

## La produzione letteraria di Neidhart nel contesto della lirica amorosa tedesca medievale

Claudia Händl  
Dipartimento di Lingue e culture moderne  
Università di Genova - Italia  
[cthaendl@gmail.com](mailto:cthaendl@gmail.com)  
Recebido em: 17/10/2015  
Aprovado em: 14/02/2016

### **Abstract:**

Neidhart can be considered one of the most successful and influential authors of the German Middle Ages. In this study the personality of this poet will be sketched and his role within the Medieval German literary scene will be analysed. In order to do this, the socio-cultural premises of his poetic production will be taken into consideration, highlighting both his position between tradition and innovation and the similarities and/or differences with the love lyric of other German authors. Finally the formal and thematic features of his extraordinary influence on later literature will be discussed.

**Keywords:** Neidhart – courtly love lyric – nature introduction

### **Sintesi:**

Il poeta Neidhart può essere considerato uno degli autori più influenti e di maggiore successo del Medioevo tedesco. Nel presente studio si vuole delineare un profilo di questo autore, analizzandone la posizione nel panorama letterario tedesco medievale. A tal fine verranno prese in considerazione i presupposti socio-culturali della sua produzione poetica, evidenziandone sia la posizione tra tradizione ed innovazione, sia le affinità e le differenze rispetto alla lirica amorosa di altri autori di lingua tedesca. Infine verranno discusse le caratteristiche formali e tematiche della sua straordinaria influenza sulla produzione letteraria successiva.

**Parole chiave:** Neidhart – poesia d'amore cortese - *Natureingang*

Il poeta Neidhart può essere considerato uno degli autori di maggiore successo e più influenti del Medioevo tedesco. L'inizio della sua produzione si può collocare attorno al 1210. All'epoca della composizione del Quarto Libro del *Willehalm* di Wolfram von Eschenbach (attorno al 1215) in cui viene citato (312, 12), Neidhart doveva già essere famoso; non databile con precisione è, invece, una poesia di Walther von der Vogelweide († ca. 1230), in cui Neidhart viene attaccato, pur non essendo nominato esplicitamente (L 64, 31). Probabilmente Neidhart ha partecipato in prima persona alla Crociata del 1217/21 (cfr. SNE I: R 12; R 19). Alcune poesie fanno riferimento agli avvenimenti storici degli anni 1234/37 e allo scontro tra il Duca Federico II il Litigioso e l'imperatore Federico II (cfr. SNE I: R 8; R 10; R 13). La sua attività poetica si ritiene generalmente essersi protratta fino al 1240 ca. (per la datazione cfr. BRUNNER, 2010: 513).

Nel presente studio si cercherà di delineare un profilo di questo autore e della sua complessa opera e di definire con maggiore precisione la sua posizione nel panorama letterario del Medioevo tedesco. A tal fine è necessario soffermarsi sui presupposti socio-culturali della produzione poetica di Neidhart, chiarire la posizione tra tradizione e innovazione della sua lirica, mostrarne le affinità e le differenze con la lirica amorosa di altri autori di lingua tedesca ed, infine, discutere le caratteristiche formali e tematiche della sua influenza sulla produzione letteraria successiva.

Ci si concentrerà soprattutto sul ruolo di preminenza nel panorama culturale tedesco medioevale di questo poeta, il cui grado di popolarità ha portato la sua opera ad essere inserita - per la prima volta nella storia della tradizione lirica tedesca - in raccolte dedicate a un unico autore quali quelle del manoscritto di Riedegg, compilato nella Bassa Austria alla fine del XIII secolo (Berlin, Mgf 1062), o del manoscritto redatto a Norimberga attorno al 1460 (Berlin, Mgf 779) e ad influire su altri generi letterari in misura tale che il suo stesso nome - vero o pseudonimo letterario che fosse - sarebbe poi diventato il nome di un genere.

L'opera poetica di Neidhart appare chiaramente collegata con la lirica cortese di argomento amoroso che, nell'area linguistica tedesca, si manifesta dapprima, dopo la metà del XII secolo, nella zona danubiana e poi, influenzata principalmente dalla lirica romanza di trovatori e trovieri, si svilupperà, a partire dal 1170 ca., nella tradizione letteraria conosciuta con il nome di "Hoher Minnesang".

La nascita della lirica amorosa altotedesca media va, come è noto, messa in relazione con un radicale cambiamento socio-culturale che, a partire dalla metà del XII secolo, portò in primo luogo ad un nuovo orientamento della società feudale europea, a seguito del superamento dei confini linguistici e culturali avvenuto in occasione della Terza Crociata (1147-1149) sotto Corrado III e delle ripetute discese in Italia di Federico Barbarossa a partire dal 1160, e successivamente alla creazione di grandi centri di potere laici con società di corte dalla composizione più eterogenea. Luogo di nascita e di rappresentazione di questa nuova lirica amorosa che si sviluppò velocemente in una poesia raffinata e multiforme erano le corti aristocratiche; il pubblico era nobile, mentre gli autori appartenevano agli strati sociali più disparati: da principio rappresentanti dell'alta o bassa nobiltà e poeti di professione di provenienza sociale ignota che erano attivi in diverse corti, poi anche cittadini non nobili come Johannes Hadlaub a Zurigo e membri del clero come il Monaco di Salisburgo.

