



**UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI BERGAMO**

Dipartimento
di Lingue, Letterature
e Culture Straniere

Direzione

Francesco Lo Monaco
Università di Bergamo

Régine Delamotte
Université de Rouen

Wolfgang Haubrachs
Universität des Saarlandes

Edgar Radtke
Universität Heidelberg

© 2022, Bergamo University Press
Sestante Edizioni - Bergamo
www.sestanteedizioni.it

PAROLA, SUONO, IMMAGINE.
FENOMENI TRADUTTIVI,
INTERSEMIOTICI, TRANSMEDIALI
Studi in memoria di Maria Vittoria Molinari
Maria Grazia Cammarota / Gabriele Cocco
Francesco Lo Monaco (A cura di)
p. 312 cm. 15,5x22,0
ISBN: 978-88-6642-394-2

In copertina: disegno di Federica Gennati

Printed in Italy
by Sestanteinc - Bergamo

PAROLA,
SUONO, IMMAGINE.
FENOMENI TRADUTTIVI,
INTERSEMIOTICI,
TRANSMEDIALI

Studi in memoria
di Maria Vittoria Molinari

a cura di
Maria Grazia Cammarota / Gabriele Cocco
Francesco Lo Monaco



BERGAMO UNIVERSITY PRESS

sestante edizioni

Direttore responsabile
Prof. Francesco Lo Monaco

Biblioteca di Linguistica e Filologia

8.

Parola, suono, immagine.
Fenomeni traduttivi, intersemiotici, transmediali.

a cura di
Maria Grazia Cammarota / Gabriele Cocco
Francesco Lo Monaco

Questo volume è stato stampato con il contributo del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere dell'Università degli studi di Bergamo.

Contributi rivisti dai curatori.

Licenza *Creative Commons*:

This journal is published in Open Access under a Creative Commons License Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 Italy (CC BY-NC-SA 3.0 IT).

You are free to share, copy, redistribute adapt, remix, transform, and build upon the material under the following conditions:

You must give appropriate credit, provide a link to the license, and indicate if changes were made. You may do so in any reasonable manner, but not in any way that suggests the licensor endorses you or your use.

You may not use the material for commercial purposes.

If you remix, transform, or build upon the material, you must distribute your contributions under the same license as the original.





Maria Vittoria Molinari

Indice

<i>Introduzione</i>	p.	9
MARIA GRAZIA CAMMAROTA <i>L'interesse per il "significato" nella vita accademica di Maria Vittoria Molinari</i>	»	13
MARCO BATTAGLIA <i>Sui Germani come problema culturale. M. V. Molinari e La Filologia germanica</i>	»	25
PIERLUIGI CUZZOLIN <i>Maria Vittoria Molinari e il gotico di Crimea</i>	»	43
PATRIZIA LENDINARA <i>Maria Vittoria Molinari legge la poesia anglosassone</i>	»	55
FEDERICA GUERINI <i>Qualche nota sui prestiti di origine longobarda nel Glossario Bergamasco Medioevale di Antonio Tiraboschi</i>	»	79
PIERA MOLINELLI <i>Il lessico emergente della cristianità tra greco e latino nella Lettera ai Corinzi di Clemente di Roma</i>	»	97
FRANCESCO LO MONACO <i>Ridiculo futuris Latinis: pastiche linguistico, risum e il problema dei volgari</i>	»	109
MASSIMILIANO BAMPI <i>Tradurre Walther von der Vogelweide</i>	»	127

Indice

GABRIELE COCCO

*Alba, amanti e wahtær nelle traduzioni italiane
di Sîne klâwen di Wolfram von Eschenbach* » 139

ALESSANDRO ZIRONI

*Il Carme di Ildebrando:
traduzioni in lingua inglese di età romantica* » 161

LETIZIA VEZZOSI

*I trabocchetti di una traduzione apparentemente facile:
il caso di Saint Erkenwald* » 179

FLAMINIA NICORA

*Transizioni e traduzioni: polifonie culturali
e la narrazione di Londra* » 197

MARUSCA FRANCINI

*Á l'amour comme á la guerre. Krákumál, Gamanvísur e
la resa inglese di Thomas Percy in Five Pieces of Runic Poetry* » 209

MARIA GRAZIA SAIBENE

*Testo e immagine: tre cicli illustrativi del Tristan
di Gottfried von Strassburg* » 229

MARINA BUZZONI

*Robin Hood nelle fonti medievali:
un caso di archeologia transmediale?* » 253

DARIO CAPELLI

*Il Palästinalied di Walther von der Vogelweide
nella musica moderna: alcuni casi di studio* » 273

APPENDICI

Curriculum breve di Maria Vittoria Molinari » 303

Bibliografia di Maria Vittoria Molinari » 305

DARIO CAPELLI
(Università degli Studi di Udine)

Il *Palästinalied* di Walther von der Vogelweide nella musica moderna: alcuni casi di studio

This paper aims to investigate some modern musical rewritings of Walther von der Vogelweide's *Palästinalied*. The contribution starts with an investigation of both academic and popular reception of the *Lied*, with an emphasis on the development of textual criticism during the 19th and 20th centuries. In Italy, Maria Vittoria Molinari's essays represent a crucial defense of the exploitation of the 'reality of the text's historical life' through the safeguard of the value of the *varia lectio* instead of the predilection for a unique witness. In the last section of this paper, it is highlighted that, on the contrary, the case study bands were mainly interested in the musical component of *Palästinalied*, while presumably overlooking any in-depth textual investigation. While the melody preserved in Z were rapidly chosen as the only appreciable musical basis for any cover, the lyrics show that bands keep on extrapolating texts from editions based on A and/or C, which are still nowadays quite widespread at a popular level.

1. Introduzione

Tra i componimenti più noti del Medioevo tedesco, il *Palästinalied* di Walther von der Vogelweide vanta una duratura e cospicua tradizione di studi specialistici. Sino a poco più di un secolo fa, erano noti quattro codici principali conservanti questo *Lied*: la *Kleine* e la *Große Heidelberger Handschrift* (rispettivamente siglate A¹ e C²), la *Weingartner Liederhandschrift* (ms. B³) la *Würzburger Liederhandschrift* (ms. E⁴). A questi testimoni se ne aggiungono due, la *Weimarer Liederhandschrift*

1 Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. Germ. 357. Ca. 1270.

2 Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. Germ. 848. Ca. 1300, aggiunte sino al 1340 ca.

3 Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, HB XIII 1. S. XIV^{1/4}.

4 München, Universitätsbibliothek, 2° Cod. ms. 731. Ca. 1345-1354.

(ms. F⁵) e il manoscritto dei *Carmina Burana* (ms. M⁶), solitamente trascurati in quanto meno preziosi per la tradizionale ecdotica ricostruttiva: il primo, infatti, contiene un rifacimento tardomedievale del *Lied*, mentre M, per quanto il più antico tra i testimoni noti, ne riporta solo la strofa iniziale come conclusione parodica di un carne conviviale.

Alla tradizione manoscritta si è aggiunto, nel 1910, il *Münstersches Fragment*, siglato ms. Z⁷. Di estrema rilevanza sia sul piano testuale, in quanto conserva tutte le strofe note del *Palästinalied* in forma coerente, sia su quello musicale, in quanto vi è attestata l'unica partitura oggi nota del componimento, Z ha tuttavia ottenuto, nel corso dello scorso secolo, solo parziale riconoscimento dei suoi pregi e in principio limitatamente al solo ambito musicologico.

In aggiunta, se da un lato è oggi possibile attingere a una vasta documentazione specialistica sul *Lied*, risulta decisamente più complesso indagarne la fortuna a livello popolare, anche a causa di un interessamento relativamente recente e meno radicato degli specialisti nei confronti delle riscritture odierne del Medioevo germanico. L'invito di Maria Vittoria Molinari, a cui è dedicato il presente volume, a un'indagine critica dell'"attuale ricezione popolare e di massa del medioevo" (2002: 19) ha contribuito a suscitare anche in Italia l'interesse per questo ambito di studi, ma ancora oggi, a distanza di vent'anni, restano ancora molte le zone d'ombra non indagate dalla moderna filologia.

Fine di questo contributo è, pertanto, sondare le riscritture del *Palästinalied* all'interno del cosiddetto rock/metal medievale, una scena che, se da un lato gode di ampio successo popolare in area tedescofona, dall'altro ha ricevuto poche attenzioni da parte della medievistica, anche a causa di una duratura – e quasi sempre immotivata e/o esagerata – stigmatizzazione⁸. Pertanto, dopo una rapida indagine preliminare sulla fortuna e sugli studi attorno al *Palästinalied* fino all'avvento del XXI secolo, intendo dedicare un paragrafo al contributo apportato da Maria Vittoria Molinari su questo componimento, con particolare enfasi su due articoli pubblicati

5 Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Q 564. S. XV^{3/4}.

