



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale Interclasse in
Lingue, Letterature e Mediazione culturale (LTLLM)
Classe LT-12

Tesina di Laurea

Walther von der Vogelweide e Reinmar der Alte: studio
comparativo dei due Minnesänger

Relatore
Prof. Omar Hashem Abdo Khalaf

Laureando
Anna Scotton
n° matr.1235686 / LTLLM

Anno Accademico 2021 / 2022

Alla mia famiglia

Indice

Introduzione	7
Capitolo 1 – Il Minnesang	9
1.1 Il Minnesang e la concezione dell'amor cortese	9
1.2 Origini e storia del Minnesang	10
1.3 La tradizione manoscritta	13
1.4 Trovatori e Minnesänger: riscontri lessicali	15
1.5 L'amore dei trovatori e dei Minnesänger	21
Capitolo 2 – Walther von der Vogelweide e Reinmar der Alte	25
2.1 Walther von der Vogelweide: biografia	25
2.2 Reinmar der Alte: biografia	28
2.3 Il rapporto tra Walther e Reinmar	29
2.4 Walther von der Vogelweide e Reinmar der Alte: diversità nella concezione d'amore	34
2.5 Walther von der Vogelweide: <i>Sangspruchdichtung</i>	42
Conclusione	47
Bibliografia	49
Sitografia	51
Zusammenfassung	53

Introduzione

In questa tesi affronterò l'argomento del Minnesang e mi concentrerò soprattutto sull'analisi di due figure principali della lirica d'amor cortese tedesca, ovvero Walther von der Vogelweide e Reinmar der Alte. Ho deciso di approfondire questo tema perché mi affascina molto la letteratura tedesca e anche la filologia germanica, permettendomi di unire, quindi, l'interesse per la letteratura e gli studi linguistici. L'obiettivo di questa tesi è quella di fornire inizialmente un quadro generale del canto d'amor cortese tedesco e, successivamente, a partire dalle opere di questi due grandi poeti, un'analisi delle similarità e delle differenze nella loro concezione dell'amore. Mi sono informata sull'argomento leggendo dei libri che mi sono procurata a Padova presso la biblioteca del Beato Pellegrino dell'università e la biblioteca civica, mentre alcuni libri in lingua tedesca sono riuscita a reperirli online. Dopo averli letti, ho creato delle schede di lettura per individuare i punti principali sull'argomento. La tesi è articolata in due capitoli: nel primo presenterò il Minnesang, ovvero la lirica che consiste in una produzione di componimenti in versi che hanno come tema centrale la *Minne*, e la concezione d'amor cortese, secondo la quale il poeta amante si pone in un rapporto di subordinazione rispetto alla donna da lui corteggiata, che è inavvicinabile e ostile nei suoi confronti, provocando in lui un sentimento di profonda infelicità. Ho affrontato, poi, le origini e la storia del Minnesang, che fiorisce in Germania tra la metà del XII secolo e il XIV secolo ed è fortemente influenzato dalle liriche d'amore provenzale e francese e, poi, la tradizione manoscritta, ovvero i tre codici principali che riportano su pergamena i componimenti poetici composti dai "cantori d'amore" tedeschi, in lingua alto-tedesca media. Nella quarta sezione approfondirò il legame tra i trovatori e i Minnesänger, evidenziando, tramite dei testi, le analogie formali e contenutistiche della lirica d'amore tedesca e la tradizione trobadorica e francese. Riporterò, infatti, lo studio condotto da Maria Vittoria Molinari che si è impegnato ad analizzare la distribuzione delle valenze semiche tra le varie voci all'interno di uno stesso campo semantico. Nell'ultima parlerò della concezione dell'amore dei trovatori e dei Minnesänger e dell'idea di "vassallaggio alle donne", idea che deriva dalle corti del sudovest della Francia dai cosiddetti "trovatori" e secondo la quale la dama non corrisponde al vassallo, ma è colei che si colloca in una posizione di superiorità e decide, andando contro l'ordine patriarcale, mentre l'uomo è colui che si mette al servizio dell'amata e la loda. Nel secondo capitolo

introdurrò i due grandi poeti parlando della loro vita e del loro rapporto amichevole, ma anche conflittuale e delle loro diverse concezioni dell'amore. Reinmar, infatti, pone al centro il motivo dell'amore unilaterale e irrealizzabile, che diventa elemento qualificante e legittimante della professione poetica. Se Walther inizialmente aderisce alla concezione di amore sublimato e unilaterale, che viene portata all'estremo con Reinmar, successivamente sviluppa una nuova idea d'amore, basata su un rapporto naturale e paritario, allontanandosi dal costume dell'omaggio cortese verso la dama, nei cosiddetti *Mädchenlieder*. Nell'ultima sezione mi soffermerò su Walther von der Vogelweide e sulla *Sangspruchdichtung*, ovvero sulle canzoni politiche in quanto fanno riferimento agli eventi politici dell'epoca. Presenterò, infine, il *Reichston* che offre delle dichiarazioni di Walther sulla disputa circa la successione al trono tra Filippo e Ottone. Il poeta si schiera a favore del primo e contro gli interventi papali e giudica la situazione politicamente precaria del Sacro Romano Impero. Nella conclusione finale di questa tesi verranno, infine, esposti i risultati. Verrà evidenziato, infatti, che le canzoni di Reinmar sono caratterizzate dalla *hohe Minne*, ovvero un amore che l'amante prova per una donna di rango superiore, che risulta irraggiungibile. Walther, invece, inizialmente viene influenzato dalla concezione del maestro, ma in seguito, prende le distanze da lui e introduce degli elementi nuovi e innovativi, sviluppando una nuova idea di amore caratterizzata dalla *niedere Minne*, ovvero un amore per una ragazza di basso rango libera dalle restrizioni sociali. Un'altra differenza che emergerà è che Walther non si limita a scrivere canzoni d'amore, ma si dedica anche a quelle politiche.

CAPITOLO 1: IL MINNESANG

1.1 IL MINNESANG E LA CONCEZIONE DELL'AMOR CORTESE

Minnesang, la denominazione del canto d'amor cortese in ambiente tedesco¹, indica la lirica che consiste in una produzione di componimenti in versi che hanno come tema centrale la *Minne* e che fiorisce in Germania tra la metà del XII secolo e il XIV secolo. Il concetto di *Minne* costituisce il nucleo centrale di tutto il *Minnesang*. Mentre nei primi Minnesänger il rapporto amoroso veniva celebrato nella sua dimensione reale, con il tempo vengono introdotti concetti nuovi nell'universo poetico della lirica d'amore, come quello di *hohe Minne*. Il poeta si pone in un rapporto di subordinazione rispetto alla donna da lui corteggiata, la prega di accettarlo e obbedisce alla sua volontà. La colloca, inoltre, in una posizione di superiorità etica rispetto a sé e le offre il suo servizio d'amore, senza ottenere nessuna ricompensa. La donna viene descritta come indifferente, altezzosa, inavvicinabile e ostile nei suoi confronti, provocando nell'amante un sentimento di profonda infelicità che viene espresso nelle sue parole di turbamento. Peter Wapnewski ha spiegato così le caratteristiche del servizio d'amore che in tedesco viene tradotto con il termine *Minnedienst*:

La meta del *Minnedienst* è l'educazione, la maturazione, l'elevazione: controllo nella passione, piacere nella rinuncia, elevazione nell'umiliazione del servizio, ritrovamento di sé stessi nell'autospoliazione. L'oggetto di questo servizio è la *frouwe*, la donna quale attualizzazione terrena e vivente della compiutezza suprema. Donde risulta chiaro: la *Minne* non è amore. È un atto di conoscenza spirituale, con al suo interno un atto di inclinazione spirituale.²

Al concetto di *hohe Minne* viene poi contrapposto quello di *niedere Minne* che è improntata al prevalere della pulsione erotica e al raggiungimento del piacere sensuale. Il *Minnesang*, quindi, è poesia dell'esperienza amorosa nella sua assoluta interiorizzazione, che il poeta rielabora nel suo mondo intellettuale. Questo "canto d'amore" nasce in epoca sveva, un periodo storico di cambiamento, in cui si assiste alla nascita di una nuova cultura letteraria caratterizzata da aspetti innovativi e che porta all'affermazione di un'intera era letteraria in volgare. Un altro mutamento significativo è lo spostamento del baricentro culturale dall'ambiente ecclesiastico e monastico a laico

¹ M.V. Molinari, *Le stagioni del Minnesang*, Milano, Rizzoli, 1994, p. 5

² P. Wapnewski, *La letteratura tedesca del Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 1997, p. 88

diventando il fulcro della produzione letteraria profana tra XII e XIII secolo. La cultura si laicizza e rivendica la propria autonomia rispetto all'egemonia della Chiesa. In origine, il Minnesang era rappresentativo della élite aristocratica feudale e il suo esercizio costituiva uno dei giochi rituali della vita di corte, che diventa luogo di produzione e ricezione di nuovi generi, spazio rappresentato nei testi stessi, ma anche luogo di fissa dimora delle famiglie nobili e il loro *entourage*. I Minnesänger, in principio, appartenevano al ceto cavalleresco, mentre nel periodo più tardo divennero maestri d'arte e comprendevano esponenti dell'alta nobiltà regionale, ministeriali e appartenenti alla borghesia cittadina. I tre generi lirici che vengono individuati all'interno del canto d'amor cortese tedesco sono il *Lied*, lo *Spruch* e il *Leich*. Il *Lied*, cioè "canzone", è composto da più strofe di uguali lunghezza e metro, lo *Spruch*, "sentenza" o meglio *Spruchdichtung* ovvero "poesia sentenziosa", è composto in genere da una strofa singola a cui segue un numero di strofe variabile, tutte uguali sul piano della struttura e può avere carattere gnomico e sentenzioso. Il *Leich*, infine, è un componimento di strofe diseguali ripetute in sequenza.

1.2 ORIGINI E STORIA DEL MINNESANG

L'idea di amor cortese giunge dalla Provenza e dalla Francia in territorio tedesco, dove si diffondono un insieme di invenzioni formali, linguistiche, metriche e musicali, che, successivamente, si estendono anche nella penisola iberica, in Sicilia e in Italia centro-settentrionale. Sulla poesia trobadorica e sul Minnesang hanno una grande influenza la poesia erotica ovidiana e la poesia cristiana di ispirazione mariana, che ha stimolato una riflessione più spirituale della donna amata³. Le liriche d'amore provenzale e francese costituiscono sicuramente un punto di riferimento e un modello fondamentale per lo sviluppo del canto d'amor cortese tedesco, nel quale si riscontra delle analogie formali e contenutistiche con il modello romanzo. Questo argomento verrà affrontato, però, nella sezione successiva. Nell'elaborazione del Minnesang si riconosce la sublimazione delle aspirazioni frustrate della classe degli alti funzionari, detti *ministeriales*, che non sono riusciti a realizzare, nella società feudale di età sveva, le proprie ambizioni politiche. La subordinazione da parte dell'amante nei confronti della donna amata e la richiesta di un compenso per il servizio da lui prestato configurano gli atteggiamenti che caratterizzano

³ G. Schweikle, *Minnesang*, Stuttgart/Weinmar, Verlag J.B. Metzler, 1995

il rapporto feudale tra signore e vassallo. All'interno dell'ambiente cortese, il canto d'amor cortese tedesco è caratterizzato dalla presenza di una forte interiorizzazione e di un'idealizzazione della dama, del sentimento amoroso e del rapporto stesso. Rispetto alle altre manifestazioni della lirica cortese europea, l'interesse non si concentra sulla storia d'amore e sulla rappresentazione dell'amata, ma sulla natura della Minne e sul sentimento amoroso nell'ambito dell'interiorità dell'individuo, che arriva a coincidere con l'atto stesso del cantare, cioè della creazione artistica. In territorio tedesco, quindi, la tematica erotica assume una forte spiritualizzazione, concentrandosi sull'analisi di un amore idealizzato ed unilaterale.

Lo sviluppo del Minnesang copre circa un secolo e mezzo, dalla metà del XII secolo agli inizi del XIV secolo che costituisce la data delle grandi raccolte. La critica del passato aveva identificato tre grandi epoche, denominate Primavera, ovvero la fase di nascita di questa poesia, Estate, il periodo maturo, e Autunno, la fase di declino, ma sempre produttiva e fertile.⁴ Individuare una vera e propria collocazione geografica e cronologica dei poeti del canto d'amor cortese tedesco è difficile perché i testi presentano raramente riferimenti storici, quali nomi o avvenimenti. I poeti generalmente venivano nominati con il loro titolo nobiliare o professionale all'inizio delle singole raccolte liriche, ma spesso non è stato possibile individuare con sicurezza gli autori o la loro provenienza originaria. Si possono individuare cinque periodi di sviluppo della lirica d'amor cortese tedesca. Il primo dura dal 1150 al 1170 circa ed è quello arcaico o danubiano, denominato così per la provenienza dei primi poeti dal territorio del Danubio. Questa fase inizia con l'ascesa al trono di Federico Barbarossa nel 1152 ed è caratterizzata dall'esaltazione dei valori laici della civiltà feudale e la valorizzazione della lirica in lingua tedesca che ora domina sul latino. A questo periodo appartengono, ad esempio, il Minnesänger Der von Kurenberg, che è la prima figura di poeta a cui siamo in grado di assegnare un corpus compatto e definibile, Burggraf von Regensburg, il quale usa il verso lungo in quartine a rima baciata e descrive "un amore femminile libero e appassionato, e ancora noncurante delle convenzioni sociali".⁵ Meinloh von Sevelingen fa parte di questa fase e nei suoi testi compare per la prima volta il concetto di servizio d'amore e vengono esaltate le virtù della dama, ma il rapporto amoroso viene

⁴ M. V. Molinari, *Le stagioni del Minnesang*, Milano, Rizzoli, 1994, p. 18

⁵ M. V. Molinari, *Le stagioni del Minnesang*, Milano, Rizzoli, 1994, p. 51

ancora descritto come realistico. Con Burggraf von Rietenburg ci si avvicina già alla fase successiva in cui la relazione d'amore viene vista nell'ottica dell'amor cortese, ovvero l'amante offre il suo servizio d'amore ed esalta la dama collocandola ad un livello superiore rispetto a lui. Il secondo periodo è quello renano-svevo e inizia tra il 1170 e il 1190 e termina nel 1200. L'avvenimento che scuote questo momento storico è la terza crociata alla quale partecipano anche alcuni Minnesänger. In questo lasso di tempo, i primi autori cominciano a frequentare la corte di Federico e di Enrico VI e già nei loro testi si nota l'influenza provenzale e francese. Imitando i modelli romanzeschi, soprattutto per quanto riguarda i modelli metrico-ritmici, i poeti trovano un limite nella diversa natura della lingua e della prosodia tedesche che, a differenza della metrica romanza, non è fondata sul numero delle sillabe, ma sugli accenti ritmici. Nonostante questo, però, riescono a determinare un incremento delle possibilità ritmiche e metriche del verso. Inoltre, è proprio dai modelli romanzeschi che viene mutuato il concetto di amor cortese, un amore idealizzato e astratto che diventa nucleo centrale del canto. Oltre al *Minnelied*, troviamo all'interno del Minnesang anche la cosiddetta "canzone di crociata" (*Kreuzlied*) che sottolinea lo scontro sentimentale prodotto dall'adesione alla crociata. Il terzo periodo è quello classico e dura dal 1190 al 1230. In questo momento di massimo sviluppo del canto d'amor cortese, una delle personalità più significative è Heinrich von Morungen, che non sviluppa la problematica conflittuale della relazione amorosa, ma tratta quasi esclusivamente la tematica della Minne e ne esalta la funzione creativa. Altre due figure principali sono Reinmar der Alte e il già citato Walther von der Vogelweide. Il primo porta all'estremo l'idealizzazione della figura femminile, che viene invece condotta ad una considerazione più problematica ed eticamente fondata con il secondo. Il quarto periodo è quello tardo-cortese e copre il lasso di tempo dal 1220 al 1280. L'ideologia cortese manifesta, in questa fase, apertamente la sua natura e la sua funzione principalmente letteraria. La forma più coltivata continua ad essere il Minnelied, ma viene introdotto un nuovo "stile" nell'ambito del canto d'amor cortese tedesco, stile inventato da Neidhart e che "consiste essenzialmente nella traduzione in chiave comico-parodistica dei rituali e del linguaggio della lirica tradizionale, ottenuta sottraendo la rappresentazione del gioco d'amore allo scenario della corte aristocratica e collocandola all'interno di un'ambientazione rustica, stilizzata e fittizia".⁶ Il successo

⁶ M. V. Molinari, *Le stagioni del Minnesang*, Milano, Rizzoli, 1994, p. 267

della poesia di Neidhart comprova la sazietà e il bisogno di novità, che il culto della Minne aveva ormai generato. Nell'ultimo periodo, l'aristocratico Minnesang declina e si assiste alla nascita di un'arte autonoma, dotta, di carattere borghese e che introduce le scuole di canto dei Meistersänger, i cosiddetti "maestri cantori". La censura morale e religiosa nei riguardi della pratica della poesia d'amore torna a ricoprire un ruolo importante e questi poeti ricominciano a trattare temi religiosi, teologici, scientifici e ad inserire riflessioni dotte con funzione didattica.

