

Risonanze II

La memoria dei testi dal Medioevo a oggi

a cura di
Carmela Giordano
Rosa Piro



UNIVERSITAS
STUDIORUM

Il volume è stato pubblicato grazie ai fondi del
Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati
dell'Università di Napoli "L'Orientale"

© Universitas Studiorum S.r.l. - Casa Editrice
via Sottoriva, 9 - 46100 Mantova (MN)
tel. 0376 1810639
www.universitas-studiorum.it

Redazione e impaginazione:
Luigi Diego Di Donna

Prima edizione dicembre 2018
Finito di stampare nel dicembre 2018

I saggi raccolti in questo volume sono stati sottoposti a double-blind peer review

ISBN 978-88-3369-038-4

Indice

| | |
|--|-----|
| Introduzione a cura di CARMELA GIORDANO e ROSA PIRO | 5 |
| MICHELE COLOMBO <i>Dalla letteratura all'arte contemporanea: pensieri di un inesperto sui «Promessi sposi cancellati per venticinque lettori e dieci appestati» di Emilio Isgrò</i> | 11 |
| GIUSEPPE D. DE BONIS <i>La punteggiatura manoscritta e la sintassi inglese antica: considerazioni sulle prime sette Omelie Blickling</i> | 25 |
| MARINA DE CHIARA <i>Rigenerazione: Pat Barker racconta Sassoon</i> | 45 |
| ELENA DI VENOSA <i>La ricezione del Nibelungenlied: dal carne all'operetta</i> | 69 |
| MARIA FORTUNATO <i>Versolini, scritte, novelle. L'uso dei diminutivi nei testi dell'italiano antico (XIII-XIV sec.)</i> | 85 |
| CARMELA GIORDANO <i>Under der linden. L'amore cantato in versi e note</i> | 105 |
| ANGELA IULIANO <i>Dalla cronaca in rima al dramma storico. Engelbrekt Engelbrektsson e la riscrittura di un'identità</i> | 125 |
| ANNARITA LAMBERTI <i>Risonanze dei Remedia Amoris nella Rota Veneris di Boncompagno da Signa</i> | 143 |
| ANDREA MEREGLI <i>Hakon Jarl di Adam G. Oehlenschläger nella traduzione italiana di Alessandro De Stefani (1916)</i> | 161 |
| FRANCO PARIS <i>La singolarità dell'esistenza: Hella S. Haase e l'enigma del sacro bosco di Bomarzo</i> | 183 |
| PAOLO SOMMAIOLO <i>Tradurre il testo (assente) nel linguaggio del corpo: la tradizione della Commedia dell'Arte</i> | 197 |
| CAROLINA STROMBOLI <i>Metamorfosi di una fiaba: il gatto con gli stivali</i> | 213 |

Under der linden. L'amore cantato in versi e note

CARMELA GIORDANO

Keywords: Minnesang, Walther von der Vogelweide, Under der linden, Branduardi, Sotto il taglio.

Abstract: The little song *Under der linden* is probably the most famous poem of Walther von der Vogelweide's love poetry (*Minnesang*). Its echoes are widespread in medieval and modern German literature. In the 70s it was reworked by songwriters also outside Germany. This essay provides a comparison between Walther's medieval poem and Branduardi's famous song *Sotto il taglio*. The version of the Italian songwriter shows the right balance between faithful translation and innovation through the montage-technique and the insertion of a new ending.

Carmela Giordano, professore associato di Filologia germanica presso il Dipartimento di Studi letterari, linguistici e comparati, Università di Napoli "L'Orientale"; cgiordano@unior.it

Walter von der Vogelweide è di sicuro il più grande dei *Minnesänger*, i cantori dell'amore cortese della letteratura tedesca medievale. Per molti critici è fra i poeti di lingua tedesca più conosciuti, accanto a Goethe e Schiller: "non solo il più grande *Minnesänger*, ma il massimo lirico del Medioevo europeo" (Molinari 1994: 225).

Non abbiamo molte notizie certe sulla sua biografia¹: nato in Tirolo e più precisamente a Bolzano, sembra abbia trascorso infanzia e giovinezza in Austria, come afferma egli stesso in un suo componimento: *ze æsterrîch lernde ich singen unde sagen* (in Austria ho imparato l'arte del cantare e del dire)². La morte di Walther viene fatta risalire al 1230. Due manoscritti del 1350 attestano l'esistenza di una tomba a Würzburg "im ambitu noui monasterii"³.

1. Bumke 2004: 124-133; Brunner e altri 2009²: 19-24; Hahn 1999: 665; Schröder 1974: 88-100. La bibliografia qui citata non pretende di essere esaustiva, ma vuole fornire indicazioni relative ai testi effettivamente consultati e ad altri utili per eventuali approfondimenti.
2. Bein 2013: 105, v. 8 [32,14].
3. Bein 1997: 30.