6 München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4660. Ca. 1225/1230.

7 Münster, Staatsarchiv, Ms VII, 51. S. XIV^{1/2}.

8 Al contrario, studi come quelli condotti da Sharman & Dingle (2015) e da Blott (2021) evidenziano numerosi riscontri positivi, anche a livello psico-sociale, dell'ascoltare musica metal.

rispettivamente nel 2009 e nel 2013. Segue, infine, l'analisi di tre casi di studio, selezionati dalla scena rock e metal medievale di area tedesco-nederlandese; si tratta di tre riscritture di particolare pregio e rilievo, attraverso le quali intendo fissare le basi per uno studio filologico di un ambito musicale e sociale tanto vasto quanto ricco di interessanti spunti di riflessioni anche a livello specialistico.

2. *Quale forma per Walther e per il Palästinalied?*

Già in pieno Medioevo, la fortuna della produzione letteraria di Walther von der Vogelweide ebbe modo di svilupparsi attraverso la sua ricezione presso autori a lui coevi e successivi. Elogiato, tra i vari, da Gottfried von Straßburg, da Wolfram von Eschenbach e da Hugo von Trimberg, osteggiato da Tommasino di Cerlcaria e da Reinmar, parodizzato da Ulrich von Singenberg e nei *Carmina Burana*, Walther era un'*authoritas* con i cui componimenti era difficile non confrontarsi e, a cavallo dell'era moderna, egli venne innalzato a uno dei 'dodici vecchi maestri' dei *Meistersinger* (Scholz 2005²: 172). Questi ultimi, tuttavia, non riconoscevano a Walther una particolare rilevanza, al contrario dei cosiddetti *vier gekrönten Meister*, ossia Frauenlob/Heinrich von Meißen, Regenbogen, Heinrich von Mügeln e il Marner (Nagel 1962: 65).

Nel corso dell'età moderna, Walther iniziò a guadagnarsi gradualmente un ruolo di primaria – e quasi incontrastata – rilevanza di pari passo con una progressiva evoluzione del processo di mitizzazione della sua persona e delle sue opere, dietro al quale si possono ravvisare finalità tutt'altro che meramente letterarie. Già lo studio sul *Codex Manesse* curato da Melchior Goldast nei primi anni del XVI secolo rivela un maggiore interesse più di carattere sociale, politico e religioso in ottica calvinista, che letterario in senso stretto (Wolbring 2019). In particolare, Goldast era entusiasta al semplice pensiero che Walther, da lui definito "optimus vitiatorum censor ac morum castigator acerrimus", avesse anticipato Lutero di ben tre secoli nelle sue aspre critiche al papato (Brunner 2000: 124).

La germanistica dei primi decenni del XIX secolo non contribuì a creare una visione più oggettiva di Walther, specialmente al grande pubblico. La celebre biografia *Ein altdeutscher Dichter* di Ludwig Uhland (1822) riproponeva una visione in chiave nazionalista di Walther, dipinto come difensore dell'impero, maestro del *Minnesang* e temibile avversario del

papato romano. La prima edizione di Karl Lachmann (1827) si rivolgeva esclusivamente a un pubblico specialista e solo con la traduzione di Karl Simrock (1833) e con l'edizione di Franz Pfeiffer (1864), nella quale venivano forniti numerosi aiuti alla lettura, si ebbero condizioni maggiormente favorevoli per un contatto tra accademica e cultura popolare⁹.

Il grande successo riscosso dalle prime opere di carattere divulgativo-nazionalista, unito al relativamente tardo interesse del mondo accademico tedesco per la restituzione quanto più obiettiva di Walther e delle sue opere, fecero sì che, a livello popolare, la mitizzazione di Walther e di altri autori tedeschi medievali – come Oswald von Wolkenstein, anch'egli ampiamente studiato nel XIX secolo – si articolasse in forme, contenuti e finalità estremamente eterogenee.

Emblematico fu il caso del Sudtirolo, travolto nella seconda metà del XIX secolo da un "lokalpatriotisches [...] 'Fieber'" (Mück 1978: 488) nei confronti di questi due autori medievali. La tesi formulata dall'allora parroco di Laion, Johann Evangelist Haller, per cui Walther sarebbe nato nella località Vogelweiderhof, parte della propria parrocchia¹⁰, ebbe amplissimo successo e venne ampiamente cavalcata in ottica nazionalista tedesca. Questa celebrazione popolare culminò con l'inaugurazione, il 15 settembre 1889, di una statua dedicata a Walther nel centro di quella che, dal 1901, è nota come Piazza Walther, in centro Bolzano. Sulla scia del successo riscosso da queste iniziative, nel 1890 si tenne una celebrazione di Oswald a Castelrotto, comune molto legato a Wolkenstein e da lui più volte menzionato nei suoi componimenti (Mück 1978: 489).

La risposta della popolazione di lingua e cultura italiana non si fece attendere troppo: l'11 ottobre 1896 venne inaugurato un monumento a Dante nel centro di Trento, una città "più che mai [...] prettamente italiana di lingua e un perno sempre più forte di resistenza a un possibile avanzamento della lingua tedesca" (Ricci 1896: 39). Se da un lato Dante e Walther "non istanno male, uno di fronte all'altro" e quest'ultimo era considerato un "genio amico" (Ricci 1896: 42), il fine dei due monumenti trascende palesemente la mera celebrazione linguistico-letteraria: attra-

9 Su queste opere e, in generale, sulla ricezione di Walther nel XIX secolo si consiglia la lettura di Bampi (2013).

10 Il dibattito attorno al luogo natale di Walther è ancora oggi aperto, ma la pista sudtirolese ha perso buona parte della considerazione della critica. La tesi di Haller è stata discussa, tra i vari, da Anzoletti (1876), Mühlberger (1989) e Scholz (2005², 7).

verso la letteratura, le due culture predominanti dei possedimenti asburgici atesini rivendicavano con fierezza le proprie origini e la loro unicità, in un clima più di mal sopportata convivenza che di scontro diretto.

Gli studi critici su Walther nei primi anni del XX secolo furono contrassegnati dal sopraggiungere di un inatteso punto di svolta, ossia il rinvenimento nel 1910 del *Münstersches Fragment*, siglato Z nella tradizione manoscritta. Questa doppia pagina pergamenacea, datata attorno alla prima metà del XIV secolo, è il testimone con il maggior numero di strofe tràdite del *Palästinalied*, ben 12, qui riordinate secondo uno schema estremamente coerente: il componimento è aperto dall'arrivo in Terrasanta e dal suo elogio, seguono poi l'intera *vita Christi* e il richiamo al Giudizio Finale, mentre in conclusione è posta la strofa in cui la voce narrante dialoga attivamente con il proprio pubblico. Il ms. Z, inoltre, è l'unico testimone a conservare anche una melodia del *Lied* di Walther. Un anno dopo la sua riscoperta, l'abate e musicologo Raphael Molitor salutava così questo rinvenimento: "Es ist demnach keine voreilige Leichtgläubigkeit, wenn wir des glücklichen Fund uns freuen. Lange genug hat es gewährt, bis damit ein Weiniges von Walther's Melodien bekannt wurden" (1911: 477).

Le parole di Molitor, tuttavia, profetizzarono come il ms. Z avrebbe avuto, negli anni seguenti, maggiore considerazione all'interno degli studi musicologici, continuando, in ambito letterario, a giocare un ruolo di secondo piano alle spalle dei due codici di Heidelberg. In particolare, la scuola lachmanniana, già allontanatasi di molto dai principi dello stesso Lachmann, continuò a preferire le lezioni di A in qualità di *codex vetustissimus*. A questo nucleo compositivo originario sarebbero state aggiunte, nel tempo, le strofe e le lezioni ivi assenti (cfr. von Kraus 1935: 33-44). In ambito ecdotico, Z venne a lungo considerato esclusivamente in sede di *emendatio*, mentre la preferenza per A raggiunse il suo apice con Hermann Reichert, il quale discrimina indistintamente tutte le strofe non conservate in esso, bollandole di una minore qualità poetica (1998: 193).

C, secondo codice di Heidelberg, venne al contrario ritenuto il *codex optimus* poiché, oltre per la sua stessa nomea, si colloca, all'interno della tradizione manoscritta di Walther, a cavallo tra le due redazioni sud-occidentale e centro-settentrionale. Il *Palästinalied* conservato nel *Manesse*, infatti, condivide con A una forte tensione politica, la quale si materializza nell'ultima strofa (L 16, 29), conservando in aggiunta – parimenti a E e a Z – le strofe N1 (il finale colloquiale) e N2 (Ascensione e Pentecoste), sebbene esse siano state messe per iscritto nel margine inferiore.

Sebbene non siano mancate, già nella prima metà del XX secolo, delle proposte di valorizzazione delle differenti redazioni, con le rispettive specificità e il loro significato storico, come quella di Kuhn (1936), è a partire dagli anni '80 che questa nuova metodologia inizia di fatto ad affiancarsi, dal punto di vista teorico, al tradizionale metodo ricostruttivo. Meritano qui una particolare menzione gli studi e le edizioni di Günther Schweikle (1985 e, in particolare, la sua realizzazione concreta nella *Gesamtausgabe* con traduzione in due volumi 1994/1998), Christoph Cormeau (1996¹⁴), Silvia Ranawake (1997) e Thomas Bein (1999, 2007 e 2010).