1.3 LA TRADIZIONE MANOSCRITTA

I tre codici, che la critica testuale contraddistingue in A, B, C, risalgono agli inizi del XIV secolo e riportano su pergamena i componimenti poetici composti dai Minnesänger, i "cantori d'amore", in lingua alto-tedesca media e che, fino ad ora, erano stati tramandati oralmente o trascritti su fogli singoli in contesti non riguardanti l'amore cortese. La tradizione manoscritta risale, quindi, ad un'epoca più tarda rispetto alla fase in cui viene collocato l'inizio della lirica d'amore cortese tedesca. La poesia contenuta viene attribuita a 140 autori dai quali si può individuare, dal punto di vista dei contenuti e del linguaggio, una "scuola" omogenea e compatta. Il codice C, il *Codex Palatinus Germanicus 848*, conservato nella Biblioteca Universitaria di Heidelberg e detto anche *Codice Manesse*, è il più ampio e venne compilato dallo zurighese Rüdiger Manesse. Inoltre, venne redatto in scrittura gotica da diverse mani e contiene non solo l'opera di 140 poeti, dai primordi fino agli inizi del 1300, ma anche 137 miniature colorate a tutta pagina in cui vengono rappresentati i singoli poeti in maniera idealizzata con i loro stemmi. Il tema che domina le canzoni del codice C è l'amore erotico tra uomo e donna. Costituisce, con i suoi 6000 versi, una delle fonti principali della poesia d'amor cortese tedesca e, con le sue miniature, ha influenzato l'immagine moderna del Medioevo cavalleresco. Il manoscritto B, detto anche manoscritto di Stoccarda o di Weingartner e oggi conservato nella Biblioteca di Stato del Württemberg a Stoccarda, venne composto all'inizio del XIV secolo e documenta la lirica anteriore al 1250. Contiene 31 raccolte di singoli autori e 25 miniature. Le due sezioni più grandi sono quelle dedicate a Walther von der Vogelweide, il più celebre poeta in medio-alto tedesco, e Reinmar der Alte, forse suo maestro e poi rivale. Il codice A, il *Codex Palatinus Germanicus 357*, è anch'esso conservato nella Biblioteca Universitaria di Heidelberg. È suddiviso in 34

sezioni e ciascuna è dedicata ad uno dei Minnesänger attivi tra il 1180 e il 1250. La prima è quella riservata a Reinmar, mentre quella più grande a Walther von der Vogelweide. In questi tre codici la tematica amorosa è predominante, ma sono presenti altri ambiti di interesse che hanno costituito materiale per la creazione in forma lirica, cioè temi di carattere didattico, religioso, politico e morale. Altri codici sono il manoscritto di Wurzburg e il manoscritto di Jena, dedicato alla *Sangspruchdichtung*, ovvero “poesia sentenziosa cantata”. Al suo interno ogni schema ritmico è accompagnato da un’accurata notazione della melodia, costituendo la prima testimonianza diretta della documentazione delle composizioni musicali che costituivano parte integrante della creazione lirica. Un altro è il manoscritto M, il più antico contenente testi lirici tedeschi, che presenta il Codice Burano, risalente alla prima metà del XIII secolo, proveniente dal convento di Benediktbeuern e che tramanda un corpus di testi poetici medievali, i Carmina Burana. Non si hanno informazioni precise sul luogo in cui è stato scritto e da chi è stato commissionato. Il corpus principale del manoscritto contiene poesia religiosa e profana in lingua latina.⁷

Risulta, però, problematico comprendere il rapporto delle varie versioni di uno stesso testo, che possono essere presenti in più testimoni manoscritti, e della tradizione scritta con il presunto modello “originale”. Nel caso del Minnesang, i testi vengono tramandati da raccolte che contengono l’opera di più autori, ma spesso sono presenti varianti testuali tra le singole versioni di uno stesso testo e molti Lieder e singole strofe sono contenuti in alcune raccolte, ma mancano in altre. È difficile, quindi, stabilire rapporti di dipendenza diretta tra i tre manoscritti principali. La critica rifiuta l’opinione che sosteneva che, tra il momento della creazione del testo da parte dell’autore e la prima compilazione scritta, ci fosse un lungo periodo di trasmissione orale che avrebbe portato ad una corruzione del testo originario. Questa ipotesi risulta infondata per la correttezza formale e linguistica delle redazioni in nostro possesso, in quanto sono presenti le stesse varianti sia nelle raccolte di autori più antichi sia in quelle di autori del XIV secolo. La critica afferma, invece, l’esistenza, alle origini della documentazione, di una solida tradizione scritta che risale a raccolte redatte dagli autori stessi.⁸ La presenza di varianti, quindi, non è dovuta dalla tradizione orale, ma alle aggiunte ed eliminazioni di versi o di strofe che sono state apportate dallo stesso autore. Questa teoria non nega, però,

⁷ O. Hubartsch, *Die Lateinischen Vagantenlieder des Mittelalters*, Görlitz, Remer, 1870

⁸ M. V. Molinari, *Le stagioni del Minnesang*, Milano, Rizzoli, 1994, p.10

l'importanza dell'esecuzione orale delle liriche che costituisce l'essenza del Minnesang e ne condiziona forme e contenuti. Anche i compilatori dei grandi manoscritti possono aver compiuto sui testi scelte o interventi personali per rendere disponibile le opere tramandate ai lettori contemporanei. A causa di questa situazione difficile, molti editori moderni sono intervenuti su di essi con aggiunte, correzioni ingiustificate ed espunzioni di versi e di strofe per renderli adeguati a quella che veniva considerata la forma originale. Un esempio è quello del *Minnesangs Frühling* che, inizialmente a cura di Lachmann e Haupt, è stato successivamente rielaborato dal filologo Carl von Kraus nel 1940 e rifatto integralmente nel 1977 a cura di Moser e Tervooren. Alcuni interventi del Kraus hanno spesso offerto personalità di autori false e lontane da quanto trasmesso dalla tradizione medievale.⁹

1.4 TROVATORI E MINNESÄNGER: RICONTRI LESSICALI

La lirica d'amore tedesca e la tradizione trobadorica e francese sono accomunate da analogie formali e contenutistiche. È importante, quindi, individuare le possibilità storiche che hanno consentito l'incontro tra lirici di lingua germanica e romanza, ma anche analizzare le modalità linguistiche in cui può essere avvenuta la trasmissione, intesa come assimilazione e imitazione da parte dei Minnesänger dei modelli romanzi. Per quanto riguarda l'identificazione dei momenti di contatto, sono state messe in luce collocazioni geografiche in territori di confine, situazioni individuali, eventuali parentele ed eventi politici che si sono verificati alla fine del XII secolo e all'inizio del XIII secolo, come ad esempio la terza crociata e la festa di Pentecoste del 1184¹⁰. È proprio la collocazione dei primi Minnesänger ad aver permesso la trasmissione delle tematiche dei trovatori e dell'impianto ideologico della teoria della *fin' amor* in Germania. Inoltre, a partire dal lessico delle due tradizioni, Maria Vittoria Molinari ha condotto uno studio¹¹ che si è impegnato ad analizzare la distribuzione delle valenze semiche tra le varie voci all'interno di uno stesso campo semantico. Ha fornito non solo indicazioni per l'individuazione di contatti lessicali, ma anche permesso di descrivere le

⁹ M. V. Molinari, *Le stagioni del Minnesang*, Milano, Rizzoli, 1994, p. 10

¹⁰ Cfr. ad es. W. Müller-Blattau, *Trouvères et Minnesänger Die historischen Möglichkeiten der Begegnung*, in I. Frank, *Trouvères et Minnesänger*, II vol., Saarbrücken West-Ost-Verlag, 1956, cap. 1, pp.2-4

¹¹ M. V. Molinari, *trovatori e minnesanger: riscontri lessicali in Filologia romanza filologia germanica: intersezioni e diffrazioni*, Verona, Fiorini, 1997

differenze concettuali tra il mondo della lirica tedesca e quello della lirica romanza. Un esempio è costituito dal significato portato dalla voce provenzale *amor* che, nel tedesco medioevale, si divide in *liebe* e *minne* che assume il senso di “amore spirituale” e che diventerà il concetto fondamentale del Minnesang maturo. Bumke¹² osserva che, a differenza dei trovatori e trovieri, i Minnesänger fanno un uso più limitato della terminologia dei rapporti feudali per confondersi con il generico lessico cortese dei rapporti sociali. La lingua del canto d’amor cortese tedesco, infatti, tende ad analizzare un concetto che riguarda la sfera dell’interiorità distribuendo in voci diverse le accezioni che i provenzali mantengono in un’unica parola, ad esempio, *gnade*, *hulde*, *lon* (che hanno il significato di pietà, misericordia) per *merce*, distinguendo la valenza spirituale da quella sociale e materiale del concetto. Maria Vittoria Molinari amplia, inoltre, l’indagine esaminando la resa lessicale di alcuni concetti-chiave nell’ambito dei campi semantici dei sentimenti, della definizione nell’uomo delle parti che formano la personalità umana, ovvero corpo, cuore, animo e, infine, delle qualità della donna amata.

Per quanto riguarda il primo ambito, l’area semantica dei sentimenti di gioia e dolore è influenzata dal lessico trobadorico, dal quale penetra il concetto di amor cortese nella lirica tedesca. Con l’introduzione del concetto di Minne, come amore unilaterale e infelice, il lessico dei sentimenti umani diventerà quantitativamente sbilanciato in favore di quelli del dolore, per i quali abbiamo molti sinonimi, a differenza della gioia. Nei primi poeti il lessico della gioia rimane invariato, infatti troviamo solo termini come *vröide*, *liebe*, *wunne*, che vengono usati con un significato negativo per esprimere un’aspirazione vanificata più che un sentimento vissuto. Aumentano notevolmente i lessemi dedicati a sentimenti dolorosi che vengono causati da un fattore esterno, oppure a sofferenze più soggettive. Analizzando questi campi semantici, ci si rende conto che la conoscenza del vocabolario della poesia trobadorica ha operato sul lessico tedesco con modalità diverse e opposte. Il lessico del sentimento amoroso del Minnesang è stato ampliato dal modello provenzale e sono stati integrati nella terminologia del rapporto d’amore anche ulteriori termini che appartengono ad altre sfere lessicali. Un esempio è il prestito romanzo *kumber* che è entrato nel romanzo cortese con il significato generico

¹² J. Bumke, *Die romanisch-deutschen Literaturbeziehungen in Mittelalter; ein Überblick*, Heidelberg, Winter, 1967, p. 45

di “macerie”, metaforicamente è diventato “molestia” e poi nella lirica “dolore”. Sul modello provenzale, è anche possibile che si siano creati dei calchi semantici che hanno assunto una valenza spirituale, anche se inizialmente ne avevano una materiale, come viene dimostrato dall’esempio *swaere* che è assimilabile al provenzale *pezansa* e assume il senso di “oppressione”, “pena”. L’inclinazione dei Minnesänger per la sfera lessicale dei sentimenti negativi viene attestata dal confronto, seppur limitato a pochi casi, tra un autore tedesco e il suo presunto modello provenzale. Numerose strofe di Rudolf von Fenis, ad esempio, hanno una dipendenza diretta da una fonte romanza, ovvero quella di Folquet de Marseille. Per dimostrare ciò, Maria Vittoria Molinari mette a confronto due strofe dei due autori:

“Gewan ich ze mînnen ie guoten wân,
nu hân ich von ir weder trôst noch gedingen,
wan ich enweiz, wie mir sûle gelingen,
sît ich si mac weder lâzen noch hân.”

(Rudolf von Fenis 80, 1-4)¹³

“E s’ieu anc jorn fui gays ni amoros,
ar non ai joi d’amor ni l’en esper;
ni autre joi nom pot al cor plazer
ans mi semblon tug autre joi esmai.”¹⁴

(Folquet VII, vv. 11-14)

Si noti che Rudolf, nei primi versi di questa strofa, non riproduce nessun termine che indica una situazione sentimentale felice, nonostante siano numerose nella fonte e anche se introdotte in negativo: *gays*, *amoros*, *joi d’amor*, *plazer*. Solo il concetto di “speranza” ha un senso positivo nel Minnesang ed è anticipata al primo verso con *guoten wân*, che corrisponde a *bon esper* e viene tradotto fedelmente nel secondo verso con *gedingen*. Per la resa di *joi d’amor* (v. 2), “gioia d’amore”, viene utilizzato *trôst* (v. 2), ovvero “consolazione”. Mentre nel canto d’amor cortese tedesco il motivo della speranza è molto ricorrente, il concetto del desiderio ha meno rilievo, ma occupa, invece, uno spazio importante nella lirica dei trovatori. In alto tedesco antico, vi sono tre

¹³ M. V. Molinari, *trovatori e minnesanger: riscontri lessicali in Filologia romanza filologia germanica: intersezioni e diffrazioni*, Verona, Fiorini, 1997, p. 222

¹⁴ Cfr. I. Frank, *Trouvères et Minnesänger*, cit., Saarbrücken, West-Ost-Verlag, 1952-56, pp 46 e 53. Per il testo di Folquet cfr. M. V. Molinari, *trovatori e minnesanger: riscontri lessicali in Filologia romanza filologia germanica: intersezioni e diffrazioni*, Verona, Fiorini, 1997, p.222

voci per indicare la parola “speranza” che presentano sfumature diverse e traducono tutte il latino *spes* nella lingua lirica. La prima voce *wan* indica una speranza incerta e sottolinea la valenza psicologica, *gedinge* è la speranza diretta verso un oggetto preciso, mentre *trost* è una speranza vista già come un beneficio.¹⁵ Successivamente, Molinari sottolinea, con un secondo esempio, l’insistenza sul motivo del dolore mettendo a confronto il Minnesänger Bernger von Horheim e la sua fonte francese Chrétien de Troyes.