La produzione letteraria di Walther von der Vogelweide è davvero molto ampia ed esemplifica tutti i generi poetici praticati fino ad allora in area tedesca. Parafrasando il titolo dell'edizione di Lachmann, l'opera di Walther consta di "Leich, Lieder, Sangsprüche", ovvero esempi di *Leich* ('poesia religiosa'), di *Lied* ('canzone') e di *Spruch* ('sentenza'). Si tratta in tutto di 500 strofe a cui si accompagnano più di centodieci melodie⁴.

I due terzi delle strofe di Walther appartengono alla lirica amorosa ed è proprio a una di queste testimonianze e alla sua vasta risonanza fino ai nostri giorni che saranno dedicate le pagine che seguono.

Walther von der Vogelweide partecipa attivamente alla discussione sulla natura della *Minne*, l'amore cortese, e in un famoso componimento formula la domanda fondamentale di questo genere di poesia nel modo più diretto possibile. Se ne legga qui l'inizio:

Saget mir ieman, waz ist minne?
weiz ich des ein teil, sô wist ichs gerne mê.
der sich baz denn ich versinne,
der berihete mich durch waz si tuot sô wê.
minne ist minne, tuot si wol:
tuot si wê, so enheizet si niht rehte minne.
sus enweiz ich wie si danne heizen sol⁵.

Qualcuno mi può dire cos'è l'amore?
Lo conosco in parte, ma vorrei saperne di più.
Chi se ne intende meglio di me,
mi dica perché fa tanto male.
L'amore è amore se fa bene.
Se fa male, non è giusto chiamarlo amore.
E allora non so come si possa chiamare⁶.

4. Le note musicali che corredano molte strofe di Walther raramente costituiscono una melodia completa che si possa trascrivere e mettere in musica leggibile in chiave moderna, con l'unica eccezione del *Palästinalied*, Schweikle 2011: 662.

5. [L 69,1] Schweikle 2011: 368.

6. Dove non diversamente specificato, le traduzioni dei testi sono mie.

Walther, come si è detto, non è solo il più grande *Minnesänger*, bensì uno dei poeti di maggiore fama della letteratura tedesca in generale. La risonanza della sua poesia inizia molto presto quando, ancora in vita, viene già citato fra i suoi contemporanei. Per esempio, Gottfried von Straßburg (Strasburgo, 1180 circa – 1215 circa) nella rassegna dei principali poeti di lingua tedesca che fa in alcuni versi del Tristano (vv. 4619-4850), ne tesse le lodi e lo chiama *Nachtigall von der Vogelweide* (v. 4749)⁷. Anche altri scrittori a lui più o meno contemporanei menzionano Walther, a volte per celebrarne l'opera, altre per citarne dei versi, come accade nel *Parsifal* di Wolfram von Eschenbach (v. 297). Spesso menzionati da scrittori lirici ed epici del XIII secolo, versi ed idee di Walther von der Vogelweide vennero ripresi anche nell'opera di poeti successivi che non sempre, tuttavia, si rivelavano in accordo con l'opera del Maestro e di frequente vi si posero in contrasto polemico (se ne vedano i vari esempi presentati in Schweikle: 1970; 1986). Walther rappresentò, inoltre, un modello per i *Meistersinger*, i quali spesso usarono le sue melodie per comporre nuovi brani con la loro consueta attenzione al *rechte singen*, che privilegia non tanto le tematiche quanto soprattutto la forma. E in una strofe del *Kolmarer Meisterliederhandschrift* (XV sec.) si fa riferimento al *buon poetare* proprio citando Walther (*nu merket wie hêr Walther sanges kerne von der schale schiet*, “ora notate come il Maestro Walther separa il nocciolo del canto dal guscio”)⁸. Nel 1300 Hugo von Trimberg in *Der Renner* canta la fama di Walther e afferma (v. 1188): *swer des vergaeze, der tete mir leide* (chi di lui si dimenticasse, mi causerebbe dolore)⁹.

Non è possibile soffermarsi qui a lungo sulle tantissime testimonianze della risonanza di Walther e della sua opera nel corso dei secoli, essendo un altro l'intento di questo saggio: il confronto fra

7. Bein 1997: 255; Strauch 1965: XV.

8. Bein 1997: 257.

9. Bein 1997: 261-264; Brunner u.a. 2009²: 231.

uno dei *Lieder* più famosi di Walther, *Under der linden*, e una sua rielaborazione nella canzone del noto cantautore italiano Angelo Branduardi, *Sotto il tiglio*. Come si vedrà, il timore di Hugo von Trimberg che Walther von der Vogelweide potesse venire dimenticato, era completamente infondato.

