è un indizio assai chiaro della perdita di coerenza significativa che ha inizio sin dalle prime battute del testo tradotto; nella prima frase, infatti, bisogna inverti-

---

<sup>8</sup> H. Tervooren (a c. di), *Heinrich von Morungen. Lieder*, Stuttgart, Reclam, 1975, p. 65: «Io sono sempre in due, poiché non sono mai senza il forte amore, che finora non mi lasciò mai».

re le posizioni sintattiche con *minne* oggetto e *herzeliebe* predicato. *Herzeliebe* è il termine più recente e si sta imponendo nel codice linguistico del minnesang come sinonimo di *liebe* nelle due accezioni di gioia oppure di amore, caratteristiche di due momenti differenziati ma difficilmente distinguibili<sup>9</sup>. La stessa analisi sintattica s'impone, del resto, se consideriamo *herzeliebe* come concetto peculiare della poetica di Heinrich opposta a quella tradizione del minnesang che riconosce il proprio centro tematico nella pena d'amore.

*Leit*, il concetto opposto a *liebe*, è comunque presente, nella poesia di Heinrich, sin dai primi versi, allorché il cantore parla di *min leit* (I,5) come se ne avesse già parlato in precedenza, introducendo un concetto che appartiene all'orizzonte di chi parla di *liebe*<sup>10</sup>. La poesia tende a sviluppare una fitta rete di rapporti tra causa ed effetto che prende origine nelle due 'cause' originarie, *liebe* e *leit*, insistendo inoltre sugli effetti da essi prodotti nell'intimo dell'uomo. L'intimità dell'uomo viene contrapposta all'esternazione dei sentimenti.

Parlando dell'amore – *minne* – il poeta vorrebbe parlare della gioia e non di dolore. Ora, chi chiama l'amore con un nuovo termine che designa esclusivamente la gioia, pur sapendo che nell'amore coesistono gioia e dolore, elimina dal lessico degli amanti ogni parola che sappia esprimere la pura gioia. È di questo uso linguistico innovativo che si lamenta la 'voce' alla fine della canzone.

Data la grande forza di coesione testuale creata dalla presenza di *liebe* e *leit* nel cuore dell'uomo, la battuta all'inizio della prima strofa con ogni probabilità accenna proprio a questo, al fatto che la grande gioia – come del resto il grande amore, e l'ambiguità semantica perde di peso – non vive da sola nel cuore dell'uomo, bensì *ander*, accoppiata al *leit*.

A parlare di questo è un cantore medievale sul quale incombe la minaccia della menzogna: pur nascondendo nel proprio cuore *alte nôt* e vivendo i suoi giorni *mit ungemüete*, il cantore è obbligato dalla propria funzione sociale a sembrare felice, «perché l'affanno non vale laddove gli uomini sono in festa»<sup>11</sup>, come ricorda Heinrich in un'altra delle sue

---

<sup>9</sup> T. Ehlert, *Konvention-Variation-Innovation. Ein struktureller Vergleich von Liedern aus 'Des Minnesangs Frühling' und von Walther von der Vogelweide*, Berlin, Schmidt, 1980.

<sup>10</sup> È questa l'interpretazione proposta da C. Grünanger, *Heinrich von Morungen e il problema del Minnesang*, Milano, CEUM, 1948, p. 63.

<sup>11</sup> MF, 133, 27.

canzoni. E per raggiungere la più alta meta, la piena partecipazione allo spirito festivo del pubblico, il cantore deve parlare della forza opposta alla *liebe* – fingendo un *leit* irreali e tacendo quello realmente patito che a sua volta diventa oggetto del canto in un gioco degli specchi dove i confini tra autore e personaggio sono stati oltrepassati più di una volta.

Nel filone testuale rappresentato da B C, le lezioni *difficili* di A si presentano sotto forma di chiaro alleggerimento semantico: nella prima strofa un uomo lamenta di non poter vedere da solo la donna amata, *ich bin iemer der ander, niht der eine*, «sono sempre il secondo e mai l'unico...», creando così un preciso legame con il motivo degli *buotaere* dei versi seguenti e nella battuta difficile di A: «... le rivelerei il mio dolore con una canzone», troviamo dei *gesti* in luogo della *canzone*: chiari esempi di *lectio faciliior* che sposta l'enunciato dai livelli della discussione teorica alla più regolare narrazione di tre episodi collegati tra di loro.

