



Direttore responsabile: Roberta Ascarelli

Comitato scientifico: Martin Baumeister (Roma), Luciano Canfora (Bari), Domenico Conte (Napoli), Luca Crescenzi (Trento), Markus Engelhardt (Roma), Christian Fandrych (Leipzig), Marino Freschi (Roma), Jón Karl Helgason (Reykjavik), Giampiero Moretti (Napoli), Robert E. Norton (Notre Dame), Hans Rainer Sepp (Praha)

Comitato di redazione: Fulvio Ferrari, Massimo Ferrari Zumbini, Marianne Hepp, Markus Ophälders, Michele Sisto

Redazione: Luisa Giannandrea, Bruno Berni, Massimiliano De Villa, Gianluca Paolucci, Sabine Schild Vitale

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 162/2000 del 6 aprile 2000  
Periodico semestrale

«Studi Germanici» è una rivista *peer-reviewed* di fascia A - ISSN 0039-2952

© Copyright Istituto Italiano di Studi Germanici  
Via Calandrelli, 25 – 00153 Roma

studi  
**germanici**



**15/16**  
20**19**



## Indice

### Saggi

#### Cultura

- 9 Stefano Ferrari**  
Sistema, congettura e storia nell'opera di Winckelmann
- 31 Giulio Schiavoni**  
Figure della *bohème* in Ascona. Ball ed Erich Mühsam lettori di Bakunin
- 45 Gloria Colombo**  
Stefan Georges Gedichte in den Lesebüchern für höhere Schulen (1930-1933)
- 65 Maria Passaro**  
Tentativi di resistenza. Gli ultimi anni del Bauhaus (1930-1933)

#### Letteratura

- 79 Stéphane Pesnel**  
«Die Freyheit ist eine neue Religion, die Religion unserer Zeit». Bemerkungen zu Heinrich Heines Freiheitsbegriff
- 99 Paola Paumgardhen**  
Mignon oltre i confini della poesia goethiana. Autobiografia romantica di Bettina Brentano
- 115 Sara Culeddu**  
La paura del contagio: l'animale, il non-umano e il disumano in *Ciandala* di August Strindberg
- 141 Arturo Larcati**  
Gli «appelli agli europei» di Stefan Zweig

#### Linguistica

- 165 Marina Brambilla – Carolina Flinz**  
Orte und entgegengesetzte Emotionen (LIEBE und HASS) in einem Korpus biographischer Interviews (Emigrantendeutsch in Israel – Wiener in Jerusalem)
- 189 Nicolò Calpestrati**  
La comicità nel parlato spontaneo tedesco: oggiti semantici e mezzi linguistici che producono la risata

- 207** **Ulisse Dogà**  
Una fedeltà impossibile: le traduzioni del *Minnesang* medievale nella moderna lingua tedesca
- 229** **Katharina Salzmänn**  
Integrierte Mehrsprachigkeitsdidaktik an der Hochschule: ein Unterrichtsmodul zur linguistischen Fachterminologie und alltäglichen Wissenschaftssprache
- 253** **Daniela Sorrentino**  
Il mito di Orfeo ed Euridice raccontato a bambini e adolescenti: strategie di riscrittura in lingua tedesca
- Ricerche**
- 277** **Stefano Franchini**  
La Venere blasfema di Richard Dehmel. Un dossier
- 313** **Ester Saletta**  
La definizione di un canone della germanistica in Italia (1930-1955). Il ‘caso Borgese’ tra tradizione e modernità nel campo letterario di quegli anni
- 347** **Davide Bondi**  
Max Horkheimer in esilio. La sorveglianza politica e l’idea di democrazia
- 375** **Roberto Ventresca**  
Crisi come disciplinamento. Neoliberalismo, Grande recessione e integrazione europea (2008-2012)
- 403** **Olimpia Malatesta**  
Per una storia concettuale dell’ordoliberalismo. Dalla crisi del capitalismo alla rifondazione della scienza economica e giuridica
- 429** **Osservatorio critico della germanistica**  
a cura di Fabrizio Cambi
- 575** **Abstracts**
- 583** **Hanno collaborato**

# Una fedeltà impossibile: le traduzioni del *Minnesang* medievale nella moderna lingua tedesca

Ulisse Dogà

## I.

Una recente pubblicazione a cura del medievalista Tristan Marquardt e del poeta Jan Wagner dal titolo *Unmögliche Liebe. Die Kunst des Minnesangs in neuen Übertragungen*<sup>1</sup> ci offre lo spunto per una riflessione sulla traduzione di tipo intralinguistico e poetico nel campo della lirica tedesca. Il volume, come vedremo nel dettaglio più avanti, ospita 65 poeti contemporanei tedeschi con le loro diverse traduzioni di liriche medievali e si presenta intenzionalmente come un produttivo e differenziato confronto della lirica contemporanea tedesca con le sue radici più antiche, ossia con l'alto tedesco medio del *Minnesang*. Questa tipologia di traduzione è di fatto sorprendentemente rara se si considera lo stacco fra tedesco moderno e tedesco medievale che avrebbe giustificato e giustificherebbe in via teorica un più intenso confronto da parte della poesia lirica moderna tedesca con la propria origine. Più precisamente, il lungo periodo della letteratura tedesca medievale<sup>2</sup> contiene due grandi cesure linguistiche: una prima si situa fra il 900 e il 1050, nel secolo intercorso fra il primo e l'alto Medioevo, e che vede un passaggio dall'alto tedesco antico di matrice latina all'alto tedesco medio fortemente influenzato dal contiguo francese romanzo (questa sarà nella sua fase più matura la lingua dei grandi poemi epici medievali e del *Minnesang*). Una seconda cesura si situa invece alla fine

---

<sup>1</sup> *Unmögliche Liebe. Die Kunst des Minnesangs in neuen Übertragungen*, hrsg. v. Tristan Marquardt – Jan Wagner, Carl Hanser Verlag, München 2017.

<sup>2</sup> Le datazioni del periodo medievale da parte delle storiografie letterarie hanno subito spesso forti modifiche; l'arco di tempo che va dal VIII al XVI secolo viene attualmente diviso e classificato per relativa comodità in letteratura del primo Medioevo (750-900), dell'alto Medioevo (1050-1060/1160-1170), del Classicismo cortese in cui si situa il *Minnesang* (1160-1170/1220-1230) e del tardo Medioevo (1220-1230/1500-1520). Cfr. Dorothea Klein, *Mittelalter*, Metzler, Stuttgart 2015<sup>2</sup>, pp. 127-129 (1<sup>a</sup> ed. 2006).



del tardo Medioevo quando, in seguito alle spinte della Riforma, si impone anche in letteratura il tedesco moderno che nulla avrà a che fare con il tedesco letterario delle corti medievali<sup>3</sup>.

Sostiene Mittner<sup>4</sup> che se l'italiano di oggi di media cultura comprende Dante poiché vi è stato uno sviluppo sostanziale e continuo della lingua dalla letteratura delle origini, il tedesco di oggi non può comprendere pienamente il più grande poeta del Medioevo tedesco Walther von der Vogelweide, come questi non avrebbe compreso Otrifrid, autore dello *Evangelienbuch* in tedesco antico vissuto nel IX secolo. Questo paragone, giusto nella sostanza, va tuttavia specificato ai fini di una più precisa messa a fuoco del problema tedesco. È vero che l'italiano della poesia del Trecento è divenuto lingua nazionale<sup>5</sup> e che quel dialetto fiorentino originario non ha subito nel corso dei secoli modificazioni radicali come è avvenuto per il tedesco e per l'inglese o anche in modi meno marcati per il francese e lo spagnolo, i quali distinguono una fase antica da una moderna, ma questo non può ingannare la retrospettiva a tal punto da considerare come immutati i significati e i valori di una lingua poiché sarebbero rimaste inalterate le sue forme<sup>6</sup>. Tuttavia, diremo meglio, non

---

<sup>3</sup> Cfr. Wilhelm Schmidt, *Geschichte der deutschen Sprache. Ein Lehrbuch für das germanistische Sprachstudium*, hrsg. v. Elisabeth Werner – Norbert R. Wolf, Hirzel, Stuttgart 2013, p. 92: «Die höfische Dichtersprache darf allerdings nicht, trotz aller Bemühungen um überlandschaftliche Geltung, als Vorstufe der neuhochdeutschen Schriftsprache angesehen werden. Mit dem Ende der höfischen Literatur verliert auch diese Sprachform ihre Funktion und Geltung. Zudem darf die Einheitlichkeit dieser Sprache nicht überschätzt werden. Die modernen Ausgaben mhd. Literatur geben nämlich in keiner Weise den Schreibstand der Handschriften wieder: sie 'normalisieren' (s.u.). Diese Weise der Edition geht auf Karl Lachmann zurück, der annahm, dass die Sprache der mhd. Dichter 'bis auf wenige mundartliche Einzelheiten ein bestimmtes unwandelbares Hochdeutsch' gewesen sei». Una periodizzazione che si orienta alla storia della lingua piuttosto che alle vicende storico-sociali è quella di Horst Brunnen, *Probleme der Literaturgeschichtsschreibung des Spätmittelalters*, in *Neuere Aspekte germanistischer Spätmittelalterforschung*, hrsg. v. Freimut Löser – Klaus Wolf – Robert Steinke – Klaus Vogelsgang, Reichert, Wiesbaden 2012, pp. 23-34. Brunnen divide le epoche letterarie in alto tedesco antico, alto tedesco medio e primo alto tedesco nuovo. Questa sovrapposizione di storia letteraria e storia della lingua non rispecchia del tutto lo sviluppo della letteratura tedesca che viene divisa dalle più recenti ricerche come sopra indicato.