La ricezione moderna di Walther von der Vogelweide ha inizio con la fondamentale edizione critica (dei soli testi, senza notazioni musicali) di Karl Lachmann, pubblicata per la prima volta nel 1827 e tutt'oggi punto di riferimento della filologia waltheriana. A parte la parentesi nazionalsocialista, le testimonianze della risonanza di Walther si susseguono senza soluzione di continuità e toccano vette mai raggiunte da altri poeti più recenti¹⁰. Questo si può constatare anche nella frequenza con cui, sia nella pittura e nella ritrattistica che nell'oggettistica ritorna la più nota delle immagini che lo ritraggono (fig. 1), ripresa dal Codex Manesse¹¹, che

10. La rilettura in chiave nazionalistica della letteratura medievale affermatasi in Germania (e non solo) dalla seconda metà dell'Ottocento attirò su Walther von der Vogelweide l'attenzione anche di un pubblico non specialistico. Le sue riflessioni sull'idea dell'Impero contenute nella già ricordata *Reichsdichtung*, ovviamente estrapolate dal loro originario contesto politico e culturale, furono prese a pretesto per una visione di Walther quale 'eroe della nazione tedesca', visione a cui non è estraneo il monumento di Walther di cui si è detto. Non potrà sorprendere che questo 'culto' di Walther abbia raggiunto la sua forma estrema durante il regime nazionalsocialista quando i versi della *Preislied* vennero estrapolati dal contesto e utilizzati per la propaganda di regime. Al riguardo risultano illuminanti e riassuntive le pagine di Brunner 2009²: 236-240.

11. Il Codex Manesse, anche conosciuto come *Grosse Heidelberger Liederhandschrift*, è il più ricco e famoso canzoniere medievale in lingua tedesca. Il suo nome è collegato alla famiglia Manesse di Zurigo che probabilmente ne commissionò la redazione intorno al 1300. Il codice, conservato nella Biblioteca Universitaria di Heidelberg, contiene sul *recto* e *verso* dei fogli preziose miniature, fra le quali sul f. 124r, la famosa immagine di Walther seduto con il capo reclinato e appoggiato sulla mano sinistra. Informazioni sul codice, i contenuti e la bibliografia in Kornrumpf 1981: 584-597. Vari sono i ritratti di Walther che traggono ispirazione dall'immagine presente nel Manesse, come quello di Karl Kaulbach della metà del 1800 o quello di Anton Werner del 1862/63, per citarne alcuni.

ricorre su tazze, t-shirts, etichette di birra, francobolli e cuscini, e su un conio speciale della moneta da 5 marchi che gli fu dedicato nel 1980¹² (figg. 2-5).

Dagli anni '70 in poi la sua poesia e le sue melodie sono state fonte di ispirazione di generazioni di *Liedermacher* tedeschi. Nella canzone d'autore tedesca un particolare successo ha in questo senso ottenuto la sua *Under der linden*. Il titolo ricorda immediatamente *Unter den Linden*, il grande viale alberato di Berlino, alberato appunto di tigli (*Linden*), che conduce fino alla porta di Brandeburgo, passando davanti alla Humboldt Universität e accanto al Reichstag. È il titolo, fra le altre cose, di una raccolta di racconti di Christa Wolf, dal racconto omonimo ivi racchiuso. Anche un verso di Heinrich Heine fa riferimento all'immagine waltheriana dell'incontro amoroso sotto il tiglio, sebbene ormai inscindibile da questa resta il nome del viale berlinese¹³.

Blamier mich nicht, mein schönes Kind /Und grüß mich nicht unter
den Linden/
Wenn wir nachher zu Hause sind /Wird sich schon alles finden.

Under der linden è in effetti, se non la più bella, la più famosa poesia di Walther. Gli studiosi la collocano in un gruppo di poesie di Walther che sarebbe appartenuto a un genere letterario nuovo per la lirica tedesca di allora, quello "dell'amore inferiore" (*niedere Minne*), denominazione poi abbandonata in favore di un più neutrale "poesie delle fanciulle" o *Mädchenlieder*: poesie che non cantano più l'amore per l'irraggiungibile dama di corte, ma pongono al centro del loro racconto in versi la fanciulla semplice e scene d'amore campestre. Il genere potrebbe ricordare quello della "pastorella" (forse da un punto di vista più tematico che formale) o *pastourelle* in francese, dato che è un genere diffuso soprattutto

12. Bein 1997: 249-254.

13. Heine, poeta ancora quasi sconosciuto e studente a Berlino, presso quella che è ora la Humboldt Universität, pubblicò questa poesiola in «Der Gesellschafter» (1824), Wolf 1980: 278.

in area provenzale e francese medievale in lingua d'oc, dove veniva cantata e musicata (Schweikle 2011: 664).

Negli ultimi decenni del secolo scorso, vari cantautori in Germania hanno messo in musica questa poesia. Joana, una delle poche voci femminili tedesche di successo nel cantautorato, si servì proprio della frase di Hugo von Trimberg citata sopra per lodare il suo “fernen Sangesbruder Walther” (il suo lontano fratello di canto Walther) nel disco del 1982.