“Nu enbeiz ich doch des trankes nie.
da von tristan in kumber kam.
noch herzelicher minne ich sie.
dann er Isalden daz ist min wan.
daz habent diu ougen min getan.
daz leite mich daz ich dar gie.
da mich diu minne alrest vie.
der ich deheine masse han.
so kvemberliche gelebte ich noch nie.”

(Bernger von Horheim 112, 1-9)¹⁶

“Onques del byvrage ne bui
dont Tristan fu enpoisonnez;
mes plus me fet amer que lui
fins cuers et bone volentez.
Bien en doit estre miens li grez,
qu’ainz de riens efforciez n’en fui,
fors que tant que mes euz en crui,
par cui sui en la voie entrez
donc ja n’istrai n’ainc n’en recrui.”

(Chrétien de Troyes, R. 1664, vv. 28-45)¹⁷

La celebre strofa di Chrétien sul motivo del filtro d’amore di Tristano viene ripresa alla lettera da Bernger, nel quale è indiscutibile la dipendenza diretta dal modello francese. Egli affronta con la stessa serietà l’approccio al tema, utilizza la stessa forma metrica e della rima in *ie* che richiama fonicamente quella in *ui*, il susseguirsi di motivi paralleli, come quello degli occhi come “veicolo d’amore” e la struttura del primo verso con enfasi sulle negazioni *onques* e *nie* (in posizione marcata, all’inizio e alla fine del verso). Confrontando i due testi, vengono alla luce anche delle variazioni importanti. In

¹⁵ Cfr. H. Götz, *Leitwörter des Minnesang*, Berlin, Akademie Verlag, 1957, pp. 163-176

¹⁶ M. V. Molinari, *trovatori e minnesanger: riscontri lessicali in Filologia romanza filologia germanica: intersezioni e diffrazioni*, Verona, Fiorini, 1997, p. 224

¹⁷ M. V. Molinari, *trovatori e minnesanger: riscontri lessicali in Filologia romanza filologia germanica: intersezioni e diffrazioni*, Verona, Fiorini, 1997, p. 224

quello di Bernger viene introdotto il motivo della “pena d’amore” che non compare in Chrétien, dove invece domina il tema dell’adesione spontanea al sentimento amoroso come sottolineato nel quarto verso: *fins cuers et bone volentez*. Il motivo del “cuore” viene adottato superficialmente dall’autore tedesco con l’avverbio *herzelicher*, riferito a *minnen*, ovvero “amare”. Anche qui il tema della “volontà” viene sostituito con quello stereotipato della “speranza” (*wan*) al quarto verso. Per quanto riguarda la sfera semantica della “gioia”, invece, la polisemia del concetto generico del modello romanzo espresso da *joi* non viene mai ricoperta completamente da nessuna delle corrispondenti voci tedesche *liebe*, *vröide* e *sælde*.

L’indagine, poi, si concentra sulla resa lessicale di alcuni concetti-chiave nell’ambito delle facoltà spirituali dell’uomo, intese come sedi di conoscenza, affettività e volontà. La lirica tedesca ha come caratteristica peculiare la tendenza alla spiritualizzazione, ma che è da intendersi non come analisi introspettiva, ma come inclinazione all’espressione astratta della tematica amorosa. Il cuore, *das herze*, diventa la sede passiva dei sentimenti e accoglie sia la Minne come personificazione dell’amore, sia la donna come oggetto amato. A *Herze* “cuore” si contrappone *lip* “corpo”, inteso come quella parte fisica che non partecipa alla sfera spirituale, mentre in francese si oppongono *cuers* e *cors* e in provenzale *cor* e *cors*. Il motivo della separazione tra “corpo” e “cuore” assunto dal modello francese si traduce nella rappresentazione della drammatica lotta del sentimento amoroso all’interno dell’animo umano nella lirica di Friedrich von Hausen *Mîn herze und mîn lîp die wellent scheiden*, contraffattura della canzone di crociata di Conon de Béthune *Ahi, Amors, com dure departie*. L’autore tedesco riprende il motivo della fonte e lo approfondisce in senso psicologico, caso non frequente nel Minnesang.

“Mîn herze und mîn lîp diu wellent scheiden,
diu mit ein ander varnt nu mange zît.
der lîp wil gerne vehten an die heiden:
sô hât iedoch daz herze erwelt ein wîp
vor al der werlt. daz muet mich iemer sît,
daz si ein ander niene volgent beide.
mir habent diu ougen vil getân ze leide.
got eine mueze scheiden noch den strît.”

(Friedrich von Hausen 47, 9-16, ms. B)¹⁸

¹⁸ M. V. Molinari, *trovatori e minnesanger: riscontri lessicali in Filologia romanza filologia germanica: intersezioni e diffrazioni*, Verona, Fiorini, 1997, p. 228

“Ahi! Amors, com dure departie
 Me convenra faire de la millor
 Ki onques fust amee ne servie!
 Dieus me ramaint a li par sa douçour,
 Si voirement con j’en part a dolor!
 Las! k’ai je dit? Ja ne m’en part je mie!
 Se li cors va servir Nostre Signor,
 Mes cuers remaint del tot en sa baillie.”

(Conon de Béthune IV, vv. 1-8)¹⁹

Friedrich von Hausen riprende l’opposizione “corpo-cuore” nei primi due versi (*Mîn herze und mîn lip diu wellent scheiden/ diu mite in ander varnt nu mange zît*, “il mio corpo e il mio cuore si vogliono separare, loro che erano uniti già da tempo”), descrivendo questa scissione volontaria dei due elementi come immagine di un profondo conflitto interiore. In Friedrich, quest’opposizione, che corrisponde perfettamente alla formula francese *cuers-cors*, si manifesta in un contrasto di “volontà” (*wil-erwelt*), mentre in Conon in un conflitto tra “andare” e “rimanere” (*va-remaint*). Nel testo di Conon la volontà è quella di Dio e viene abbandonato nelle strofe successive il tema della separazione tra corpo e cuore, per concentrarsi sulle tematiche delle canzoni di crociata. In quello di Hausen, invece, ci si focalizza sul conflitto interiore, che viene risolto con la scelta di “partire” e con una svalutazione morale stessa della Minne. Inoltre, si può osservare che, rispetto alla sua normale accezione nella lirica, nelle strofe di Hausen la concezione stessa del “cuore” (*herze*) si è ampliata grazie all’influsso del francese *cuers*.

L’ultimo campo semantico su cui si concentra l’indagine è dedicato alla descrizione delle qualità dell’amata. In questo ambito, il lessico del canto d’amor cortese tedesco risulta meno articolato rispetto a quello dei trovatori. Il Minnesänger Rudolf von Fein utilizza solo il termine *schoen* per descrivere la bellezza della donna, mentre i trovatori Folquet de Marseille e Peire Vidal usano una ricca aggettivazione come *bel, gen, covinens, gai, cortes, dous e plazens*. Solo nei poeti più maturi troviamo una descrizione più completa dell’amata, privilegiando soprattutto gli occhi e la bocca, simboli dello sguardo e della parola e quindi della benevolenza della dama. In sintesi, la prima modalità di contatto potrebbe presupporre che il traduttore, avendo avuto sottomano un

¹⁹ Per il testo cfr. *Les chansons de Conon de Béthune*, éd. par A. Wallensköld, Paris, Champion, 1968, p. 6

testo scritto, abbia svolto un processo di traduzione aderente al modello oppure che temi e motivi siano stati veicolati dalla ricezione orale.

1.5 L'AMORE DEI TROVATORI E DEI MINNESÄNGER

Il XII secolo rappresenta un momento fondamentale per la storia dell'amore. Il concetto d'amor cortese nasce con il passaggio dalla forma orale a quella scritta delle lingue volgari in Europa e si lega all'idea del "vassallaggio alle donne" o "vassallaggio d'amore", secondo la quale la dama non corrisponde al vassallo, ma è colei che si colloca in una posizione di superiorità e decide, andando contro l'ordine patriarcale, mentre l'uomo è colui che si mette al servizio dell'amata e la loda. Questo concetto deriva dalle corti del sudovest della Francia dai cosiddetti "trovatori", dal francese *troubadours*, ovvero poeti-musicisti appartenenti solitamente alla nobiltà. La loro idea si diffonde anche al nord della Francia tramite i *trouvères* e, successivamente, anche in Germania attraverso i Minnesänger. Questa concezione ha segnato profondamente la cultura europea, nonostante fossero presenti altre idee di amore, ad esempio quella di Tristano, una passione travolgente, ma impossibile. Il duca Guglielmo d'Aquitania, il trovatore più antico e uno dei signori più potenti della Francia del XII secolo, compone delle canzoni che affermano l'autonomia erotica dell'uomo aristocratico rispetto alle norme morali della Chiesa. Per quanto riguarda il concetto di vassallaggio alle donne, la canzone di Guglielmo *Pos vezem de novel florir* ("Che noi si possa di nuovo veder fiorire") incita a cercare la felicità nell'amore con il rinascere in primavera della natura, ma l'io narrante non riesce a provare gioia e piacere.²⁰ Questa incapacità non è causata né da cause esterne né per la negazione dell'amata, ma dall'esperienza della fugacità della felicità. In questo periodo storico, la società viene inclusa nel rapporto tra uomo e donna e, quindi, l'amante non deve cercare non solo il favore della dama, ma anche della società. Proprio in questa canzone, compare il termine *obediensa* che allude al dovere di fedeltà e di servizio del vassallo e, anche se si tratta di una parola caratterizzata da concezioni religiose, viene ripresa e utilizzata per la definizione dell'amore profano da Guglielmo:

"Obediensa deu portar
a maintas gens qui vol amar;

²⁰ Kasten, Ingrid. *Tutto è niente-niente è tutto. L'amore dei trovatori e dei" Minnesänger, Scienza & Politica. Per una storia delle dottrine*, Università di Trento, 8.14 (1996)

e cove li que sapcha far
faitz avinens
e que·s gart en cort de parlar
vilanamens.”

(Guglielmo d’Aquitania, 31-36)²¹

L’uomo, ovvero il vassallo secondo la logica feudale, deve essere gentile e devoto alla “feudataria”, e, nonostante il suo desiderio non venga appagato, la sua frustrazione viene compensata dal godimento che ne trae dal corteggiamento. Tra le idee centrali dei trovatori troviamo l’opinione che il *fin’amor* renda migliori e porti ad un perfezionamento dell’uomo. Un’altra diffusa è quella che considera l’amore un valore in sé, indipendentemente dal fatto se l’amante raggiunga o meno il piacere fisico. Bernart de Ventadorn, un trovatore successivo a Guglielmo d’Aquitania, compone, invece, delle canzoni, nelle quali compare la spiritualizzazione dell’amore. Egli, infatti, lavora al servizio di mecenati e sa benissimo che i trovatori, appartenendo ad un rango sociale basso, non possono ottenere l’amore di una donna aristocratica. Sempre nel XII secolo è presente una lirica d’amore in lingua volgare anche in ambito germanico. Inizialmente, vengono composte da uomini “canzoni di donne”, nelle quali quest’ultime si lamentano per la separazione dell’amato, per gli ostacoli che impediscono un incontro con lui e per la sua infedeltà. Successivamente, invece, con l’adozione del vassallaggio trobadorico alle donne, il soggetto lirico non è più la donna, ma l’uomo. Probabilmente i Minnesänger entrano in contatto con questo concetto attraverso le crociate e occasioni di festa importanti. Un’altra ipotesi sostiene che i cantori d’amore tedeschi, che provenivano dai territori di frontiera, avessero assimilato le nuove idee sull’amore. Un esempio è Heinrich von Veldeke che, tramite i trovieri attivi nel nord della Francia, assorbe queste nuove concezioni. La corte degli Staufer costituisce uno dei centri più rilevanti della recezione dell’arte romanica della canzone d’amore. Il Minnesänger Friedrich von Hausen, rappresentante principale della “scuola poetica degli Staufer”, viene a contatto con i trovieri del nord, ma probabilmente conosce l’arte dei trovatori durante il suo soggiorno alla corte del Monferrato, nella quale viene promossa la loro arte. Hausen assimila il concetto di *fin’amor*, loda la bellezza della donna creata da Dio e giustifica, quindi, la sofferenza provata dall’amante. I cantori d’amore tedeschi, a

²¹ Kasten, Ingrid. *Tutto è niente-niente è tutto. L’amore dei trovatori e dei" Minnesänger, Scienza & Politica. Per una storia delle dottrine*, Università di Trento, 8.14 (1996), p. 8

differenza dei trovatori, non descrivono nei dettagli il fascino dell'amata, ma i suoi pregi interiori e le sue qualità morali.

CAPITOLO 2: WALTHER VON DER VOGELWEIDE E REINMAR DER ALTE

2.1 WALTHER VON DER VOGELWEIDE: BIOGRAFIA

Walther von der Vogelweide, considerato non solo il più grande Minnesänger, ma anche il massimo lirico del Medioevo tedesco²², porta la tradizione del canto d'amor cortese al suo massimo splendore. L'autore del *Tristano* Gottfried von Strassburg, solamente dopo la morte di Reinmar, considera Walther il primo tra i poeti lirici, come viene espresso nella seguente resa in prosa dall'originale:

“Dateci dunque qualche consiglio: chi guida ora la graziosa schiera (degli usignoli), chi conduce ora questa turba? Io penso che ben troverò colui che deve portare lo stendardo: il loro maestro lo può bene, quello di Vogelweide. Oh! Come suona questo sopra il campo con alta voce! Quanto di meraviglioso eseguisce egli, con quant'arte esso musica, come modula il suo canto! Ma io penso in quel suono da Citera, dove il dio Amore comanda da signore assoluto. Esso è maestro in quella corte, esso dev'essere loro duce: questo li ammaestrerà nel miglior modo, questo sa dove deve cercare la melodia dell'amore.”²³

Non si hanno molte informazioni sulla sua vita, il suo nome non si legge in nessun documento, come invece avveniva per quasi tutti i poeti nobili, e la sua lingua è così pura e libera da forme dialettali che non è possibile individuare la sua provincia di origine. Si ricava la maggior parte delle notizie sulla sua vita solo dai suoi *Lieder*. L'unico documento storico, in cui è presente un suo accenno, è quello che testimonia il dono da parte del vescovo di Passau Wolfger von Erla, che si recava a Vienna per le nozze di Leopoldo VI, di una pelliccia a “Walthero cantori de Vogelweide”. Per quanto riguarda il suo luogo di nascita, si è giunti all'ipotesi, tramite un'analisi del suo nome, che fosse nato a Vogelweide, nome anche di vari piccoli luoghi di diverse parti della Germania. Il filologo svizzero Frank Pfeiffer afferma, invece, che il grande poeta è nato nel Tirolo, idea poi appoggiata anche dal professore universitario Ignaz von Zingerle, il quale individua il maso *Vogelweider*, nel comune di Laion, a sud di Bressanone, come