<sup>4</sup> Cfr. Ladislao Mittner, *Storia della letteratura tedesca*, vol. 1: *Dai primordi pagani all'età barocca (dal 750 al 1700 ca.)*, t. 1, Einaudi, Torino 1977, p. 92.

<sup>5</sup> Cfr. Vittorio Seriani, *Introduzione*, in *La lingua nella storia d'Italia*, a cura di Vittorio Seriani, Scheiwiller, Milano 2002, pp. 3-9, in part. pp. 4-5.

<sup>6</sup> Cfr. Gianfranco Contini, *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Einaudi, Torino 2001, pp. 21-31. Contini ha dimostrato nel saggio *Esercizio d'interpretazione sopra un sonetto di Dante* che l'arcinota composizione *Tanto gentil e tanto onesta pare* solo apparentemente sembra essere stata scritta ieri, linguisticamente limpida, comprensibile nei contenuti, mentre in realtà non vi è una sola parola significativa del sonetto che abbia mantenuto la stessa valenza nell'italiano moderno.





sorge la necessità nel caso della poesia italiana primitiva che il processo esegetico si distenda e trasformi in vera e propria traduzione, ma bastano le indicazioni in nota o al limite una semplice parafrasi<sup>7</sup>.

Sostiamo brevemente sul caso dell'anglosassone e sulle traduzioni intralinguistiche dell'inglese medievale, poiché questo tipo di traduzione è il pretesto letterario che Jan Wagner e Tristan Marquardt pongono come immediato confronto e incentivo polemico nell'introduzione del loro volume. La lingua di Chaucer, osservava Eliot, è rispetto a quella di Dante il prodotto di una cultura particolare, nazionale e non universale, e quindi più remota, mentre al polo opposto della dolce poesia italiana primitiva si pone l'aspra e severa bellezza dell'anglosassone che Pound traduce in inglese moderno ridando vita così al verso allitterativo. In un saggio sulla traduzione poundiana del poema anglosassone *The Seafarer*, contenuta nel volume *Ripostes* del 1912, Eliot anticipa di decenni quella che sarà messa a fuoco dagli studi di traduttologia come una delle caratteristiche primarie della traduzione poetica d'autore, ossia di essere un campo di prova che allarga lo spettro di possibilità lessicali, stilistiche e retoriche della lingua d'arrivo: «*The Seafarer* è l'unica composizione scritta oggi in inglese moderno che utilizzi con pieno successo questa forma, e l'uso della allitterazione non è soltanto un più intelligente *tour de force*, ma anticipa la possibilità di un nuovo sviluppo di questa forma metrica»<sup>8</sup>. Un altro celebre tentativo in ambito inglese di riappropriazione della tradizione attraverso la traduzione poetica che vuole essere fedele allo spirito dell'originale, a costo di improvvise deviazioni, distorsioni, sincopi o distensioni narrative<sup>9</sup> è la traduzione dell'epos anglosassone *Beowulf* da parte di Seamus Heaney. E ancora su questa linea si pongono le traduzioni del poeta Simon Armitage dei romanzi cavallereschi *Sir Gawain and the Green Knight* e *The Death of King Arthur*. I curatori del volume *Unmögliche Liebe*, di fronte a questo vivo e audace confronto da parte della letteratura inglese contemporanea con la propria tradizione nella forma della traduzione poetica, dovevano invece constatare che un simile

<sup>7</sup> Riecheggia nelle pagine di Mittner l'opinione di T.S. Eliot, molto diffusa nel secondo Dopoguerra in Italia grazie alla mediazione di Contini e Praz, secondo il quale la comprensibilità del linguaggio poetico di Dante, anche per il lettore straniero, non si basa certo sulla facilità del dettato, ma sulla sua universalità dovuta alla condizione particolare dell'italiano dell'epoca, prodotto del latino medievale, lingua sottile e universale. Cfr. T.S. Eliot, *Dante 1929*, in *Selected Essays*, Faber & Faber, London 1934, p. 249, trad. it. di Giovanni Vidali, *Dante II*, in T.S. E., *Opere. 1904-1939*, a cura di Roberto Senesi, Bompiani, Milano 1992, p. 829: «Per gustare la poesia francese o tedesca penso si debba avere una certa simpatia con la mentalità francese o tedesca. Dante, pur essendo un italiano e un uomo di parte, è prima di tutto un europeo».

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 341.

<sup>9</sup> *Beowulf*, a new verse translation by Seamus Heaney, bilingual edition, Farrar-Straus and Giroux, New York 2000, p. XXIX.



confronto da parte dei poeti tedeschi contemporanei con il *Minnesang* medievale – ovvero con una modalità del linguaggio prettamente poetico e lirico, ma a livello lessicale, idiomático e sintattico<sup>10</sup> molto lontano dalla lingua letteraria contemporanea – era stato del tutto abbandonato già da qualche decennio. In questo intervento cercheremo di tracciare brevemente la storia delle traduzioni intralinguistiche e poetiche del *Minnesang* medievale dai primi tentativi in epoca barocca alle pregevoli traduzioni di Peter Rühmkorf e di Dieter Kühn risalenti agli anni Settanta e Ottanta del secolo scorso. Analizzeremo infine con particolare attenzione una scelta di traduzione dal volume sopracitato che tenta di colmare un vuoto poetico e culturale.

## II.

Un discorso sulla traduzione moderna della lirica tedesca medievale presuppone una conoscenza dello sviluppo storico e delle fratture temporali, delle modalità e delle caratteristiche formali di questa poesia che questo intervento deve limitare a brevi considerazioni del tutto funzionali all'analisi traduttologica. Ci concentreremo su quegli elementi riguardanti soprattutto gli studi di genere e sulle componenti performative dell'arte che costituiscono lo sfondo culturale e l'interesse particolare dei traduttori contemporanei. La ricerca attuale sul *Minnesang*<sup>11</sup>, liberatasi dal mantello idealizzante della filologia classica tedesca del XIX secolo, sottolinea il carattere fortemente tipicizzato, esemplare e astratto della lirica cortese tedesca, veicolo di valori etico-religiosi e non tanto specchio di momenti psicologici individuali<sup>12</sup>. Certamente il *Minnesang* è anche

---

<sup>10</sup> Ulrich Krewitt, *Probleme des Verstehens altdeutscher Texte und die Möglichkeiten ihrer Übersetzung ins Neuhochdeutsche*, in *Sprachgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Sprache und ihrer Erforschung*, hrsg. v. Werner Besch – Anne Betten – Oskar Reichmann – Stefan Sonderegger, 2., vollständig neu bearbeitete und erweiterte Aufl., 3. Teilbd., De Gruyter, Berlin-New York 1998, pp. 948-962, in part. pp. 950-953.

<sup>11</sup> Cfr. Gert Hübner, *Frauenpreis. Studien zur Funktion der laudativen Rede in der mittelhochdeutschen Minnekanzone*, 2 Bde., Verlag Valentin Koerner, Baden-Baden 1996; Ingrid Kasten, *Frauendienst bei Trobadors und Minnesängern im 12. Jahrhundert: Zur Entwicklung und Adaption eines literarischen Konzepts*, Winter, Heidelberg 1986; Jan-Dirk Müller, *Minnesang und Literaturtheorie*, hrsg. v. Ute von Bloh – Armin Schulz, De Gruyter, Berlin-New York, 2001.