Anche Franz Josef Degenhardt nel 1973 ha utilizzato molto l'opera di Walther per le sue canzoni, consapevole di inserirsi in una vera e propria tradizione letteraria e musicale. In particolare, con la sua versione della canzone sul taglio ha voluto rappresentare una situazione di emancipazione femminile iniziata secoli e secoli prima. La sua *Unter der Linde* ha, infatti, come sottotitolo “oder Probleme der Emanzipation” ma la canzone di Walther diventa pretesto per la critica di Degenhardt alla suddivisione millenaria dei ruoli di uomini e donne¹⁴. Non solo cantautori, bensì anche gruppi rock tedeschi, come gli Ougenweide di Amburgo, hanno attinto a piene mani all'intera opera del *Minnesänger* medievale.

Le rivisitazioni del testo di *Under der linden* seguono modalità differenti, dalla semplice traduzione di alcune parti – che poi vengono intrecciate con nuove strofe – alla ripresa fedele anche dell'intero canto, di cui si adatta solo la pronuncia al tedesco del XX secolo, lasciando grammatica e morfologia intatte, come accade nella versione di Degenhardt. La sua rivisitazione si può definire di *atomisierte Rezeption*, come già nel testo della cantautrice Joana, o come nell'album *Sadopoetischen Gesänge* di Konstantin Wecker, del 1973¹⁵. In quegli stessi anni si situa una ‘risonanza’ particolarmente interessante e importante per noi: è del 1976 l'album di Branduardi, *Alla fiera dell'Est* (nel 1977 ottenne il Premio della critica della discografia), il Long Playing sul lato B del quale

14. Müller 1983: 89.

15. Brunner 2009²: 244-246.

compare la celebre canzone *Sotto il tiglio*. Come vedremo, anche se in modo diverso rispetto ai colleghi tedeschi, anche per Branduardi si è trattato di ricorrere alla tecnica del montaggio: si realizza in pratica una trasposizione di versi e strofe intere talvolta totalmente fedele, talaltra solo in parte, dato che essi vengono successivamente spostati e intrecciati fra loro in modo differente dall'originale.

In *Under der Linden* Walther von der Vogelweide si rivela ancora più che negli altri *Lieder* cantore d'amore; un amore che supera le ambiguità delle convenzioni del corteggiamento e dell'omaggio di corte a nobildonne fredde e distaccate per cantare un sentimento vero, profondo, di condivisione con la persona amata. Nel famoso poemetto, Walther racconta un amore campestre, un incontro amoroso sotto il tiglio (o fra i tigli? U. Müller 1983) lieto, giocoso ma autentico nell'espandersi e nel coinvolgere tutta la natura, gli alberi, i fiori, l'erba, gli uccelli. Al ritmo vivace che caratterizza le quattro strofe contribuisce una sorta di *refrain*, quel *tandaradei* che ricorre come penultimo verso di ogni strofe e che per alcuni studiosi potrebbe essere un tentativo onomatopeico di riprendere il verso dell'usignolo (G. Schweikle 2011: 665).

Under der linden
an der heide,
dâ unser zweier bette was,
dâ mugent ir vinden
schône beide
gebrochen bluomen unde gras.
Vor dem walde in einem tal,
tandaradei,
schône sanc diu nahtegal.
Ich kam gegangen
zuo der ouwe,
dô was mîn friedel komen è.
Dâ wart ich enpfangen,
hêre frouwe,
daz ich bin sælic iemer mê.
Kuster mich? Wol tûsentstunt:
tandaradei,

seht, wie rôt mir ist der munt.

Dô het er gemachet
alsô rîche
von bluomen eine bettestat.
Des wirt noch gelachet
inneclîche,
kumt iemen an daz selbe pfat.
Bî den rôsen er wol mac,
tandaradei,
merken, wâ mirz houbet lac.

Daz er bî mir læge,
wessez iemen
(nû enwelle got!), sô schamt ich mich.
Wes er mit mir pflæge,
niemer niemen
bevinde daz, wan er und ich,
und ein kleinez vogellîn –
tandaradei,
daz mac wol getriuwe sîn¹⁶.

Sotto il tiglio
nella landa,
dove era il letto di noi due,
li potete trovare
belli entrambi
spezzati fiori ed erba.
Davanti al bosco in una valle
tandaradei
intonava l'usignolo il suo bel canto.

Io ero arrivata
all'aia
che già il mio amante mi aveva preceduta.

16. Il testo del canto *Under der linden* è tratto dall'edizione classica di Christoph Curmeau (quattordicesima edizione già rielaborata dell'edizione di Karl Lachmann), successivamente rielaborata da Thomas Bein 2013: 126, comprendente anche l'edizione delle melodie curata da Horst Brunner. In un punto ho preferito la lezione di B, il *Weingartner Liederhandschrift* (Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek HB XIII 1) uno dei manoscritti principali della tradizione dei *Lieder*, che presenta la domanda retorica: "Kuster mich?" (se mi baciò?) anziché l'affermazione "Er kuste mich" (mi baciò).

Allora io fui accolta
così da padrona e signora,
che al solo pensiero io ne sarò sempre beata.
Se mi baciò? Ebbene mille e mille volte,
tandaradei,
vedete come è rossa la mia bocca.