²² M.V. Molinari, *Le stagioni del Minnesang*, Milano, Rizzoli, 1994, p. 225

²³ La traduzione è proposta da S. Friedmann, *Un Poeta Politico in Germania Sul Principio del Sec. XIII (Gualtiero Di Vogelweide) Saggio storico-letterario*, Livorno, Vigo, 1883, p. 146

luogo di origine di Walther.²⁴ Pfeiffer scopre, invece, in un documento della fine del XIII secolo un paesino chiamato *Vogelweide* a sud del Brennero e individua, inoltre, un bosco diviso in due parti che si chiama *Vorder-e Hintervogelweide*²⁵. Il filologo Karl Lachmann, al contrario, sostiene che il poeta è nato in Austria, basandosi su un verso di Walther ze *Österrîche lernt ich singen unde sagen*, ovvero “in Austria imparai a cantare e a dire”.²⁶ Da questo verso si può ipotizzare che il poeta avesse trascorso l’infanzia e la prima giovinezza in terra austriaca e che lì avesse imparato l’arte della *Minnelyrik*, sia dal punto di vista della forma e del contenuto, sia della composizione musicale. Oltre alle polemiche sul suo luogo di origine, la sua presunta data di nascita è stata collocata intorno al 1170. Walther lavora come poeta professionista, protetto dai singoli signori, di corte in corte, prima tra tutte quella di Vienna, dove riceve la sua educazione artistica. Qui incontra il suo futuro maestro Reinmar der Alte, autore di poesie dominate dalla riflessione e prive dell’esplosione libera del sentimento. Prima di conoscere Reinmar alla corte austriaca, Walther von der Vogelweide scrive poesie che escono liberamente dal cuore e che non prevedono aggiunte cavalleresche, ma contengono pensieri facili e freschi. Queste prime poesie sono dedicate ad una donna di basso rango, mentre quelle successive, ispirate alla lirica cortigiana, sono dirette ad una donna di alta nobiltà.²⁷ Il poeta dice che l’alto amore è quello vero ideale come afferma nella strofa seguente:

“Basso amore è quello che degrada l’animo rivolgendolo a indegno oggetto di compiacenza: tale amore frutta dolori senza lode. Alto amore è quello che innalza l’animo sollevandolo a degno oggetto di compiacenza: questo ora mi fa cenno di andare con lui. Mi meraviglio perché la Misura si faccia tanto aspettare: se viene l’affezione del cuore, io sono fuorviato: i miei occhi hanno scelto una donna, dalla quale mi può venir danno, per quanto dolce sia il suo parlar.”²⁸

Morto Federico il Cattolico durante una crociata, Walther lascia la corte di Vienna nel 1198, probabilmente per un disaccordo con il successore Leopoldo VII, e inizia a condurre una vita da cantore vagante, una vita instabile e senza dimora. Lo storico Bernd Ulrich Hucker, invece, afferma di aver trovato una lettera all’imperatore Ottone IV, nella quale si parla di un certo “dominus Walterus”, un messo imperiale del

²⁴ S. Friedmann, *Un Poeta Politico in Germania Sul Principio del Sec. XIII (Gualtiero Di Vogelweide) Saggio storico-letterario*, Livorno, Vigo, 1883, p. 144

²⁵ S. Friedmann, *Un Poeta Politico in Germania Sul Principio del Sec. XIII (Gualtiero Di Vogelweide) Saggio storico-letterario*, Livorno, Vigo, 1883, p. 142.

²⁶ S. Friedmann, *Un Poeta Politico in Germania Sul Principio del Sec. XIII (Gualtiero Di Vogelweide) Saggio storico-letterario*, Livorno, Vigo, 1883, p. 139

²⁷ K. Burdach, *Reinmar der Alte und Walther von der Vogelweide*, Leipzig, Hirzel, 1880, p. 11.

²⁸ La traduzione è proposta da S. Friedmann, *Un Poeta Politico in Germania Sul Principio del Sec. XIII (Gualtiero Di Vogelweide) Saggio storico-letterario*, Livorno, Vigo, 1883, p. 124

sovrano. Inoltre, dà una sua interpretazione al documento del vescovo di Passau, affermando che quest'ultimo dona la pelliccia per l'attività diplomatica di Walther von der Vogelweide e non per la produzione artistica del poeta. Quest'interpretazione rimane, seppur affascinante, solo un'ipotesi.²⁹ Nel 1198 si assiste al passaggio del poeta alla *Spruchdichtung*, ovvero la poesia politica, e a una nuova dimensione della poesia d'amore. La sua vita cambia quando Federico II gli assegna un feudo nel 1220, allontanandolo dalla sua vita vagabonda. Walther, lieto di questo conferimento, compone un canto di gioia, espresso nello *Spruchlied* "Ich han min lehn":

"Io ho il mio feudo, vivaddio, io ho il mio feudo! Ora non temo l'inverno alle dita dei piedi, e non supplicherò più tutti questi signoracci. Il nobile re, il liberale re ha provveduto ch'io abbia nell'estate aria e nell'inverno caldo. Ai miei vicini sembro fatto assai meglio: essi non mi guardano più come si guarda uno spauracchio e come facevano prima. Sono stato troppo lungamente povero contro mia volontà! Ero così largo d'ingiurie che mi puzzava il fiato: il re lo ha purificato ed ha anche purificato il mio canto."³⁰

L'imperatore Federico II, in seguito, viene scomunicato in quanto colpevole di aver violato i patti giurati con il pontefice Onorio III nel 1225. Il periodo storico in cui vive Walther von der Vogelweide è un'epoca di lotte civili, di contrasti tra papato e impero e di sovrani contrapposti, ovvero prima Filippo, poi Federico di Svevia contro Ottone di Braunschweig. La morte di Walther viene fatta risalire intorno al 1230, poco dopo la crociata di Federico. Il poeta è seppellito in un convento a Wurzburg, come viene attestato da un manoscritto del XIV secolo³¹, al cui interno sono presenti dei versi latini che sono anche incisi sulla sua pietra sepolcrale, anche se oggi è sparita:³²

"Pascua qui volucrum. Vivus walthere fuisti.

Qui flos eloquij. Qui Palladis os. obiisti.

Ergo quod aureolam probitas tua possit habere

Qui legit. hic. dicat. deus istius miserere."³³

²⁹ B.U. Hucker, *Ein zweites Lebenszeugnis Walthers?*, ibid., pp. 1-30

³⁰ Per il testo originale vedere K. Lachmann, *Die Gedichte Walthers von der Vogelweide, Dritte Ausgabe*, Berlin, 1853 (L.28,31). La traduzione è proposta da S. Friedmann, *Un Poeta Politico in Germania Sul Principio del Sec. XIII (Gualtiero Di Vogelweide) Saggio storico-letterario*, Livorno, Vigo, 1883, p. 66

³¹ F. Pfeiffer, K. Bartsch, *Germania, Vierteljahrsschrift für deutsche Altertumskunde*, Wien, 1882.

³² K. Simrock, *Walther von der Vogelweide*, Bonn, Adolf Marcus, 1870, p. 24

³³ K. Simrock, *Walther von der Vogelweide*, Bonn, Adolf Marcus, 1870, p. 24

Il poeta Friedmann, considerando il carattere religioso e serio delle ultime poesie di Walther von der Vogelweide, suppone che il poeta abbia passato gli ultimi anni della sua vita in quel convento senza prendere gli ordini sacri.

2.2 REINMAR DER ALTE: BIOGRAFIA

Reinmar von Hagenau o Reinmar il Vecchio, così nominato solo dal Codice Manesse per distinguerlo da un poeta più recente dello stesso nome, è un Minnesänger e uno dei principali rappresentanti della fase classica. È di status cavalleresco, ma è un cantore professionista che fa affidamento sul mecenatismo.³⁴ Non compare in documenti storici, ma viene citato insieme alla sua opera dai suoi contemporanei che lo celebrano come un maestro. Gottfried von Strassburg lo chiama, per la sua arte nel coro polifonico, l'“usignolo di Hagenau”, considerandolo il più grande poeta lirico in lingua tedesca durante la sua vita. Come abbiamo già detto, però, dopo la morte di Reinmar, Gottfried assegna questo titolo a Walther von der Vogelweide.³⁵ È proprio questo suo soprannome ad aver fatto credere che la patria del poeta fosse la piccola città di Hagenau.³⁶ È probabilmente nato in Alsazia, a Strasburgo, tra il 1150 e il 1160. Nel *Klagelied Si jehent der sumer der sî hie*,³⁷ Reinmar dice: “A che serve un tempo gioioso, dal momento che il signore di tutte le gioie, Liupolt, giace nella terra”. Il poeta fa riferimento al duca d'Austria, Leopoldo V, morto nel 1194, permettendo, quindi, di datare la composizione di questa canzone e la sua presenza alla corte di Vienna nel 1195.³⁸ In questo lamento funebre Reinmar fa parlare la moglie di lui che lamenta un profondo dolore per la perdita del marito, nonostante sia estate e la gioia sia arrivata. Questa canzone costituisce l'unico dato cronologico certo sulla sua vita. A Vienna, alla corte dei Babenberg, inoltre, Leopoldo VI, principe amante della canzone, accanto a Ermanno di Turingia e all'imperatore Federico II, certamente il più importante mecenate e protettore della poesia aulica tedesca, lo attira, non per liberarlo dalle misere

³⁴ L. Peter Johnson, *Die höfische Literatur der Blütezeit. Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zum Beginn der Neuzeit*. Vol. II, Vom hohen zum späten Mittelalter. Parte 1, De Gruyter, 2000, p.134

³⁵ Gottfried von Strassburg, *Tristano*, Lipsia, E. Avenarius, 1906

³⁶ E. Regel, *Zu Reinmar von Hagenau*, Wien, Gerold's Sohn, 1874, p. 5

³⁷ Per vedere il testo originale K. Lachmann, M. Haupt, *Des Minnesangs Frühling*, Lipsia, Hirzel, 1882, p. 167

³⁸ G. Schweikle, *War Reinmar Von Hagenau Hofsänger zu Wien? Minnesang in neuer Sicht*, Stuttgart, Metzler, 1994, p. 200

condizioni di vita, ma per incantare ed edificare il suo orecchio e la sua mente con le canzoni di questo maestro, che parla profondamente al cuore e ai sensi e che è superiore a tutti nell'interiorità dei sentimenti.³⁹ Alla corte di Vienna conosce Walther von der Vogelweide, su cui esercita una grande influenza. Nonostante i due non abbiano sempre un rapporto amichevole, Walther ne rimpiange la morte, come vedremo nella sezione successiva.

2.3 IL RAPPORTO TRA WALTHER E REINMAR

L'incontro tra Walther von der Vogelweide e Reinmar der Alte, come abbiamo già citato nella sezione precedente, avviene alla corte di Vienna negli anni della fioritura della civiltà cavalleresca. La permanenza di Reinmar come poeta in questa corte è testimoniata dal lamento funebre per il duca d'Austria Leopoldo, morto nel 1194 e costituisce l'unico dato cronologico sicuro.⁴⁰ Egli è il più importante poeta lirico della corte e diviene anche maestro di Walther, il quale dice, infatti, di aver imparato a cantare e a dire in Austria nella sua poesia *Nû wil ich mich des scharpfen sanges ouch genieten*. Quest'ultimo parla dell'insegnante e della sua opera con stima e ammirazione, come era uso tra i poeti tedeschi di stimarsi e di parlare bene l'uno dell'altro, ma anche con toni polemici criticando soprattutto la sua concezione astratta e monocorde dell'amore. Importante per capire il loro rapporto, è il lamento diviso in due parti che Walther von der Vogelweide scrive per la morte di Reinmar:

I

Ahimè! Che la sapienza né la virtù
Né la bellezza dell'uomo né la sua giovinezza
Non deve passare in eredità (perdurare) quando il cuore muore.
Di questo può ben piangere un uomo sapiente
Che sa misurare il danno
O Reinmar, quanta buona parte perisce con te!
Tu devi con buon dritto sempre godere di ciò
Che non volevi mai lasciare passare un giorno
Senza che tu parlassi bene delle donne e di costumi di buona femmina.
Di ciò esse devono sempre ringraziar la tua lingua.
E se tu non avessi cantato altro che:
“Oh! Felice te, o donna, qual puro nome! Ti saresti tanto affaticato
Per la loro lode, che tutte le donne dovrebbero sempre implorarti grazia.

³⁹ Regel, Eduard. *Zu Reinmar von Hagenau*, Wien, Gerold's Sohn, 1874, p.7

⁴⁰ G. Schweikle, *War Reinmar Von Hagenau Hofsänger zu Wien? Minnesang in neuer Sicht*, Stuttgart, Metzler, 1994, p. 200

II

È vero, o Reinmar, tu mi duoli,
 assai più che io te
 se tu vivessi ed io fossi morto.
 Io lo voglio dire in fede mia:
 te stesso io voglio poco piangere,
 io piango la tua nobile arte ch'essa è perita.
 Tu potevi aumentare la gioia di tutto il mondo
 Quando tu volevi volgere il tuo canto a buone cose.
 Mi duole la tua bocca ben parlante e il tuo dolcissimo canto
 che si sono perduti ai miei tempi.
 Perché non potevi aspettare un poco!
 Così ti avrei fatto compagnia; il mio cantare non è lungo.
 Che la tua anima vada bene, e che la tua lingua sia ringraziata.⁴¹

Il filologo svizzero Franz Pfeiffer nota, nei primi versi della seconda strofa, che i due non vivevano in pieno accordo tra di loro, sostenendo che l'orientamento politico di Walther von der Vogelweide disgustava probabilmente il trovatore quieto e chiuso nel suo interno.⁴² Il filologo tedesco Karl Bartsch conferma la stessa ipotesi affermando che l'allievo piangeva la morte di Reinmar con sincero dolore anche se il rapporto tra i due non fosse sempre amichevole. Oltre a questi primi versi introduttivi della seconda strofa, la prima e la l'altra metà della seconda, invece, esprimono una grande ammirazione verso il maestro e un immenso dolore. Lo scrittore Sigismund Friedmann offre una sua interpretazione della seconda strofa:

“O Reinmar, tu mi rechi con la tua morte assai più gran dolore che la mia morte avrebbe recato a te, poiché con te è morto un grande poeta, un maestro perfetto, e il mondo ha molto perduto con te: me morto invece vi sarebbe un poetucolo di meno, e i superstiti, quindi anche tu, avrebbero avuto poco da piangere. Ma a dir vero, io piango poco te stesso, poiché tu sei passato a miglior vita, ma piango la nobile arte che si è perduta con te. Tu potevi aumentare la gioia di tutto il mondo ogni volta che tu volevi ritornare a cose liete. Ma ora è muta la tua dolce bocca, muta mentre io vivo. Che devo fare io poveretto, solo in mezzo a questa rozza turba di poeti? Come potrò io solo arrestare la nobile arte nella sua rapida china? Ah! Se tu avessi aspettato un poco, avrei lasciato volentieri insieme con te questo mondo: così come fummo compagni inseparabili in vita avremmo dovuto anche essere nell'ora della morte, poiché non ti sopravvivrò lungamente. Ma giacché tu mi hai voluto precedere, la tua anima arrivi in buon porto e sia ringraziata la tua lingua, che ha tanto rallegtrato il mondo e dalla quale ha appreso tante dolci cose.”⁴³

⁴¹ S. Friedmann, *Un Poeta Politico in Germania Sul Principio del Sec. XIII (Gualtiero Di Vogelweide) Saggio storico-letterario*, Livorno, Vigo, 1883, p. 152-154

La traduzione è proposta da S. Friedmann, *Un Poeta Politico in Germania Sul Principio del Sec. XIII (Gualtiero Di Vogelweide) Saggio storico-letterario*, Livorno, Vigo, 1883, p. 152-154

⁴² F. Pfeiffer, *Walther von der Vogelweide*, Leipzig, Christophorus-Verlag, 1864

⁴³ S. Friedmann, *Un Poeta Politico in Germania Sul Principio del Sec. XIII (Gualtiero Di Vogelweide) Saggio storico-letterario*, Livorno, Vigo, 1883, p. 160-161