<sup>12</sup> Il *Minnesang* è caratterizzato da temi e immagini ricorrenti (la guerra, la malattia, l'ammutolire dell'amante/cantore, il suo orgoglio ferito, la morte; e ancora il risveglio del giorno che sorprende gli amanti, il canto degli uccelli, la fedeltà e la virtù) e non è riconducibile come spesso è stato fatto dalla storiografia letteraria e dalle scelte dei traduttori del XVIII e XIX secolo al solo genere letterario del *Minneklage*. I generi più frequenti e rivalutati dai traduttori contemporanei sono il *Dialoglied* (secondo sequenze tipiche del codice cavalleresco: corteggiamento e promessa di fedeltà, allontanamento e



specchio di un modo nuovo di rapportarsi fra i sessi e fra i ceti sociali nelle corti medievali del XII secolo ed è espressione del nuovo orizzonte geografico e spirituale dell'uomo di questo periodo, ossia di un secolo politicamente e culturalmente turbolento e innovativo che proietta i protagonisti della corte medievale tedesca oltre l'angusto recinto dei confini dell'impero e la rende sensibile al mistero e alle bellezze del mondo terreno. Codici sociali da un lato, formule retorico-poetiche dall'altro, determinano nel canto quell'innalzamento e stilizzazione della donna oltre il suo stesso rango a regina del gioco cui si vota il cavaliere, il quale sublima in tensione erotica e morale la sua dipendenza sociale e la tragica scissione fra essere e dovere, fra realtà e idealità. Una scissione che è stata recentemente interpretata a livello di psicologia evolutiva come espressione di una giovane società nel turbine di cambiamenti epocali che esplora con particolare sensibilità nuovi regni dell'anima e dà vita a nuove grandezze ideali e idealizzate cui si sottomette con assoluta e religiosa abnegazione. In questo senso nel *Minnesang* emergono per la prima volta nella storia della letteratura tedesca elementi e sentimenti individuali, motivi lirici che sono l'espressione diretta di una nuova comprensione e interpretazione del ruolo di cavaliere e poeta nella società cortese tedesca, mentre la relazione fra i sessi si articola finalmente oltre il patto per la riproduzione della specie e la dama è innalzata a oggetto di culto<sup>13</sup>.

La poesia cortese si fa carico di tutti questi elementi, ma rimane tuttavia orientata verso un pubblico e non era, come detto, autonoma e individuale auto-rappresentazione. La sfera delle emozioni e delle esperienze è appannaggio del recipiente, del pubblico di principi, nobili e cavalieri coinvolto dal canto del poeta, il quale dà voce al suo sentimento singolare nella misura in cui riesce a celarlo attraverso le forme retoriche del canto d'amore. Lo scopo e il mezzo permettevano al poeta di tornare anche dopo lungo tempo sullo stesso poema, smontarlo, ricomporlo, variarlo poiché, diversamente dal poeta romantico-moderno il quale assiste dopo la pubblicazione al distacco e alla vita autonoma della propria opera, il poeta cortese non abbandona, ma salva e varia il materiale poetico manoscritto

---

disperazione, gelosia e conquista), il *Wechsel* (in cui le voci dialoganti non comunicano, ma si sovrappongono presentando diversi punti di vista sulla vicenda amorosa), il *Frauenlied* (l'io lirico è la donna che lamenta il distacco e la lontananza dal suo amante), il *Tagehied* (un'amore corrisposto e consumato, ma segreto, è interrotto dall'irrompere del mattino e dalle voci dei guardiani o dal canto degli uccelli), il *Kreuzlied* (in cui si combinano i due generi del *Minnesang* e quello epico delle crociate), la *Pastourelle* (l'incontro casuale e il tentativo di seduzione da parte di un cavaliere di una fanciulla di umili origini). A tutti questi generi corrispondono forme e schemi metrici ricorrenti, come la rima alternata o baciata e la canzone di tre strofe.

<sup>13</sup> Cfr. Sieglinde Hartmann, *Deutsche Liebeslyrik vom Minnesang bis zu Oswald von Wolkenstein oder die Erfindung der Liebe im Mittelalter*, Reichert, Wiesbaden 2012; Beate Kellner, *Spiel der Liebe im Minnesang*, Wilhelm Fink, Paderborn 2018.



in nuovi canti anche a distanza di lunghi periodi. Jauß – dopo aver polemizzato contro il paradigma classicistico della stilistica idealistica di Curtius<sup>14</sup> – sottolineò sulle orme di Robert Guette e C.S. Lewis quell'alterità straniante e affascinante della letteratura medievale che deriva esattamente dal suo carattere fortemente formale e da quell'arte della variazione che priva un testo del suo moderno carattere di opera conclusa in cui il lettore sprofonda, conferendogli invece quello di *plurale tantum*<sup>15</sup>. Ulrich Wyss ha più recentemente affrontato il problema della «leggibilità» del *Minnesang* e polemizzato fortemente contro il tabù della Germanistica tradizionale, legata al concetto di scrittura, che si è rifiutata a lungo (e contro le prove e i dati portati alla luce dalla ricerca attuale) di riconoscerla come poesia cantata e quindi dipendente dalle forme musicali e di trasmissione orale, mentre l'unico modo per superare l'ostacolo della decifrabilità e leggibilità del *Minnesang* è appunto quello di rendere feconde per gli studi medievali le categorie dell'oralità, della voce, del corpo e dell'atto performativo, le quali costituiscono un fondamentale superamento della categoria/ostacolo della scrittura e un avvicinamento sensibile alla cultura medievale. Chiarito questo punto di partenza, si tratterebbe dunque per Wyss, come ha fatto Aurelio Roncaglia per la poesia del Duecento italiano, di rintracciare con più precisione le tappe del «divorzio» fra poesia e musica nel *Minnesang*<sup>16</sup>.

Se si guarda ai manoscritti conservati da una prospettiva filologica variantistica aperta al principio estetico del *plurale tantum* e dell'atto performativo, come suggeriscono Ingrid Kasten<sup>17</sup> e Günther Schweikle<sup>18</sup>, il problema secolare della filologia della scuola di Lachmann applicato al *Minnesang*, ossia la ricostruzione attraverso i manoscritti di un «testo» il più fedele possibile rispetto a un astratto originale di cui le copie e le varianti costituirebbero un peggioramento qualitativo, si rivela come un falso problema o una prospettiva errata, poiché varianti e diverse versioni possono essere benissimo opera dello stesso autore (non necessariamente errori di trascrizione da parte di copisti di un inesistente originale) che

---

<sup>14</sup> Cfr. la svalutazione del *Minnesang* nelle pagine di Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Francke Verlag, Tübingen-Basel 1993, pp. 506-521 (1ª ed. B. Schwabe & Co., Basel 1948).

<sup>15</sup> Hans Robert Jauß, *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur. Gesammelte Aufsätze 1956-1976*, Fink, München 1977, pp. 12-16.

<sup>16</sup> Ulrich Wyss, «*Ich tuon sam der swan, der singet, swenne er stirbet*». Über die Lesbarkeit des *Minnesangs*, in *Der fremdgewordene Text. Festschrift für Helmut Brackert zum 65. Geburtstag*, hrsg. v. Silvia Bovenschen et al., De Gruyter, Berlin-New York 1997, pp. 29-33.

<sup>17</sup> Cfr. *Deutsche Lyrik des Frühen und Hohen Mittelalters*, hrsg. v. Ingrid Kasten, Deutsche Klassiker Verlag, Frankfurt a.M. 1995, pp. 553-560.

<sup>18</sup> Cfr. Günther Schweikle, *Mittelhochdeutsche Minneleyrik*, Bd. 1: *Frühe Minneleyrik*, Metzler, Stuttgart-Weimar, 1993, pp. 26-29.



torna sul suo testo per dargli nuova forza performativa o, al contrario, per moderare alcuni passaggi in vista di una recita pubblica. Le varianti possono essere quindi interpretate come «varianti d'autore» ma, dato che il materiale poetico di un autore poteva essere memorizzato e reinterpretato da altri poeti al loro scopo, e questo nuovamente in tempi e luoghi diversi, facendo confluire il materiale poetico d'origine in una catena interminabile di copie e rimandi, possono darsi egualmente «varianti di tradizione» senza che l'indagine filologica riesca in modo definitivo a sbrigliare la matassa, a ricostruire esattamente la genesi e a decidere se le varianti di un testo manoscritto siano il risultato della catena riproduttiva o lo specchio di una fucina d'autore che manteneva le sue opere in uno stato magmatico, pronte ad assumere sempre nuova forma.