Lì egli aveva preparato
allora ricco
di fiori un giaciglio.
Ne riderà ancora
fra sé e sé,
chi passasse per lo stesso sentiero.
Dalle rose egli potrà notare bene,
tandaradei,
dove il mio capo giacque.

Che egli sia stato con me,
se lo sapesse qualcuno,
Dio non voglia, me ne vergognerei tanto.
Di ciò che egli si curò di fare con me,
mai nessuno
saprà, tranne lui e me,
e un piccolo uccellino,
tandaradei,
che sarà sicuramente fedele.

Branduardi, dal canto suo, è uno studioso onnivoro e curioso. È noto, per sua stessa affermazione, che trovi gli spunti per una canzone un po' ovunque: i suoi testi nascono da innamoramenti casuali, incroci inattesi o semplicemente immagini regalate dai poeti alla storia della letteratura europea (e non solo europea). Nella sua musica non mancano mai una serie di riferimenti al mondo naturale, accompagnati da temi e musiche della tradizione celtica o di quella orientale. Poeta e musicista coltissimo, più volte autodefinitosi 'antimoderno' – seppure in continua sperimentazione – rivela nella sua musica un forte attaccamento a un modo antico di fare musica, perché, come afferma, “mi piace [...] e perché credo nella tradizione, nell'identità culturale, nelle radici profonde europee”¹⁷.

17. Intervista di Ranieri Polese, per il Corriere della sera, 20 settembre 2012. Sulle

In questo *Lied* di Walther von der Vogelweide Branduardi trova la materia e la forma metrica più congeniale per creare una delle sue ballate più note fra quelle dedicate all'amore e alla natura.

Sotto il tiglio là nella landa,
là dov'era il nostro letto,
voi che passate potete vedere
come rompemmo fiori ed erba.
Davanti al bosco cantava l'usignolo
e di fiori lei fece un giaciglio.
Riderà chi passi per di là,
guardate com'è rossa la sua bocca.
Sotto il tiglio là nella landa
noi rompemmo fiori ed erba,
voi che passate potete vedere
dove io posai la testa.
Se saprete che lei era con me
questo non sarà certo mai vergogna,
era lei la donna che volevo
per essere chiamato col mio nome.
Sotto il tiglio là nella landa
la radica si abbraccia al giglio,
voi che passate potete vedere
come son cresciuti insieme.
Lei con me rimase solo un anno,
ma con oro poi intrecciò le chiome
e se ne andò, io amavo uno sparviero,
in alto si levò e volò via.
Sempre va a caccia di nubi
il vento e non può mai fermarsi,
ma la bellezza è ancor più veloce,
troppo lento è per lei il vento.
Così è la nostra vita e il mondo
come vento e nube fugge via.

Rilevo due elementi in particolare per un primo confronto fra i due testi. Come si può notare, nella canzone di Branduardi, che pure conserva intatta la freschezza e la musicalità *naïf* dell'originale, cambia: 1) il punto di vista del racconto: nel

canzoni di Angelo Branduardi si vedano anche i lavori di Bonanno 2002; 2014.

Lied il racconto è maliziosamente affidato alla memoria di lei, la fanciulla che dice e non dice, in un misto di vergogna e di desiderio malcelato di svelare meglio l'incontro con l'amato. Il suo racconto costituisce una mescolanza di monologo e recitazione davanti a un possibile pubblico, al quale rinviano i verbi alla seconda persona plurale come *mugent ir*, nella prima strofe, e *seht* e nella seconda; 2) cambia completamente il finale: nel confronto fra i due testi che proporrò qui di seguito è immediatamente evidente che il cantautore italiano ha modificato la seconda metà della sua canzone, che esula dunque dal confronto con la restante parte di *Under der linden*. Branduardi aggiunge, inoltre, il motivo del cosiddetto nodo d'amore: nella terza strofe della canzone, dove si parla dell'abbraccio fra la radica e il giglio, vi è un accenno all'antica usanza indiana del matrimonio degli alberi (*Sotto il tiglio là nella landa / la radica si abbraccia al giglio, / voi che passate potete vedere / come son cresciuti insieme*). La tradizione vuole che un fico delle pagode e un mango vengano piantati dagli sposi in un piccolo recinto, presso uno stagno non distante dalla futura dimora, in modo che crescano intrecciati, e possano influire positivamente sulla fecondità del loro matrimonio. Chiaro è anche il riferimento benaugurante all'inscindibilità del rapporto d'amore nelle radici intrecciate. Tuttavia, nella parte finale del testo di Branduardi si parla della separazione dei due amanti: *Lei con me rimase solo un anno / ma con oro poi intrecciò le chiome / e se ne andò, io amavo uno sparviero, / in alto si levò e volò via*. Improvviso irrompe l'abbandono da parte della donna, nelle parole rassegnate dell'amante: dunque, si aggiunge il motivo del dolore di una separazione con la conclusione sentenziosa della canzone in cui Branduardi medita sulla precarietà degli affetti, della vita e del mondo che *come vento e nube fugge via*, in un disco come *Alla Fiera dell'Est* che, pur pullulando di timbri e colori è profondamente malinconico e consapevole della presenza incancellabile del dolore.