La coerenza stilistica a favore di un riassetto del testo come narrazione non si lascia conciliare con l'ultima strofa dalla marcata indole teorica e linguisticamente legata ad un'epoca in cui il significato di *liebe* non si era ancora sedimentato sugli sviluppi semantici più recenti della parola. Per 'salvare' la strofa difficile nel nuovo contesto, era necessario anticiparla rispetto alla strofa indirizzata alla donna: *Si ensol niht...*, che si troverà in ultima posizione, introducendo sin dalla penultima strofa la figura della donna; in B C, in luogo dell'astratto *liebe* appare *din guote din git mir*, «la gentile (dama) mi eleva lo spirito...».

La *lectio faciliior*, dunque la variante che di solito si fa preferire in questioni filologiche, rivela in quest'occasione un Heinrich von Morungen tanto capace quanto il miglior Walther di mettere a rischio i confini tradizionali tra personaggio ed autore per trarre degli effetti creativi di grande efficacia artistica.

La canzone *ich bin iemer ander* è rimasta enigmatica finché i problemi da risolvere venivano affrontati ciascuno in modo isolato: L'inizio incompreso, la trasmissione testuale eccezionalmente varia e disparata con la decisione certo non facile di dare credito sia alle ben note qualità del manoscritto A sia alle due strofe trasmesse solo in B C.

Cambiando l'ottica, tutti questi dati si lasciano invece intendere come elementi di un sistema significativo tenuto in equilibrio da forze quali la coerenza semantica, ed il nesso tra varianti testuali ed ordine

delle strofe, ovvero di più sistemi in concorrenza tra di loro ma basati sugli stessi elementi in gioco.

### 3. IR REINEN WÎP, IR WERDEN MAN

Quando compose la canzone *Ir reinen wîp, ir werden man* Walther von der Vogelweide era già un uomo vecchio. Come altre poesie scritte da grandi poeti in età avanzata, anche questa viene letta, in epoca moderna, con particolare cura e con l'interesse di chi è consapevole di avere a che fare con uno dei grandi momenti della lirica, e non solo di quella tedesca.

Pensieri rivolti alla vecchiaia, alla minaccia della morte incombente sono familiari ai più, come pure l'idea di assumere il ruolo di chi, da vecchio, guarda ancora una volta al mondo per trarre le proprie conclusioni sul bene e sul male, nonché sul destino che gli era toccato vivere. Ed è proprio il tema accessibile – apparentemente accessibile – a tutti, a creare una barriera invisibile ma difficile da varcare, tra questi testi poetici ed i lettori moderni<sup>12</sup>.

Nel caso di *Ir reinen wîp, ir werden man* lo stesso atto della lettura-traduzione, diventato atto interpretativo, modifica l'atteggiamento dello studioso nei confronti dei documenti manoscritti. Dato che la canzone ci è pervenuta in tre stesure divergenti con tre diversi ordinamenti delle strofe, ogni ricerca di un ordine originario sembra futile sbarrando così la strada alle innumerevoli ricostruzioni ed interpretazioni che la canzone ha trovato con gli anni. Ciascuna interpretazione provvede così a ricostruire un testo autonomo e nuovo rispetto al testo presentato dall'interprete precedente.

Fuor di metafora si può affermare che è il lavoro dell'interprete a creare il testo: secondo il Lachmann, infatti, solo due delle cinque strofe trasmesse complessivamente formerebbero un canzone omogenea, Wackernagel aveva desistito da ogni tentativo di ordinamento pubbli-

---

<sup>12</sup> Un caso parallelo sono le poesie della vecchiaia di Goethe: cfr. J. Drumbl, *Anschauung und philologische Erkenntnis. Erfahrungen mit Gedichten Goethes*, in *Studi germanici* N.S. XXIV-XXVI (1986-1988), pp. 53-74.

cando le cinque strofe l'una separata dall'altra e fino ad oggi persistono i dubbi sulla composizione ed il suo ordine interno<sup>13</sup>.

Sarà proprio a causa del persistere dei dubbi che ogni tentativo di ricostruire l'unità tematica dell'intero gruppo di strofe propone i propri risultati con toni di forte convincimento: «Die richtige Reihung ergibt sich aus einer eindringlichen Interpretation; sie zeigt zugleich, daß ein unteilbares, von einem einheitlichen Gedanken durchzogenes Lied vorliegt»<sup>14</sup>, così C. von Kraus nella prima analisi autorevole a favore della tesi unitaria. Lo sforzo dell'interprete è tutto rivolto alla scoperta ed alla descrizione di quel 'pensiero unitario' che solo sembra garantire buon esito all'operazione critica. Per C. von Kraus si tratta della formula del *am ende rebte tuon*, «vivere bene la fine», che non si lascerebbe applicare né al mondo, né al corpo e nemmeno a *des lîbes minne*, «i piaceri dei sensi».