L'edizione critica curata dallo stesso Bein (2013¹⁵) ha, infine, consentito di superare le divergenze tra queste due differenti scuole di pensiero, proponendo per alcuni testi, come lo stesso *Palästinalied*, una *Fassungsedition*. In quanto testimone conservante il maggior numero di strofe, il ms. Z è stato scelto dall'editore come calibro dell'intera tradizione e come base per il conteggio delle strofe del componimento. Oltre ai cinque testimoni principali (A, B, C, E e Z), sono presentati, per completezza, anche il testo del rifacimento cortese di F e la strofa conservata nei *Carmina Burana* (ms. M). L'intenzione alla base di una simile scelta editoriale è duplice: da un lato, si desidera evitare la proposta di versioni ibride e non attestate, valorizzando invece la *varia lectio* (2013¹⁵: X-XI e LXVI-LXVIII); dall'altro, viene facilitata la comprensione da parte di un pubblico non specialista, anche a livello universitario, guidato nella lettura anche grazie ad altri aiuti alla comprensione, come un glossario dei termini chiave e una spiegazione accurata dei passi più complessi (2013¹⁵: XI). Cinque anni dopo l'uscita di quest'edizione, tuttavia, lo stesso Bein (2018: 35-6) afferma che la sua edizione deve necessariamente configurarsi come uno status transitorio e ritiene che una futura sedicesima edizione dovrà smarcarsi dal mero supporto cartaceo, adottando un supporto (se possibile integralmente) digitale, similmente a quanto già avviene, per esempio, con l'*Hartmann von Aue-Portal*¹¹. In esso, infatti, sono disponibili varie funzionalità, come le digitalizzazioni dei testimoni della tradizione manoscritta, le relative trascrizioni, *Kontextwörterbücher*, registri dei nomi e delle rime, nonché rimandi a siti esterni per ulteriori approfondimenti. In questo modo, è possibile offrire, gratuitamente e con relativa facilità di consultazione, una moltitudine di strumenti utili a una

11 URL: <http://www.hva.uni-trier.de/>.

piena fruizione del patrimonio letterario di Hartmann anche all'utente meno esperto, il quale, secondo lo stesso Bein, sarebbe altrimenti esposto alla presenza, su internet, di edizioni dei testi di Walther obsolete e/o non scientifiche, e, pertanto, scarsamente – se non per niente – attendibili (2018: 35-6).

3. *Maria Vittoria Molinari e il Palästinalied*

L'interesse per una nuova pratica ecdotica inerente alle opere di Walther e, in particolare, al *Palästinalied* giunse presto a coinvolgere anche l'ambito italiano, dove fu indagato in particolare da Maria Vittoria Molinari. Ampia conoscitrice del tedesco medio e, in particolare del *Minnesang* e di Walther, Molinari vi ha dedicato una pregevole antologia sulle *Stagioni del Minnesang* (1994) nella quale, assieme al testo medio-tedesco, offre anche personali traduzioni di componimenti di 39 autori, dal *Kürenberger* a Oswald von Wolkenstein. La sua produzione vede anche la presenza di numerosi articoli incentrati sul Medioevo tedesco, tra cui, in particolare, verranno qui analizzati i due dedicati al *Palästinalied*, pubblicati rispettivamente nel 2009 e nel 2013.

Mossa da un interesse primariamente storico per il messaggio e per le finalità della produzione lirica inerente alle crociate, Molinari ritiene fondamentale che l'analisi di un "testo con forti implicazioni storico-culturali" consideri, in particolare, "l'intenzione e la funzione di ciascuna delle successive 'redazioni' del testo, almeno di quelle che ci sono ancor oggi accessibili" (2009: 196). In quest'ottica il *Palästinalied* è peculiare in quanto trascende la semplice identificazione con un canto di crociata e/o con un *Aufruf*. Similmente ad Haubrichs (1977: 26), Molinari definisce il *Lied* come "un canto di interesse essenzialmente politico" (2009: 199), le cui varianti sono filologicamente funzionali non solo alla creazione di uno *stemma codicum*, ma anche all'identificazione di diversi contesti performativi e differenti finalità.

Successivamente, Molinari ripercorre brevemente la storia ecdotica del *Palästinalied*, ricordando come a una visione più aperta al dialogo tra i differenti testimoni, come quella espressa da Lachmann nell'*editio princeps*, si sia prontamente sostituita e affermata una "ricerca della versione più 'autentica'" (2009: 201). Particolare attenzione è dedicata al già menzionato studio di Hugo Kuhn (1936), nel quale si ritrovano

alcune considerazioni sul testo trádito in A, volte a superare avanguardisticamente una metodologia prettamente ricostruttiva a favore di una ricerca della “‘realtà della vita storica’ del testo” (Molinari 2009: 203). La grande considerazione del lavoro di Kuhn da parte di Molinari è pragmaticamente espressa dall’aggettivo “‘illuminante” (2009: 203), con cui la studiosa definisce la conclusione del volume.

Molinari è, tuttavia, anche convinta che, ancora all’alba nel terzo millennio, vi fossero ampie zone d’ombra, come da lei rinvenuto nelle due edizioni di Cormeau (1996¹⁴) e di Ranawake (1997). Pur elogiando la volontà dei due editori di far collimare il metodo ricostruttivo con l’attenzione al singolo testimone, viene evidenziato come, per quanto riguarda il *Palästinalied*, fosse mantenuta una preferenza di fondo per le lezioni dei due codici di Heidelberg. Questo ha condotto a trascurare sia la diversa presentazione delle strofe in B sia le lezioni di E di Z, rei – se così si può dire – di essere stati redatti solo qualche decina di anni dopo i tre codici sud-occidentali.

Molinari procede, in seguito, a trattare singolarmente ciascuno dei cinque testimoni principali, evidenziandone le rispettive unicità. Non potendo in questa sede riassumere tutti i punti salienti dell’analisi, ci si soffermerà sull’analisi delle lezioni e della struttura dei due testi tráditi nei mss. E e Z, al termine della quale Molinari considera fallace tentare di inscrivere questi due codici all’interno di una comune ‘redazione centro-settentrionale’. Il primo codice, infatti, si limita a “‘semplici rettifiche del contenuto” (2009: 217) della tradizione sud-occidentale, mentre il frammento di Münster costituisce di fatto una rinnovata redazione del *Lied*, con una struttura autonoma (ma comunque coerente) e, si può aggiungere, impreziosita dalla presenza della notazione musicale.

Concludendo la sua trattazione, la studiosa auspica un “‘mutamento radicale nella forma esterna dell’edizione” (2009: 218) del *Palästinalied*, al fine di permettere una corretta collocazione storica del testo senza doverne sacrificare la preziosa pluralità di testimoni. La studiosa, pertanto, elogia vivamente la duplice iniziativa editoriale condotta da Bein e da Ranawake & Steinmetz (entrambi 2005).

Nel 2013, Molinari ritorna sul *Palästinalied* come caso di studio esemplare all’interno di un’indagine sulle finalit politico-ideologiche della lirica tedesca medievale. Questo secondo contributo si pone in forte continuit con quanto sostenuto quattro anni prima, rappresentandone, in aggiunta, un’integrazione alla luce della pi recente produzione critica.

Si evince nuovamente, per esempio, un forte interesse per la ricezione attiva, ossia per la “differenziazione e quindi la proliferazione delle varianti e la confluenza di diverse tradizioni” (2013: 256). Questo interesse conduce a una nuova rivalutazione dei mss. E e Z a ragione del loro essere più recenti, nonché drasticamente meno connotati dal punto di vista politico, rispetto alla tradizione sud-occidentale.

Rispetto al precedente intervento, tuttavia, si denota una maggiore enfasi nell’evidenziare le specificità dei due codici della cosiddetta redazione centro-settentrionale. In E la presa di distanza da ogni sorta di rivendicazione sulla Terra Santa avviene attraverso “un atteggiamento moderato e prudente [e di] cautela politica” (2013: 253-254) nell’uso delle varianti ivi attestate, mentre, per quanto concerne Z, Molinari ritiene che questa redazione “possa essere il riflesso diretto di un testo ancora in uso”¹², a ragione di una nuova – e al contempo coerente – disposizione delle strofe, della cura nei confronti della regolarità formale e, soprattutto, della presenza della melodia. Da ultimo, dal punto di vista pragmatico, è indicativo che in entrambi i casi in cui Molinari faccia ricorso alla denominazione “centrosettentrionale” (pp. 251 e 253), questa sia inserita tra caporali, segno di una presa di distanza da una terminologia ormai considerata inesatta, ma ancora ampiamente circolante.

Così come nel 2009, anche in questo secondo contributo Molinari pone in conclusione le applicazioni sul piano ecdotico della valorizzazione della diversità dei testimoni. Decisamente d’impatto dal punto di vista pragmatico è l’identificazione di un testo critico, frutto del tradizionale metodo esclusivamente ricostruttivo, con un “centone atto ad accogliere alcune varianti respingendone altre, senza una sufficiente giustificazione garantita dalla coerenza interna ed esterna del testo stesso e del suo contesto storico” (2013: 259). Agli occhi del lettore, potrebbe sembrare che questa forte presa di posizione vada a mettere in secondo piano il riferimento, espresso solamente due righe prima, alla divulgazione, a sua volta strettamente legata a quelle “letture nuove ed attuali” (2013: 259) con cui Molinari conclude il suo articolo.