Friedmann sostiene, quindi, che a Walther von der Vogelweide fosse venuta l'idea che dovesse morire prima lui stesso, perché, in un periodo in cui si sentiva amareggiato dalla sfortuna e in cui aveva perso un amico, si sentiva ancora più abbandonato. Questo spiega anche il rancore del principio della seconda strofa, in cui l'allievo si dispiace per non esser morto prima o almeno di non aver potuto morire insieme a lui. Inoltre, Friedmann non pensa che Walther potesse dichiarare ad una persona appena morta, durante un elogio, di ricambiarlo con gli stessi sentimenti e attribuirgli un cuore cattivo. Con "Reinmar-Walther Fehde" si intende il conflitto che nasce tra i due poeti e fa riferimento a due strofe che Walther scrive in risposta a due canzoni di Reinmar. La canzone di Walther è una parodia di quella del maestro *Ich wirbe umb allez daz ein man* e viene considerato il testo d'inizio della faida tra i due poeti. Non si sa con certezza quale sia la causa, se dipendesse da motivi personali, se fosse uno scontro di carattere ideologico, chi sia stato a iniziare, se fosse causata dalla concorrenza di entrambi o se fosse una contesa per il loro riconoscimento da parte del pubblico. Entrambi sono Minnesänger che si presentano nelle loro canzoni con impressioni e opinioni diverse e, quindi, forse in una "gara di poeti" davanti al pubblico, discutono sul giusto tipo di amore e su come si deve trattare una donna per avere successo con lei. Mentre Reinmar canta dei suoi fallimenti, delle dame che lo hanno rifiutato, ma che lui tuttavia eleva al cielo e chiama, ad esempio, *oesterlicher tac*, Walther, canta della sua signora e riceve delle piccole ricompense. Riporto le strofe delle due canzoni di Reinmar che contengono i motivi che giocano un ruolo importante in quelle della faida con Walther:

I

Ich wil allez gâhen
 zuo der liebe, die ich hân.
 sô ist ez niender nâhen,
 daz sich ende noch mîn wân.
 doch versúoche ich ez alle tage
 und gediene ir sô, daz si âne ir danc
 mit fröiden muoz erwenden
 kumber, den ich trage.
 Swaz in allen landen
 mir ze liebe mac beschehen,
 daz stât in ir handen.
 anders nieman wil ichs jehen.
 si ist mîn ôsterlicher tac,
 und hân si in mînem herzen liep.
 daz weiz er wol, dem nieman

niht geliegen mac.

(*Ich wil allez gâhen*, Reinmar der Alte)

I

„Ich wirbe umbe allez, daz ein man
ze wereltlichen fröiden iemer haben sol:
Daz ist ein wîp der ich enkan
nâch ir vil grôzen werdekeit gesprechen wol.
Lobe ich si sô man ander frowen tuot,
daz genimet si niemer tac von mir niht für guot.
doch swer ich des, si ist an der stat,
dâs ûz wîplîchen tugenden nie fuoz getrat.
dâ ist diu mat.”

„Und ist daz mirs min saelde gan,
daz ich abe ir wol redendem munde ein kussen mac versteln,
Git got, daz ich ez bringe dan,
so wil ich ez tougenlichen tragen and iemer heln.
Und ist, daz siz fur groze swaere hat,
and vehet mich durch mine missetat,
waz tuon ich danne, unsaelic man?
da nim eht ichz and trage ez hin wider, da ichz di nan,
als ich wol kan.”

(*Ich wirbe umbe allez, daz ein man*, Reinmar der Alte, strofe 1-3)

44

Riporto di seguito le due strofe di risposta di Walther:

„In dem done. Ich wirbe umb allez daz ein man
Ein man verbiutet ein spil ane pflîht
des im nieman wol gefolgen mag.
Er giht, wenne sin ouge ein wib ersiht,
si si sin osterlicher tag.
Wie were uns andern liuten so geschehen,
solten wir im alle sines willen jehen?
ich bin der eine, derz versprechen muoz,
besser where miner frouwen senfter gruoze.
da ist mates buoze.

„Ich bin ein wib, ein wib da her gewesen
so staete an ere und ouch also wol genuot.
Ich triuwe ouch noch vil wol genesen,
daz mir mit solhem stelne nieman keinen schaden tuot.
Swer aber küssen hie ze mir gewinnen will,
der werbe ez mit fuoge and ander spil.
ist, daz ez im wirt ie sa,
er muoz sin iemer sin min dieb und habe imz da

⁴⁴ K. Lachmann, M. Haupt, *Des Minnesangs Frühling*, Lipsia, Hirzel, 1882, p. 159

and lege ez anderswa.”⁴⁵

Nei due testi di Reinmar sono presenti motivi del periodo classico del Minnesang, come la donna come unica dispensatrice di gioia, la speranza di guadagnarsi il favore della dama attraverso il canto e la consapevolezza dell'inutilità del canto stesso, il dolore come gioia e l'indifferenza della donna nei confronti del poeta-amante.⁴⁶ Nella prima canzone *Ich wil allez gâhen*, il paragone "ôsterlîcher tac" deriva dal Minnesänger Heinrich von Morungen ed equipara così la suddetta signora alla festa pasquale della resurrezione di Cristo, la festa più alta della Chiesa. Reinmar esalta la donna, che supera tutte le altre e può essere vista come l'unica. Questa esagerazione suggerisce quanto lei sia irraggiungibile, ma amabile, potente e fonte di ispirazione per l'uomo e così diventa subito chiaro al pubblico quanto sia futile il corteggiamento dell'amante. Contro questa immagine si scaglia Walther von der Vogelweide, che giudica anche l'atteggiamento canzonatorio del poeta-amante nei confronti dei concorrenti, elemento insolito nell'opera di Reinmar. Per quanto riguarda la seconda canzone di Reinmar *Ich wirbe umbe allez, daz ein man*, Walther critica, nel proprio testo, soprattutto la sopravvalutazione del suo maestro, che antepone la moglie alla virtù *ander frouwen*, esaltandola così a scapito di tutte le altre donne. Nella prima strofa della sua canzone, inoltre, Walther esprime anche il suo dissenso e afferma che avrebbe salutato la donna con più gentilezza, mentre nella seconda, nella quale è la donna di Reinmar a parlare, egli riprende anche il motivo del furto di baci presente nel testo del maestro. Il giovane poeta gli mostra che non sta facendo alcun favore alla sua signora, come si dice nel nono verso *besser where miner frouwen senfter gruoz* e che le accuse che la donna di Reinmar solleva contro di lui nella canzone di Walther iniziano con l'assicurazione della sua integrità morale e che una rapina di baci non potrà portarle nessun danno. La signora, inoltre, aggiunge che, se qualcuno proverà a rubarle un bacio, verrà visto da lei sempre come un ladro. Nell'ultimo verso (*and lege ez anderswa*), la dama rifiuta definitivamente il suo amore.

⁴⁵ G. Schweikle, *Parodie und Polemik in mittelhochdeutscher Dichtung: 123 Texte von Kûrenberg bis Frauenlob samt dem Wartburgkrieg nach der Grossen Heidelberger Liederhandschrift C*, Stuttgart, Helfant Edition, 1896

⁴⁶M. Bampi, *L' amor cortese nel Medioevo tedesco. Introduzione al Minnesang*, Libreria Editrice Cafoscarina, 2009, p.119

2.4 WALTHER VON DER VOGELWEIDE E REINMAR DER ALTE: DIVERSITÀ NELLA CONCEZIONE DELL'AMORE

Reinmar der Alte e Walther von der Vogelweide sono due poeti caratterizzati da raffinatezza tecnica e stilistica e da grande profondità e varietà dei contenuti, di generi e stile. Reinmar, infatti, oltre al *Minnelied*, compone anche canzoni di crociata, *Wechsel*, canzoni encomiastiche e strofe femminili, tenzoni e contrasti e il suo stile “attinge con parsimonia al repertorio d’immagini comune al Minnesang ed è caratterizzato da un andamento sintattico di tipo ipotattico, coerente con contenuti a volte particolari ed elaborati dal punto di vista logico e speculativo.”⁴⁷ Egli pone al centro il motivo dell’amore unilaterale e irrealizzabile, che diventa elemento qualificante e legittimante della professione poetica.⁴⁸ Questo tema è inconciliabile con i valori etico-sociali di onore e fedeltà. Un esempio per illustrare meglio la sua concezione d’amore e della poesia nell’opera di Reinmar è il *Frauenpreislied*, cioè un “canto d’encomio alla donna” *Swaz ich nu niuwer maere sage*. Riporto la traduzione le prime due strofe della canzone:

“Che cosa posso dire di nuovo,
nessuno me lo chieda: non son felice.
I miei amici s’annoiano dei miei lamenti.
Con ciò che si sente troppo a lungo, è sempre così.
Ed ora ne ho ottenuto fanno e beffa.
Quale dolore immeritato, lo sa Dio,
e senza colpa m’è capitato!
Ma se non posso giacere con il mio amore,
da me nessuno potrà mai aver gioia.”

“Coloro che son sereni mi rimproverano
di non amare questa donna quanto dico.
Essi mentono e ne traggono disonore.
Ella mi è sempre stata cara quanto la mia vita.
Eppure mai consolò il mio cuore.
Il diniego e quant’altro ella mi fa
devo sopportare, come posso.
A volte qualcosa di buono m’è capitato:
ma otterrò mai un altro buono?”⁴⁹

Nelle prime due strofe, è presente un elemento che caratterizza il poeta, ovvero l’infelicità e la sofferenza che egli deve sopportare per amare la donna, la quale non dà

⁴⁷ M.V. Molinari, *Le stagioni del Minnesang*, Milano, Rizzoli, 1994, p. 179

⁴⁸ M.V. Molinari, *Le stagioni del Minnesang*, Milano, Rizzoli, 1994, p. 178

⁴⁹ La traduzione è proposta da M. Bampi, *L’amor cortese nel medioevo tedesco, introduzione al Minnesang*, Libreria Editrice Cafoscarina, 2009, p. 122-123

all'amante alcuna speranza di una vicinanza fisica e si comporta in modo sgarbato. Le pene d'amore generano i suoi lamenti che vengono considerati noiosi e il suo amore accusato di non essere sincero.⁵⁰ I motivi chiave, quindi, sono, da un lato, la lode e la glorificazione della donna e, dall'altro, il perpetuo lamento e l'infinito dolore per l'irraggiungibilità dell'amata. Reinmar, nei primi versi della prima strofa, si scusa in anticipo nel caso in cui il pubblico, che all'epoca era costituito per lo più da nobili e che assumeva una posizione giudicante nei confronti del poeta, non fosse soddisfatto. Egli tenta di difendere il valore della propria poesia e si giustifica anche nel caso in cui una mancanza di notizie turbi qualcuno, affermando che non devono lamentarsi o interromperlo perché egli non sta cantando ciò che vuole il pubblico, ma sono importanti solo i suoi sentimenti. Esprime la propria sofferenza, noncurante della possibile delusione del pubblico. Non solo quest'ultimo è insoddisfatto, ma anche il poeta. Non è sicuro, inoltre, se l'amante stia rispondendo al rimprovero oppure ci si riferisca ad una caratteristica del Minnesang, ovvero il lamento senza fine. Nel primo verso della seconda strofa, per "coloro che son sereni" (*hochgemuoten*) intende l'aristocrazia sociale, che non mostra di comprendere il suo amore per la donna e lo mette in discussione. Poi torna tematicamente al suo cuore spezzato e si lamenta del fatto che la signora non gli offre alcuna consolazione per la sua sofferenza, ma si comporta in modo freddo e poco affettuoso. Reinmar appare come una persona che riflette molto sul suo canto e, facendo riferimento al pubblico e alla sua dipendenza da esso, permette a quest'ultimo di seguire e comprendere l'alto livello di riflessione della sua poesia, attribuendogli una posizione speciale. Nella terza strofa il poeta si entusiasma per la natura perfetta e lodevole della dama e sembra che Reinmar goda di questa sofferenza e la estetizzi. La strofa si conclude nuovamente con la richiesta alla donna di ricambiare il suo amore e di dargli affetto e gioia. Questo evidenzia un altro elemento fondamentale del Minnesang, ovvero l'intrattenimento. Un altro elemento, che viene considerato come caratteristico del poeta viene affrontato nell'ultima strofa della poesia:

“Una domanda mi son posto
che contrasta coi pensieri del mio cuore:
se io voglio che il suo alto valore
per causa mia sia diminuito,

⁵⁰ M. Bampi, *L' amor cortese nel Medioevo tedesco. Introduzione al Minnesang*, Libreria Editrice Cafoscarina, 2009, p. 118

oppure se voglio che aumenti,
ed ella, donna pura e beata, sia inarrivabile per me e per ogni altro uomo.
Entrambe le cose mi fanno soffrire:
non sarò mai lieto del suo disonore
ma che lei non mi consideri, sempre più m'affligge.”⁵¹

Come presupposto per l'amore dell'amante e per l'elogio che egli le rivolge, ma anche come ostacolo all'appagamento sessuale viene ritenuta l'idealità della donna, che viene meno se lei decide di appagare i desideri dell'uomo.⁵² Piuttosto che diminuire il valore dell'amata, il poeta preferisce sopportare la sua sofferenza per la mancanza di reciprocità nel rapporto d'amore.⁵³ Egli è combattuto perché da un lato, come spiegato in precedenza, spera nell'amore di lei, ma dall'altro desidera che la dama rimanga incontaminata o pura. La prima opzione è quella di preservare la sua virtù e l'impeccabilità della donna e di ammirarla da lontano come prima, ma questo lo condannerebbe a un lamento e a una sofferenza senza fine. L'alternativa sarebbe quella di avvicinarsi alla donna, togliendole così la virtù, ma ciò cambierebbe l'immagine idealizzata.⁵⁴ Questa tensione tra amore fisico e ideale è alla base anche della Scuola Siciliana, dello Stilnovismo e di Petrarca. Il concetto di amore cortese, infatti, giunge in Italia alla corte di Federico II di Svevia, imperatore del Sacro Romano Impero e re di Sicilia. La Scuola Siciliana si sofferma sugli effetti miracolosi che la donna, inaccessibile e paragonata ad elementi naturali, produce nell'amante. Temi che questo movimento letterario riprende fortemente dalla lirica cortese sono l'omaggio all'amante nei confronti della donna, la subordinazione del poeta all'amata e la segretezza dell'amore. Il poeta loda le virtù della dama e prova angoscia e dolore quando si trova lontano da lei. Viene celebrata la bellezza non più fisica, ma ideale, quasi divina. Con lo Stilnovismo, si parla, infatti, di "donna angelo" che viene rappresentata come il tramite tra Dio e l'uomo e si arriva a considerare l'esperienza amorosa, che eleva e nobilita l'uomo, nella sua sfera interiore, riconducendola a valore universale. Solo un uomo con un cuore gentile può provare per questa figura angelica un amore pieno di spiritualità.

⁵¹ La traduzione è proposta da M. Bampi, *L' amor cortese nel Medioevo tedesco. Introduzione al Minnesang*, Libreria Editrice Cafoscarina, 2009, p. 123

⁵² M. Bampi, *L' amor cortese nel Medioevo tedesco. Introduzione al Minnesang*, Libreria Editrice Cafoscarina, 2009, p.118

⁵³ M. Bampi, *L' amor cortese nel Medioevo tedesco. Introduzione al Minnesang*, Libreria Editrice Cafoscarina, 2009, p.118

⁵⁴ Jennifer Paatsch, *Vergleich der Frauenrolle in der "niederer" und in der "hohen" Minne. Am Beispiel von Walther von der Vogelweide und Reinmar dem Alten*. GRIN Verlag, 2021

Anche in Petrarca ritroviamo elementi tipici dello Stilnovismo come il motivo di lode all'amata e alla sua bellezza fisica e la rappresentazione della donna, quale aspirazione irraggiungibile e ideale di amore, bellezza e religiosità. In lui non è presente, però, l'idea dell'amore come strumento di perfezionamento interiore e di avvicinamento a Dio.