Nelle interpretazioni successive predominano i motivi della «innere Umkehr», oppure della rassegnazione *tout court*. G. Jungbluth: «Von ernstlichen Mahnungen der Seele beunruhigt und eigener Erfahrung eingedenk und willens, ihnen Gehör zu leisten, tritt der Dichter vor sein höfisches Publikum, vor dem er vierzig Jahre lang vergänglich-irdischer Schönheit in seinem Sang gehuldigt hat: nämlich sein lebenslanges strebendes Bemühen durch einen Akt zu krönen, der auf ein unvergängliches und himmlisches Ziel ausgerichtet sein wird – durch eine Pilgerfahrt»<sup>15</sup>. E. W. Mohr constata concludendo con una

---

<sup>13</sup> C. v. Kraus, *Über Walthers Lied: 'Ir reinen wip, ir werden man'*, in «Germanistische Forschungen. Festschrift anlässlich des 60semestrigen Stiftungsfestes des Wiener Akademischen Germanistenvereins», Wien 1925, pp. 107-116. L'eredità lasciata da C. v. Kraus è che i copisti dei manoscritti che ci hanno trasmesso il patrimonio lirico dell'alto medioevo non appaiono nemmeno come istanza storica ben definita. La loro presenza si desume, caso mai, dagli emendamenti dei loro «errori» in sede critica.

<sup>14</sup> C. v. Kraus, cit., p. 107: «L'esatto ordine delle strofe emerge da una interpretazione approfondita che comprova nel contempo l'esistenza di una canzone indivisibile, pervasa da un pensiero unitario».

<sup>15</sup> G. Jungbluth, *Walthers Abschied*, in «DVjs» 32 (1958), p. 383: «Inquietato da seri ammonimenti dell'anima e memore dell'esperienza personale e con l'intenzione di prestare loro ascolto, il poeta si presenta al suo pubblico cortese davanti al quale egli, per ben 40 anni, ha venerato nel suo canto l'effimera bellezza terrena. Egli intende coronare la sua fatica durata tutta la vita con un atto rivolto ad una meta celeste e non effimera – con un pellegrinaggio».

visione dal grande respiro: «Dieses Bild der schönen Welt verlischt in Todesnähe, aber der Dichter findet in letzter Stunde die Worte, schmerzlich davon Abschied zu nehmen. Diesen Moment festzuhalten ist der Dichtung selten gelungen: Fausts Erblinden ist wohl das einzige, was man vergleichen könnte»<sup>16</sup>.

È tuttavia sorprendente constatare come tutte e tre le interpretazioni, che comprendono la poesia sotto il tema dominante della rinuncia al mondo, per giungere alle proprie conclusioni avessero ricostruiti tre ordini diversi delle strofe.

E più sorprendente ancora è, che un altro interprete, Peter Dronke, ne trasse delle conclusioni diametralmente opposte pur basando il proprio atto di lettura su uno dei testi elaborati in precedenza. E da quest'ultima analisi si evince con chiarezza che il vero oggetto dell'atto interpretativo non è tanto il testo quanto lo stesso Walther: «Es geht nicht um den Sieg für Seele oder Körper, sondern für den Menschen Walther, wenn er angesichts der Zweifel, die ihn gequält haben, erkennt, daß es nicht der Verrat an seinen lebenslangen Idealen als Mensch und Dichter, sondern das freudige endgültige Bekenntnis zu ihnen ist, worauf sein Wert in der Ewigkeit beruht»<sup>17</sup>.

Attribuendo al testo poetico valori generici, per non dire «universal», gli interpreti generalizzano a loro volta oltrepassando i confini tra personaggio e poeta; l'io che prende la parola in questo testo sembra così trascendere ogni limitazione e diventa voce universale, che esprime la summa delle esperienze di una vita eccezionale: «We may go further than this (...) and say that the *ich* of L 68,7 will carry with him the whole of Walther's poetry»<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> W. Mohr, *Altersdichtung Walthers von der Vogelweide*, in «Sprachkunst» 2 (1971), pp. 354 sg.: «L'immagine del mondo nella sua bellezza si spegne in prossimità della morte, ma nell'ultima ora il poeta trova le parole per un congedo pieno di dolore. Raramente la poesia è riuscita a cogliere questo momento. Il Faust cieco è l'unico momento che si potrebbe prendere a paragone».