Al contrario, Maria Vittoria Molinari è sempre stata consapevole della necessità di non limitare il dibattito accademico alle sole mura amiche, come già aveva affermato nel suo saggio sul ruolo del traduttore-filologo nel terzo millennio (2002). Intervenendo nel merito di una presa di co-

12 Molinari concorda su questo punto con Willemsen (2006, 176).

scienza oggi fortemente radicatasi in ambito tedesco, ma che ancora fatica a prendere pienamente piede in Italia, Molinari si focalizza sulla “responsabilità critica degli specialisti editori e traduttori” (2002: 18-19), quindi in primo luogo dei filologi, all’interno della ricezione contemporanea del Medioevo. Asserragliarsi all’interno del proprio ambito di specializzazione senza dialogare con la situazione storico-culturale contemporanea, nonché senza confrontarsi con nuove metodologie e altre competenze è, per la studiosa, “poco opportuno [...] e anche pericoloso per il futuro sviluppo delle discipline filologiche” (2002: 19). Anche il medievalismo di massa contemporaneo, pertanto, era già a inizio secolo chiamato, anche in Italia, a divenire caso di studio filologico. Un’attenta analisi obiettiva delle “modalità e [del] significato culturale di questo tipo di ricezione” (2002: 20) deve saperne rilevare il valore storico, antropologico ed estetico e, si potrebbe aggiungere, non deve sottrarsi al dialogo costruttivo con chi propone e fruisce di questo “nuovo Medioevo”, anche in ambiti, come la musica rock e metal, non immediatamente associabili e associati all’epoca medievale.

4. *Riscritture del Palästinalied tra testo e musica*

Tra i contesti in cui il *Palästinalied* ha avuto maggiore successo a livello popolare vanno sicuramente menzionati i *Mittelaltermärkte* di area tedesca. Questi eventi sono una tra le più emblematiche concretizzazioni di una controcultura nostalgica e, al contempo, giocosa, nella quale si celebra l’età medievale – anche attraverso reinterpretazioni non sempre storicamente accurate –, le cui origini sono riconducibili allo stesso tardo Medioevo (Kommer 2011 e Zeppezauer-Wachauer 2012). Come evidenziato da Kommer (2011: 190), nel sistema di esperienze sensoriali che caratterizzano un *Mittelaltermarkt*, l’udito gioca un ruolo decisamente rilevante. A livello sonoro, il processo di sospensione dell’incredulità si realizza attraverso la presenza di suoni legati a professioni o a momenti di vita quotidiana oggi quasi del tutto scomparsi o comunque difficilmente udibili in un contesto urbano, come il ferro battuto sull’incudine, il sordo tonfo dei telai e, facendo leva sull’immaginario moderno del Medioevo, persino le grida della folla attorno a una gogna o di un predicatore. Un mercatino medievale è allietato anche dai canti e dalle melodie interpretati da numerosi artisti, come musicisti, saltimbanchi e giullari. Loro caratteristica comune è l’ampio uso di strumenti musicali e/o di motivi

medievali o medievalescenti, ma non vengono comunque disdegnati la sperimentazione e il ricorso a una strumentazione moderna, come chitarre e bassi elettrici, sintetizzatori o tastiere. In particolare, le commistioni con la musica rock e metal godono di un costante e immutato successo e i generi frutto di questa commistione hanno assunto, rispettivamente, il nome di *Mittelalter-Rock* o *Mittelalter-Metal*.

La differenza tra questi due generi è, tuttavia, spesso sottile e arbitraria. Non di rado essi sono ricondotti a o fusi con il genere del folk rock/metal o con “generi tematici”¹³ come il pagan metal. Non pochi gruppi, pertanto tendono a presentarsi semplicemente come *Spielleute* o come autori di *Mittelaltermusik*¹⁴ al fine di riaffermare la propria unicità nella scena musicale. Una concretizzazione emblematica di questa ambiguità è data da *Metal Archives*, la maggiore enciclopedia virtuale di musica metal, basata sul sistema *wiki* e guidata da diversi moderatori e amministratori che vegliano sul corretto comportamento degli utenti. Nel 2016, senza alcun preavviso o discussione in merito, numerosi gruppi di metal medievale presenti sul sito, come i Saltatio Mortis e gli In Extremo, sono stati arbitrariamente rimossi dai vertici del sito, in quanto da loro considerati “troppo poco metal”. Questa vera e propria *purge*, così come descritta dagli stessi responsabili, ha suscitato intense reazioni da parte degli utenti del sito e ancora oggi mina profondamente l’attendibilità del portale¹⁵.

13 Definisco “generi tematici” alcuni sottoinsiemi della musica metal, quali il già citato pagan metal o il viking metal, in quanto, a differenza dei generi *stricto sensu* (come il folk metal o il power metal), non si differenziano l’uno dall’altro anche per caratteristiche di natura musicale, ma esclusivamente per le tematiche trattate nei testi. Il dibattito sull’autenticità di questi generi esclusivamente tematici è alquanto vivace: se, per esempio, Giosuè (2013: 11-14) ritiene che il folk metal sia al contempo un iperonimo sia un sottogenere di sé stesso, assieme al viking e al pagan metal, Giorgianni (2016: 291-292) li identifica come tre generi autonomi, che vengono, tuttavia, spesso mescolati. Non sono personalmente incline a identificare il pagan e il viking metal come generi autonomi, in quanto dal punto di vista musicale non si discostano da altri, come il black o il death. Non di rado, inoltre, simili etichettature sono parte delle strategie commerciali condotte per assicurare vendite al prodotto in questione.

14 Vd. la presentazione dei Corvus Corax sul loro sito internet (<https://www.corvuscorax.de/band/>) e la scheda dedicata dai Saltatio Mortis al proprio album *Heptessenz* (<https://www.saltatio-mortis.com/diskografie/heptessenz/>).

15 La discussione sulla *medieval rock/metal purge* è ancora oggi leggibile nel forum del sito. In particolare, lo *statement* in merito alla rimozione dei Saltatio Mortis è accessibile all’indirizzo <https://forum.metal-archives.com/viewtopic.php?p=2663719#p2663719>.

Questa improvvisa epurazione del *database* del sito ha, di fatto, privato quanti volessero e vogliono oggi indagare la ricezione moderna del Medioevo di un supporto tutto sommato valido, il quale – pur con i limiti legati alla veridicità dei contenuti e alla non totale copertura dell’intera scena metal – offre quanto meno un solido trampolino di lancio per una scena, quella metal, non sempre facile da indagare. A questo bisogna aggiungere che, purtroppo, non esiste un simile progetto inerente alla musica rock e che, pertanto, anche in questo genere sia spesso complicato individuare casi di studio degni d’analisi. Per questo contributo sono state selezionate due riscritture del *Palästinalied* legate alla scena rock/metal medievale e una terza a cavallo con il genere del folk elettronico; questi tre casi si distinguono sia per la loro rilevanza storica sia per le particolari innovazioni apportate al *Lied* di Walther.

4.1. *Ougenweide* (Germania)

Il primo caso è offerto dal gruppo tedesco Ougenweide, nella cui produzione musicale, assieme all’uso di strumenti quali il tin whistle, la ghironda e la ciaramella, si ritrovano numerosi motivi danzabili e richiami alla tradizione letteraria tedesca. Il nome stesso del gruppo, così come dichiarato dai suoi stessi membri¹⁶, si rifà a un non meglio specificato componimento agreste di Neidhart, in cui si contempla il canto degli uccelli e lo sbocciare dei fiori. Esso è quasi certamente identificabile con *Losa, wie di vogel alle donent* (*Salzburger Neidhart-Edition* I, R 53; ed. Müller & Bennewitz & Spechtler 2022: 359-365), in cui vengono presentati i doni dell’estate, “vreuden vil und liehter ougenweide”¹⁷.

Nella *tracklist* del secondo album del gruppo, *All die weil ich mag* (1974), si possono individuare un rifacimento del primo incantesimo di Merseburg (riportato come *Merseburger Zaubersprüche*, al plurale) e *Wan sie dahs*, reinterpretazione del componimento *Uns jungen mannen mag*¹⁸ del *Minnesänger* Gottfried von Neifen, (s. XIII). Questo disco, inoltre, contiene la prima incisione di una reinterpretazione rock del *Palästinalied*, ossia *Palästina Lied*.

16 Vd. il booklet, in inglese e in tedesco, di *Ougenweide – All die weil ich mag* (2006).

17 Il topos della *liehte(r) ougenweide* è attestato anche nel coevo *Tannhäuser* (cfr. Cammarota 2006, 208).

18 Ed. Haupt (1851: 45-46)

La componente musicale del brano è, tutto sommato, scarna: i flauti e la chitarra acustica immergono l'ascoltatore in una *ballad* nostalgica e malinconica, mentre la voce, nonostante mantenga una dinamica contenuta, ha un ritmo sorprendentemente incalzante, elemento riconducibile a una cospicua fetta del repertorio folk/progressive rock. Strumentazione e voce si rifanno alla melodia conservata nel *Münstersches Fragment*, arrangiandola con un'efficace riarmonizzazione, un'intro e un finale.