### III.

La storia e la dialettica delle diverse tipologie di traduzione intralinguistica del *Minnesang* – dall'estremo del rifacimento poetico al polo opposto della traduzione di servizio – si sviluppa in strettissima connessione con la storia della ricezione letteraria e scientifica di questo particolare genere poetico. Lo schema interpretativo di carattere sociologico proposto da Fortini di una alternanza nella storia letteraria del Novecento italiano fra traduzioni d'arte e traduzioni didascaliche-informative, che corrisponderebbero rispettivamente a epoche di reazione politica e a epoche di riforma o trasformazione<sup>19</sup>, si adatta bene alla storia delle traduzioni intralinguistiche del *Minnesang*: i periodi di maggiore abbondanza di traduzioni poetiche corrispondono inequivocabilmente alla riscoperta ed elevazione del Medioevo letterario a canone originario ad opera del Romanticismo e del tardo Romanticismo di fine-secolo e al vero e proprio sfruttamento della letteratura medievale come letteratura nazionale durante la prima metà del Novecento; questi periodi sono intervallati prima e dopo da epoche in cui si impongono traduzioni didascaliche e di servizio e che corrispondono a momenti storici più progressivi e di maggiore distacco verso il passato letterario nazionale, come durante l'Umanesimo e l'Illuminismo, oppure ad epoche in cui lo spirito dotto della filologia accademica si imponeva su operazioni editoriali divulgative e ideologiche con edizioni storico-critiche e con traduzioni filologicamente e linguisticamente curate, come durante lo storicismo del XIX secolo o sotto l'influsso idealistico della filologia europea comparata del secondo dopoguerra e infine dopo la classificazione contemporanea della letteratura medievale a passato lontano ed esemplare, ad affascinante alterità.

---

<sup>19</sup> Franco Fortini, *Lezioni sulla traduzione*, Quodlibet, Macerata 2011, pp. 72-73.



Un breve *excursus* storico mostrerà la ricchezza e la diversità di traduzioni del *Minnesang* fra i due poli dialettico-storici della traduzione poetica e della traduzione di servizio<sup>20</sup>. Verso la fine del XIII secolo ha termine l'ultima fase più retorica e artificiosa del *Minnesang*: il sorgere di biografie dei Minnesänger e le prime raccolte di poesia cortese nel corso del XIV secolo ne testimoniano la scomparsa come genere vivo e praticato. Le tre fondamentali collezioni di manoscritti sono la *Kleine Heidelberger Liederhandschrift*, la *Weinberger* o *Stuttgarter Liederhandschrift* e la più importante e ampia, la *Große Heidelberger* o altrimenti detta *Manessische Liederhandschrift*. Queste collezioni rappresentano un indice incontrovertibile dello spirito documentario e archivistico nei confronti di una pratica poetica orale, per lo più anonima e quindi altrimenti destinata al completo oblio<sup>21</sup>. Tuttavia i manoscritti rimangono segretamente custoditi e solo all'inizio del XVII secolo Melchior Goldast scopre e rielabora il manoscritto Manesse, pubblicandone alcune parti, soprattutto strofe politiche di Walther von der Vogelweide, accompagnate secondo lo spirito del tempo da note esplicative. I suoi contemporanei Taubmann e Opitz ricorrono a questa pubblicazione per profilare dal punto di vista storico-letterario e quindi politico la lingua tedesca rispetto al dominante latino. Al 1673 risale la prima traduzione di alcuni canti d'amore cortese da parte del poeta Hofmannswaldau, non a caso in alessandrini, il verso dominante del periodo barocco con cui Hofmannswaldau regolarizza e armonizza con intento probabilmente divulgativo un materiale in realtà molto eterogeneo e irregolare dal punto di vista metrico e strofico<sup>22</sup>.

È nel corso del XVIII secolo che avviene la riscoperta filologica del *Minnesang*: nel 1759 Bodmer e Breitinger stampano la prima edizione in due volumi del *Codex Manesse*, cui dovevano poi seguire altre edizioni man mano più complete e corrette; negli studi che accompagnano questa fondamentale prima edizione<sup>23</sup>, Bodmer interpreta il *Minnesang* come

---

<sup>20</sup> Per le informazioni di carattere generale faremo riferimento a: Bernd A. Weil, *Die Rezeption des Minnesangs in Deutschland seit dem 15. Jahrhundert*, R.G. Fischer, Frankfurt a.M. 1991; Ulrich Krewitt, *Probleme des Verstehens altdeutscher Texte und die Möglichkeiten ihrer Übersetzung ins Neuhochdeutsche*, cit., pp. 948-962.

<sup>21</sup> Lo studio comparato dei vari codici manoscritti compilati nel corso del XIV secolo ha dimostrato che essi sono il risultato di una prassi ermeneutica e archivistica già normalizzante rispetto alla forma aperta e irregolare del *Minnesang* orale, poiché compiuti in un'epoca in cui la lirica d'amore non era già più pubblica e performativa, ma piuttosto intima e rispondente a criteri estetici e schemi formali più precisi e normativi. Questi neutralizzano inevitabilmente a livello stilistico quell'irriducibile alterità del *Minnesang* fissandone i moduli e costruendo così materialmente un primo punto di partenza per la ricerca storiografica e filologica ovvero un primo ponte fra Medioevo e Modernità.

<sup>22</sup> Christian Hofmann von Hofmannswaldau, *Deutsche Übersetzungen und Gedichte*, Fellgibel, Breslau 1679.

<sup>23</sup> *Sammlung von Minnesingern aus dem schwäbischen Zeitpunkte, CXL Dichter*



testimonianza di un'epoca di usi e costumi semplici e veri, una poesia che andrebbe riscoperta e attualizzata come lingua del cuore e dei sentimenti. Con intenti divulgativi e pedagogici Bodmer si adoperava in traduzioni e rifacimenti poetici del materiale originario, ma sia l'edizione del Codice che l'opera di divulgazione di Bodmer non ottengono il successo sperato; nel 1773 seguono le traduzioni dei Minnesänger ad opera di Gleim in versi anacreontici lontanissimi dalle forme originali<sup>24</sup>, mentre Herder nel 1781 rende in prosa alcune poesie d'amore cortese<sup>25</sup>, convinto che, nonostante alcuni esempi riusciti di rifacimento poetico come quelli di Gleim, in fondo «l'impossibile resta impossibile»<sup>26</sup>.

È dunque con il Romanticismo e la sua rivalutazione dell'epoca e della letteratura medievale che prende avvio una vera e propria ricezione e rivalutazione del *Minnesang*, soprattutto da parte dei fratelli Schlegel e di Novalis. Al 1803 risale quello che è considerato il primo valido tentativo di traduzione poetica del *Minnesang*, ovvero il volume di traduzioni con 220 poesie di Ludwig Tieck *Minnelieder aus dem Schwäbischen Zeitalter* condotte sulla base dell'edizione Bodmer, di cui diamo un esempio da von Kürenberg:

<p>Ez hât mir an dem herzen vil dicke wê, getan daz mich des geluste, des ich niht mohte hât noch niemer mag gewinnen, daz ist schedelich. jone mein ich golt noch silber, ez ist den liuten gelich.</p>	<p>Es hat mir an dem Herzen viel ofte wohl gethan, Daß mich des gelüste, was ich nicht mochte han Noch nimmer mag gewinnen, das ist eine Noth, Doch meine ich weder Silber noch rothes Gold<sup>27</sup>.</p>
--	---

Si tratta di una traduzione poetica che lascia inalterate le forme metriche e ritmiche al fine di avvicinare il lettore al pensiero e al sentimento dei Minnesänger. In una lunga premessa Tieck sostiene che tradurre è

---

*enthaltend; durch Ruedger Manessen, weiland des Rathes der uralten Zyrich; aus der Handschrift der königlich-französischen Bibliothek, 2 Bde., hrsg. v. Johann Jakob Bodmer – Johann Jakob Breitinger, Conrad Orell, Zyrich 1758-1759.*

<sup>24</sup> Johann Wilhelm Ludwig Gleim, *Gedichte nach den Minnesingern*, s.e., Berlin 1773.

<sup>25</sup> Johann Gottfried von Herder, *Drey Gedichte nach Stollen*, in *Sammlungen zu einem christlichen Magazin. Nicht für gelehrte, aber für geübtere Leser*, hrsg. v. Johann Konrad Pfenniger, Füssli, Zürich u.a. 1781, pp. 199-212.

<sup>26</sup> Citato da Ulrich Krewitt, *Probleme des Verstehens altdeutscher Texte und die Möglichkeiten ihrer Übersetzung ins Neuhochdeutsche*, cit., p. 957.