<sup>17</sup> P. Dronke, *Die Lyrik des Mittelalters. Eine Einführung*, München, dtv, 1977, pp. 253-56: «Non si tratta della vittoria dell'anima o del corpo, bensì dell'uomo Walther, quando egli, al cospetto dei dubbi che lo hanno tormentato, riconosce che il suo valore nell'eternità non si fonda sul tradimento dei suoi ideali di uomo e di poeta perseguiti per un'intera vita, bensì sul riconoscimento gioioso e definitivo di questi».

<sup>18</sup> T. McFarland, *Walthers 'bilde'. On the Synthesis of Minnesang and Spruchdichtung*

Mohr, Dronke e T. McFarland interpretano la canzone mantenendo l'ordine delle strofe conservato da B e C; convinti del senso trasmesso dalla poesia secondo tale ordine, gli interpreti non cercano nemmeno alternative. Ma lo stesso lavoro critico rivolto alla trasmissione manoscritta risente fortemente della forma definitiva del testo quale risultato della ricerca. Dato che il risultato deve molto alla plausibilità del contenuto ricostruito e non a criteri applicati alla forma, troviamo delle incongruenze sfuggite agli stessi interpreti.

Ordinando le strofe trasmesse nei vari manoscritti seguendo come norma l'ordine di B/C si ottiene lo schema seguente che comprende pure l'immagine di un ordine nascosto che guiderà innanzi i passi dell'interprete:

A	B/C	w
4	1	1
5	2	2
1	3	4
2	4	5
3	5	3

McFarland 'percepisce' le due coppie di strofe, 1/2 e 4/5, stabilmente trasmesse isolando così la terza strofa: «The remaining strophe follows L 66,21 ff. and L 66,33 ff. in MSS A, B and C, although it is thematically more closely related to L 67,20 ff. and 67,32 ff. which follow it in B and C», in altre parole la strofa rimasta isolata si trova a seguito della coppia 1/2 benché fosse più logico che seguisse l'altra coppia, 4/5. Dato che il codice *w* trasmette proprio l'ordine invocato da McFarland, non risulta affatto chiara la premessa di quell'operazione filologica che mescola aspetti contenutistici con osservazioni sulla tradizione manoscritta. Se l'ordine tematico venisse considerato infatti elemento fondante, la preferenza dovrebbe essere accordata alla sequenza delle strofe trasmessa dal codice *w*; se invece il criterio dell'ordine tematico non

---

*in 'Ir reinen wip, ir werden man'*, in «Oxford German Studies» 13 (1982), p. 187. Da allora non sono da registrare grandi progressi; si vedano i commenti nelle due edizioni recenti: I. Kasten (Hrg.), *Lyrik des Mittelalters*, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1995, pp. 1041-1045 e G. Schweikle, *Walther von der Vogelweide. Werke. 2: Liedlyrik*, Stuttgart, Reclam, 1998, pp. 767-773.



fosse ritenuto decisivo, allora sarebbe meglio non introdurlo nemmeno nell'ambito della ricerca.

Con tutti i tentativi disparati di trovare l'ordine «giusto» di questa canzone di Walther, la testimonianza del codice *w* non è mai stata ritenuta degna di considerazione. Sono i limiti di una prassi filologica che ha il proprio centro non nell'esame critico dei dati della trasmissione manoscritta, bensì nel giudizio individuale sulla plausibilità dei risultati.

Una canzone medievale trasmessa con varianti testuali che alterano profondamente il significato di singoli passi e con le strofe in apparente disordine oppure conservati in vari ordinamenti dotati tutti di senso plausibile, non pone solo il problema critico del *Gehalt* di una composizione originaria da ricostruire attraverso un'operazione ermeneutica-traduttiva, ma anche il problema della «logica» sottostante alle varie divergenze dimostrate dalle testimonianze manoscritte – anche se conviene sostituire «logica» con un concetto meno esposto ad essere malinteso. In effetti, non si tratta tanto di scoprire la «logica» di un processo di trasformazione situato nel tempo, quanto di saper percepire lo *status quo* dei dati trasmessi sulla pergamena senza intervenire ordinando, valutando i dati in occasione oppure addirittura prima del momento della percezione.