In *Sotto il tiglio* i principali cambiamenti rispetto al testo di Walther, dunque, sono questi: la seconda metà del testo di Branduardi è un motivo aggiunto e la voce narrante è maschile, cosa che causa ovviamente dei cambiamenti di genere nell'uso di pronomi e aggettivi possessivi.

Qui di seguito propongo un confronto fra i due testi per la parte (anzi, le parti) in comune. Ho segnalato con tratteggiamenti differenti le parti di testo che si corrispondono. Attraverso questo pur elementare espediente si può notare come il lavoro di Branduardi non sia stato semplicemente di musicare una poesia, traducendola in italiano – o ricorrendo a una traduzione italiana o tedesca preesistente – o non sia stato solo questo, bensì quello di creare un racconto parzialmente diverso, realizzato attraverso lo spostamento di alcuni versi e l'inserimento di nuove frasi

Sotto il tiglio là nella landa,
là dov'era il nostro letto,
voi [che passate] potrete vedere
come rompemmo fiori ed erba
Davanti al bosco cantava l'usignolo
e di fiori lei fece un giaciglio.
Riderà chi passi per di là,
guardate com'è rossa la sua bocca.
Sotto il tiglio là nella landa,
noi rompemmo fiori ed erba,
dalle rose potrete vedere
dove io posai la testa.

Se saprete che lei era con me
questo non sarà certo mai vergogna,
era lei la donna che volevo
per essere chiamato col mio nome.
Sotto il tiglio là nella landa
la radica si abbraccia al giglio
voi che passate potrete vedere
come son cresciuti insieme.

Under der linden an der heide
da unser zweier bette was
Da mugt ir vinden schone beide
gebrochen bluomen unde gras
Vor dem walde in einem tal,
Tandaradei,
schone sanc die nahtegal

Ich kam gegangen zuo der ouwe,
do was min friedel komen e.
Da wart ich enpfangen, here frouwe,
Daz ich bin saelic iemer me.

Kuster mich? Wol tusementstunt,
tandaradei,
seht wie rot mir ist der munt!
Do het er g(e)machet also riche
von bluomen eine bettestat
Des wirt noch g(e)lachtet innecliche,
Kumt iemen an daz selbe pfat
Bi den rosen er wol mac,
Tandaradei,

merken wa mirs houbet lac
Daz er bi mir laege, wessez iemen
(nu enwelle got!), so schamt ich mich.

Dell'intera prima strofe del testo tedesco Branduardi riprende quasi tutto il testo traducendolo fedelmente e aggiunge solo “che passate”, forse per assecondare gli accordi musicali. I versi in questione sono sottolineati con linea continua semplice e tale sottolineatura verrà ripresa ogni volta che il testo di Branduardi ripete il verso iniziale “sotto il tiglio là nella landa, ecc.”, seppure con delle varianti. Non sono riuscita a sapere direttamente dal cantautore – di cui si conoscono i rapporti con il cantautorato tedesco e con la Germania in generale – se in questo caso ha utilizzato una traduzione in tedesco moderno o ha tradotto lui stesso dal tedesco medievale. Ci sono delle versioni in tedesco moderno che usano il participio passato *gesammelt* (raccolti) e non *gebrochen* (rotti/spezzati) – in riferimento ai fiori spezzati sotto il peso dei corpi degli amanti. Sebbene il senso non cambi, facendo i versi in ogni caso riferimento all'impronta del corpo degli amanti sull'erba, sia che la si rappresenti con l'immagine dell'erba spezzata, sia che si usi l'immagine solo un po' più vaga del raccogliersi dell'erba tutta da una parte, Branduardi inserisce una frase transitiva “[potete vedere] come noi rompemmo fiori ed erba”, utilizzando il verbo “rompere”, mantenendosi così molto fedele al testo di Walther. Poi il testo procede con il riferimento all'usignolo, ma evita – qui come negli altri casi in cui compare – il *tandaradei* che, detto per inciso, alcune traduzioni italiane del testo di Walther rendono con *trallalà*, e che ritorna in tutte e quattro le strofe del *Lied* come penultimo verso.

Già nei versi successivi, pur attenendosi al testo di Walther, la canzone di Branduardi mostra dei cambiamenti, anticipando alcuni versi. È così che “E di fiori **lei** fece un giaciglio/ riderà chi passi per di là” – sottolineati con linea punteggiata – riduce a soli due ben quattro versi della poesia di Walther all'inizio della terza stro-

fe: “Do het **er** gemachet also riche/von bluomen eine bettestat” (con regolare cambiamento del pronome personale al femminile in *Sotto il tiglio* di Branduardi). Segue poi: “Riderà chi passi per di là” che, come dicevo, riduce due versi a uno solo: “Des wirt noch gelachet innecliche/kumt iemen an daz selbe pfat” (di ciò potrà ridere chi dovesse passare per lo stesso sentiero).