<sup>27</sup> Ludwig Tieck, *Minnelieder aus dem schwäbischen Zeitalter*, Realschulbuchhandlung, Berlin 1803, p. 154. Poiché le versioni con testo a fronte compariranno solo dal secondo dopoguerra, forniamo qui il testo da Günther Schweikle, *Mittelhochdeutsche Minneliryk*, Bd. 1: *Frühe Minneliryk*, cit., p. 141.



togliere ciò che superfluo, aggiungere ciò che è necessario, mantenere parole antiquate se questo corrisponde a un guadagno poetico, non rinunciare alla rima, mentre la comprensibilità e una equivalenza dell'effetto dovrebbero essere il metro fondamentale. Questi criteri non soddisfano lo spirito critico dei filologi contemporanei a Tieck: A.W. Schlegel per esempio non apprezza le traduzioni di Tieck e ritiene che nel caso della letteratura medievale si debba procedere senza compromessi a un «completo rifacimento poetico», mentre J. Grimm, che non aveva prestato grande attenzione all'edizione di Bodmer e Breitinger, giudicando il *Minnesang* poesia in uno strano e poco comprensibile tedesco, le considera una pregevole accomodazione e ritiene la premessa uno scritto eccezionale. Nel 1822 esce l'importante monografia di Uhland dedicata a Walther contenente traduzioni senza esplicita pretesa poetica, molto fedeli al dettato originale e corrispondenti nel metro e nella rima. Mentre la parte biografica si iscrive nella moda ideologica del tempo di glorificare e innalzare a ideale di vero artista nazionale tedesco il Minnesänger medievale – soprattutto Walther von der Vogelweide –, le traduzioni di Uhland attestano non solo una esatta competenza linguistica, ma anche scelte lessicali e sintattiche molto felici a vantaggio dell'originale e costituiscono quindi una fase di passaggio dal modo di tradurre dei romantici a quello più sobrio e filologicamente corretto del periodo post-romantico:

Fro Sælde teilet umbe mich

und kêret mir den rucke zuo  
da enkan si niht erbarmen sich:

i'n weiz waz ich dar umbe tuo.

si stêt ungerne gegn mir:  
lonf' ich hin umbe, ich bin doch  
iemer hinder ir,  
si'n ruochet mich niht ane sehen.

ich wolte, daz ir ougen an ir nacke  
stuenden:  
so mueste ez âne ir dane geschehen

Frau Sælde theilet rings um  
mich

Und kehret mir den Rücken zu,  
Da kann sie nicht erbarmen  
sich;

Nun rathet, Freunde, was ich  
thu'!

Sie steht ungerne gegen mir,  
Geh' ich hierfür, ich bin doch  
immer hinter ihr,

Sie ruhet nicht mich  
anzusehen;

Ich wollte, daß ihr Aug' an  
ihrem Racken stünde,  
So mußst' es ohn' ihren Dank  
geschen<sup>28</sup>.

<sup>28</sup> Ludwig Uhland, *Walther von der Vogelweide: Ein altdeutscher Dichter*, Cotta'schen Verlagsbuchhandlung, Stuttgart-Tübingen 1822, pp. 140-141. Testo originale da: *Die Gedichte von Walther von der Vogelweide. Urtext mit Prosaübersetzung*, hrsg. v. Carl von Kraus, Insel, Leipzig 1944, p. 55.





Dagli anni Trenta del XIX secolo, parallelamente alle edizioni popolari e divulgative, ma ideologicamente orientate, Karl Lachmann e la sua scuola approntano con nuovi metodi filologici e con competenze linguistiche approfondite nuove edizioni storico-critiche della letteratura medievale. Sebbene il presupposto teorico della scuola lachmanniana applicato al *Minnesang* – il principio di un unico archetipo o originale alla base di più manoscritti e varianti – sia stato al più tardi negli anni Venti del Novecento fortemente criticato e in seguito del tutto abbandonato, l'edizione *Des Minnesangs Frühling*, avviata da Lachmann stesso e terminata nel 1857, è stata fino a oggi l'edizione storico-critica più diffusa e autorevole, con numerosissime riedizioni e miglioramenti, prima a cura dell'allievo di Lachmann Moritz Haupt, poi di Wilhelm Wilmanns, Friedrich Vogt e Carl von Kraus<sup>29</sup>. Sulla base delle edizioni critiche della scuola lachmanniana si esercita Karl Simrock, il più grande e produttivo traduttore del XIX secolo di letteratura medievale tedesca. La sua traduzione *Lieder der Minnesinger* risale al 1857 ed è caratterizzata da un approccio linguistico sicuro e da una sensibilità particolare per la musicalità del *Minnesang*, mentre la ricerca di una equivalenza semantica cade in secondo piano. Un esempio da *Keiser Heinrich*:

<p>Ich grüeze mit gesange die süezen, die ich vermîden niht wil noch enmac. noch mag; daz ich si von munde rehte mohte, grüezen</p> <p>ach leides, des ist manic tac. swer nû disiu liet singe vor ir, der ich sô gar unsenfteclîch enbir, ez sî wîp oder man, der habe si gegrüezet von mir.</p>	<p>Ich grüße mit Gesange die Süße. Die ich vermeiden wederkann Daß ich von Mund zu Mund sie nicht mehr grüße,</p> <p>Ach leider, das ist mancher Tag. Der diese Lieder nun singe vor ihr, Die ich so schmerzlich vermissen muß hier, Es sei Weib oder Mann, der grüße damit sie von mir<sup>30</sup>.</p>
---	---

Simrock respinge sia il risultato di Tieck, che egli giudica un misto di vecchio e nuovo tedesco che contraddice le regole e le forme di tutte e due le lingue, sia l'invito di Schlegel a un radicale rifacimento poetico, come anche le «disastrose» traduzioni di Gleim. Simrock cerca una forma adeguata

<sup>29</sup> *Des Minnesangs Frühling*, hrsg. v. Karl Lachmann – Moritz Haupt – Friedrich Vogt, neu bearb. v. Carl von Kraus, Hirzel, Leipzig 1940.

<sup>30</sup> Karl Simrock, *Lieder der Minnesinger*, Friderichs, Elberfeld 1857, p. 3. Testo da Günther Schweikle, *Mittelhochdeutsche Minnelyrik*, Bd. 1: *Frühe Minnelyrik*, cit., p. 260.



ta, mantenendo quanto più possibile il lessico originale, mentre morfologia e sintassi subiscono i cambiamenti più rilevanti. L'obiettivo di Simrock non è tradurre per attualizzare e comprendere meglio la lingua di partenza, ma ritrovare un piacere poetico e così arricchire la lingua d'arrivo.

Dalla fine del XIX secolo si abbandona progressivamente la traduzione fedele all'originale e si tende nuovamente a tradurre poeticamente per fornire attraverso il rifacimento non libri di traduzioni, ma opere artistiche e poetiche. Schroeters pubblica nel 1881 i suoi rifacimenti modernizzanti delle poesie di Walther e si esprime in modo molto negativo nei confronti del mantenimento delle forme antiche e del lessico originale poiché ne risulterebbe solo una impoetica mistura di vecchio e nuovo. Sulla linea di Schroeters si pongono Zoozmann (*Minnelieder*, 1922), e ancora Walter Fischer (*Liedsang aus deutscher Frühe*, 1939). Ma è soprattutto Wilhelm von Scholz che con *Minnesang. Freie Nachdichtungen* già nel 1917 aveva riscosso un certo successo. Un esempio da von Sevelingen.

Do ich loben hôrte,  
do hete ich dich gerne erkant.  
durch dine tugende manige  
fuor ich ie welnde, unz ich dich vant

daz ich dich nu gesehen hân,  
daz enwirret dir niet.  
er ist vil wol getiuret,  
den du wilt, frowe, haben liep.

du bist der besten eine,  
des muoz man dir von schulden jehen.  
sô wol den dinen ougen!  
diu kunnen swen si wellen

an vil gûetelichen sehen.

Da ich dich loben hôrte,  
hätt' ichdich gern gekannt.  
Um deiner Tugend willen  
sucht' ich so lange, bis ich dich  
fand.

Da ich dich nun gesehen,  
ich mir zu sagen wohl getrau',  
der ist beglückt und selig,  
den du willst lieben, schöne  
Frau!

Du bist der Besten eine,  
das muß der Neid dir zugestehen.  
Ach, deine lieben Augen!  
Die können sanft und  
freundlich,  
wenn di nur willst, auf jeden  
sehen<sup>31</sup>.

Friedrich Wolters, adepto della scuola di George, nelle sue *Übertragungen aus den deutschen Minnesängern des 12. bis 14. Jahrhunderts* del 1909 torna invece inaspettatamente alla sobria trascrizione modernizzante, simile a quella di Tieck. Nel corso degli anni Venti compaiono edizioni di filologi di calibro come le poesie di Morungen tradotte da Heß-Worms nel 1923 e poi da von Kraus nel 1925, fedeli al metro, ma non alla rima, considerate modernizzazioni particolarmente riuscite, mentre la traduzione in prosa delle poesie di Walther da parte dell'allievo di Kraus Böhmer

---

<sup>31</sup> Wilhelm von Scholz, *Minnesang. Freie Nachdichtungen*, Georg Müller Verlag, München 1917, p. 17. Testo originale da: *Des Minnesangs Frühling*, cit., p. 11.



del 1944 verranno elogiate dalla storiografia letteraria come la massima concretizzazione possibile di ciò che può essere raggiunto nel campo della traduzione del tedesco letterario medievale.