Quasi certamente non legato al ms. Z è, invece, il testo presente nel libretto del disco:

Allererst lebe ich mir werde,
 sit min sündig ouge siht
 daz reine lant und ouch die erde
 der man so vil eren giht.
 Mirst geschehen des ich ie bat,
 ich bin komen an die stat
 da got mennischlichen trat.

Schoeniu lant riche unde here,
 swaz ich der noch han gesehen,
 so bist duz ir aller ere.
 Waz ist wunders hie geschehen!
 daz ein maget ein kint gebar
 here über aller engel schar
 was daz nicht ein wunder gar?

Hie liez er sich reine toufen,
 daz der mensche reine si.
 sit liez er sich hie verkoufen
 daz wir eigen werden fri.
 Anders waeren wir verlorn,
 wol dir, sper, kriuz unde dorn!
 we dir, heiden! Deist dir zorn.

In diz lant hat er gesprochen
 einen angeslichen tac,
 da diu witewe wirt gerochen
 und der wise klagen mac
 und der arme den gewalt
 der da wirt an ime gestalt,
 wol im dort, der hie vergalt.

Kristen juden unde heiden
jehent daz diz ir erbe si;
got müez ez ze rehte scheiden
durch die sine namen dri,
al diu werlt diu stritet her;
wir sin an der rehten ger
reht ist daz er uns gewer.

Se è pur vero che non è possibile identificare con assoluta certezza a quale fonte il gruppo abbia fatto riferimento, si può, tuttavia, ipotizzare con una certa sicurezza che essa sia ricollegabile a – se non coincidente con – una delle edizioni lachmanniane. Questa associazione è dettata da due passi del testo della canzone, dove sono riprese due lezioni peculiari, ossia “mennischlichen” al termine della prima strofa (v. 5 in Lachmann 1827: 15) e “deist dir zorn” al termine della terza (v. 19 in Lachmann 1827: 15).

In aggiunta, il testo di *Palästina Lied* segue lo schema strofico del ms. A, dal quale, tuttavia, si discosta per l’assenza di due strofe, la 15,27 e la 15,34, in cui vengono celebrate la discesa agli Inferi, la vittoria sul Diavolo e la Risurrezione. Anche in questo frangente non è dato sapere il motivo di tale scelta autoriale, ma non è da escludere che le due strofe siano state omesse per la loro posizione centrale – e pertanto meno rilevante – al fine di mantenere una durata complessiva del brano accettabile per l’industria musicale dell’epoca¹⁹.

Una seconda fase del processo di riscrittura del *Lied* di Walther emerge in concomitanza con l’ascolto del brano: un attento fruitore del disco può facilmente accorgersi di come il testo messo per iscritto nel libretto e quello effettivamente cantato dagli Ougenweide differiscano in ben tre punti. Il primo di essi coincide con la prima riga, in quanto il canto si apre con *Nu*, lezione trādita nei mss. A e Z e assente nel libretto del disco. La seconda occorrenza è data dalla quarta riga della terza strofa: se nel libretto si può leggere “daz wir eigen werden fri”²⁰, riprendendo la lezione del ms. E, la versione cantata è “daz wir eigen wurden fri”, lezione atte-

19 Si pensi, per esempio, alle aspre critiche rivolte, sempre in quegli anni, a *Bohemian Rhapsody* dei Queen: con quasi sei minuti di durata, era considerata eccessivamente lunga poter essere passata in radio come primo singolo estratto dall’album *A Night at the Opera* (cfr. Mądro 2017: 161).

20 Per le citazioni in questo paragrafo, cfr. Bein (2013¹⁵).

stata in A, C e Z. Infine, alla prima riga dell'ultima strofa, "Kristen juden unde heiden" nel libretto, è possibile sentire il cantante intonare "Kristen juden und die heiden". La prima lezione è conservata esclusivamente in Z²¹, mentre i mss. B e C riportano il nesso congiunzione-articolo.

Il testo cantato delle tre righe in questione risulta, pertanto, il seguente²²:

Nu allererst lebe ich mir werde [...]
 daz wir eigen wurden fri. [...]
 Kristen juden *und die* heiden

Questa duplice resa del testo tra libretto e canto non è, tuttavia, caratteristica peculiare di *All die weil ich mag*, in quanto anche in una successiva rielaborazione del *Palästinalied*, quella ad opera degli In Extremo (1998), si può osservare come il testo stampato nel libretto e quello effettivamente cantato differiscano profondamente²³. Questo curioso parallelismo non può non suscitare la curiosità del filologo, il cui compito non sarà, davanti a simili evenienze, giungere a facili conclusioni e rammarricarsi di una scarsa professionalità e/o un'altrettanto esigua attenzione per la componente testuale. Al contrario, sarà necessario indagare i punti d'unione di questa duplice divergenza testuale del *Palästinalied* al fine di ricostruire l'operato in fase di composizione e di registrazione dei due brani.

Si può, per esempio, presupporre che entrambi i gruppi e/o le due case discografiche coinvolte non si siano semplicemente accorti delle sottili divergenze tra i due ipertesti. Ricollegandosi all'osservazione di Bein (2018: 35-36) in merito al grande numero di edizioni – scientifiche o meno – dei testi di Walther in commercio, non è del tutto infondato congetturare che si siano considerate due differenti edizioni come pienamente interscambiabili, un errore metodologico tutto sommato comune tra i non specialisti. Volendo, in aggiunta, indagare anche l'eventualità per cui qualche addetto ai lavori si fosse effettivamente accorto delle divergenze, è plausibile che non le si sia comunque ritenute degne di particolare attenzione, anche in ottica del pubblico non specialista che avrebbe poi acquistato l'album e avrebbe difficilmente criticato la duplice resa.

21 In A si legge "Juden, Christen unde heiden".

22 Le divergenze con il testo del libretto sono riportate in corsivo.

23 Capelli (2016-2017: 126-132).

Come ammesso dagli stessi Ougenweide nel libretto di *Liederbuch* (1979), la scelta di musicare il *Palästinalied* attirò sì delle critiche, legate, tuttavia, al messaggio veicolato dal brano: in un'epoca di intense lotte per le libertà individuali, il riproporre un canto di crociata suonò a molti come anacronistico e politicamente conservatore. Gli Ougenweide si sono comunque sempre dichiarati lontani da ogni interesse politico ed estranei a quella corrente della musica folk che, nel tempo, si era lasciata contaminare da connotazioni politiche, come dichiarato anni dopo nella ristampa in CD dei loro primi due dischi, *Ougenweide – All die weil ich mag* (2006).

Al contrario delle critiche ricevute inizialmente dal gruppo, l'arrangiamento degli Ougenweide costituì di fatto il primo importante tassello di un graduale processo di smarcamento del *Palästinalied* da connotazioni prettamente politiche. In mezzo secolo, un cospicuo numero di musicisti ha celebrato la bellezza della melodia del *Lied*, nonché la rilevanza all'interno della produzione letteraria del Medioevo tedesco, contribuendo a rendere questo componimento un caposaldo dei concerti e degli album della scena rock/metal medievale (cfr. Ahrendt 2007 e Capelli 2016-2017). Hagen conteggia circa due dozzine di pubblicazioni di rifacimenti del *Lied* tra “rock, metal, and electronic ensembles” (2019: 149), ma questo calcolo riflette probabilmente solo un'esigua fetta del mercato discografico: una ricerca del termine *Palästinalied* su siti e banche dati specializzati, come *musicbrainz.org* e *discogs.com*, porta ad almeno il triplo dei risultati in ambito rock e metal.

4.2 *Saltatio Mortis* (Germania)

Il secondo caso di studio è offerto dal gruppo tedesco *Saltatio Mortis*, tra i principali rappresentanti della scena musicale tedesca contemporanea. Fondati nel 2000 come gruppo legato alla scena dei mercatini medievali, nel tempo ha dato forma a un proprio stile peculiare, caratterizzato dal sapiente uso di sonorità punk e metal, nonché da una forte impronta critica sociale e politica. I *Saltatio Mortis* sono, tuttavia, rimasti saldamente ancorati alle proprie origini e ancora oggi sono tra i principali *headliner* ai concerti di musica medievale, non di rado anche in formazione acustica.

Nel 2003 il gruppo pubblica il suo terzo disco, *Heptessenz. Marktmusik des Mittelalters*, così presentato sul suo sito internet²⁴:

24 URL: <https://www.saltatio-mortis.com/diskografie/heptessenz/>.

Für „Heptessenz“ recherchierten die Spielleute in alten Liederbüchern und Notenhandschriften und stellten eine Sammlung von meist weniger bekannten mittelalterlichen Titeln zusammen, die in der Interpretation durch Saltatio Mortis einen zum Teil überraschend modernen Sound erhielten. „Heptessenz“ elektrisierte die Mittelalter-Musikszene und gilt als eine der besten Mittelalter-CDs der vergangenen Jahre.

Il disco è presentato come il frutto di attente ricerche codicologiche e bibliografiche, atte a offrire una resa moderna ed ‘elettrica’ di composizioni per lo più poco note tratte dalla produzione medievale europea. Col passare del tempo, alcune di queste, come la danza *Dessous le pont de Nantes*, sono divenute pietre miliari del gruppo e sono entrate a far parte del repertorio comune delle sonorità dei *Mittelaltermärkte*.

I Saltatio Mortis, inoltre, optano per rielaborazioni alquanto marcate nel caso di opere già note al grande pubblico. La traccia d’apertura, *Der Merseburger Zauberspruch*, non riprende in alcun modo le formule di Merseburg²⁵, bensì è strumentale e costituisce di fatto una lunga introduzione al disco. La melodia è scandita dapprima dai tamburi e dalla ghironda, alla quale si aggiungono le cornamuse nella seconda metà del brano. L’album *Heptessenz* è, infatti, caratterizzato da una schiacciante maggioranza di brani strumentali, e solo due brani hanno un testo, ossia la già citata *Dessous le pont de Nantes* e *Palästinalied (Via infernale)*.

Così come per la traccia iniziale, anche il *Lied* di Walther subisce un ampio rifacimento da parte del gruppo tedesco: viene ripresa la sola componente musicale del ms. Z, mentre il testo è tratto dalla strofa iniziale del testimone M, ossia il *Carmen Buranus* 211. La strofa conclusiva in tedesco non è, pertanto, stata considerata dai Saltatio Mortis.

Di seguito il breve testo del brano:

Alte clamat Epicurus: “Venter satur est securus.
Venter deus meus erit. Talem deum gula querit,
cuius templum est coquina, in qua redolent divina (x2)”.

25 A cavallo del nuovo millennio, le formule di Merseburg furono omaggiate anche dagli In Extremo negli album *Verehrt und Angespion* del 1999 (prima formula) e *Sünder ohne Zügel* del 2001 (seconda formula).

Il motivo alla base della sostituzione del testo di uno dei testimoni del *Palästinalied* con l'incipit del CB 211 resta ignoto. Tuttavia, considerando da un lato il *fil rouge* del disco, esplicitamente dedicato alla musica dei mercati medievali, e, dall'altro, lo stile proprio dei Saltatio Mortis agli albori della loro carriera, si può ipotizzare un intento prettamente goliardico. Nel testo latino medievale, infatti, Epicuro interpreta il ruolo di profeta di una “religione dello stomaco”, i cui riti si svolgono in una cucina da cui proviene un buon profumo. I Saltatio Mortis, in qualità di nuovi giullari contemporanei, hanno probabilmente voluto così omaggiare i chierici vaganti, e presentarsi come loro successori.

Confrontando, tuttavia, l'intera durata del brano, è necessario evidenziare come alla componente testuale sia di fatto assegnato un ruolo di secondo piano. Circa due terzi del brano sono, infatti, occupati da una lunga fuga: il tema del ms. Z viene, dapprima, esposto e ripetuto da una singola cornamusa, per poi essere riesposto in più versioni a due voci strumentali. Anche in presenza, come questo caso, di una canzone cantata, i Saltatio Mortis rivelano una maggiore attenzione per la sezione strumentale, caratteristica delle loro prime fatiche discografiche.

Così come accaduto con gli Ougenweide, anche in *Heptessenz* va, infine, registrata una discordanza che coinvolge il libretto: in quest'ultimo, il brano ispirato al *Lied* di Walther è intitolato *Alte clamat Epicurus*, mentre sul *packaging* esterno – nonché sul sito del gruppo e su ogni altra indicazione della *tracklist* – è riportato il titolo *Palästinalied (Via infernale)*. Questa duplice dicitura contribuisce a rendere la fruizione dell'album potenzialmente meno agevole per un pubblico ignaro della corrispondenza tra le due opere.

4.3 *Omnia (Paesi Bassi)*

Il terzo e ultimo caso di studio qui considerato è costituito dagli Omnia, band di stanza nei Paesi Bassi, ma dal carattere decisamente cosmopolita. Il nucleo del gruppo è costituito da Steve Evans-van der Harten (detto Sic) e da sua moglie Jennifer (o Stenny); la coppia è accomunata dalla passione per la cultura celtica, per le rievocazioni, per la Wicca e, non da ultimo, da una vivida militanza in ambito ecologico e sociale, in particolare contro la frenesia del capitalismo contemporaneo²⁶. Nella dichiarazione d'intenti

26 Cfr. van Elferen (2017).

presente sul loro sito²⁷, gli Omnia si propongono come sciamani e ambasciatori della natura, rivolgendo accuse sferzanti – e a tratti volgari – nei confronti delle “mutant monkeys” che infestano il pianeta.

Dal punto di vista musicale e testuale, gli Omnia si riannodano a numerose tradizioni e (contro)culture, come quella dei nativi americani, hippie e rastafariana, nonché alle filosofie orientali. In aggiunta, tendono a smarcarsi da ogni logica di profitto commerciale, lasciando spesso carta bianca in merito alla fruizione dei loro brani²⁸. Il gruppo fa, inoltre, ampio ricorso a lingue che possono essere considerate insolite anche all'interno del panorama folk, come le lingue celtiche o l'hindi, nonché a strumenti a dir poco peculiari, quali il didgeridoo, il dulcimer²⁹ o il bodhrán³⁰.

Nel 2006 gli Omnia pubblicano *PaganFolk*, considerato una delle pietre miliari non solo del gruppo, ma dell'intera scena del cosiddetto “folk pagano”. A differenza dei precedenti casi di studio, la reinterpretazione del *Palästinalied* degli Omnia non viene rivelata sin dal titolo di un brano, bensì è celata all'interno della sesta traccia del disco, *Teutates*, il cui testo è:

Gott des Stammes, Gott unseres Blutes, Teutates!
 Alrêst lebe ich mir werde,
 Sît mîn sündic ouge sihet
 Daz reine lant und ouch die erde,
 Der man sô vil êren gihet.
 Teutates! (x 8)

Dal punto di vista testuale, il brano si apre con un'invocazione a Teutates – anche noto come Toutatis –, dio celtico della guerra e dell'abbondanza. Teutates è indicato nella *Pharsalia* di Lucano (I secolo d.C.) come parte di una triade di estrema rilevanza assieme a Taranis e a Esus e, nei *Commentari* a Lucano (IX secolo), è comparato, così come Esus, talvolta

27 URL: <https://www.worldofomnia.com/band/message>.

28 Un esempio è dato dal disclaimer all'inizio del video del singolo *Earth Warrior* (2013), anticipatore dell'omonimo disco uscito un anno dopo. Nel video gli Omnia, in un inglese non sempre formalmente corretto, invitano gli ascoltatori alla libera fruizione del contenuto e, al contempo, inveiscono contro “organi di controllo” come l'FBI o la GEMA. Il video è visualizzabile all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=71swxdSZY1w>.

29 Strumento a corde, che vengono pizzicate o fatte vibrare con un archetto, similmente al violino.

30 Tamburo tipico della cultura musicale irlandese.

a Marte talvolta a Mercurio. Più che un vero e proprio nome proprio, *Teutates* è un titolo, composto da *teuto/tuath* e da *valos*, il cui significato è ‘dio della tribù/del popolo’³¹.

La prima invocazione del brano degli Omnia riprende proprio l’etimologia del nome del dio, salutato in seguito anche come ‘dio del nostro sangue’, al fine di enfatizzare un legame tanto saldo quanto ancestrale tra l’invocatore e i suoi ascoltatori, andando così a creare *ex nihilo* un senso di comunanza.

Segue una lunga parte strumentale eseguita dalla ghironda e dai tamburi, simile, nel ritmo, a una danza cadenzata. Verso il minuto e mezzo, il tema muta repentinamente e la ghironda intona la melodia del ms. Z del *Palästinalied*, seguita poco dopo dal canto corale, estremamente lento, della prima strofa tradita nel ms. C. Questo inciso è, tuttavia, estremamente breve (dura in tutto meno di un minuto) ed è immediatamente seguito dalle otto invocazioni del nome della divinità celtica e dalla ripresa del tema strumentale ghironda-tamburi, che occupa complessivamente quasi i quattro quinti dell’intero brano. Negli ultimi secondi, dopo lo stacco finale, si sentono ridere i membri del gruppo.

Indagare le motivazioni alla base della commistione operata dagli Omnia tra la cultura celtica pagana e un componimento tedesco medievale dal forte messaggio cristiano, come il *Palästinalied*, è un’operazione estremamente complessa, anche a ragione che il frutto di tale commistione, *Teutates*, costituisce un unicum all’interno della produzione artistica del gruppo³².

Il disco *PaganFolk* celebra, difatti, diverse sfumature e festività della cultura celtica pagana, come Beltaine – il primo giorno d’estate – e Lughnasadh, inizio della stagione del raccolto. La traccia *Etrezomp-ni Kelted*, in bretone, celebra l’alleanza dei popoli celtici, e il suo motivo musicale, una ballad che si presta bene a essere danzata, ha reso il brano una pietra miliare del gruppo. Vera e propria isola tematica germanica all’interno di un concept album dedicato alla cultura celtica, l’inserito tedesco in *Teutates* potrebbe presumibilmente essere connesso all’elemento marziale del dio celtico Teutate. Ne consegue che il *Lied* di Walther potrebbe essere

31 Cfr. Green (1999: 270-271) e la voce *Teutates* nel *Dictionary of Celtic Mythology* di James MacKillop (URL: <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780198609674.001.0001/acref-9780198609674-e-3633>).

32 Eccezion fatta per *Teutates*, infatti, l’unico rimando alla cultura germanica presente nella discografia degli Omnia, ossia il brano *Freya* nell’album *Prayer* (2016), è un brano strumentale, che pertanto nulla può offrire alla presente analisi.

stato richiamato per il suo legame con le crociate, qui lette dal gruppo come mero evento bellico. L'assenza di ogni indicazione disambiguante da parte degli stessi Omnia, tuttavia, non permette di formulare ipotesi più salde, e non è, pertanto, da escludere che l'inserimento di un breve fraseggio dal *Palästinalied* svolga anche la funzione di un omaggio alla sua componente musicale, ormai divenuta canonica anche al di fuori della ristretta scena dei *Mittelaltermärkte*.

5. Conclusioni

Raccogliendo quanto emerso nel corso di questa analisi, è indubbio che il *Palästinalied* si sia ormai affermato come uno dei più noti componenti del Medioevo tedesco anche a livello non specialistico. La sua fama in quest'ultimo ambito va, tuttavia, ricondotta essenzialmente alla componente musicale: la melodia conservata nel ms. Z, in assenza di ulteriori testimonianze, monopolizza nei fatti tutte le riscritture del *Lied*. Al contrario, il testo del frammento di Münster, il quale anche a livello specialistico è riuscito a ottenere un ruolo di primo piano solo in tempi relativamente recenti, non gode del medesimo successo all'interno dell'industria musicale, dove sono ancora ampiamente utilizzate edizioni (o opere da essere derivate) basate, a seconda dei casi, sul ms. A, sul ms. C o su loro commistioni. Vi sono, in aggiunta, casi di interventi sul testo estremamente più marcati, come osservato con i *Saltatio Mortis* e con gli Omnia.

In generale, si può evidenziare come, nella scena rock e metal folk/medievale, a un'elevata cura per la qualità musicale non si accompagna uno studio del testo qualitativamente comparabile. Nel caso del *Palästinalied*, questa discrepanza conduce a trascurare, se non a ignorare, il valore storico e pragmatico delle singole redazioni e, per assurdo, spesso il risultato finale tende maggiormente a una riproposizione di stereotipi popolari che a un consapevole omaggio al proprio patrimonio culturale, fine ultimo della musica folk.

Tra le cause di questo rapporto problematico con il testo del *Palästinalied* si può citare come, a discapito di quanto affermato dai *Saltatio Mortis* nella presentazione di *Heptessenz*, la ricerca critica sulle fonti testuali pare essere meno radicata nell'ambito folk (neo-, rock e metal) rispetto a (sotto)generi maggiormente di nicchia, come la cosiddetta *third wave of black metal*³³.

33 Si veda, per esempio, il caso dell'album *Offertoire* (2014) della one-man band francese Sühnopfer esaminato in Capelli (icds).

La presenza nella cosiddetta scena *underground* di eccellenti casi di musicisti che, in fase di composizione, si documentano approfonditamente sul *concept* alla base del proprio album, deve condurre a una riflessione conclusiva che non si limiti a rimarcare le naturali differenze metodologiche tra una comunità di esperti, come quella accademica, e una di non specialisti.

Concentrandosi, per esempio, sulla struttura alla base dell'odierna industria musicale, si potrebbe iniziare da un punto difficilmente negabile, ossia la maggiore dipendenza dei generi caratterizzati da un maggiore successo, come la musica folk e le sue differenti sfumature, nei confronti dell'andamento stesso del mercato. Questa dipendenza, tuttavia, è parte di un sistema molto più complesso e simile a un uroboro: per assicurarsi successo, una casa discografica è maggiormente portata a soddisfare le aspettative – non di rado stereotipiche – del proprio bacino d'utenza, influenzando così più o meno direttamente l'operato del proprio *roster* di gruppi, i quali a loro volta offriranno agli ascoltatori nuove sonorità in linea con i cardini del genere. Per quanto intrinsecamente complesso, questo circolo vizioso è tutto sommato efficace, in quanto assicura un buon margine di vendite. Una band all'interno di questo mercato è, tuttavia, meno spinta a investire e rischiare tempo e risorse uscendo dal sentiero sicuro.

I tre casi indagati in questo contributo sembrano confermare questa tendenza difficilmente modificabile e, riprendendo le osservazioni di Maria Vittoria Molinari (2002: 19-20), anche nell'ambito della musica folk la ricezione del Medioevo risulta caratterizzata da una tendenza all'astoricità e alla semplificazione. Tuttavia, la stessa studiosa auspicava di tutto cuore che la filologia germanica italiana non relegasse lo studio delle odierne riscritture del Medioevo germanico a un ruolo di secondo piano. A distanza di quasi 20 anni, ritengo che la filologia germanica debba continuare a interessarsi a questi fenomeni, sia perché essi sono ormai divenuti parte integrante della cultura e società contemporanee sia perché attraverso di essi è possibile indagare, riprendendo il titolo del volume curato da Buzzoni, Cammarota e Francini (2013), le diverse sfumature della rappresentazione moderna del Medioevo e la sua stessa modernità.

Dario Capelli
Università degli Studi di Udine
Via Petracco 8, 33100 Udine
capelli.dario@spes.uniud.it

Bibliografia

- Ahrendt, Rebekah. 2007. Celts, Crusaders, and Clerics: The “Medieval” in Gothic Music. In: van Elferen, Isabella (ed.), *Nostalgia or Perversion? Gothic Rewriting from the Eighteenth Century Until Present Day*, 96-112. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Anzoletti, Patrik. 1876. *Zur Heimatfrage Walthers von der Vogelweide*, Bolzano, Selbstverlag des Waltherdenkmal-Comité.
- Bampi, Massimiliano. 2013. Testi, paratesti, contesti. Sulla ricezione della poesia di Walther von der Vogelweide nell’Ottocento tedesco tra filologia e ideologia. In: Buzzoni, Marina & Cammarota, Maria Grazia & Francini, Marusca (a cura di), *Medioevi moderni – Modernità del Medioevo*, 157-170. Venezia: Edizioni Ca’ Foscari.
- Bein, Thomas. 1999. *Walther von der Vogelweide. Textkritik und Edition*. Berlin & New York: de Gruyter.
- Bein, Thomas. 2005. Walther edieren - zwischen Handschriftennähe und Rekonstruktion. In: Schubert, Martin J. (Hrsg.), *Deutsche Texte des Mittelalters zwischen Handschriftennähe und Rekonstruktion. Berliner Fachtagung 1.-3. April 2004*, 133-142. Tübingen: Max Niemeyer.
- Bein, Thomas. 2007. Varianten in der Walther-Überlieferung: Deutung und Dokumentation. Überlegungen am Beispiel von Ton 20. In: Bein, Thomas (Hrsg.), *Der mittelalterliche und der neuzeitliche Walther*, 263-286. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Bein, Thomas (Hrsg.). 2010. *Walther von der Vogelweide. Überlieferung, Deutung, Forschungsgeschichte*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Bein, Thomas (Hrsg.). 2013¹⁵. *Walther von der Vogelweide. Leich, Lieder, Sangsprüche*. Berlin & Boston: de Gruyter.
- Bein, Thomas. 2018. Walther von der Vogelweide: Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der Edition seiner Texte. In: Cipolla, Adele (a cura di), *Digital Philology: New Thoughts on Old Questions*, 29-40. Padova: libreriauniversitaria.it
- Blott, Jonathan. 2021. High Spirits: Heavy Metal and Mental Health. In: *Insight* 8(2). 105-107. (doi: [https://doi.org/10.1016/S2215-0366\(20\)30558-7](https://doi.org/10.1016/S2215-0366(20)30558-7))
- Brunner, Horst. 2000. Walther von der Vogelweide und die Würzburger Professoren. In: Chinka, Mark & Heinze, Joachim & Young, Christopher (Hrsgg.), *Blütezeit. Festschrift für L. Peter Johnson zum 70. Geburtstag*, 123-140. Tübingen: Niemeyer.
- Buzzoni, Marina & Cammarota, Maria Grazia & Francini, Marusca (a cura di). 2013. *Medioevi moderni – Modernità del Medioevo*. Venezia: Edizioni Ca’ Foscari.

- Cammarota, Maria Grazia (a cura di). 2006. *Tannhäuser. Le liriche del Codice Manesse. Edizione critica con traduzione a fronte, introduzione e note.* Bergamo: Sestante.
- Capelli, Dario. 2016-2017. *Riscritture di testi germanici medievali nella musica metal tedesca: tre casi di studio.* Bergamo: Università degli studi di Bergamo. (Tesi di laurea magistrale).
- Capelli, Dario. In corso di stampa. *Dark Medieval Times: Violence and Darkness in Black-Metal Medievalism.* In: Alvestad, Karl Christian (ed.), *21st Century Medievalisms: Between the Global and Individual.* Budapest: Trivent.
- Cormeau, Christoph (Hrsg.) 1996¹⁴. *Walther von der Vogelweide. Leich, Lieder, Sangsprüche.* Berlin: de Gruyter.
- Giorgianni, Stefano. 2016. *J.R.R. Tolkien. Il signore del metallo. L'immaginario tolkieniano nel panorama heavy metal dal black al power.* Milano: Tsunami.
- Giosuè, Fabrizio. 2013. *Folk metal. Dalle origini al Ragnarök.* Falconara Marittima (AN): crac.
- Green, Miranda Jane. 1999. *Dizionario di mitologia celtica.* Milano: Rusconi.
- Hagen, Ross. 2019. *Obsequiae: Reconciling 'Authentic' Medieval Musical Styles with Metal.* In: Barratt-Peacock, Ruth & Hagen, Ross (eds.), *Medievalism and Metal Music Studies. Throwing Down the Gauntlet*, 145-156. Bingley: Emerald.
- Haupt, Moriz (Hrsg.). 1851. *Die Lieder Gottfrieds von Neifen.* Leipzig: Weidmann.
- Kommer, Sven. 2011. *Mittelalter-Märkte zwischen Kommerz und Historie.* In: Buck, Thomas Martin & Brauch, Nicola (Hrsgg.), *Das Mittelalter zwischen Vorstellung und Wirklichkeit: Probleme, Perspektiven und Anstöße für die Unterrichtspraxis*, 183-200. Münster & New York & München & Berlin: Waxmann.
- Kuhn, Hugo. 1936. *Walthers Kreuzzugslied (14,38) und Preislied (56,14).* Würzburg: Konrad Tritsch.
- Lachmann, Karl (Hrsg.). 1827. *Die Gedichte Walthers von der Vogelweide.* Berlin: Reimer.
- Mađro, Andrzej. 2017. *From Psychedelia to Djent – Progressive Genres as Paradox of Pop Culture.* In: Merrill, Julia (ed.), *Popular Music Studies Today: Proceedings of the International Association for the Study of Popular Music 2017*, 159-168. Wiesbaden: Springer.
- Molinari, Maria Vittoria (a cura di). 1994. *Le stagioni del Minnesang.* Milano: Fabbri.
- Molinari, Maria Vittoria. 2002. *Edizione e traduzione: la funzione del traduttore-filologo.* In: Cammarota, Maria Grazia & Molinari, Maria Vittoria (a cura di), *Tradurre testi medievali: obiettivi, pubblico, strategie*, 9-21. Bergamo: Sestante.

- Molinari, Maria Vittoria. 2009. Sul Palästinalied di Walther von der Vogelweide. In: Ferrari, Fulvio & Bampi, Massimiliano (a cura di), *Storicità del testo – Storicità dell'edizione*, 195-228. Trento: Università degli Studi di Trento.
- Molinari, Maria Vittoria. 2013. La lirica tedesca medievale come mezzo di orientamento ideologico e comunicazione politica. Dalla rilettura di alcuni versi di Walther von der Vogelweide. In: Buzzoni, Marina & Cammarota, Maria Grazia & Francini, Marusca (a cura di), *Medioevi moderni – Modernità del Medioevo*, 247-261. Venezia: Edizioni Ca' Foscari.
- Molitor, Raphael. 1911. Die Lieder des Münsterischen Fragmentes. In: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 12. 475-500.
- Mück, Hans-Dieter. 1978. Oswald von Wolkenstein zwischen Verehrung und Vermarktung. Formen der Rezeption 1835-1976. In: Mück, Hans-Dieter & Müller, Ulrich (Hrsgg.), *Gesammelte Vorträge der 600-Jahrfeier Oswalds von Wolkenstein Seis am Schlern 1977*, 483-526. Göppingen: Kümmerle.
- Mühlberger, Georg. 1989. Walther und sein Mythos in Südtirol". In: Mück, Hans Dieter (Hrsg.), *Walther von der Vogelweide. Beiträge zu Leben und Werk*, 31-43. Stuttgart: Stöffler & Schütz.
- Müller, Ulrich & Bennewitz, Ingrid & Spechtler, Franz Viktor (Hrsgg.). 2022². *Neidhart-Lieder. Texte und Melodien sämtlicher Handschriften und Drucke*, vol. I. Berlin & Boston: de Gruyter.
- Nagel, Bert. 1962. *Meistersang*. Stuttgart: Metzler.
- Pfeiffer, Franz (Hrsg.). 1864. *Walther von der Vogelweide*. Leipzig: Brockhaus.
- Ranawake, Silvia (Hrsg.). 1997. *Walther von der Vogelweide. Gedichte*, vol. I. Tübingen: Niemeyer.
- Ranawake, Silvia & Steinmetz, Ralf-Henning. 2005. Konturen einer neuen kommentierten Walther-Ausgabe. In: Birkhan, Helmut (Hrsg.), *Der achthundertjährige Pelzrock. Walther von der Vogelweide – Wolfger von Erla – Zeilmauser*, 427-447. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- Reichert, Hermann. 1998. *Walther von der Vogelweide für Anfänger*. Wien: WUV-Universitätsverlag.
- Ricci, Vittore. 1896. D'una causa remota del monumento a Dante Alighieri in Trento. In: s.n., *Il Trentino a Dante Alighieri. Ricordo dell'inaugurazione del Monumento Nazionale a Trento*, 35-43. Trento: Zippel.
- Sharman, Leah & Dingle, Genevieve Anita. 2015. Extreme metal music and anger processing. In: *Frontiers in Human Neuroscience* 9. (doi:10.3389/fnhum.2015.00272)
- Simrock, Karl (Hrsg.). 1833. *Gedichte Walthers von der Vogelweide*, 2 vol. Berlin: Vereinsbuchhandlung.

- Scholz, Manfred Günter. 2005². *Walther von der Vogelweide*. Stuttgart & Weimar: Metzler.
- Schweikle, Günther. 1985. Zur Edition mittelhochdeutscher Lyrik, in Überlieferung-, Editions- und Interpretationsfragen zur mittelhochdeutschen Lyrik. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 104. 2-18.
- Schweikle, Günther (Hrsg.). 1994/1998. *Walther von der Vogelweide. Werke. Mittelhochdeutsch-Neuhochdeutsch*, 2 vol. Stuttgart: Reclam.
- Uhland, Ludwig. 1822. *Walther von der Vogelweide, ein altdeutscher Dichter*. Stuttgart & Tübingen: Gotta.
- van Elferen, Isabella. 2017. Goth Music and Subculture. In: Partridge, Christopher & Moberg, Marcus (eds.), *The Bloomsbury Handbook of Religion and Popular Music*, 316-326. London & New York: Bloomsbury Academic.
- von Kraus, Carl. 1935. *Walther von der Vogelweide. Untersuchungen*. Berlin & Leipzig: de Gruyter.
- Willemsen, Elmar. 2006. *Walther von der Vogelweide. Untersuchungen zur Varianz in der Liedüberlieferung*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Wolbring, Michael. 2019. *Melchior Goldast und der Codex Manesse*, 2 vol. Heidelberg: Heidelberg University Publishing.
- Zeppezauer-Wachauer, Katharina. 2012. *Kurzwil als Entertainment. Das Mittelalterfest als populärkulturelle Mittelalterrezeption. Historisch-ethnografische Betrachtungen zum Event als Spiel*. Marburg: Tectum.

Sitografia

- <https://www.corvuscorax.de/band/>
- <https://forum.metal-archives.com/viewtopic.php?p=2663719#p2663719>
- <http://www.hva.uni-trier.de/>
- <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780198609674.001.0001/acref-9780198609674-e-3633>
- <https://www.saltatio-mortis.com/diskografie/heptessenz/>
- <https://www.worldofomnina.com/band/message>
- <https://www.youtube.com/watch?v=71swxdSzY1w>

Discografia

- In Extremo. 1998. *Weckt die Toten!*. S.l.: In Extremo Records.
- Omnia. 2006. *PaganFolk*. S.l.: Banshee Records.

- Omnia. 2014. *Earth Warrior*. S.I.: Pagan Scum Records.
- Omnia. 2016. *Prayer*. S.I.: Pagan Folk Records.
- Ougenweide. 1974. *All die weil ich mag*. Leipzig: Polydor.
- Ougenweide. 1979. *Liederbuch*. Leipzig: Polydor.
- Ougenweide. 2006. *Ougenweide – All die weil ich mag*. Holste: Bear Family Records.
- Queen. 1975. *A Night at the Opera*. London: EMI.
- Saltatio Mortis. 2003. *Heptessenz. Marktmusik des Mittelalters*. Eisenerz: Napalm Records.
- Sühnopfer. 2014. *Offertoire*. S.I.: Those Opposed Records.