Sottolineato da linea tratteggiata troviamo “guardate come è rossa la **sua** bocca”, che corrisponde all’ultimo verso della seconda strofe di Walther e, dunque, si trova prima degli ultimi due appena visti: “seht wie rot **mir** ist der munt”. Si osserva, dunque, il cambiamento opportuno dell’aggettivo possessivo per il riferimento a se stessa (**mir** ‘a me’, per rendere, come è tradizione nel tedesco antico e medievale l’aggettivo possessivo) nel racconto della fanciulla di Walther, mentre in Branduardi è riferito alla bocca di lei nelle parole del suo amante.

C’è, poi, segnalata da sottolineatura continua semplice, come nei versi iniziali, la ripetizione di “Sotto il tiglio, là nella landa/ noi rompemmo fiori ed erba” che, nonostante l’apparente funzione di pausa e ripresa, come all’inizio di ogni strofe, qui introduce i versi finali della terza strofe di Walther, sottolineati con linea continua in neretto: “dalle rose potrete vedere/dove io poggiai la testa”, in *Under der linden* “bi den rosen er wol mac/ tandaradei/ merken wa mirs houbet lac”, ovvero “dalle rose **egli** – il passante – potrà ben notare [tandaradei] dove giaceva la mia testa”.

Sotto il tiglio, poi, continua con i primi due versi (sottolineati con linea doppia continua) della quarta strofe di Walther, cambiando opportunamente per assecondare le persone che raccontano e, nel fare questo, introduce una piccola ma sostanziale modifica: “Se saprete che lei era con me/questo *non* sarà certo mai vergogna”, mentre per la “lei” del canto di Walther di vergogna, anche se probabilmente solo affettata, ve n’è un po’ da confessare: “che egli giacesse con me, se lo sapesse qualcuno/ (non voglia mai Iddio) io mi vergognerei”. Perché la fanciulla, come rivelano in particolare i versi della

seconda strofe e i versi finali, tralasciati da Branduardi, continua a muoversi fra il racconto piuttosto audace per l'epoca e il tentativo di evitare di quel racconto le parti più scabrose, per tacere quel segreto sull'incontro fra i due amanti e su "quel che lui si curò di fare" con lei. Un segreto che i due amanti condivideranno sempre con il piccolo usignolo che ne sarà *sicuramente* un custode fedele.

Tali rielaborazioni di poesie di varie letterature europee non sono una novità per Branduardi e non lo saranno neanche dopo l'album *Alla Fiera dell'Est*. Per citare solo qualche esempio: nell'album *La pulce d'acqua* del 1977, come ultima traccia figura la *belle dame sans merci*, ripresa dal capolavoro di John Keats. E il testo di *Casanova* (nell'album *Si può fare* del 1992) appare fortemente influenzato dal romanzo del narratore austriaco Arthur Schnitzler, *Il ritorno di Casanova*.

"Io sono il trovatore, vado per terre e città, ora che sono giunto a questa città lasciate che prima di partire io canti". Con i versi di un anonimo trovatore Branduardi spiegava in un'intervista al Corriere della sera "quel che sono e che faccio" (Polese, 2012). E così giustificava anche il termine 'menestrello' con cui spesso, sin dagli inizi della sua carriera, veniva definita la sua personalità artistica. Personalità indomita e in continua ricerca di un equilibrio nel selezionare temi universali che ritornano in ogni epoca, senza toccare mai la cronaca o la storia, attraversando diverse generazioni. Tanto da diventare idolo anche di gruppi musicali più giovani, persino di gruppi di *heavy metal*. Da sempre nel suo canzoniere ritornano immagini naturali, storie ritmate dai cicli delle stagioni, creature che ripetono all'infinito i gesti dell'esistenza: "Sono rimasto antimoderno, legato al mondo di prima. Quel mondo che abbiamo perduto...".

L'indomito menestrello continua la sperimentazione e rielabora le sue stesse canzoni anche dopo la pubblicazione dei suoi album. Accade così che nel 1979 *Alla Fiera dell'Est*, l'album che contiene *Sotto il tiglio*, viene pubblicato nel Regno Unito con il titolo *High-down Fair*. La canzone ripresa dal *lied* di Walther von der Vogelweide qui ha come titolo *Under the limetree* (e non usa il sinonimo

anche più assonante con la versione tedesca *linden*), ma il testo rivela varie modifiche rispetto sia all'originale di partenza, il poemetto di Walther, sia rispetto alla versione italiana di *Sotto il tiglio*. Alcune di queste sono sicuramente dovute alla diversa musicalità della lingua inglese, quasi esclusivamente monosillabica, rispetto a quella italiana o a quella tedesca medievale e moderna. Ma spesso si tratta di cambiamenti piuttosto corposi che, come risultato finale, rivelano un testo in alcuni punti molto lontano dall'originale medievale. Un'evidenza, questa che tuttavia ci porterebbe lontano, a trattare della risonanza dell'opera di Branduardi negli anni e nella sua stessa opera e molto meno l'opera di Walther von der Vogelweide.