Con la sola eccezione del volume di Fischer del 1939, tutte le traduzioni succitate si presentano senza testo a fronte, una prassi assolutamente normale fino alla metà del XX secolo. È solo dal secondo dopoguerra che, abbandonata quasi completamente la traduzione poetica del *Minnesang*, appaiono numerose edizioni bilingue con traduzioni in prosa o di servizio, corredate di note esplicative e pubblicate parallelamente a edizioni storico-critiche che, come detto, fanno tesoro di nuove metodologie filologiche, nuove acquisizioni linguistiche e nuovi orizzonti di ricerca. Rispetto alla prassi editoriale contemporanea di edizioni con testo a fronte più o meno complesse o divulgative, di cui ormai non si conta il numero, si stagliano come singolari eccezioni due prove di traduzioni poetiche di due poeti e protagonisti della scena culturale della seconda metà del Novecento in Germania, ovvero *Walther von der Vogelweide, Klopstock und ich* di Peter Rühmkorf del 1975 e *Neidhart von Reuenthal: Liederbuch für Neidhart* di Dieter Kühn del 1983. Quest'ultimo – apprezzato e premiato traduttore di molte opere del medioevo letterario tedesco – non traduce per un pubblico di esperti e non vuole far scadere la traduzione a un testo di servizio, ma lavora in stretto contatto con specialisti e di questo si giovano le sue traduzioni che ricercano la melodia del testo originale, ma ne riproducono anche le oscurità, gli improvvisi cambiamenti di tono e le asprezze metriche, senza abbandonarsi mai a una piatta parafrasi:

Mir tuot endelîch wê,	Ganz besonders schmerzt mich dies –
daz den winder niemen des erwenden mac,	daß den Winter niemand daran hindern kann,
er entwinge uns abe	uns so zu berauben:
beide bluomen unde klê,	Blumen, ebenso den Klee
dar zuo mangan lichten wünneclîchen tac	und dazu noch manchen hellen Jubeltag;
deist mîn ungehabe.	Traurig stimmt mich das.
Die beginnent leider alle truoben.	Leider werden sie jetzt immer trüber,
Hin gescheiden ist ir zil.	Es beginnt ihr Abschiednehmen.
Bickelspil	Würfelspiel
wil sich aber in der stuben uoben	ist nun in der Stube wieder dran <sup>32</sup> .

<sup>32</sup> Dieter Kühn, *Liederbuch für Neidhart*, Insel, Frankfurt a.M. 1983, p. 14. Testo originale da: *Die Lieder Neidharts*, hrsg. v. Edmund Wiessner, fortgef. v. Hanns Fischer,



Kühn non cerca forzatamente la rima, che ritrova semmai internamente al verso, e rimane fedele piuttosto alla metrica che non risulta mai artificiale anche grazie ad alcune irregolarità che evitano di appiattare il testo d'arrivo sul testo di partenza. In questo modo Kühn, sottolinea Krewitt, trova un equilibrio fra valori semantici e valori musicali del testo sfidando e superando con successo quel difficile ostacolo per ogni traduttore del Medioevo tedesco che Jauß così aveva definito:

Die Sprache mittelalterlicher Texte macht uns als vergangene die Alterität ihrer Welt ansichtig und zugleich, als poetische, über den Zeitenabstand hinweg auch wieder zugänglich. Der prinzipiellen Übersetzbarkeit vergangener Dichtung steht nur scheinbar entgegen, was sich als Nuance poetischen Ausdrucks nicht getreu wiedergeben läßt. Alles Übersetzen steht unter Bedingungen der unabschließbaren Rezeption, d. h. der fortschreitenden Konkretisation von neuer Bedeutung, angesichts derer das Ideal der 'treuen' oder integralen Wiedergabe des Bedeutungsgehaltes eines Textes in seiner vermeintlich vorgegebenen Totalität eine substantialistische Illusion darstellt<sup>33</sup>.

#### IV.

Il bellissimo libro di Peter Rühmkorf può considerarsi l'esempio contemporaneo di traduzione poetica più riuscito anche a parere del poeta Jan Wagner, il quale lo cita e commenta nella prefazione alla sua edizione di traduzioni del *Minnesang*, ponendolo come la pietra di paragone più vicina temporalmente e più lodevole dal punto di vista poetico in assoluto, poiché Rühmkorf mette in campo tutti i mezzi lirici a sua disposizione per rendere accessibile al pubblico contemporaneo la lirica medievale, mantenendo la forza poetica, la musicalità, la ricchezza metaforica della lingua di partenza e facendola sembrare assolutamente attuale. Wagner tuttavia prende le distanze dalla premessa teorica poco ortodossa di Rühmkorf al suo libro, in cui si criticano con tono sarcastico i tentativi precedenti di traduzione e presentazione di Walther. Ma in questa breve premessa si pongono questioni di assoluta importanza che Wagner non tocca e che vale invece la pena di riassumere.

Rühmkorf, che offrirà immediatamente un saggio della sua bravura come traduttore, apre però il suo libro con una poesia dal tono autobiografico di Walther nella traduzione di servizio del germanista Peter Wapnewski e afferma che il suo predecessore e ottimo studioso ha fatto

---

Niemeyer Verlag, Tübingen 1999, p. 22.

<sup>33</sup> Hans Robert Jauß, *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur*, cit., p. 14.



bene a tradurre, anzi «a restarsene» in prosa, poiché tutte le traduzioni poetiche, o che si sono considerate tali, da Uhland a Simrock, soffrono di quella pretesa senza speranze di voler riprodurre grammaticalmente e sintatticamente l'arte del verso sveva: il tentativo di Uhland di tradurre poeticamente, ma di rimanere fedele all'originale, dà come risultato una brutta copia tanto più lontana dal testo di partenza quanto più pretende di restargli vicino. E anche il tentativo di Simrock di rianimare e riportare a nuova freschezza in un misto di antico e nuovo tedesco le dimenticate melodie medievali, come anche la forza e la furia di alcune poesie gnomiche, si ribalta in una sorta di lirica dal tono dotto e impotente, quasi una parodia involontaria dell'originale<sup>34</sup>. Queste osservazioni sarcastiche non sono però fine a se stesse, come potrebbero invece sembrare a un lettore della prefazione di Wagner – il quale, dopo aver citato queste prime battute, prende le distanze da Rühmkorf in nome di una non meglio precisata gratitudine e riconoscenza nei confronti degli storici e dotti traduttori del passato –, ma rappresentano il cuore di una interrogazione necessaria sui tempi e i modi delle traduzioni poetiche che Rühmkorf formula nel seguito del suo libro in questo modo:

Damit wir uns jetzt nicht mißverstehen. Wenn der Dichter Walther von der Vogelweide nach Jahrhunderten des Vergessens wieder ans Licht gezogen und als sagen wir einmal 'Nationales Kulturerbe' gerettet wurde, dann verdanken wir Wiederentdeckung und Restauration ganz entschieden diesen beiden Dichterswissenschaftlern Ludwig Uhland und Karl Simrock. Bleibt für uns allerdings die Frage, wer wann was entdeckt und inwieweit Neubelebung, Tradition, Übertragung und Auslegung zusammenhängen. Zugespitzt: Wozu übersetzt man überhaupt einen Bamberger Dom, ein Aachener Münster oder eine Wildenburger Knotensäule? Und wohin und für wen?

Secondo Rühmkorf ciò che per noi rappresenta un problema fondamentale, ovvero la finalità della ricerca, della traduzione/attualizzazione di un passato letterario dimenticato, non lo era affatto per i germanisti nazionalisti del XIX secolo come Rudolf Menzel. Essi sapevano esattamente cosa dovevano fare con il *loro* Walther, ovvero porlo nel cielo di una nuova e ascendente idea di impero e nella vetrina dell'arsenale per il riarmo della nazione tedesca, senza discernere correttamente fra il loro nazionalismo imperialistico e l'idea di impero che avevano gli svevi, fra l'antipapismo di Walther e le loro guerre culturali di reazione. Ma, avverte Rühmkorf, dobbiamo anche fare attenzione al fatto che tradizione letteraria e creazione di leggende letterarie si coappartengono come due

<sup>34</sup> Peter Rühmkorf, *Walther von der Vogelweide, Klopstock und ich*, Rowohlt, Reinbek 1975, pp. 10-11.



lati della stessa medaglia e che non vi è tradizione senza quel poco di lubrificante ideologico; la letteratura che non si dimostra all'altezza della leggenda non viene trasmessa ai posteri e a chi si occupa di letteratura, diciamo così, libero da giudizi di valore, sottrae al suo oggetto di studio la più generale delle basi di identificazione:

Womit wir nicht mehr und nicht weniger sagen möchten, als daß unsre nobel neutralistische Gegenwartsphilologie ein irgendwie greifbares, auf Zuneigung gegründetes und mit aktuellen Hoffnungen verknüpftes Waltherbild nicht zuwege gebracht hat. Als der Nazigeist nach und nach aus den Schulstuben exorziert wurde, und auch der Nationalismus von vorgestern nicht mehr bis in die Oberseminare trug, zerbröckelte das alte Walther-Denkmal zu einem Scherbenhaufen von Fußnoten, und was blieb, war eine bis zur Unleserlichkeit verkodifizierte Konkursmasse<sup>35</sup>.