Inoltre, il *Minnelied Lieber bote, nu wirbe alsô*, in cui un io femminile articola i suoi pensieri, sentimenti e ricordi in tutte e sei le strofe, costituisce un monologo puramente femminile. Ingrid Kasten critica questa *Frauenlied* e altre canzoni femminili di Reinmar, che in contrasto con l'uomo, ritrae la donna come debole, seducibile, indecisa e senza alcuna misura di autodeterminazione.⁵⁵ Qui notiamo un altro elemento tipico del poeta, ovvero egli concepisce i suoi canti femminili come una risposta ai canti maschili o ai suoi lamenti generati dal dolore per un amore non corrisposto, in cui parla un io maschile.⁵⁶ Riporto la traduzione della prima strofa della canzone *Lieber bote, nu wirbe alsô*:

“Caro messaggero, ora fa’ così,
cercalo subito e digli questo:
se sta bene ed è felice,
ancor meglio io vivrò.
Digli che, per amor mio,
non faccia mai qualcosa
per cui potremmo essere divisi.”⁵⁷

La canzone inizia con un saluto del messaggero da parte della donna che deve informarsi sullo stato del suo amante, se lui è felice, lo è anche lei, e deve chiedergli di astenersi da qualsiasi cosa che possa separare i due amanti. In seguito, la donna continua la missione del messaggero, cioè deve comunicare all'amato la sua gioia e trattenerlo da discorsi impropri, ma deve nascondere il fatto che preferirebbe vedere lui piuttosto che il giorno. In questo *Lied*, notiamo, quindi, l'esortazione all'uomo di cercare di non compromettere il benessere fisico e sociale della donna, per la quale è valore di primaria importanza la conservazione del suo onore. Elementi caratteristici delle *Frauenlieder* di Reinmar possono essere: la donna che parla ad un io maschile, l'io femminile che

⁵⁵ Ingrid Kasten, *Das Frauenlied. Reinmar: Lieber bote, nu wirp also*, in: *Gedichte und Interpretationen*, hg. von Helmut Tervooren, Stoccarda 1993, p.135-136

⁵⁶ Ingrid Kasten, *Weibliches Rollenverständnis in den Frauenliedern Reinmars und der Comtessa de Dia*. GRM 37, 1987, p. 136

⁵⁷ La traduzione è proposta da M. Bampi, *L' amor cortese nel Medioevo tedesco. Introduzione al Minnesang*, Libreria Editrice Cafoscarina, 2009, p. 125

racconta l'amore, le preoccupazioni e il desiderio per un uomo, l'incarico da parte della *frouwe* ad un messaggero di consegnare un messaggio all'amante, la protezione del suo onore e della sua reputazione e spesso la mancata comunicazione tra l'amante e l'uomo. Nelle canzoni femminili di Walther von der Vogelweide, invece, la *frouwe* opta principalmente per il suo amore e il suo rapporto con l'uomo corteggiante. È diverso nei canti femminili di Reinmar der Alte, in cui la dama riconosce la necessità delle norme e dei costumi sociali e prende una decisione contro la sua felicità privata, ma in virtù dei suoi obblighi sociali.⁵⁸ Per quanto riguarda Reinmar, la *Minne* è caratterizzata dalla sottomissione a una signora di rango superiore, la cosiddetta *frouwe*. La *hohe Minne* è caratterizzata da un corteggiamento non lecito di una donna sposata segnato dall'inappagamento. L'immagine della dama, caratterizzata da bellezza, moralità e virtù si riferisce, quindi, ad un ideale. Alla donna stessa non viene data una voce propria e assume il ruolo passivo di oggetto del desiderio dell'uomo. Inoltre, la dama di alto lignaggio è di solito una donna sposata di alta nobiltà, poiché entra per la prima volta nella vita di corte attraverso il vincolo del matrimonio e si trova ora nelle immediate vicinanze degli altri uomini, che hanno così l'opportunità di guardarla da vicino e corteggiarla.⁵⁹ L'uomo ama un'immagine ideale della donna che non corrisponde alla realtà, ma quest'ultima viene idealizzata e perfezionata. L'amante la ammira e si rende miseramente conto della sua irraggiungibilità. Egli si sottomette a questa signora e spera che la sua fedeltà sia ricompensata dal fatto che lei si rivolga a lui e ricambi il suo amore.⁶⁰ La *hohe Minne* è quindi concepita perché l'uomo si lamenti e soffra: non è prevista la realizzazione dei suoi desideri e del suo amore, poiché riguarda solo l'amante che corteggia e non una vera e propria relazione d'amore tra uomo e donna. Hahn caratterizza la *frouwe* come segue:

"Viene presentata come una dama di rango sociale, e allo stesso tempo si stabilisce per lei, all'interno delle regole di *Minnesang*, che rappresenta alla perfezione il codice di condotta cortese".⁶¹

⁵⁸ Erika Mergell: *Il discorso delle donne in tedesco Minnesang*. Limburger Vereinsdruckerei: Limburg an der Lahn 1940, pp. 42-59

⁵⁹ Jennifer Paatsch, *Vergleich der Frauenrolle in der "niedereren" und in der "hohen" Minne. Am Beispiel von Walther von der Vogelweide und Reinmar dem Alten*. GRIN Verlag, 2021

⁶⁰ Günther Schweikle, *Minnesang*, Stuttgart/Weinmar, Verlag J.B. Metzler, 1995, p. 171

⁶¹ Gerhand Hahn, *Zum sozialen Gehalt von Walthers Minnesang. Einige Beobachtungen am Text. In: Medium Aevum deutsch. Beiträge zur deutschen Literatur des hohen und späten Mittelalters*. Festschrift für Kurt Ruh. Hrsg. von Dietrich Huschenbett u. a. Tübingen 1979, p. 126

Walther, invece, pone i valori interiori al di sopra della bellezza esteriore. Egli distingue *Minne* e *Liebe* e con il termine *wîp* (donna) il poeta introduce nel Minnesang un essere femminile senza restrizioni sociali e, quindi, apre la strada alle sue canzoni femminili. Anche la dama si impegna in questa reciprocità. Non si parla solo di amore reciproco, ma anche di adempimento reciproco del dovere. Hahn conclude:

“Le caratteristiche del nuovo concetto di minne, la disponibilità a gratificare, la reciprocità, la distinzione, hanno in comune il fatto di richiedere la realizzazione dei comportamenti, delle norme e dei valori che costituiscono le relazioni della Minne - soprattutto da parte della donna amata.”⁶²

A Walther von der Vogelweide, dal punto di vista del genere, invece, sono attribuiti circa novanta *Lieder*, centoquaranta *Sprüche* e un *Leich*. Egli inizialmente aderisce alla concezione di amore sublimato e unilaterale, che viene portata all'estremo con Reinmar. In seguito, sviluppa gradualmente una nuova idea d'amore, basata su un rapporto naturale e paritario, allontanandosi dal costume dell'omaggio cortese verso la dama, nei cosiddetti *Mädchenlieder*. La canzone *Herzeliebe frouwelin*, ad esempio, che tratta dell'omaggio da parte di un Minnesänger ad una *frouwelin*, ovvero una ragazza di ceto sociale più basso, si differenzia significativamente dalle tradizionali canzoni d'amore cortesi. Inoltre, offre al poeta la possibilità di illustrare la sua nuova concezione d'amore, passando da *Minne* a *Liebe* e, quindi, da omaggio rituale ad una dama di alto lignaggio ad un rapporto paritario fondato sulla reciprocità del sentimento e sulla fedeltà. Riporto qui di seguito la traduzione della canzone:

“Piccola signora, gioia del mio cuore,
oggi e sempre ti protegga Iddio.
Potessi dedicarti migliori parole
io lo farei con tutto il volere mio.
Che posso dirti d'altro,
se non che nessuno di me ti è più devoto? Ma da ciò,
ahimè, mi viene gran dolore.”

“Mi biasimano perché
così in basso rivolgo il mio canto.
Ma essi non sanno immaginare
che cosa sia gioia d'amore: nessun encomio abbiano perciò!
Gioia d'amore non ha mai toccato
quelli che amano per il potere e la bellezza: il loro che amore è?”

“Nella bellezza spesso si nasconde ostilità:

⁶² Gerhard Hahn, *Zum sozialen Gehalt von Walthers Minnesang. Einige Beobachtungen am Text. In: Medium Aevum deutsch. Beiträge zur deutschen Literatur des hohen und späten Mittelalters*. Festschrift für Kurt Ruh. Hrsg. von Dietrich Huschenbett u. a. Tübingen 1979, p 63

meglio non correr dietro alla bellezza.
Gioia d'amore fa più lieto il cuore
E dall'amore poi nasce la bellezza.
È l'amore che fa bella la donna:
Io stesso non può fare la bellezza: essa sola non rende mai amabile nessuno.”

“Io lascio dire, come ho sempre fatto
E come sempre farò.
Tu sei bella e ricca quanto basta:
che cosa posson dirmi ancora?
Lascia che dicano, io ti sarò fedele
e prendo il tuo anellino di vetro come l'oro di una regina.”

“Se tu possiedi fedeltà e costanza,
io non avrò paura alcuna
che mai pena d'amore
per tuo voler m'assalga.
Se non avessi quelle due virtù,
non potresti mai essere mia. Ma povero me, se ciò accadesse!”⁶³

La canzone è introdotta nella prima strofa da una dichiarazione d'amore dell'io parlante nei confronti della ragazza, che allo stesso tempo implica il timore del fallimento della loro felicità. Nel primo verso della prima strofa, l'interpretazione del saluto *herzeliebe vrouwelin*, che apre la canzone ed è rivolto alla donna di cui si canta, è già stata oggetto di frequenti discussioni tra gli studiosi. Il sostantivo *herzeliebe*, interpretato come espressione di sentimenti veri che provengono dall'interno, è legato al diminutivo *vrouwelin* di *frouwe* e può essere tradotto come "piccola padrona dell'amore del cuore".⁶⁴ Con questi due termini si crea una vicinanza personale e familiare, nonché un'atmosfera caratterizzata da tenerezza e rispetto. L'apertura della canzone può quindi essere letta come l'espressione di un sentimento di speranza.⁶⁵ Attraverso il saluto, la distanza tra l'oratore e la donna viene abolita e l'etichetta cortese viene infranta.⁶⁶ Secondo Hugo Kuhn, il diminutivo *frouwelin* indica sia la nobildonna sposata e anche non sposata sia la prostituta di basso rango.⁶⁷ Si può anche dedurre dall'affermazione *daz dir nieman holder ist* (“se non che nessuno di me ti è più devoto”) nel sesto verso

⁶³ La traduzione è proposta da M.V. Molinari, *Le stagioni del Minnesang*, Milano, Rizzoli, 1994, p.247

⁶⁴ La traduzione è proposta da M.V. Molinari, *Le stagioni del Minnesang*, Milano, Rizzoli, 1994, p.247

⁶⁵ Heike Sievert, *Studien zur Liebeslyrik Walthers von der Vogelweide*, Kümmerle, 1990, p. 43

⁶⁶ Scholz, Manfred Günter. *Walther von der Vogelweide*. Collezione Metzler, Springer-Verlag, 2016, p. 121

⁶⁷ Hugo Kuhn: *Minnelieder Walther von der Vogelweide. Un commento*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1982, p.10

della prima strofa che l'io parlante vieta l'interferenza di un'altra persona nella relazione d'amore. Nella seconda strofa, il pubblico entra come nuova istanza e segue un dialogo tra l'oratore e i critici della sua canzone, in cui egli affronta le loro accuse. L'io parlante ripete nella forma del discorso indiretto le parole di chi lo incolpa di aver sottratto valore al canto d'amore tradizionale rivolgendosi ad una donna di rango inferiore. Alle critiche espresse, egli risponde con una contro-replica. Secondo lui, i suoi critici non hanno compreso la sua concezione dell'amore, non hanno mai sperimentato il vero amore e sono rivolti esclusivamente ai valori cortesi tradizionali. Nella terza strofa, afferma la superiorità dell'amore sulla bellezza esteriore e sull'importanza di quest'ultima per il cuore e ammette che faccia diventare più belle le donne. Non è la bellezza che porta all'amore, quindi, ma è l'amore che porta alla bellezza.⁶⁸ Nella quarta strofa vengono espressi nuovamente i sentimenti profondi che l'uomo prova per la donna, che viene considerata per niente inferiore alla dama dell'ideale. L'immagine dell'anello rappresenta una metafora della bellezza della signora, ovvero "l'amore provato per lei l'ha resa così bella che anche il vetro del suo anello deve brillare per lui come l'oro di una regina".⁶⁹ Nell'ultima strofa, vengono nominati i due valori etici, ovvero fedeltà (*triuwe*) e costanza (*stætekeit*), fondamentali affinché si arrivi alla felicità dell'amore tanto desiderata. Se, invece, questi due valori non possono essere soddisfatti dalla *vrouwelin*, allora la rinuncia all'amore, contraria a ogni emozione, va vista come la soluzione migliore.

Un' ulteriore canzone che mostra l'allontanamento di Walther dall'ideale della *hohe Minne* del cavaliere verso la dama di rango superiore, sviluppando un ideale nuovo di amore paritario e appagato, è la canzone *Under der linden*. Viene descritto l'incontro segreto e romantico tra l'io lirico, una donna, e l'amante in un luogo meraviglioso, riprendendo il cosiddetto *locus amoenus*, motivo di una rappresentazione idealizzante della natura. È il canto di un amore ricambiato ed esaudito, in cui conta l'accordo e la reciprocità del sentimento. Nelle prime tre strofe, la dama ripensa con gioia al loro incontro e all'amore che prova nei suoi confronti. Viene descritta anche la natura e il letto di fiori che l'amante ha preparato per lei. L'esclamazione melodica *tandaradei* viene ripetuta in ogni strofa e questo termine associa allegria, leggerezza e la sensazione

⁶⁸ Heike Sievert, *Studien zur Liebeslyrik Walthers von der Vogelweide*, Kümmerle, 1990, p. 48

⁶⁹ Heike Sievert, *Studien zur Liebeslyrik Walthers von der Vogelweide*, Kümmerle, 1990, p. 50

di essere innamorati. L'omaggio alla dama con amore e riverenza si intreccia con l'erotismo tipico della *niedere Minne*, presente, ad esempio, nella prima strofa, nella quale si nota che è effettivamente avvenuto un atto d'amore e nella seconda strofa, in cui la donna descrive la gioia e la beatitudine che derivano dall'unione con l'amato e conferma di essere stata baciata così tante volte da alterare il colore delle sue labbra.

Riporto qui la traduzione delle prime due strofe:

“Sotto a quel tiglio
nella campagna,
là c'era un letto per noi due,
e là potete ben vedere
come sono spezzati
i fiori e l'erba.
In una valle al limite del bosco,
tandaradei,
dolce cantava l'usignolo”.