Nel suo commento al *Ramo d'Oro* di Frazer, Wittgenstein fa delle osservazioni di grande interesse che potranno essere accolte da chiunque incontri fenomeni culturali «alieni». Wittgenstein in quell'occasione mette in risalto il concetto della «übersichtliche Darstellung», della «rappresentazione perspicua» opposta alle teorie storiche, dove la riflessione approda ad una ipotesi sullo sviluppo dei dati nel tempo. Mentre questa seconda è tutta volta a trovare delle «spiegazioni», la prima «media la comprensione, che consiste appunto nel «vedere le connessioni». Di qui l'importanza del trovare *anelli intermedi*. In questo caso però un ipotetico anello intermedio deve limitarsi a richiamare l'attenzione sulla somiglianza, sul nesso tra i *fatti*<sup>19</sup>.

La ricerca della forma del minnesang ha il suo primo momento importante nell'ipotesi che mira a ordinare i dati empirici della trasmissione manoscritta, permettendo la percezione dei dati si nella prospet-

---

<sup>19</sup> L. Wittgenstein, *Note sul Ramo d'oro di Frazer*, [trad. ital. di S. de Waal], Milano, Adelphi, 1975, pp. 29 ss.

tiva di un risultato ma in modo che il risultato non possa interferire anticipatamente sul momento stesso della «percezione»<sup>20</sup>.

L'ipotesi qui proposta è, che le varianti siano dovute a momenti della ricezione scritta ad opera di copisti che tentano – in un processo non dissimile a quello del tradurre di brani «difficili» – di ricostruire un testo sensato anche in occasioni in cui il modello da copiare avesse trasmesso un testo difettoso oppure incomprensibile. L'ipotesi non è generalizzabile, ma viene bensì proposta di volta in volta nell'ambito dell'analisi testuale che si propone di raccogliere in un unico sistema significativo tutti gli elementi percepibili, ovvero le varianti testuali, i diversi filoni della trasmissione manoscritta, nonché l'ordine delle strofe.

Lo stato di equilibrio così descritto non serve tuttavia da rappresentazione della realtà, bensì è solo uno stato teorico; come pure non devono essere fraintese come descrizioni di 'qualità' dell'oggetto osservato le categorie sulle quali si fonda l'analisi, categorie che hanno uno status conoscitivo meramente strumentale ai fini dello stesso atto dell'osservazione.

Seguendo l'ordine delle strofe trasmesso dal manoscritto *w*, e non intervenendo con atti di giudizio basati sul contenuto e la presunta plausibilità che ne deriva, possiamo tentare la percezione della trasmissione:

A	B/C	w
3	1	1
4	2	2
1	5	3
2	3	4
5	4	5

In assenza di qualsiasi informazione sui contenuti – infatti ai singoli numeri corrispondono strofe diverse dalla numerazione usata nello schema precedente! – i dati si lasciano osservare in modo che nessun elemento venga privilegiato rispetto agli altri. E ciò che si percepisce

---

<sup>20</sup> Per uno studio che tratta ampiamente tutti gli aspetti dell'ordine delle strofe ad eccezione di quello qui accennato cfr. H. G. Meyer, *Die Strophenfolge und ihre Gesetzmäßigkeiten im Minnelied Walthers von der Vogelweide. Ein Beitrag zur 'inneren Form' hochmittelalterlicher Lyrik*, Königstein, Hain, 1981.

non sono due coppie di strofe ed una strofa residuale, bensì una coppia, 3-4, ed un gruppo di tre strofe, 1-2-5. L'immagine della trasmissione suggerisce l'ipotesi – da verificare in un secondo momento – sulle cause, oppure sulle origini delle divergenze riscontrate. Nella fase della ricezione di una canzone originaria a cinque strofe – è questa l'ipotesi – sarebbero state eliminate due strofe, comunque rimaste disponibili anche successivamente e trascritte prima del gruppo di tre strofe (A), oppure in calce al gruppo 1-2-5 (B/C).

Prescindendo dai giudizi dei lettori moderni basati sui contenuti del testo poetico, all'interno di una sequenza si possono riscontrare solo due tipi di strofe chiaramente «marcate»: la prima e l'ultima. In questa prospettiva l'ordine trasmesso da *W* si fa notare avendo in comune con uno dei filoni della trasmissione la prima e con l'altro l'ultima strofa. Rovesciando la prospettiva dell'analisi, il copista di A sembra aver trascritto le strofe in modo che l'ultima strofa rimanesse l'ultima della nuova trascrizione, mentre il copista del testo a cui risalgono B/C sembra aver agito in modo da far iniziare la nuova sequenza di strofe proprio con la prima strofa originaria.