Ricomporre un'immagine viva e interessante di Walther dai «cocci» lasciati per strada dalla «micro-filologia accademica» sembra a Rühmkorf un compito impossibile; ma poiché il problema di una corretta interpretazione di un poeta è sempre anche il problema di una giusta traduzione della sua opera poetica, Rühmkorf consiglia di ripartire dalle poesie di Walther, ovvero dal punto materiale dove solo un poeta è pienamente comprensibile e che non può essere ridotto a materia di studio, ma che è sempre anche materia poetica affascinante, illuminante, eccitante e quindi «contemporanea». Un esempio della tecnica e della sensibilità di traduttore di Rühmkorf può mostrare, a differenza della traduzione di servizio della collana del Deutscher Klassiker Verlag (B), come egli restituisca nella sua versione (C) la musicalità e l'ironia del testo medievale (A) pur trasformando senza incertezze lessico, sintassi, metro e rima:

(A)

Nu wil ich mich des scharpfen sanges ouch genieten:  
dâ ich ie mit vorhten bat, dâ wil ich nu gebieten.  
Ich sihe wol daz man hêrren guot und wîbes gruoz  
gewalteclîch und ungezogenlîch erwerben muoz.  
singe ich mînen hoveschen sanc, sô klagent siz Stollen.  
Dêswâr ich gewinne ouch lîhte knollen:  
sît si die schalkheit wellen, ich gemache in vollen kragen.  
Ze Ôsterrîche lernst ich singen unde sagen:  
dâ wil ich mich allerêst beklagen:  
vind ich an Liupolt hoveschen trôst, so ist mir mîn muot entswollen<sup>36</sup>.

<sup>35</sup> *Ivi*, pp. 11-12.

<sup>36</sup> *Deutsche Lyrik des Frühen und Hohen Mittelalters*, cit., p. 498.



(B)

Nun will auch ich den scharfen Ton aufnehmen:  
 Wo ich bisher nur zaghaft bat, da will ich nun befehlen.  
 Denn ich sehe, daß man Herren Gut, Damen Gunst  
 nur mit grober Härte holen kann.  
 Singe ich meine höfische Lieder, beklagen sie sich darüber bei Stolle.  
 Da muß mit wohl die Zornesader schwellen,  
 wenn sie die Bosheit wollen, die kann ich ihnen bis zum Ersticken bieten.  
 In Österreich, da lernte ich die Dichtkunst,  
 dort will ich mich zuerst beklagen.  
 Find ich bei Leopold großmütige Hilfe, so ist mein Zorn gleich abge-  
 schwollen<sup>37</sup>.

(C)

Jezt will ich meine scharfe Klinge auch mal nutzen.  
 Wo ich sonst Klinken putzte, ein paar Federn stutzen.  
 Ich weiß schon, daß man Herrenlohn und Frauendank  
 am ehesten erreicht mit Lärm und Mißgesang  
 Singe ich höfisch, werd ich gleich bei Stolle angeschmiert –  
 Paßt auf! Für Wutanfälle wird nicht garantiert.  
 Wer mich bespeien will, dem geh ich an den Kragen.  
 In Österreich hab ich gelernt zu dichten und den Takt zu schlagen  
 Dort will ich mich zunächst beklagen:  
 Wo Leopold nicht stützt, mag sein, daß sich mein Grimm verliert<sup>38</sup>.

Come risulta da una prima e semplice comparazione, la versione di Rühmkorf non solo è metricamente e sintatticamente sovrapponibile alla lingua di partenza, ma in forza di un vivace traslato metaforico risulta allo stesso tempo autonoma, senza tuttavia rappresentare un rifacimento totale ed estraneo rispetto al testo originale. In questo senso essa sembra concretizzare quell'ideale *tertium* fra traduzione di servizio e rifacimento poetico a cui allude Fortini – in riferimento sia alla teoria di Goethe di uno stadio supremo della traduzione che non si pone «invece dell'altro, ma al suo posto»<sup>39</sup> che all'ideale benjaminiano della traduzione come versione interlineare –, ma che nella prassi risulterebbe invece di difficilissima attuazione, e in ogni caso non codificabile, ma riconducibile solo alla ricettività e alla tecnica individuali. Furio Jesi ha parlato dell'equivoco di far derivare dalle riflessioni di Benjamin sul compito del traduttore delle norme pratiche di comportamento generali e utili oggi: non solo lo stesso Benjamin non è stato in grado di mettere in pratica nessuna delle sue norme, compiendo contrariamente alle sue premesse una *Verdeutschung* o germanizzazione dei testi

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 499.

<sup>38</sup> Peter Rühmkorf, *Walther von der Vogelweide, Klopstock und ich*, cit., p. 13.

<sup>39</sup> Cfr. Franco Fortini, *Lezioni sulla traduzione*, cit., pp. 57-58.



francesi da lui affrontati, ma più in generale «sembra essere una caratteristica costante delle pagine più intelligenti dedicate al mestiere e al compito del traduttore, l'assoluta inapplicabilità pratica delle indicazioni che esse potrebbero fornire»<sup>40</sup>. Comune alle riflessioni teoriche di Fortini e Rühmkorf è il fatto curioso di elogiare la più semplice delle traduzioni di servizio, dove il traduttore rinuncia a imprimere uno stile personale e tende a scomparire, ma di fornire, sopraffatti dalla loro vocazione, egregie traduzioni poetiche. In altre parole, la traduzione di Rühmkorf rappresenta un *tertium* solo se confrontata diacronicamente con casi precedenti di traduzioni di servizio e traduzioni poetiche che risultano parodiche, rispetto alle quali le versioni di Rühmkorf costituiscono un miglioramento evidente. Se si guarda invece alla situazione attuale, esse rappresentano invece più semplicemente il polo poetico rispetto alle versioni didascaliche attuali, anch'esse raffinate si notevolmente nel corso dei secoli e soprattutto degli ultimi decenni. Se guardiamo e isoliamo infine il solo polo poetico attuale di questa dialettica storica, vedremo che esso non è per nulla omogeneo, ma che contiene al suo interno come verso del recto tante opzioni stilistiche quante sono le forme, le tendenze e le idiosincrasie della poesia contemporanea tedesca, dal neoclassicismo lirico alla prosa sperimentale e plurilinguistica.

## V.

Già solo sfogliando il volume di Wagner e Marquadt, che evidenzia graficamente la traduzione con grandi iniziali di verso e relega l'originale – ricavata correttamente dal Codice Manesse – in forma prosaica nel fondo pagina in un carattere minuscolo, è evidente che il libro che ospita 65 poeti contemporanei vuole essere anzitutto un evento poetico: l'idea e la curiosità dei curatori era infatti quella di vedere e sentire in quale modo i colleghi poeti – ovvero coloro fra i contemporanei che per mestiere si occupano creativamente di linguaggio – avrebbero reagito di fronte al compito di tradurre il tedesco letterario medievale (che, come abbiamo visto, rappresenta per il tedesco d'oggi una lingua estranea), se in modo distaccato o passionale, timido o arrogante, rispettoso o irriverente, se avrebbero di conseguenza mandato in frantumi o al contrario mantenuto e rispettato le forme della tradizione, se sarebbero andati incontro o invece trascinato nell'attualità questo passato letterario.