“Io me ne venni
al prato:
il mio amico era già giunto là.
Come mi accolse,
nobil signora:
ne son felice sempre di più.
Se mi ha baciata? Ma mille volte!
Tandaradei,
non vedete come è rossa la mia bocca?”⁷⁰

Nella quarta strofa, inoltre, compare il tema della segretezza quando la donna prova vergogna se si venisse a sapere della loro storia d'amore. Questo suo stato d'animo conferma che il loro amore reciproco è segreto e nascosto al pubblico. In questa strofa è presente ancora un elemento tipico della *hohe Minne*, ovvero la paura di essere scoperti.

2.5 WALTHER VON DER VOGELWEIDE: *SANGSPRUCHDICHTUNG*

Come abbiamo già accennato, si può far risalire la nascita della *Spruchdichtung* in lingua medio alto tedesca al 1198, anno in cui Walther lascia la corte di Vienna, probabilmente per un disaccordo con il successore Leopoldo VII e inizia a condurre una vita da cantore vagante. Esiste un'innegabile differenza tra il *Lied* e lo *Spruch* (“sentenza”). A Simrock va il merito di averla riconosciuta e rivelata per primo.⁷¹ Già

⁷⁰ La traduzione è proposta da M. Bampi, *L' amor cortese nel Medioevo tedesco. Introduzione al Minnesang*, Libreria Editrice Cafoscarina, 2009, p. 149

⁷¹ F. Pfeiffer, *Walther von der Vogelweide*, Leipzig, F.A. Brockhaus, 1877, p. 177

nel modo di esecuzione, lo *Spruch* si differenzia dal *Lied* in quanto non è cantato come quest'ultimo, ma recitato, e non è accompagnato da strumenti musicali, ma da parole pronunciate. Questo metodo di recitazione è strettamente legato alla forma in versi, per lo più allungata, e alla struttura meccanica, meno regolata ad arte, degli *Sprüche*. Un'altra differenza è che, mentre nelle canzoni tutte le strofe di un tono costituiscono di norma una sola poesia, e quindi ogni canzone ha di solito un tono proprio, il contrario è vero per le "sentenze". In questo caso, le strofe di un verso sono così poco correlate tra loro e riguardano argomenti così diversi che ogni singola strofa forma un insieme indipendente e autonomo. Infine, *Spruch* e *Lied* si differenziano anche per il loro contenuto: le canzoni sono quasi senza eccezioni Minnelieder, sia che inizino con il cambio di stagione, salutino la primavera o lamentino la scomparsa dell'estate, sia che, senza riferimento alla natura, trattino dello stato più intimo del cuore.⁷² Gli *Sprüche* possono essere, nel caso di Walther, di contenuto morale, religioso e politico perché fanno riferimento agli eventi politici dell'epoca. Il poeta ha ordinato le "sentenze" per *Tönen*, ovvero "toni", dedicando ciascuno dei principali a un re o a un imperatore tedesco. Così abbiamo un *Wiener Hofton*, due *Ottentöne*, due *Friedrichstöne*, il primo in onore del giovane re subito dopo la sua incoronazione nel 1215 e due *Philippstöne*, perché Filippo viene incoronato due volte. Filippo di Svevia, appartenente alla famiglia degli Hohenstaufen e figlio di Barbarossa, infatti, inizialmente viene eletto re l'8 marzo del 1198, ma non viene incoronato nel luogo prestabilito o da parte della persona prevista, dando l'opportunità ai Guelfi di presentare la corona reale a Ottone IV. L'8 settembre 1198, invece, Filippo viene incoronato re non dall'arcivescovo di Colonia, ma da quello di Borgogna. I due pretendono, però, l'incoronazione imperiale da papa Innocenzo III, il quale decide alla fine in favore di Ottone e di mandare via Filippo, ma quest'ultimo, dopo varie dispute per il trono e portando i Guelfi dalla sua parte, viene incoronato ad Aquisgrana dall'arcivescovo di Colonia nel 1205. Quest'ultimo viene assassinato da Ottone VIII di Baviera, per desiderio di vendetta, nel 1208 e Ottone IV viene incoronato imperatore. Nel 1210 Ottone viene scomunicato dal papa, il quale istiga i principi tedeschi a ribellarsi contro di lui, e la nobiltà tedesca, quindi, sceglie Federico Hohenstaufen, il quale viene incoronato il 9 dicembre 1212. Il *Reichston*, ovvero "componimento sull'impero", è una delle più note canzoni politiche di Walther

⁷² K. Simrock, *Walther von der Vogelweide*, Bonn, Adolf Marcus, 1870, p. 4-9

von der Vogelweide, può essere datato con sicurezza nel 1198 ed è antecedente all'incoronazione di Filippo di Svevia:

Ich saz ûf eime steine,
und dahte bein mit beine:
dar ûf sazt ich den ellenbogen:
ich het in mîne hant gesmogen
daz kinne und ein mîn wange.
dô dâht ich mir vil ange,
wie man zer welte solte leben:
deheinen rât kond ich gegeben,
wie man driu dinc erwurbe,
der keinez niht verdurbe.
diu zwei sint êre und varnde guot,
daz dicke ein ander schaden tuot:
daz dritte ist Gotes hulde,
der zweier übergulde.
die wolte ich gerne in einen schrîn.
jâ leider des enmac niht sîn,
daz guot und weltlich êre
und Gotes hulde mêre
zesamene in ein herze komen.
stîg unde wege sint in benomen:
untriuwe ist in der sâze,
gewalt vert ûf der strâze:
Fride unde reht sint sêre wunt.
diu driu enhabent geleites niht,
diu zwei enwer den ê gesunt.

(*Reichston*, vv. 1-24)⁷³

Questo *Reichston* offre delle dichiarazioni politiche di Walther sulla disputa circa la successione al trono tra Filippo e Ottone, schierandosi a favore del primo e contro gli interventi papali e giudica la situazione politicamente precaria del Sacro Romano Impero. È diviso in tre parti e alle prime due Lachmann assegna l'anno 1198 come data di origine, mentre la terza la pone cinque anni dopo. Tuttavia, quest'ultima contiene il rimprovero che papa Innocenzo III fosse troppo giovane per poter dirigere il destino della cristianità e quindi, se fosse stata scritta nel 1203, sarebbe arrivata in un momento inopportuno, dato che a quell'epoca il papa dimostra già di essere uno dei più potenti.⁷⁴ Questa canzone apre solitamente la raccolta delle poesie di Walther nei manoscritti e in quelli B e C, di cui abbiamo parlato nel primo capitolo, hanno in aggiunta un'immagine in cui è raffigurato il poeta nella posizione in cui viene disegnato in questo *Spruch*,

⁷³ K. Simrock, *Walther von der Vogelweide*, Bonn, Adolf Marcus, 1870, p. 30-31

⁷⁴ K. Simrock, *Walther von der Vogelweide*, Bonn, Adolf Marcus, 1870, p. 29

ovvero seduto su una pietra pensieroso, come l'epica rappresenta il profondo addolorato.⁷⁵ Ha, infatti, un gomito appoggiato sulla gamba e il viso accoccolato sul palmo della mano. Walther è assorto in un'ansiosa riflessione su come il bene, l'onore e la grazia di Dio debbano essere conquistati e messi in armonia tra loro.⁷⁶ Nella seconda parte, Walther si trova sulle rive di un fiume impetuoso, dove riflette sulla mancanza di ordine nella vita del genere umano e sul fatto che tra tutti gli esseri viventi regnano inimicizie e faide. Pensa anche al fatto che perfino la zanzara ha il suo capo, mentre la terra tedesca è ancora senza padrone.⁷⁷ Inoltre, può essere collocata nel periodo tra l'elezione e l'incoronazione di Filippo, ovvero tra il 6 marzo e l'8 settembre 1198, dato che è presente nel testo il suo invito a conferire la corona tedesca e a invitare i concorrenti a ritirarsi.⁷⁸ Nella terza parte, viene descritto, invece, il conflitto causato dalla doppia elezione tra Filippo e Ottone, con la conseguente denuncia delle responsabilità della Chiesa per la divisione all'interno dell'impero.

Dopo la morte di Filippo, Walther si esprime a favore di Ottone perché è diventato un difensore dei diritti dell'impero, ma il nuovo re viene scomunicato da Innocenzo III. Il poeta rivolge i propri attacchi al papa, come si può notare da questa poesia tradotta in prosa terribilmente ironica:

Signor Papa, io posso certo esser salvo, poiché vi sarò ubbidiente. Vi udimmo comandare alla cristianità ciò che avremmo dovuto all'imperatore, quando voi gli deste la benedizione di Dio, affinché lo chiamassimo signore e ci inginocchiassero davanti a lui. Né dovete dimenticare ciò che diceste: Chi ti benedice, sia benedetto; chi ti maledice, sia maledetto con piena maledizione. In nome di Dio rifletteteci bene, seppure vi curate un poco dell'onore del clero.⁷⁹

Inoltre, Walther esprime il dubbio che i soldi che si stanno raccogliendo in Germania non siano destinati alla crociata e si rivolge ai vescovi e ai sacerdoti tedeschi per esortarli a fare attenzione alle seduzioni alle arti infernali del papa, soprattutto per quanto riguarda la simonia, accusando anche i cardinali italiani ad arricchirsi a spese dei

⁷⁵ K. Simrock, *Walther von der Vogelweide*, Bonn, Adolf Marcus, 1870, p. 30

⁷⁶ F. Pfeiffer, *Walther von der Vogelweide*, Leipzig, F.A. Brockhaus, 1877, p. 179

⁷⁷ F. Pfeiffer, *Walther von der Vogelweide*, Leipzig, F.A. Brockhaus, 1877, p. 181

⁷⁸ F. Pfeiffer, *Walther von der Vogelweide*, Leipzig, F.A. Brockhaus, 1877, p. 181

⁷⁹ La traduzione è proposta da S. Friedmann, *Un Poeta Politico in Germania Sul Principio del Sec. XIII (Gualtiero Di Vogelweide) Saggio storico-letterario*, Livorno, Vigo, 1883, p. 45-46

tedeschi. Walther, quindi, attacca fortemente la corruzione del clero e la politica del papa, nominandolo addirittura un nuovo Giuda⁸⁰:

Noi tutti ci lamentiamo senza sapere che cosa ci disturbi, giacché il papa, nostro padre, ci ha così confusi. Ora egli va avanti a noi molto paternamente: noi lo seguiamo senza mai uscire dalla sua traccia. Osserva però, o mondo, ciò che mi dispiace in questa faccenda: se egli è avaro, tutti sono avari con lui; se egli mente, tutti ripetono la sua stessa menzogna; se egli inganna, tutti commettono il medesimo inganno. Ora state attenti a colui che in ciò potesse male interpretarmi: così il nuovo Giuda sarà deriso insieme al vecchio di là.⁸¹

⁸⁰ S. Friedmann, *Un Poeta Politico in Germania Sul Principio del Sec. XIII (Gualtiero Di Vogelweide)* Saggio storico-letterario, Livorno, Vigo, 1883, p. 54

⁸¹ La traduzione è proposta da S. Friedmann, *Un Poeta Politico in Germania Sul Principio del Sec. XIII (Gualtiero Di Vogelweide)* Saggio storico-letterario, Livorno, Vigo, 1883, p. 54

Conclusione

Con questa tesi si è voluto verificare la presenza di similarità, ma soprattutto di differenze nella concezione dell'amore che emerge dalle opere dei due grandi poeti Walther von der Vogelweide e Reinmar der Alte. Tramite questa analisi è emerso che i due avessero un rapporto amichevole, ma anche conflittuale, come si percepisce nel lamento funebre scritto da Walther in occasione della morte del maestro. L'allievo, infatti, parla dell'insegnante e della sua opera con stima e ammirazione, ma anche con toni polemicamente criticando soprattutto la sua concezione astratta e monocorde dell'amore. Inoltre, a partire da un'analisi delle loro canzoni, è stato possibile comprendere che quelle di Reinmar sono caratterizzate dalla *hohe Minne*, ovvero un amore unilaterale ed irrealizzabile. La donna, che non dà all'amante alcuna speranza di una vicinanza fisica e viene vista come unica dispensatrice di gioia, è di rango superiore e viene chiamata *frouwe*. La *hohe Minne* costituisce, quindi, un corteggiamento segnato dall'inappagamento in quanto la donna risulta irraggiungibile e non ricambia il suo amore in virtù dei suoi obblighi sociali. È concepita, infatti, perché l'uomo si lamenti e soffra: non è prevista la realizzazione dei suoi desideri e del suo amore, poiché riguarda solo l'amante che corteggia e non una vera e propria relazione amorosa tra uomo e donna. Walther, invece, inizialmente aderisce alla concezione d'amore del maestro, ma in seguito, si allontana da questa idea e ne sviluppa una nuova, basata su un rapporto naturale e paritario, fondato sulla reciprocità del sentimento e sulla fedeltà, allontanandosi dal costume dell'omaggio cortese verso la dama. Quest'ultimo tratta dell'amore provato da un Minnesänger ad una *frouwelin*, ovvero una ragazza di ceto sociale più basso e libera dalle restrizioni sociali. Un nuovo elemento della *niedere Minne* introdotto da Walther, è l'erotismo, come è emerso nella canzone *Under der linden*, su cui mi sono già soffermata, in cui la donna descrive la gioia e la beatitudine che derivano dall'unione con l'amato e conferma di essere stata baciata molte volte. Da questa analisi è stata messa in luce un'ulteriore differenza tra i due poeti, ovvero che Walther si dedica non solo a canzoni d'amore, ma anche a canzoni politiche, nelle quali esprime le proprie idee sulla disputa circa la successione al trono tra Filippo e Ottone. In sintesi, quindi, si può affermare che Walther sia stato influenzato inizialmente da Reinmar, ma che, successivamente, abbia preso le distanze da lui e abbia sviluppato e introdotto degli elementi nuovi e innovativi.