È inutile discutere sulla plausibilità o meno di questi interventi ipotetici, perché non si tratta della ricostruzione dei processi di trasmissione testuale, bensì di un'ipotesi sui dati effettivamente trasmessi. In prima istanza, l'ipotesi non vuole «spiegare», ma solo mettere in connessione i dati tra loro.

La divisione delle cinque strofe nei due gruppi di due, rispettivamente di tre strofe traccia dei confini che si lasciano individuare nelle varianti testuali molto incisive conservate proprio nei luoghi vicini alla linea di frattura che separa la tradizione manoscritta nei vari filoni.

Se in una sequenza ipotetica 1-2-3-4-5 ad un certo punto i due elementi 3-4 si trovassero staccati dal contesto originario, risulterebbero deboli – oppure indeboliti da lezioni innovative oppure da un passo oscuro – i legami intertestuali tra 2-3 e tra 4-5, in altre parole: in presenza di forti legami semantici tra 2-3 e tra 4-5 difficilmente si sarebbe verificato il distacco proprio nella posizione in cui lo trasmettono i manoscritti.

Tutti gli interventi critici qui delineati dovranno comunque passare attraverso il filtro della traduzione dei testi dal medio-alto-tedesco alle lingue moderne.

La quarta strofa che inizia con un riferimento oscuro ad un *bilde*, «immagine», «forma», è piena di enigmi ed ha provocato le ipotesi più disparate, nessuna delle quali – a giudicare dai tentativi di trovare soluzioni sempre nuove! – è riuscita a convincere i lettori specialisti.

Alla fine della seconda strofa A e B/C riportano due stesure divergenti che si dimostrano come risposte ambedue valide, giacché dotate di grande coerenza testuale, a due contesti significativi diversi:

A	B/C
der werden wirde ist sô guot, daz man in daz hoehste lop sol geben. ezn wart nie hovelicher leben, swer sô dem ende tuot.	Diu werde wirde diu ist sô guot, daz man ir das beste lop sol geben. Es wart nie lobelicher leben, Danne swa man dem ende rehte tuot.

La versione di A parla degli uomini che appartengono alla schiera cortese: «La dignità degli uomini nobili è tale che essi meritano la più alta lode. Mai vita è stata più nobile che agire (vivere) così alla (fino alla) fine». Al centro della versione di B/C non si trovano gli uomini bensì il concetto astratto di *wirde*, «dignità», e mentre A fa uso coerente del lessico «laico» della cultura cortese, in B/C ricorrono termini del linguaggio della morale: «La dignità che perdura nel tempo è un bene tanto grande da meritare la lode più alta. Mai vita è stata più meritevole che quella che si vive in rispetto della fine».

Ricordando i *werden* introdotti sin dalla prima strofa della canzone, la versione di A dimostra un legame con il contesto che invece manca in B/C; tenuto conto che *hovelicher* di A è la *lectio difficilior* rispetto alla lezione conservata da B/C, *lobelicher* che introduce un grado di ridondanza difficilmente accettabile, la versione di B/C è indizio di un intervento secondario e va pertanto scartata dall'edizione del testo che segue l'ordine di *v*, offrendo a questo punto un'edizione per quanto possibile *sine interpretatione*, ovvero senza traccia alcuna di interpretazioni o di scelte dovute alla traduzione.

Ir reiniu wip, ir werden man,  
ez stât alsô, daz man mir muoz  
êre und minnelichen gruoz  
noch volleclichen bieten an.  
Des habent ir von schulden groezer reht danne ê.  
welt ir vernemen, ich sage iu wes:

wol vierzic jâr hân ich gesungen oder mê  
von minnen und also iemen sol.  
Dô was ich ez mit den andern geil,  
nu enwirt mirs niht, ez wirt iu gar.  
mîn minnesanc, der diene iu dar,  
und iuwer hulde sî mîn teil.

Lât mich an eime stabe gân  
und werben umbe werdekeit  
mit unverzageter arebeit,  
als ich von kinde habe getân,  
Sô bin ich doch, swie nider ich sî, der werden ein.  
genuoc in mîner mâze hô.  
daz mûet die nideren, ob mich daz iht swache? nein.  
die biderben hânt mich deste baz.  
der werden wirde ist sô guot,  
daz man in daz hohste lop sol geben.  
Ez wart nie hovelîcher leben,  
[ ] swer sô dem ende tuot.