Alcuni hanno mostrato una certa rigidità e una mancanza di empatia con la lirica cortese che si sono manifestate in versioni poetiche troppo

---

<sup>40</sup> Furio Jesi, *Del tradurre oggi*, in *Furio Jesi*, numero monografico di «Cultura Tedesca», 12 (1999), a cura di Giorgio Agamben – Andrea Cavalletti, pp. 142-144, qui pp. 143-144.





vicine al testo di partenza, soprattutto nel lessico e nella metrica, risultando quindi tutto sommato poco vitali. È il caso, più sovente, di traduzioni di *Klagelieder* che non sembrano proprio corrispondere alla sensibilità linguistica e al gusto attuali: per esempio la traduzione di Rudolf von Fenis-Neunburg da parte di Stefan Popp oppure di Hartmann von Aue da parte di Jan Kuhlbrodt, mentre molto riuscita è la versione di un *Klagelied* di Hartmann von Aue per mano di Franz Josef Czernin che ritrova agilità e sonorità dell'originale nella misura in cui ricerca proprie e autonome metrica e melodia:

<p>Mich hât diu welt alsô gewent,  das mir der muot sich zeiner mâsse nâch ir sent. dêst mir nu guot: got hât vill wol ze mir getân,  als es nu stât, das ich der sorgen bin erlân, diu menigen hât gebunden an den fuos, das er belîben muos, swanne ich in kristen schar mit frôiden wunneklîche var</p>	<p>ist die Welt so sehr vergällt,  verlorn ihr Sinn, kaum eins an ihr, das mir gefällt, doch das ist mein Gewinn: Viel Wohl hat mir das Kreuz getan, denn nun steht immer fest, dass ich auf freier Lebensbahn, kann sorgenlos vergehn; steht mir nicht mehr im Weg, mich nicht in Fesseln leg, da mit des Kreuzes Schar, selig in Fernen fahr<sup>41</sup>.</p>
--	--

Particolare è la traduzione «poetologica» di un *Klagelied* di Reinmar der Alte da parte di Elke Erb, ovvero una versione che contiene all'interno del verso domande e riflessioni teoriche su come fornire un'adeguata traduzione della parola che si sta traducendo, un esperimento riuscito poiché questo procedimento non solo corrisponde al modo tipico di Erb, ma spezza la monotonia del Lied amoroso trasformandola in una poesia concettuale dal tono decisamente sperimentale:

und wær ich ander iemen alse unmaere manigen tac,  
dem het ich gelâssen den strît.  
dis ist ein dinc, des ich mich niht getrœsten mac.

Und wär ich wem anders so unwichtig Tag um Tag (unwichtig = *unmære*: unwer,  
gleichgültig: Tag um Tag = *manigen tac*: viele Tage. Hochdeutsch klingt an: das  
wird sich so mancher gut überlegen, ob er das...<sup>42</sup>.

<sup>41</sup> *Unmögliche Liebe*, cit., p. 56.

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 72.



Un procedimento stilistico che segue anche Mathias Traxler nella sua versione di Burkhard von Hohenfels, ma che non raggiunge il livello di sperimentazione concettuale di Erb:

ir vil vröide frühtig lachen  
machen kan wol fröide mir

Mit Sicherheit (*recht*) kann ihr fruchtbar machendes Zulächeln · zuwege  
[pause] bringen gewiss [pause] mir Frohsinn<sup>43</sup>.

Oswald Egger si impegna in un rifacimento concettuale/lettrista di Oswald von Wolkenstein, nel senso che l'originale viene decostruito in un serbatoio di vocaboli riconfigurati secondo uno schema geometrico di forte impatto visivo:

Es fuegt sich, do ci was von zehen jaren alt,  
ich wolt besehen, wie die werlt wär gestalt.  
mit ellend, armuet mangan winkel, haiss und kalt,  
hab ich gebaut bei cristen, kriechen, haiden  
drei pfenning in dem peutel und ein stücklein brot,

Es	fuegt	sich	do	ich	was	von	alt	ich
wolt	wie	die	wär	mit	haiss	und	kalt	hab
ich	bei	drei	in	dem	und	ein	brot	das
was	von	haim	mein	do	ich	loff	in	not <sup>44</sup>

Nel caso della poesia dialogica, nuovamente ritroviamo tendenze opposte. Versioni che vanno incontro alla musicalità e al tono dell'originale, ma che in questo modo si appiattiscono troppo, risultando involontariamente comiche per quella strana mistura di vecchio e di nuovo che già Rühmkorf aveva criticato e superato, come la traduzione di Oswald von Wolkenstein da parte di Durs Grünbein:

frisch, frei, fro, frölich,  
ju, jut, jölich,  
gail, gol, gölich, gogeleichen,  
hurtig, tum, tümbrisch,

frisch, froh, frölich, frei,  
juhu gejauchzt, juhei,  
geil, geil, gaga ohnegleichen,  
hurtig, taumelnd, tumb,

knauss, bumm, bümbrisch,  
tentsch, krumb, rümblisch,  
rogeleichen,  
so ist mein Herz an allen smertz,

krass, wumm, krawumm,  
kirre, krumm, rumpelig, überreich,  
so ist mein herz befreit von schmerz,

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 151.

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 275.



wenn ich an sich meins lieben  
buelen gleichen.

wird mir vom liebsten jeder  
anblick weich<sup>45</sup>.

Una parte dei poeti coinvolti non ha esitato invece a fornire versioni parodiche, a volte sorprendenti, come nel caso della traduzione di Dietmar von Aist da parte di Nora Gomringer: lo stravolgimento è assoluto, parodistico sia nella forma che nella sintassi, ma il risultato è una vivace e ironica attualizzazione del *Wechsel*, dove il desiderio e la nostalgia di un incontro bucolico lasciano il posto al totale disorientamento psicologico e sessuale del maschio d'oggi quando abbandona il suo habitat artificiale e si inoltra in un bosco dai suoni e colori sconosciuti, mentre un coro d'uccelli dispettosi sembra canzonare le fantasie romantiche ed erotiche della donna, il cui linguaggio impoverito, a tratti volgare e imbottito di inglesismi riecheggia forte e ritmato come una strofa hip-hop:

Es dunket mich wol tûsend jâr, das ich  
iebés arme lag,  
sunder âne mîne schulde frömdet er  
mich manigen tag.  
sît ich bluomen niht ensach, noch  
hôrte kleiner vogel sanc,  
sît was al mîn fröide kurz und  
touch der jâmer alze lanc

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, an  
Manneve. 1000 Jahre her  
will es mir scheinen, dass ich im  
Arm des Liebsten lag.  
Der Vöglein Chor: Pah! 1000!

Menschen und ihre Jahresschätzungen  
Seither bleibt er aus, viele Tage  
schon.  
Alle fragen: ER?  
Seit ich weder Blumen – Rosen,  
andere, egal  
sah noch Gesang kleiner Vögel  
hörte.  
Seitdem war meine ganze Freude  
(das ist ER!)  
super short und mein sorrow  
waaaaaaay too long<sup>46</sup>

Lo stesso discorso vale per per l'interessante traduzione di Urs Allemann sempre da Dietmar von Aist, mentre la versione in una lingua dada/inglese da parte di Matthias Kniep e Nadja Küchenmeister di Heinrich von Morungen risulta del tutto fuori contesto, ma va probabilmente letta in rapporto a una versione letterale di un'altra poesia di Morungen da parte della stessa coppia, come a fornire nel breve spazio di alcune pagine i due poli opposti di un rifacimento completamente estraneo all'originale

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 272.

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 271.



fino a diventare del tutto un'altra poesia e poco dopo il suo contrario, la forma neutrale e neutralizzata di una traduzione letterale.

La forte eterogeneità dei risultati rispecchia fedelmente le tensioni e le dinamiche interne alla scena poetica contemporanea, divisa fra gruppi e tendenze opposte, ma fundamentalmente molto unita e solidale da qualche anno a questa parte, ovvero da quando alcuni protagonisti di un genere considerato pressoché in via di estinzione ha riportato la lirica al centro del dibattito culturale grazie a premi prestigiosi, popolarità mediatica e successo commerciale, compattando e coalizzando intorno alle loro poetiche, attività editoriali, festivaliere e promozionali un consistente, ma circoscritto numero di nomi ed evitando in questo modo due pericoli ai quali è esposta la lirica di ogni epoca: quello di chiudersi in un circolo ristretto e tautologico, e quello contrario di disperdere energie e creatività nel confronto impari con il mercato della prosa. E va dato atto soprattutto a Jan Wagner di aver presto capito la sua forza di coagulatore e di averla messa immediatamente al servizio di un movimento collettivo, la cui estroversione artistica da un punto di vista assolutamente singolare e insolito può ricordare proprio l'intima dialettica fra oralità e musica nelle performance dei *Minnesänger* e lo stretto rapporto sociale e commerciale nei confronti del loro pubblico. O detto altrimenti: salta immediatamente agli occhi del lettore appena informato e partecipe della intensa attività pubblica e performativa della poesia contemporanea tedesca, spesso accompagnata da arti visuali, da musica e concerti, che probabilmente non vi è mai stato un momento così fertile, dopo la parentesi delle avanguardie, per una simbiotica ricezione del *Minnesang* come al giorno d'oggi.