Bibliografia

- Bampi, Massimiliano, *L' amor cortese nel Medioevo tedesco. Introduzione al Minnesang*, Libreria Editrice Cafoscarina, 2009
- Bumke, Joachim, *Die romanisch-deutschen Literaturbeziehungen in Mittelalter; ein Überblick*, Heidelberg, Winter, 1967
- Burdach, Konrad, Reinmar der Alte und Walther von der Vogelweide, Leipzig, Hirzel, 1880
- Frank, Istvan, *Trouvères et Minnesänger*, Saarbrücken, West-Ost-Verlag, 1952-56
- Friedmann, Sigismund, *Un Poeta Politico in Germania Sul Principio del Sec. XIII (Gualtiero Di Vogelweide) Saggio storico-letterario*, Livorno, Vigo, 1883
- Götz, Heinrich, *Leitwörter des Minnesangs*, Berlin, Akademie Verlag, 1957
- Hahn, Gerhand, *Zum sozialen Gehalt von Walthers Minnesang. Einige Beobachtungen am Text. In: Medium Aevum deutsch. Beiträge zur deutschen Literatur des hohen und späten Mittelalters. Festschrift für Kurt Ruh. Hrsg. von Dietrich Huschenbett u. a. Tübingen 1979*
- Hubatsch, Oscar, *Die Lateinischen Vagantenlieder des Mittelalters*, Görlitz, Remer, 1870
- Johnson, L. Peter, *Die höfische Literatur der Blütezeit. Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zum Beginn der Neuzeit. Vol. II, Vom hohen zum späten Mittelalter. Parte 1, De Gruyter, 2000*
- Kasten, Ingrid, *Weibliches Rollenverständnis in den Frauenliedern Reinmars und der Comtessa de Dia. GRM 37, 1987*
- Kasten, Ingrid, *Das Frauenlied. Reinmar: Lieber bote, nu wirp also*, in: *Gedichte und Interpretationen*, hg. von Helmut Tervooren, Stoccarda 1993
- Kasten, Ingrid. *Tutto è niente-niente è tutto. L'amore dei trovatori e dei" Minnesänger, Scienza & Politica. Per una storia delle dottrine*, Università di Trento, 8.14 (1996)
- Kuhn, Hugo, *Minnelieder Walther von der Vogelweide. Un commento*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1982
- Lachmann, Karl, *Die Gedichte Walthers von der Vogelweide, Dritte Ausgabe*, Berlin, 1853
- Lachmann, Karl, Haupt Moriz, *Des Minnesangs Frühling*, Lipsia, Hirzel, 1882
- Mergell, Erika, *Il discorso delle donne in tedesco Minnesang*. Limburger Vereinsdruckerei: Limburg an der Lahn 1940
- Molinari, Maria Vittoria, *Le stagioni del Minnesang*, Milano, Rizzoli, 1994
- Molinari, Maria Vittoria, *trovatori e minnesanger: riscontri lessicali in Filologia romanza filologia germanica: intersezioni e diffrazioni*, Verona, Fiorini, 1997
- Paatsch, Jennifer, *Vergleich der Frauenrolle in der" niederen" und in der" hohen" Minne. Am Beispiel von Walther von der Vogelweide und Reinmar dem Alten*. GRIN Verlag, 2021

- Pfeiffer, Franz, *Walther von der Vogelweide*, Leipzig, Christophorus-Verlag, 1864
- Pfeiffer, Franz, *Walther von der Vogelweide*, Leipzig, F.A. Brockhaus, 1877
- Regel, Eduard. *Zu Reinmar von Hagenau*, Wien, Gerold's Sohn, 1874
- Scholz, Manfred Günter. *Walther von der Vogelweide. Collezione Metzler*, Springer-Verlag, 2016
- Schweikle, Gunther, *Parodie und Polemik in mittelhochdeutscher Dichtung: 123 Texte von Kürenberg bis Frauenlob samt dem Wartburgkrieg nach der Grossen Heidelberger Liederhandschrift C*, Stuttgart, Helfant Edition, 1896
- Schweikle, Gunther, *War Reinmar Von Hagenau Hofsänger zu Wien? Minnesang in neuer Sicht*, Stuttgart, Metzler, 1994
- Schweikle, Gunther, *Minnesang*, Stuttgart/Weinmar, Verlag J.B. Metzler, 1995
- Simrock, Karl, *Walther von der Vogelweide*, Bonn, Adolf Marcus, 1870
- Sievert, Heike, *Studien zur Liebeslyrik Walthers von der Vogelweide*, Göppingen, Kümmerle, 1990,
- Von Strassburg, Gottfried, *Tristano*, Lipsia, E. Avenarius, 1906
- Wapnewski, Peter, *La letteratura tedesca del Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 1997

Sitografia

Enciclopedia Treccani online:

https://www.treccani.it/enciclopedia/walther-von-der-vogelweide_%28Federicana%29/

https://www.treccani.it/enciclopedia/reinmar-von-hagenau_%28Enciclopedia-Italiana%29/

https://www.treccani.it/enciclopedia/minnesanger_%28Federicana%29/

Zusammenfassung

In meiner Arbeit habe ich mich mit dem Minnesang und den zwei bedeutenden Dichtern Walther von der Vogelweide und Reinmar der Alte befasst.

Minnesang ist die Bezeichnung für das höfische Minnelied im deutschsprachigen Raum und beschreibt eine aus Verskompositionen bestehende Lyrik, deren zentrales Thema die Minne ist. Der Minnesang erlebte seine Blütezeit zwischen der Mitte des 12. und 14. Jahrhunderts und das Konzept der Minne bildet den Kern des gesamten Werkes. Das „Minnelied“ entstand während der staufischen Epoche, eine Zeit des Wandels, in der eine neue literarische Kultur entstand, die von innovativen Aspekten geprägt war und zum Erfolg einer ganzen Literaturepoche führte, die in Volkssprache verfasst wurde. Die Minnesänger gehörten anfangs zum ritterlichen Stand. Später wurden sie zu Meistern der Kunst und umfassten Angehörige des regionalen Hochadels, Minister und Vertreter des städtischen Bürgertums. Die drei lyrischen Gattungen des deutschen höfischen Minneliedes sind das Lied, der Spruch und der Leich. Die Idee der höfischen Liebe aus der Provence und Frankreich gelangte in den deutschsprachigen Raum, wo sich eine Reihe formaler, sprachlicher, metrischer und musikalischer Erfindungen verbreitete, die sich später auch auf die iberische Halbinsel, Sizilien, Mittel- und Norditalien ausbreitete. Die erotische Poesie Ovids, die christlich inspirierte Mariendichtung und die provenzalische und französische Liebeslyrik hatten einen großen Einfluss auf den Minnesang und prägten ihn. Die Entwicklung des Minnesangs umfasst etwa anderthalb Jahrhunderte, von der Mitte des 12. bis zu Beginn des 14. Jahrhunderts, aus dem die großen Sammlungen stammen. Es lassen sich fünf Entwicklungsphasen der deutschen höfischen Liebeslyrik ausmachen: Die erste Phase dauert etwa von 1150 bis 1170 und geht unter dem Namen archaische oder donauländische Phase, weil die ersten Dichter vor allem aus dem Donaauraum kamen. Die zweite Phase ist die rheinisch-staufische Phase und beginnt zwischen 1170 und 1190 und endet im Jahr 1200. Das Ereignis, das diesen historischen Moment erschüttert, ist der dritte Kreuzzug, an dem auch einige Minnesänger teilnehmen. Die dritte Phase ist die klassische Phase, die von 1190 bis 1230 dauert und den Höhepunkt der Entwicklung der höfischen Liebeslieder darstellt, während die vierte Phase die späte höfische Phase bezeichnet und die Zeitspanne von 1220 bis 1280 umfasst. Was die

handschriftliche Überlieferung betrifft, so stammen die drei Codices, die von der Textkritik mit A, B, C gekennzeichnet werden, aus dem Beginn des 14. Jahrhunderts und enthalten die von den Minnesängern auf Pergament geschriebenen und in mittelhochdeutscher Sprache verfassten poetischen Kompositionen, die bisher mündlich überliefert wurden oder auf Einzelblättern in Kontexten, die nicht mit der höfischen Liebe zusammenhängen, abgeschrieben wurden. Die handschriftliche Überlieferung stammt also aus einer späteren Zeit als die Phase, in die der Beginn der deutschen höfischen Liebeslyrik eingeordnet wird. Der Manesse-Codex ist die umfangreichste Handschrift und wurde von verschiedenen Dichtern in gotischer Schrift verfasst. Er enthält nicht nur die Werke von 140 Dichtern von den Anfängen bis zu Beginn des 13. Jahrhunderts, sondern auch 137 ganzseitige farbige Miniaturen, die die einzelnen Dichter in idealisierter Weise mit ihrem Wappen darstellen. Sie ist mit ihren 6000 Versen eine der Hauptquellen der deutschen höfischen Liebesdichtungen und hat mit ihren Miniaturen das moderne Bild des ritterlichen Mittelalters geprägt. Das Konzept der höfischen Liebe entsteht im Übergang von der mündlichen zur schriftlichen Form der europäischen Volkssprachen und knüpft an die Idee der „Unterhängung der Frauen“ oder der „Unterhängung der Liebe“ an. Es ist nicht die Dame, die die Liebe des Vasallen erwidert, sondern sie ist diejenige, die sich in einer Position der Überlegenheit befindet und für sich selbst entscheidet, entgegen der patriarchalen Ordnung. Der Mann ist derjenige, der sich in den Dienst der Geliebten stellt und sie lobt. Dieses Konzept stammt aus den Höfen im Südwesten Frankreichs, von den französischen „Troubadours“, d.h. Dichter und Musiker, die normalerweise dem Adel angehörten. Ihre Idee verbreitete sich in Nordfrankreich durch die „Trouvères“ und später auch im deutschsprachigen Raum dank der deutschen Minnesänger.

Walther von der Vogelweide, der nicht nur als der größte Minnesänger, sondern auch als der größte Lyriker des deutschen Mittelalters gilt, bringt die Tradition des höfischen Minnesangs zu ihrem Höhepunkt. Es gibt nur wenige Informationen über sein Leben, sein Name wird in keinem Zeitdokument erwähnt und seine Sprache ist so rein und frei von dialektalen Formen, dass es nicht möglich ist, sein Herkunftsland zu identifizieren.

Der Schweizer Philologe Frank Pfeiffer hingegen behauptet, dass der große Dichter in Tirol geboren wurde. Eine Idee, die auch von Universitätsprofessor Ignaz von Zingerle vertreten wird, der den Hof *Vogelweider* in der Gemeinde Lajen (Südtirol) als Walthers

Herkunftsort angibt. Walther arbeitet unter dem Schutz einzelner Fürsten von Hof zu Hof, vor allem in Wien, wo er seine künstlerische Ausbildung erhält. Hier trifft er seinen Meister Reinmar der Alte, einen Minnesänger und einen der wichtigsten Vertreter der klassischen Phase. Walther spricht über seinen Lehrer und dessen Werk mit Hochachtung und Bewunderung, wie es unter deutschen Dichtern üblich war, aber gleichzeitig auch in polemischen Tönen, wobei er vor allem dessen abstrakte und einseitige Liebesauffassung kritisiert. Wichtig für das Verständnis ihrer Beziehung ist das zweiteilige Klagelied, das Walther von der Vogelweide anlässlich des Todes seines Meisters schreibt. Unter „Reinmar-Walther-Fehde“ versteht man den Konflikt zwischen den beiden Dichtern und bezieht sich auf zwei Strophen, die Walther als Antwort auf zwei Reinmars Lieder schrieb. Das Lied von Walther ist eine Parodie auf das Lied des Meisters „Ich wirbe umb allez daz ein man“ und gilt als der Anfangstext der Fehde zwischen ihnen. Reinmar stellt das Motiv der einseitigen und unerreichbaren Liebe in den Mittelpunkt, die unvereinbar mit den ethisch-sozialen Werten von Ehre und Treue ist. Typisch für diesen Dichter sind also einerseits das Lob und die Verherrlichung der Frau und andererseits die immerwährende Klage und der unendliche Kummer über die Unerreichbarkeit der Geliebten, ein charakteristisches Element des Minnesangs. Andere typische Elemente seiner Frauenlieder sind: die Frau, die mit einem männlichen Ich spricht; das weibliche Ich, das von der Liebe, den Sorgen und dem Verlangen nach einem Mann erzählt; der Auftrag der Frouwe an einen Boten, dem Liebenden eine Botschaft zu überbringen; der Schutz seiner Ehre und seines Rufes und oft die fehlende Kommunikation zwischen der Liebhaberin und dem Mann. Die Frau trifft eine Entscheidung gegen ihr privates Glück, aufgrund ihrer sozialen Verpflichtungen. Ein weiteres charakteristisches Element von Reinmar ist der Wunsch, die Idealität der Geliebten zu bewahren, die verloren geht, wenn sie sich entscheidet, die Wünsche des Mannes zu erfüllen. Walther hingegen entwickelt allmählich eine neue Vorstellung von Liebe, die auf einer natürlichen und gleichberechtigten Beziehung beruht und sich von der Sitte der höfischen Huldigung der Dame in den sogenannten Mädchenliedern entfernt. Er stellt innere Werte über äußere Schönheit, und auch die Dame lässt sich auf diese Gegenseitigkeit der Liebesbeziehung ein. Der Dichter geht von der Minne zur Liebe über und damit von der rituellen Huldigung einer Dame von hohem Rang zu einer gleichberechtigten Beziehung, die auf Gegenseitigkeit der Gefühle und Treue basiert.

Die Huldigung der Dame mit Liebe und Verehrung ist mit der typischen Erotik der niederen Minne verwoben, wie sie in dem Lied „Under der linden“ zum Ausdruck kommt. Die Entstehung der mittelhochdeutschen Spruchdichtung lässt sich auf das Jahr 1198 zurückführen, in dem Walther den Wiener Hof verlässt, vermutlich aufgrund einer Meinungsverschiedenheit mit Leopold VII und ein Wandersängerleben beginnt. Die Sprüche können im Fall von Walther moralisch, religiös oder politisch sein, weil sie sich auf die Ereignisse seiner Zeit beziehen. Der Dichter ordnete die „Sätze“ nach Tönen und widmete jeden der Hauptsätze einem deutschen König oder Kaiser. So gibt es einen Wiener Hofton, zwei Ottentöne, zwei Friedrichstöne, den ersten zu Ehren des jungen Königs unmittelbar nach seiner Krönung 1215 und zwei Philippstöne, weil Philipp zweimal gekrönt wurde.

Der „Reichston“ ist eines der bekanntesten politischen Lieder von Walther von der Vogelweide, in dem Walther seine politische Stellungnahme zum Streit um die Thronfolge zwischen Philipp und Otto zum Ausdruck bringt, wobei er sich für den Ersten und gegen die päpstlichen Eingriffe ausspricht und die prekäre Lage des Heiligen Römischen Reiches beurteilt. Er ist in drei Teile gegliedert, wobei Lachmann den ersten beiden das Jahr 1198 als Entstehungsdatum zuordnet, während der dritte Teil fünf Jahre später datiert wird. Dieses Lied eröffnet in der Regel die Sammlung von Walthers Gedichten in den Handschriften, wobei die Handschriften B und C, die ich im ersten Kapitel analysiert habe, ergänzend dazu ein Bild haben. Auf diesem Bild ist der Dichter in derselben Position dargestellt, wie im Spruch beschrieben, nämlich nachdenklich auf einem Stein sitzend. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Walther zunächst von Reinmar beeinflusst wurde, sich aber später von ihm distanzierte und neue, innovative Elemente entwickelte und einführte.

Ringraziamenti

Vorrei rivolgere innanzitutto un doveroso grazie al professore Omar Hashem Abdo Khalaf per l'attenzione che mi ha dedicato in questi mesi, per la tempestività nella correzione della mia tesi, per aver risolto i dubbi che mi sono sorti durante la sua scrittura e per avermi trasmesso il mio interesse per la filologia germanica.

Ringrazio, inoltre, mia mamma Mara e mio papà Antonio per avermi dato la possibilità di studiare e per avermi sempre aiutata e incoraggiata ad inseguire i miei sogni e, insieme a mia sorella Elena, per avermi supportato e sopportato nei momenti in cui ero in ansia e pensavo di non sapere nulla, per poi sentirsi dire da me "ho preso 30". Un ringraziamento speciale va soprattutto a mia mamma, che è stata fondamentale per me in questi anni perché mi ha supportato molto e mi ha fatto comprendere l'importanza di tenere duro anche nei momenti in cui la vita non va per il verso giusto.

Ringrazio anche le mie amiche Beatrice, Greta, Alessia e Sara per farmi tornare sempre il sorriso e per supportarmi nei miei momenti di difficoltà e debolezza. Ringrazio anche le mie compagne di università Erica, Ketty, Alessia, Jennifer e Chiara per essermi state vicine durante l'università, per aver reso migliori questi anni e per aver condiviso con me l'ansia degli esami. Ringrazio anche Francesca che, anche se conosco da poco, mi è stata sempre accanto e mi ha dato degli ottimi consigli.

Un ringraziamento va soprattutto a me stessa, per aver sempre tenuto duro nonostante i momenti difficili della mia vita, per il mio impegno e la mia dedizione nello studio e per i sacrifici fatti. In questi anni ho capito che non bisogna smettere di inseguire i propri sogni e di essere molto più forte di quello che penso.