Mîn sêle mûeze wol gevarn!  
ich hân zer welte manegen lîp  
gemachet frô, man unde wîp.  
kunde ich dar under mich bewarn!  
Lobe ich des lîbes minne, daz ist der sêle leit.  
si giht, ez sî ein lûge, ich tobe.  
der wâren minne giht si ganzer stætekeit,  
wie guot si sî, wies iemer wer.  
Lîp, lâ die minne diu dich lâ,  
und habe die stæten minne wert.  
mich dunket, der dû hâst gegert,  
diu sî niht visch unz an den grât.

Ich hâte ein schoene bilde erkorn.  
Und owê, daz ichz ie gesach!  
ald ie sô vil zuo ime gesprach!  
ez hât schœne unde rede verlorn.  
Dâ wonte ein wunder inne, daz fuor ich enweiz war.  
dâ von gesweic daz bilde iesâ.  
sîn liljerôse varwe wart sô karker var,  
daz ez verlôs smac unde schîn.  
Mîn bilde, ob ich bekerkelt bin  
in dir, sô lâ mich ûz alsô,

daz wir ein ander vinden frô,  
wan ich muoz aber wider in.

Welt, ich hân dînen lôn ersehen:  
swaz dû mir gîst, daz nimest dû mir.  
wir scheiden alle blôz von dir.  
schame dich, sol mir alsam geschehen.  
Ich hân lîp unde sêle - des was gar ze vil -  
gewâget tûsent stunt durch dich,  
nû bin ich alt und hâst mit mir dîn gumpelspil.  
und zürne ich daz, sô lachest dû.  
Lache uns eine wîle noch.  
dîn jâmertac wil schiere komen  
und nimet dir, daz dû uns hast genomen,  
und brennet dich darumbe iedoch!

Dato che si tratta di un testo effettivamente tramandato da un documento medievale e che l'edizione può fare a meno di congetture incisive<sup>21</sup>, la versione qui riportata non ha bisogno di giustificazioni, ovvero, non occorre dimostrare quanto sia «logico» e «coerente» l'ordine delle strofe, e che sia proprio quell'ordine a garantire l'unità tematica tanto desiderata dai lettori moderni<sup>22</sup>. La domanda fondamentale da porre è un'altra: sarà possibile comprendere il testo effettivamente trasmesso ricorrendo esclusivamente al repertorio formale del minnesang senza ripiegare alle solite forzature di cui tutti sembrano subito accorgersi tranne l'interprete di turno? Poiché questi atti di comprensione non vogliono difendere l'analisi contro le interpretazioni proposte in passato, essi verranno presentati solo come commento relativo a alcune scelte traduttive<sup>23</sup>.

---

<sup>21</sup> Oltre alle due edizioni citate si veda la nuova edizione lachmanniana a cura di Christoph Cormeau, Berlin-New York, de Gruyter 1996, pp. 147-149.

<sup>22</sup> Queste osservazioni scritte nel 1984 vanno ora integrate con l'importante studio di Thomas Cramer, *Was hilft âne sinne kunsî? Lyrik im 13. Jahrhundert. Studien zu ihrer Ästhetik*, Berlin, Erich Schmidt Verlag 1998, p. 46 sg. Nei versi interni Cramer scorge un messaggio nascosto del testo. A complicare la situazione è però il fatto che proprio A, che dovrebbe garantire l'ordine 'giusto' delle strofe, elimina due volte le rime interne con varianti singolari in contrasto con le altre testimonianze manoscritte.

<sup>23</sup> Ho ripreso, e adattato, a causa delle interpretazioni divergenti, la traduzione italiana di Maria Grazia Andreotti Saibene in: Walther von der Vogelweide,

O dolci signore, e uomini nobili,  
mi dovete offrire  
voi gli onori, e voi un amorevole saluto  
ancora per intero.  
A ciò in verità siete più obbligati di prima,  
e se volete saperlo, vi dirò perché.  
Per ben quarant'anni o forse più ho cantato  
d'amore e di come si deve vivere.  
Allora gioivo insieme agli altri,  
ora non più, ma quel che vi ho donato, ormai vi appartiene.  
Il mio canto d'amore sia ancora al vostro servizio  
e il mio premio sia la vostra riconoscenza.