Fig. 1. Walther von der Vogelweide
(Codex Manesse, Biblioteca Universitaria di Heidelberg, fol. 124^r)



Fig. 2. Francobollo austriaco del 1958 con l'immagine di Walther von der Vogelweide



Fig. 3. Moneta da 5 marchi del 1980 con l'effigie di Walther von der Vogelweide



Fig. 4. T-shirt con l'immagine di Walther



Fig. 5 Disegno di Wilhelm Kaulbach per *Under der linden* (metà del 1800)

Bibliografia

- Bein, Th. 1997. *Walther von der Vogelweide*, Stuttgart: Ph. Reclam.
- Bein, Th. (Hrsg.), 2013. *Walther von der Vogelweide. Leich, Lieder, Sangsprüche*, 15. veränderte und um Fassungseditionen erweiterte Auflage der Ausgabe Karl Lachmanns, herausgegeben von Th. Bein. Mit Edition der Melodien von Horst Brunner, Berlin/Boston: De Gruyter Verlag.
- Bonanno, M. 2002. *Angelo Branduardi. Futuro antico, l'archetipo, le canzoni*, Foggia: Bastogi.
- Bonanno, M. 2014. *È sempre musica. Una guida alle canzoni di Angelo Branduardi*, Foggia: Edizioni Il Foglio.
- Brunner, H./ Hahn, G./ Müller, U. / Spechtler, F. V. 2009². *Walther von der Vogelweide. Epoche – Werk – Wirkung*, München: C.H. Beck.
- J. Bumke, 2004. *Geschichte der deutschen Literatur im hohen Mittelalter*, München: Deutscher Taschenbuchverlag. 124-133.
- Comolli, G. (a c. di), 1979. *Angelo Branduardi. Canzoni*, Roma: Lato side.
- Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*. 2., völlig neu bearbeitete Auflage, herausgegeben von G. Keil, K. Ruh, W. Schröder, B. Wachinger, Berlin: DeGruyter 1978–2008.
- Gerhard, W. 1980. *Heine in Berlin*, in: Wolf, Gerhard / de Bruyn, Günter (Hg.), *Und Grüß mich nicht Unter den Linden. Heine in Berlin. Gedichte und Prosa*, Berlin (Ost).
- Hahn, G. 1999. “Walther von der Vogelweide”. In: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*² 10 (1999). 665-697.
- Kornrumpf, G. 1981. *Die Heidelberger Liederhandschrift C*. In: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*², vol. 3 (1981). 584-597.
- Molinari, M. V. 1994. *Le stagioni del Minnesang*, Milano. BUR 1994.
- Müller, U. 1983. *Drunten und Driiben der Linde oder die Rezeption eines mittelhochdeutschen Liedes (L 39, 11) bei Liedermachern der Gegenwart*. In: *Minnesang in Österreich*. Hrsg. Von Helmut Birkhan, Wien: Verlag K.M. Halosar.
- Polese, R. Branduardi: «Sono antimoderno da sempre e abito in una casa di legno». Intervista per il Corriere della Sera, 20 settembre 2012 http://www.corriere.it/ambiente/12_settembre_27/branduardi-casa-legno_52352d26-032f-11e2-a615-3f0c0f40ef8a.shtml (ultima consultazione: 05.08.18).

- Schröder, W. 1974. *Die Lebenszeugnisse Walthers von der Vogelweide*, in: W. Besch u.a. (Hrsg.): *Studien zur deutschen Literatur und Sprache des Mittelalters* (Festschrift H. Moser), Berlin: DeGruyter. 88-100.
- Schweikle, G. Hrsg. 1970. *Dichter über Dichter im mittelhochdeutschen Zeit*, Tübingen: Niemeyer.
- Schweikle, G. 1986. *Parodie und Polemik im mittelhochdeutschen Dichtung. 123 Texte von Kürenberg bis Frauenlob samt dem Wartburg nach der Großen Heidelberger Handschrift*, Stuttgart: Helfant Edition.
- Schweikle, G. 2011. *Walther von der Vogelweide*. Werke, Bd. II: Liedlyrik, herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Günther Schweikle, Zweite verbesserte Auflage herausgegeben von Ricarda Bauschke-Hartung, Stuttgart: Reclam Verlag.
- Strauch, G. 1965. *Der Marner*, hrsg. von Ph. Strauch. Mit einem Nachwort, einem Register und einem Literaturverzeichnis von Helmut Brackert, Berlin: De Gruyter & Co.
- Wapnewski, P. (Hrsg.) 2006. *Walther von der Vogelweide. Gedichte*, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag.