

## Tutto è niente – niente è tutto. L'amore dei trovatori e dei «Minnesänger»

Ingrid Kasten

I.

L'amore – così si afferma a volte – è un'invenzione del Medioevo. Benché con ciò le tradizioni antiche del discorso amoroso, alle quali il Medioevo deve molto, soprattutto a Platone ed Ovidio, vengano ampiamente dimenticate e resti esclusa anche la teologia amorosa cristiana, si pone comunque la questione se in questa affermazione non vi sia qualcosa di vero. Infatti il Medioevo – e più precisamente il XII secolo – segna una svolta importante nella storia dell'amore, dal momento che è nel XII secolo che viene sviluppato un concetto d'amore totalmente nuovo, un nuovo modello per la codificazione del rapporto tra i sessi. La nascita del concetto coincide con il letterarizzarsi delle lingue volgari in Europa, con il loro passaggio dalla forma orale a quella scritta.

Quando si parla dell'amore e del Medioevo compare spesso il concetto dell'«amor cortese», con il quale si connette di norma l'idea del «vassallaggio d'amore» e del «vassallaggio alle donne». Di fatto nella concezione del vassallaggio alle donne il rapporto tradizionale tra i sessi è stilizzato secondo il modello feudale ed in qualche modo capovolto: non è l'uomo, come richiede l'ordine patriarcale, bensì la donna – così sembra perlomeno – a detenere nella concezione del vassallaggio d'amore la posizione del partner che è superiore e decide. Ella, elevata a «feudataria» e stilizzata come quintessenza del bene, è ad un livello di valore superiore rispetto all'uomo, che dal canto suo le si sottomette spontaneamente, la corteggia con la sua lode e cerca di ottenere il suo amore con il proprio fedele servizio.

La concezione del vassallaggio alle donne fu sviluppata nel XII secolo presso le corti del sudovest della Francia da poeti autori di canzoni che si chiamavano – probabilmente secondo il concetto derivante dalla retorica dell'*inventio-trovadores*, «trovatori». No-

### REDAZIONE:

Luigi Blanco, Giorgio Bongiovanni, Gustavo Corni, Angela De Benedictis, Raffaella Gherardi, Gustavo Gozzi, Aldo Mazzacane, Mauro Moretti, Ilaria Porciani, Pierangelo Schiera, Claudio Tommasi, Gabriella Valera, Cristina Vano

La redazione fa capo al prof. Pierangelo Schiera presso il Dipartimento di Teoria, Storia e Ricerca Sociale – Università di Trento, Via Verdi 26 – 38100 Trento

### SEGRETARIA DI REDAZIONE:

Angela De Benedictis

### DIRETTORE RESPONSABILE:

Giovanni Faustini

Registrazione presso il Tribunale di Trento n. 724 del 22 luglio 1991  
Composizione e impaginazione: Istituto trentino di cultura Ufficio Editoria  
Stampa: Centro Stampa dell'Università di Trento, Via Lavisotto 119, – 38100 Trento

La Rivista è pubblicata con un contributo del CNR e del Dipartimento di Teoria, Storia e Ricerca sociale – Università di Trento

bili dilettanti e letterati professionisti agirono qui in competizione. Le tesi sull'amore che essi propagavano nelle loro canzoni furono accolte presto anche altrove, nel nord della Francia tramite i *trouvères* e nei paesi di lingua tedesca tramite i *Minnesänger* (i «cantori d'amore», secondo l'antico vocabolo tedesco *minne*, che significa amore). Il discorso trobadorico si diffuse inoltre in Spagna, Portogallo, Inghilterra e persino nei paesi scandinavi e nell'Europa dell'est.

Nella letteratura medioevale accanto a questo vassallaggio alle donne vi sono senza dubbio anche altre concettualizzazioni dell'amore (per esempio l'amore di Tristano, l'amore come passione, l'amore fatato), ma il discorso specifico sull'amore connesso al modello sociale del vassallaggio ha segnato la cultura europea probabilmente in modo più duraturo di altre concezioni sull'amore.

Oggi quale interesse può ancora suscitare questo singolare concetto d'amore, questa curiosa stilizzazione del rapporto tra i sessi? Esso offre difficilmente spunto per una nuova concettualizzazione del rapporto di coppia tradizionale, improntato alle strutture patriarcali, il quale adesso sembra divenuto più che mai problematico. È fin troppo evidente come il discorso trobadorico sull'amore si sia formato in modo unilaterale da una visione maschile e da interessi maschili. Infatti la donna, nonostante – o proprio per – la sua rivalutazione quale «feudataria» (*domna dei trovatori, frowe dei Minnesänger*), in generale non partecipa attivamente all'evento d'amore. Il detentore dell'esperienza amorosa è unicamente l'uomo, alla donna rimane riservato il ruolo dell'oggetto del desiderio idolatrato e passivo.

Per quanto poco utile sia dunque il discorso trobadorico sull'amore come modello per un moderno rapporto di coppia, esso può suscitare tuttavia un interesse moderno, poiché proprio tramite la sua diversità ci si può rendere conto della relatività storica delle contemporanee concezioni sull'amore. Perché è nato un concetto d'amore tanto singolare? Come si può spiegare la sua enorme recezione? Quali funzioni ha espletato?

Queste sono le domande appassionanti e molto discusse nell'ambito della ricerca. Desidero affrontare alcuni dei problemi che con ciò vengono sollevati, soffermandomi sulla prima lirica trobadorica e sulla precoce recezione del modello trobadorico nel *Minnesang* tedesco. Il punto di partenza sarà il più antico trovatore a noi noto, il duca Guglielmo d'Aquitania (1071-1126) – ma più famosa di lui è sua nipote Eleonora d'Aquitania, che è attestata quale protettrice dei trovatori; al centro delle mie riflessioni intorno al *Minnesang* tedesco vi sarà poi Friedrich von Hausen. Friedrich von Hausen era originario di una stirpe di baroni della Franconia ed era al ser-

vizio dell'imperatore tedesco Federico Barbarossa, per il quale si prodigava come diplomatico e per così dire come funzionario. Non si sa quando sia nato, si sa invece che è morto nell'anno 1190.

## II.

Anzitutto parliamo quindi della lirica dei trovatori. Le attestazioni più antiche di questa lirica risalgono all'epoca intorno al 1100 e vengono attribuite a Guglielmo d'Aquitania, uno dei signori più potenti della Francia del XII secolo. È un tempo di profondi sconvolgimenti politici e sociali quello in cui vive Guglielmo. La Chiesa ha acquistato nel corso dell'XI secolo in misura sempre maggiore potere e con ciò anche autorità sull'aristocrazia laica.

Spettacolari sono ad esempio le discussioni fra potere temporale e potere spirituale relative all'investitura episcopale. In Germania questa disputa vede il suo apice con la cosiddetta «andata a Canossa», con la quale l'imperatore tedesco Enrico IV fu obbligato a sottomettersi al papa di allora, Gregorio VII. Guglielmo d'Aquitania ha a quel tempo esattamente sei anni.

Nel conflitto fra potenti temporali e potenti spirituali si ha a che fare però non solamente con problemi inerenti all'investitura, bensì anche con l'imposizione di un nuovo ordine politico e della sicurezza di pace, al cui riguardo basterà qui evocare la parola chiave «tregua di Dio». Nell'interesse di questo ordine per l'aristocrazia laica al potere vengono sviluppati nuovi modelli orientati ad ideali ascetici, al cui centro si pone l'ideale del «cavaliere» vincolato ad un'etica fondata cristianamente. Al contempo le forze aggressive vengono deviate verso l'esterno: da nessuna parte la rafforzata posizione della Chiesa nella politica di potenza diviene più evidente che nell'impresa bellica della prima crociata, svoltasi a cavallo fra l'XI ed il XII secolo. A quel tempo Guglielmo è già un uomo adulto. Anch'egli partecipa ad una delle crociate, la quale si conclude tuttavia in un fallimento.

Nell'epoca densa di avvenimenti in ambito religioso intorno al 1100 gli sforzi innovativi limitati in un primo tempo alla Chiesa nel suo interno vengono dunque condotti all'esterno e fatti propri dal mondo laico. Ciò risulta evidente anche dalla fondazione di nuovi ordini religiosi. Vi è un gran numero di donne – soprattutto donne della nobiltà e fra loro diverse donne appartenenti alla cerchia intorno a Guglielmo, addirittura sua moglie e sua figlia – che si uniscono alle nuove comunità religiose che si stanno formando.

Di grande importanza sono infine i tentativi da parte della Chiesa di influire sulla morale dell'aristocrazia laica e di modificare la prassi feudale del matrimonio. Fra l'aristocrazia laica era in uso che i matrimoni venissero contratti per interessi dinastici, politici ed eco-

nomici; l'amore – come d'altronde più tardi anche nella borghesia – di regola non giocava un ruolo come motivo di matrimonio. Spesso unioni matrimoniali venivano contratte fra parenti (più o meno stretti). In contrasto con ciò la Chiesa pose in primo piano la decisione personale del coniuge nell'atto nuziale, il consenso, e fece addirittura dipendere da ciò la validità del matrimonio (*consensus, non copula facit matrimonium*). Inoltre essa dichiarò i matrimoni fra coniugi uniti da una parentela troppo stretta (sino al settimo grado; un'attenuazione fu portata solo dal concilio lateranense del 1215) illeciti o, qualora già contratti, nulli. È ovvio peraltro che la Chiesa con la sua dottrina tradizionale del peccato condannasse il piacere e difendesse una forma strettamente monogama di matrimonio. I rapporti extraconiugali venivano condannati severamente e, quando possibile, anche sanzionati.

Così il re francese Filippo I, il feudatario di Guglielmo d'Aquitania, fu scomunicato alla fine dell'XI secolo, perché, pur essendo sposato ed essendo sua moglie ancora in vita, intrattenne un rapporto amoroso con la moglie di un vassallo. Per ottenere una riconciliazione con la Chiesa Filippo dovette fare tra l'altro delle concessioni politiche in materia di investitura. Guglielmo d'Aquitania, come sappiamo da fonti storiche, prese a suo tempo partito con veemenza per gli scomunicati. Più tardi fu colpito egli stesso dalla scomunica della Chiesa per avere, similmente a Filippo, intrattenuto una relazione con la moglie di un vassallo, una viscontessa, ed essersi rifiutato di troncargli questo rapporto. Un cronista medievale, il quale esterna un'evidente disapprovazione nei confronti di Guglielmo, ci ha tramandato questo fatto.

Il cronista racconta che il vescovo competente, che – come fa rilevare – era calvo, esortò ancora una volta Guglielmo a rinunciare alla relazione con l'amante prima che egli pronunciassero la formula di scomunica. Guglielmo avrebbe però risposto: «Un pettine liscerà i suoi capelli ribelli prima che io rinunci alla viscontessa».

Evidentemente il duca non era disposto a lasciarsi privare dalla Chiesa del diritto alla libertà erotica avvertito come ereditario. A causa di questo e di altri avvenimenti simili Guglielmo è entrato nella cronachistica medievale, nella quale si parla anche delle sue attività letterarie, come «nemico di ogni pudore e santità». Un certo rispetto per la risposta pronta di Guglielmo traspare nonostante tutto dall'osservazione per cui egli con le sue canzoni avrebbe superato in umorismo persino gli artisti comici di professione, gli *oculatores*.

Chi vuole capire il discorso trobadorico sull'amore deve tener presente la situazione politica e sociale tracciata qui solo a grandi linee, così come gli effetti di questa sull'aristocrazia. Per Guglielmo,

come mostrano le sue canzoni, è in gioco l'autonomia erotica dell'uomo aristocratico. L'affermarla rispetto alle norme morali della Chiesa è uno degli stimoli centrali del suo poetare.

### III.

Solo poche, non più di una mezza dozzina, delle canzoni di Guglielmo ci sono conservate. Esse presentano in parte dei tratti burleschi, che arrivano sino all'osceno; alcune di esse hanno invece un carattere serio, si potrebbe dire filosofico. Per via di questa polarità, che caratterizza l'esigua opera di Guglielmo, il romanista italiano Pio Rajna ha coniato per il primo trovatore il termine, entrato ormai nella storia della letteratura, di «trovatore bifronte».

In relazione al nuovo concetto del vassallaggio alle donne è particolarmente significativa una canzone, in cui Guglielmo riflette sulle possibilità di un'esperienza ottimale di felicità. Si tratta della canzone *Pos vezem de novel florir* («Che noi si possa di nuovo veder fiorire»).

Il soggetto di questa esperienza amorosa è, com'è di regola nella lirica medievale, un io maschile. La prima strofa illustra il rinascere in primavera della natura, la quale esorta ognuno a cercare la sua felicità nell'amore. L'io narrante si sente però escluso dall'universale gioia che lo circonda. Perché? Forse riflette egli – non ha rispettato le regole dell'amore? No, si dice, l'incapacità di provare gioia e piacere ha la sua causa in qualcos'altro: nell'esperienza della caducità e della fugacità della felicità in generale:

«A totz jorns m'es pres enaïsi  
c'anc d'aquo c'amieï no.m jauzi,  
ni o farai, ni anc non o fi;  
fauc, maintas ves que.l cor me ditz:  
'Tot es niens'<sup>1</sup>.

La poca gioia del cantore non risulta quindi dal fatto che una donna che egli ama gli si sia negata o che ostacoli esterni si oppongano alla realizzazione dei suoi desideri. Essa risulta piuttosto alla riflessione sulla vanità dell'esperienza terrena della felicità, che Guglielmo con una chiara allusione al *topos* biblico della *vanitas* concettualizza puntualmente: *vanitatum vanitas*, tutto è vano, tutto è niente. Ma l'io narrante non si ferma a questo *Tot es niens*. Egli insorge piuttosto contro ciò invertendo semplicemente il verbo biblico della vanità di tutte le cose terrene. Se tutto è niente, allora vale anche la conclusione inversa: niente è tutto. Le strofe seguenti

<sup>1</sup> «Sempre è stato il mio destino di non raggiungere alcun godimento di ciò ch'amavo; così è sempre stato e così sarà, poiché so che il cuore nell'agire costantemente mi dice: tutto è vano, tutto è niente».

della canzone servono a sviluppare ulteriormente questa posizione.

Infatti contro la cognizione della vanità di tutte le cose terrene l'io narrante resta fedele alla ricerca del piacere e del divertimento. Il coraggio e la costanza, egli si dice, devono condurre al successo desiderato. Tuttavia vanno seguite determinate regole, in modo che dall'amore si possa trarre qualcosa di più che solo fugace piacere. Così un uomo che vuole avere successo in amore deve sottomettersi alla donna e distinguersi attraverso maniere particolari. Egli deve essere gentile e devoto sia verso gli estranei che verso i vicini che la circondano:

«Obediensa deu portar  
a maintas gens qui vol amar;  
e cove li que sapcha far  
faitz avinens  
e que.s gart en cort de parlar  
vilanamens»<sup>2</sup>.

Nell'ottica odierna risulta sorprendente che l'amore non si realizzi in uno spazio privato, bensì che la società venga inclusa nel rapporto fra uomo e donna. Questo va sottolineato, proprio perché il rapporto viene pensato al di fuori della forma socialmente legittimata del matrimonio. Così Guglielmo, e quindi l'amante, se vuole conquistare per sé una donna, deve cercare di ottenere nelle parole e nei fatti non soltanto il suo favore, ma anche quello della società. Con ciò l'amore acquista il carattere di un'arte e di un gioco di società.

E non è un caso che Guglielmo elevi l'*obediensa* a concetto programmatico. La parola ha connotati proprio del diritto feudale ed allude pertanto al dovere di fedeltà e di servizio del vassallo. Ma essa è caratterizzata in forte misura anche da concezioni religiose. Il suo corrispondente latino, *oboedientia*, ha un ruolo centrale come comandamento cristiano dell'umiltà e dell'obbedienza nel regolamento dell'ordine benedettino; all'epoca della prima crociata la *oboedientia* fu dichiarata inoltre da parte ecclesiastica virtù principale di un cristiano in generale.

Il fatto che Guglielmo faccia proprio questo concetto e gli ascriva importanza programmatica in una concezione mondana dell'amore mostra in modo esemplare come modelli di pensiero connotati religiosamente vengano da lui ripresi, rimaneggiati e resi utili per la definizione e la rivalutazione dell'amore profano, dell'amore tra i sessi. Questo procedimento è caratteristico anche del discorso sull'amore nei trovatori più tardi.

<sup>2</sup> «Devozione – premurosità, obbedienza – deve portare verso molta gente chi vuol amare, e nel suo fare deve saper essere amabile e deve guardarsi dal parlare a corte villanamente».

L'obbedienza, la *obediensa*, pretesa da Guglielmo dagli amanti non persegue uno scopo politico o religioso, bensì promuove un ideale di mondanità galante orientato al piacere. A questo Guglielmo oppone accentuatamente il biblico *vanitatum vanitas* – la condanna di tutte le cose terrene ad essere vane – allo scopo di affermare come valore e insegnamento – «Niente è tutto» – l'amore sessuale condannato dalla tradizione cristiana come peccaminoso.

Il programma della *obediensa* espleta però anche un'altra funzione. Il rapporto fra uomo e donna è stilizzato già in Guglielmo secondo il modello del vassallaggio ed è caratterizzato di conseguenza da una distanza tra la «feudataria» ed il «vassallo» a lei devoto. Rientra nei presupposti della situazione che il desiderio dell'uomo non sia ancora appagato. La frustrazione che può nascere in lui da ciò viene compensata però dal fatto che egli trae già godimento dal corteggiamento. Infatti, poiché l'amore è legato a determinate regole ed acquista così il carattere di un'arte, la quale si manifesta in forme sociali di comportamento superiori, il corteggiamento ottiene un valore specifico di divertimento e procura all'amante la sensazione di essere in possesso di una particolare competenza «artistica». La formalizzazione del rapporto fra i sessi nel vassallaggio alle donne non solo cerca di rimediare al verdetto biblico della vanità di tutte le cose terrene, ma aumenta anche la possibilità di piacere dell'amore: niente è tutto, se al «niente» si dà solo una forma artistica.

La concezione dell'*obediensa* sviluppata da Guglielmo andava evidentemente incontro al bisogno dell'aristocrazia laica di modelli rappresentativi della visione e dell'affermazione culturale di sé rispetto ai postulati morali della Chiesa. Come detto al principio, agli inizi del discorso trobadorico sull'amore coincidono con l'inizio del letteralizzarsi della poesia in lingua volgare, la quale diviene lo strumento di una nuova pretesa culturale dell'aristocrazia laica.

Le idee di Guglielmo vengono riprese ed in parte discusse criticamente e modificate da successivi poeti autori di canzoni. Nell'*amor de lonh*, l'amore di terra lontana del trovatore nobile Jaufrè Rudel, il quale appartiene ad una generazione posteriore a quella di Guglielmo, l'idea del vassallaggio non gioca alcun ruolo nella concettualizzazione dell'amore; ne gioca però uno l'aspirazione al piacere, che qui appare elevata e brama inappagabile. Marcabru, un contemporaneo di Jaufrè Tudel, nelle sue canzoni afferma invece con vigore il punto di vista della morale cristiana nell'amore.

Nel corso della discussione si sviluppa un codice d'amore di corte, che si contraddistingue per una struttura di base paradossale. La morale, che vieta rapporti extraconiugali, ed il desiderio di un amore «libero», non condizionato da alcuna costrizione esterna, si

bilanciano. Entrambe le pretese vengono sì affermate, ma – lungo uno stretto crinale fra lecito ed illecito – vengono usate un contro l'altra e neutralizzate.

Così i pensieri del soggetto lirico, dell'uomo, ruotano sempre intorno alla possibilità ed all'impossibilità del superamento della distanza, della differenza, che è inscritta nel rapporto fra i sessi, e la tensione del desiderio inappagato scatena le forze produttive che cantano sempre da capo la canzone dell'amore unico ed ineguagliabile, del *fin'amor*, con la lode dell'amore negato, con la riflessione sulle leggi e l'effetto dell'amore, con le manifestazioni di speranza, disperazione, fedeltà.

Fra le tesi centrali dei trovatori rientra la supposizione che l'amore sia qualcosa di buono, che il *fin'amor* renda migliori e causi il perfezionamento dell'uomo. Diffusa è l'opinione per cui l'amore rappresenterebbe un valore in sé, indipendentemente dal fatto se l'amante giunga al suo godimento fisico o meno. Così in una canzone di uno dei più famosi trovatori, Bernart de Ventadorn, si legge:

«Che Dio non mi doni mai la facoltà di non essere colto dal desiderio d'amore. Se anche sapessi che non possederei mai niente di ciò e che ogni giorno da ciò mi deriverebbe solo del male, almeno avrei così un cuore buono, e ho un godimento molto maggiore dall'amore, poiché ho un cuore buono e lo serbo...».

Mentre a Guglielmo d'Aquitania di sicuro interessava ancora il godimento fisico, qui con la spiritualizzazione dell'esperienza amorosa si annuncia una tendenza all'autonomizzazione, in cui l'amore stesso viene connotato in modo libidinoso. Non importa tanto amare una donna, quanto amare l'amore.

Di Bernart de Ventadorn è anche la *Canzone della lodoletta*, che coglie con un'immagine ineguagliabile, la malinconia del desiderio, lo slancio dell'anima e la perdita di sé nell'amore:

«Can vei la lauzet mover  
de joi sas alas contra.l rai,  
que s'oblid e.s laissa chazer  
per la doussor c'al cor li vai,  
ai! tan gras enveya m'en ve  
de cui qu'eu vey a jauzion,  
meravilhas ai, car desse  
lo cor de deziron no.m fon»<sup>3</sup>.

La spiritualizzazione dell'amore nelle canzoni di Bernart de Ventadorn ha attinenza con le concezioni neoplatoniche sull'amore, che hanno avuto effetto anche sulla mistica. Importante per l'ar-

<sup>3</sup> «Quando la lodoletta vedo battere gioiosamente l'ali incontro al sole, ed ecco s'oblia e si lascia cadere per la dolcezza che le giunge al cuore, ah! si grande invidia mi prende d'ogni essere ch'io veda gioire, ch'è meraviglia se tosto il cuore dal desio non mi si strugge».

te medievale della canzone è il concetto della bellezza derivante da questa tradizione. Secondo esso Dio ha creato un mondo visibile, affinché l'uomo si elevi alla vista della sua bellezza, la comprenda quale riflesso della bellezza divina e venga così condotto alla conoscenza dell'essere supremo. Per questo anche l'ammirazione della bellezza femminile, che risveglia il desiderio dell'uomo, non è un peccato; non lo è per lo meno nella misura in cui l'uomo va oltre alla percezione sensoriale e cerca di riconoscere nella bellezza della donna l'operato divino. Qui si mostra nuovamente come i trovatori facciano propri modelli di pensiero cristiani e li rendano utili per la concettualizzazione dell'amore.

Sul trovatore Bernart de Ventadorn non si sa quasi nulla di sicuro. Una cosa è certa tuttavia: egli non faceva parte, come Guglielmo d'Aquitania, dei poeti autori di canzoni che cantavano solo per il loro divertimento personale, bensì di coloro che si guadagnavano da vivere con la loro arte e che erano attivi al servizio di mecenati e mecenatesse sempre nuovi. Per lui la costellazione di coppia della canzone d'amore trobadorica, della canzone tripartita, non era mera finzione e gioco. Essa corrispondeva piuttosto alla reale situazione del trovatore, che a causa del suo rango sociale basso non poteva pensare sul serio di ottenere per sé l'amore di una dama dell'aristocrazia. Con questi presupposti la canzone d'amore divenne un raffinato panegirico, un canto di devozione, e questo fatto può anche aver contribuito alla spiritualizzazione dell'amore.

Il poeta autore di canzoni professionista doveva soddisfare le aspettative e le pretese dei suoi mecenati. Fra i suoi compiti v'era quello di articolare le loro concezioni di valore, ma anche quello di soddisfare il loro bisogno d'intrattenimento nobile e di divertimento estetico. Così il discorso trobadorico sull'amore serviva non solo da strumento di rappresentanza aristocratica, bensì anche da mezzo della discussione intorno ai principi dell'interazione sociale a corte. Infatti esso fissava sempre di nuovo delle norme di comportamento che miravano alla codificazione e al controllo degli affetti. Di continuo venivano provate paradigmaticamente possibilità di superamento e di compensazione della frustrazione dovuta al desiderio inappagato. Con ciò il discorso sull'amore espletava anche la funzione di un modello di ordine.

#### IV.

A partire dal XII secolo vi sono testimonianze di una lirica d'amore in lingua volgare anche in ambito germanico. Le strofe più antiche del cosiddetto *Minnesang* sono difficili da datare, ma si presume che siano nate circa alla metà del XII secolo. Esse provengono dal

sud, dal territorio austro-bavarese. La concezione dei ruoli dei sessi è qui dapprima ancora tradizionale. L'uomo appare nel ruolo del partner superiore, per il quale le donne sono oggetti come per il cacciatore lo è la selvaggina. «Donne e falchi», così si legge nelle strofe a verso lungo del *Minnesänger* Kurenberg, «diventano facilmente docili. Verso chi li sa adescare nel giusto modo essi volano».

Tuttavia l'opposizione fra la morale ed il desiderio di un amore «libero» è già insita nella prima lirica tedesca e l'io, il soggetto lirico, è spesso ancora una donna. Diffuse sono di conseguenza le «canzoni di donne» scritte da uomini: Lamenti di donne sulla separazione dell'uomo amato, su ostacoli che impediscono un incontro con lui, ma anche sull'infedeltà dell'uomo.

Gradualmente avviene però una svolta. Le forme strofiche antiche con i versi lunghi a rima baciata vengono sostituite dalla canzone romanica tripartita e con l'adozione del vassallaggio trobadorico alle donne la donna passa in secondo piano come soggetto lirico a favore dell'uomo.

Non è possibile stabilire come i *Minnesänger* siano venuti a conoscenza del vassallaggio alle donne trobadorico. Possibilità di presa di contatto erano offerte dalle crociate e da occasioni di festa importanti come la festa di Pentecoste di Magonza, che fu organizzata da Federico Barbarossa nel 1184. Un ruolo particolare di mediazione dovrebbe essere stato svolto dai territori di frontiera románico-tedeschi. Da un tale territorio di frontiera nell'attuale Belgio proveniva Heinrich von Veldeke, che rielaborò la storia dell'Enea virgiliano per il pubblico tedesco e che come *Minnesänger* fu uno dei primi a far proprie le nuove idee sull'amore. Probabilmente esse non gli furono trasmesse direttamente dai trovatori, bensì dai trovieri attivi nel nord della Francia. Il *Minnesänger* Rudolf von Feis, che risiedeva anch'egli in un territorio di confini linguistici (nell'odierna Svizzera), per parte sua in alcune canzoni si rifaceva strettamente a composizioni del trovatore Folquet de Marselha, che era nativo di Genova e viveva come mercante a Marsiglia.

Diversamente che nella sfera dei trovatori, in cui erano attivi sia nobili dilettanti che poeti autori di canzoni professionisti, il *Minnesang* nelle regioni di lingua tedesca fu dapprima un'arte esclusiva riservata all'aristocrazia ed ai membri della società di corte. Uno dei centri più importanti della recezione dell'arte romanica della canzone fu costituito a partire dagli anni settanta ed ottanta del XII secolo dalla corte degli Staufer. Fra i signori nobili che ci cimentarono come *Minnesänger* vi fu anche il figlio di Federico Barbarossa, il successivo imperatore Enrico VI; ma rappresentante principale della «scuola poetica degli Staufer» è considerato Friedrich von Hausen.

Hausen era venuto a contatto con l'arte dei trovieri; nelle sue canzoni si è potuta dimostrare la presenza di influssi provenienti dal nobile della Francia del Nord Conon de Béthune. Non è possibile dire con certezza se Hausen conoscesse anche canzoni dei trovatori. L'occasione per contatti del genere potrebbero essergli stata offerta in ogni caso da diversi viaggi nell'Italia del nord, dove Hausen soggiornò più volte in missione imperiale. Soprattutto la corte del Monferrato, nella quale fu promossa l'arte dei trovatori, è probabile come luogo di mediazione, benché tra questa corte ed i tedeschi non vi fossero solo contatti amichevoli.

V.

Il contrasto politico tra potere spirituale e potere temporale alla fine del XII secolo nel territorio di lingua tedesca era certamente ancora importante, ma non giocava più un ruolo tanto grande quanto al tempo di Guglielmo d'Aquitania in Francia. Tuttavia anche in Germania vi furono grandi mutamenti che misero in dubbio la tradizionale autocomprensione dell'aristocrazia. Al bisogno di nuovi modelli in un'epoca di trasformazioni si deve sicuramente anche l'interesse per un nuovo discorso sull'amore da funzionalizzare in vari modi.

Friedrich von Hausen non è un duca potente come Guglielmo d'Aquitania, bensì un funzionario ed un diplomatico al servizio degli Staufer. Tuttavia anche in lui si può avvertire il tentativo di attestare come valore l'amore fra i sessi e di porlo al centro della visione di sé aristocratica. Così non è un caso che egli lodi la bellezza femminile e che rinvii programmaticamente al creatore di questa bellezza:

«Ich sihe wol, daz got wunder kan  
von schoene wûrken ûz wîbe.  
daz ist an ir wol schîn getân,  
wan er vergaz niht an ir lîbe.  
den kumber, den ich lîde,  
den wil ich gerne hân,  
ze diu daz ich mir ir belîbe,  
und al mîn wille süll ergân.  
mîn vrouwe sehe, waz si des tuo!  
dâ stât dehein scheiden zwuo»<sup>4</sup>.

La bellezza della donna creata da Dio non solo giustifica la brama dell'uomo ed esclude la possibilità del peccato, ma giustifica e nobilita allo stesso tempo anche la pena che l'uomo sopporta a causa

<sup>4</sup> «Vedo bene che Dio può fare miracoli di bellezza nelle donne. Ciò è divenuto veramente palese in ella, poiché egli non dimenticò nulla nel suo corpo. La pena che sopporto l'accetto volentieri, se solo posso rimanere con lei e tutti i miei desideri si realizzino. La mia donna veda cosa può fare al riguardo! Non vi può essere qui separazione».

della donna. In un'altra canzone Hausen dice in modo orgoglioso: «Se con il mio amore commetto un peccato, perché Dio creò allora le donne così belle?»

Hausen si appropriò quindi con entusiasmo delle nuove concezioni sull'amore. Anche se il vassallaggio come modello per il rapporto tra i sessi viene ad avere contorni meno definiti che nella lirica dei trovatori e dei trovieri, il concetto dell'«amore fino» si impone totalmente nelle sue canzoni, secondo le quali l'uomo deve cercare di ottenere l'amore della donna con il suo «servizio» e non può esigere imperiosamente il «guiderdone» desiderato, bensì solo sperarvi umilmente.

In Hausen (e nel *Minnesang* tedesco dell'epoca in generale) anche il momento della galanteria e della sensualità, così come il carattere giocoso dell'amore, è meno accentuato che nella lirica romantica. Così il *Minnesänger* tedesco loda sì la bellezza della donna, ma non la descrive però nei particolari. I poeti tedeschi autori di canzoni comunque pongono l'accento in genere più marcatamente sui pregi interiori della donna, sulle qualità morali che giustificano il desiderio dell'uomo.

Anche Hausen immagina la donna come detentrica di morale e decoro, la quale non ha bisogno di essere sorvegliata, dal momento che ella stessa vigila sulla sua virtù e rifiuta la corte dell'uomo. Questo vive il rifiuto come una forma di rimprovero, di critica, la quale mette in discussione il suo proprio valore e lo induce a riflettere sulla sua condizione psichica e sul suo stato morale. L'analisi differenziata dell'anima occupa uno spazio considerevole nelle canzoni di Hausen; proprio in essa trova conferma la disposizione dell'uomo all'«amore fino», nella realizzazione del quale egli spera, pur sapendo che non l'otterrà forse mai.

Se l'amante condanna l'irrazionalità della passione amorosa e si lamenta di aver assentito senza riflettere ad un tale «amore fino» che non gli ha causato che dolore, allora questo accade non da ultimo allo scopo di evidenziare la straordinarietà dell'amore e di far risaltare la propria prestazione, la fedeltà incrollabile nonostante tutte le avversità.

Mentre Guglielmo d'Aquitania oppone al biblico *Tot es niens* con un'oculata inversione un *Niens es tot*, Hausen si impegna per un più armonizzante bilanciamento di valori mondani e religiosi. E nelle sue canzoni alla fine acquista addirittura nuovamente valore il detto della vanità di tutte le cose terrene. Certamente vi sono anche alcuni trovatori che esprimono dubbi sul fatto se il *fin'amor* sia conciliabile con i postulati della religione, ma questo tema non viene in essi un conflitto centrale.

Diversamente stanno le cose per il *Minnesang* tedesco. Qui, dopo una fase di entusiasmo, vengono avanzate delle riserve. Hausen è uno dei primi a riprendere il motivo trobadorico del vassallaggio alle donne, ma è anche uno dei primi ad articolare dubbi motivati religiosamente circa la rivalutazione dell'amore profano a *summum bonum* del mondo di corte. Come è spiegabile ciò?

Quando nel 1190 il signore di Hausen, Federico Barbarossa, mette in opera la sua decisione di intraprendere una crociata, il *Minnesänger* ne resta personalmente colpito nella sua esistenza. La discussione dei postulati religiosi che erano connessi ad una crociata portano dapprima ad una relativizzazione della pretesa di validità dell'«amore fino». Hausen riserva all'amore divino la priorità rispetto all'amore profano:

«doch klage ich daz,  
daz ich sô lange gotes vergaz.  
den wil ich iemer vor in allem haben  
und in dâ nâch ein holdez herze tragen»<sup>5</sup>.

Ma questa soluzione graduale viene rifiutata poi a favore di un abbandono radicale dell'«amore fino». Nel confronto con la possibilità della morte, la quale si fa tangibile con la partecipazione alla crociata, questo non appare più come un valore, bensì come un'espressione dell'abbigliamento terreno e della lontananza di Dio:

«nu wil ich mich an got haben,  
der kan den liuten helfen ûz der nôt.  
nieman weiz, wie nâhe im ist der tôt»<sup>6</sup>.

Così Hausen, a quanto pare, è tornato dal «Niente è tutto» al biblico «Tutto è niente», al punto di partenza del discorso trobadorico sull'amore. Egli – tra parentesi – non tornò dalla crociata, ma perse la vita durante l'impresa a causa di una caduta da cavallo. Ci è tramandato che la sua morte provocò nell'esercito un profondo cordoglio.

Con ciò la discussione sull'«amore fino» non è per nulla conclusa nel *Minnesang* tedesco. La tematizzazione del conflitto fra vassallaggio alle donne e vassallaggio a Dio in Hausen getta però ancora una luce sulle condizioni di base, sullo sfondo delle quali va vista la discussione intorno all'amore nella lirica. Si tratta niente poco di meno che della legittimazione dell'amore profano e di un progetto di senso per la vita nel mondo, la quale sussiste prima dei

<sup>5</sup> «Tuttavia deploro d'aver dimenticato Dio per così lungo tempo. Colui voglio d'ora in poi amare sempre innanzi a loro tutte, le donne, ed essere inclinato ad esse solo dopo che a lui».

<sup>6</sup> «Ora mi voglio reggere a Dio, lui può aiutare la gente ad uscire dal bisogno. Nessuno sa quanto vicina gli sia la morte».

postulati della religione cristiana e delle sue promesse di felicità nell'aldilà.

Si è potuto accennare qui solo a grandi linee alla molteplicità delle forme e delle funzioni del discorso sull'amore nella lirica medievale. Non da ultimo in questa molteplicità e nella paradossale struttura di base dell'«amore fino» vi era probabilmente un fascino, che spiega perché in Europa sino ad arrivare all'epoca borghese le idee intorno all'amore ed ai ruoli dei sessi si siano improntate, tramite una molteplice mediazione ed in forma spesso modificata, alle tesi trobadoriche sull'amore.

In questo senso è vera l'affermazione secondo cui l'amore sarebbe un'invenzione del Medioevo. L'amore trobadorico ha avuto a lungo la funzione di matrice, secondo la quale nella cultura europea venivano modellati e costituiti sentimenti, la soggettività in senso più lato. Certamente vi sono persone, per citare un aforisma del moralista francese de la Rochefoucauld, che non si sarebbero mai innamorate se non avessero sentito parlare dell'amore. È discutibile se questo sia sempre stato vantaggioso per esse. Comunque è bene riportare alla memoria l'amore dei trovatori e dei *Minnesänger*, anche se esso oggi può aver perso il suo fascino. Con ciò si può mostrare in ogni caso come l'amore non sia qualcosa di dato «naturalmente», bensì qualcosa di condizionato storicamente. Già questo è un frutto della conoscenza che dovrebbe stimolare l'interesse per il discorso medievale sull'amore. Non da ultimo esso ci può però anche insegnare che si può trasformare tutto in niente e, ancor più, niente in tutto.

### Bibliografia

#### I. Fonti e raccolte di fonti

GUGLIELMO IX D'AQUITANIA, *Poesie*, edizione critica a cura di N. PASERO, Modena 1973.

*Los trovadores. Historia literaria y textos*, a cura di M. DE RIQUER, 3 voll., Barcelona 1975.

*Des Minnesangs Frühling*, Unter Benutzung der Ausgabe von K. LACHMANN und M. HAUPT, F. VOGT und C. VON KRAUS, bearbeitet von H. MOSER und H. TERVOOREN, I, Texte 37, revid. Aufl. Stuttgart 1982.

*Deutsche Lyrik des frühen und hohen Mittelalters*, Edition der Texte und Kommentare von I. KASTEN, Frankfurt a.M. 1995.

#### II. Letteratura

P. BEC, *La lyrique française au moyen âge (XIIe-XIIIe siècles). Contribution à une typologie des genres médiévaux*, 2 voll., Paris 1977-1978.

S. GAUNT, *Troubadours and Irony*, Cambridge 1989.

I. KASTEN, *Frauendienst bei Troubadours und Minnesängern im 12. Jahrhundert. Zur Entwicklung und Adaption eines literarischen Konzepts*, Heidelberg 1986.

S. KAY, *Subjectivity in Troubadours Poetry*, Cambridge 1990.

H. KUHN, *Liebe und Gesellschaft. Kleine Schriften*, 3 Bde., Stuttgart 1980.

L. LAWNER, *Tot es niens*, in «Cultura Neolatina», 31, 1971, pp. 155-170.

U. LIEBERTZ-GRÜN, *Zur Soziologie des 'amour courtois'*, Heidelberg 1977.

L.T. TOPSFIELD, *Troubadours and Love*, Cambridge 1975.