Persino quando camminerò appoggiato ad un bastone  
cercherò la dignità,  
che si ottiene con indefessa fatica,  
come ho fatto sin da bambino;  
Così io sarò, benché in basso, uno dei nobili  
e abbastanza in alto in rapporto alla mia considerazione.  
Questo irrita quelli che hanno un animo volgare.  
Forse questo mi umilia? No!  
Gli uomini nobili mi stimano ancora di più.  
La dignità degli uomini nobili è tale  
che essi meritano la lode più alta.  
Mai vita è stata più nobile  
che vivendo così alla fine.

Possa la mia anima andarsene felicemente!  
Io ho reso felici molti in questo mondo,  
uomini e donne.  
Oh, se avessi saputo custodire anche me!  
Se io canto l'amore del corpo, procuro dolore all'anima;  
essa dice che è menzogna e che io sono folle.  
Al vero amore riconosce costante devozione;  
esso è per lei buono e duraturo.

---

*Canti*, Milano, Verba Edizioni, 1977, p. 81 sgg. Non passo in rassegna gli studi critici recenti che non entrano in merito alle questioni linguistiche e traduttive su cui si basa questo saggio. Per un aggiornamento cfr. M.G. Scholz, *Walther von der Vogelweide* (Sammlung Metzler 316), Stuttgart, Metzler, 1999 e H. Brunner et alii, *Walther von der Vogelweide. Epoche, Werk, Wirkung*, München, Beck, 1996, pp. 121-129.

---

«Lascia l'amore che ti lascerà  
e tieni alto in onore l'amore durevole;  
mi sembra che l'amore che tu hai ricercato  
non sia pesce fino alla lisca».

Mi ero scelto un bellissimo corpo,  
ahimè d'averlo mai visto  
e d'aver avuto tanto a che fare con esso!  
Ha perduto la bellezza e la parola.  
C'era in lui qualcosa di prodigioso, ma è scomparso,  
io non so dove.  
Perciò esso è diventato muto.  
Aveva il colore del giglio e della rosa ed è diventato cupo come una prigioniera;  
ha perduto profumo e splendore.  
O corpo mio, se in te sono prigioniero,  
lasciami uscire;  
noi ci ritroveremo l'un con l'altro pieni di gioia,  
perché io devo di nuovo ritornare in te.

O mondo, so qual è la ricompensa:  
ciò che tu mi dai, poi me lo togli.  
Tutti ci serpariamo nudi da te.  
Vergognati, se anche a me accadrà così.  
Mille volte per te ho rischiato (e fu troppo) anima e corpo.  
Ora io sono vecchio e tu ti prendi gioco di me  
e se io mi adiro, tu ridi.  
Ridi di noi ancora per un poco;  
verrà presto per te il tempo di piangere,  
ti riprenderà quel che ci hai strappato  
e tu finirai bruciato.

Il primo intervento traduttivo di rilievo si trova al primo verso della seconda strofa. L'anziano cantore non ha ancora bisogno del bastone e le sue parole sono proiettate verso il futuro – come saranno proiettate al futuro le parole che concludono la canzone secondo il testo trasmesso dai frammenti «w». «Persino quando per camminare avrò bisogno del bastone, quando sarò ancora più vecchio di quanto non sia oggi, cercherò la dignità, che si ottiene con indefessa fatica, come ho fatto sin da bambino ...».

Nei quattro ultimi versi della terza strofa il cantore cambia «voce»



e assume il ruolo formale dello *Spruchdichter*. La sentenza popolare-gnomica alla fine della strofa viene pronunciata assumendo il ruolo dell'anima che si rivolge al proprio corpo. Nella quarta strofa l'anima continua, rivolgendosi al corpo che lei, tempo fa, aveva scelto come dimora terrena e che ora è diventato vecchio e decrepito. [L'espressione usata dall'anima per riferirsi al corpo dell'uomo – *ein schoene bilde* – viene tradotta con 'corpo'; ma si potrebbe tradurla pure con 'figura'].

Dopo aver ascoltato la voce dell'anima, il cantante tira le somme e la sua conclusione non si presenta affatto all'insegna della rassegnazione: Il mondo l'avrà pur vinta e toglierà all'uomo la vita che gli aveva donato. Ma il poeta, forte della dottrina cristiana, proietta il proprio pensiero in avanti, fino al Giudizio Universale, quando il mondo finirà bruciato, mentre l'anima dell'uomo risorgerà alla propria piena integrità.