Al centro della 'classica' poesia cortese d'amore sta la tematica della *hohe Minne*, in particolare del lamento d'amore di uno stereotipico io lirico, ma può presentarsi anche in altre forme: canzoni e strofe della donna (*Frauenlieder* e *Frauenstrophen*), albe (*Tagelieder*), canzoni di crociata (*Kreuzzuglieder*). L'apice di questa arte poetica è rappresentato dalla multiforme opera di Walther von der Vogelweide, al cui repertorio di poesia amorosa non appartengono soltanto lamenti d'amore, bensì anche componimenti in lode della donna, oltre ai cosiddetti *Mädchenlieder*, in cui viene discussa la possibilità di amore reciproco al di là delle differenze sociali e a strofe didattiche e programmatiche sulla tematica amorosa, strofe canzonatorie e parodie, strofe di bilancio, lamenti sull'età che avanza e canzoni in cui si rinnega l'amore.

Con la sua lirica Walther von der Vogelweide segna la fine del periodo d'oro della lirica amorosa in lingua tedesca. Sebbene nella sua produzione, che risulta caratterizzata da tradizione ed innovazione, si trovino le prime chiare istanze di una messa in discussione del tradizionale concetto di amore cortese, è Neidhart ad essere universalmente riconosciuto dalla ricerca sul *Minnesang* come colui che ha superato la *hohe Minne*. Accanto a Walther egli viene considerato il più innovativo poeta di lingua tedesca del periodo medio, ma rispetto a Walther esercitò un'influenza ben più ampia sui contemporanei e, soprattutto, sui posteri.

La misura dell'incontestabile originalità di Neidhart appare soprattutto evidente se, nel valutare la sua produzione, si prendono in considerazione anche testi che la critica e le edizioni precedenti alla pubblicazione dell'edizione di Salisburgo (*Salzburger Neidhart-Edition* [SNE]) del 2007 consideravano "apocrife", tralasciandole o emarginandole. D'altro canto le sue innovazioni in ambito formale e tematico non possono essere valutate avulse dalla lirica amorosa precedente, con le cui forme, strutture e contenuti tradizionali egli è chiaramente indebitato e a cui fa riferimento in modo consapevole.

Neidhart sviluppa due diversi tipi di poesie che traggono le mosse dalla tradizionale immagine della natura usata del *Minnesang* cortese come introduzione alle singole canzoni (*Natureingang*), ma che trasformano in modo originale lo scenario ad essa collegato: i *Sommerlieder* e i *Winterlieder*. I *Sommerlieder* attingono al motivo tradizionale dell'arrivo della bella stagione intesa come tempo della gioia, della danza e del gioco all'aria aperta e mostrano, di norma, il protagonista lirico come oggetto del desiderio di contadine e contadinelle che vogliono conquistarne i favori in occasione della danza all'aperto. Particolarmente innovativi sono i *Sommerlieder* in cui vengono inscenate le dispute tra madre e figlia: la figlia cerca l'incontro con il cavaliere, la madre cerca di impedirlo; talvolta le due si scambiano i ruoli ed è la figlia a cercare di trattenere la madre desiderosa di ballare dall'inseguire il cavaliere. Altri *Sommerlieder* sono, d'altra parte, caratterizzati dalle conversazioni tra giovani fanciulle sulle gioie della danza e sul cavaliere come oggetto del loro desiderio. La costellazione costitutiva del *Minnesang* è, quindi, rovesciata: non è il cavaliere a corteggiare una donna di condizione sociale elevata, bensì una donna appartenente all'ambiente contadino a corteggiare un uomo che, in quanto cavaliere, ha una posizione sociale superiore alla sua. Nei *Winterlieder*, invece, Neidhart utilizza come introduzione la tradizionale immagine della natura in inverno che si ricollega chiaramente al modello del *Minnesang* 'classico', dove il lamento per la perdita della gioia estiva nel *Natureingang* è indice della situazione desolata dell'io lirico che invano corteggia la sua dama. Anche nei *Winterlieder* un tema centrale è quello della danza come occasione di incontro fra donne e uomini, ora però non più all'aperto, bensì all'interno delle case dei contadini, con il protagonista lirico ostacolato nell'intento di conquistare il favore della donna che corteggia. Una novità sono gli elenchi di nomi di contadini, generalmente inseriti da Neidhart dopo la descrizione della natura invernale

(*Winter-Natureingang*), e la messa in scena di risse ed altre circostanze rozze, che risultano in chiaro contrasto con il consueto ambiente cortese del *Minnesang*. Nei *Winterlieder* il protagonista lirico, come nel *Minnesang* tradizionale, viene rappresentato principalmente come il cantore che corteggia, senza successo, la donna da lui venerata; oggetto della sua adorazione non sono, tuttavia, dame di corte, bensì contadinelle come nei *Sommerlieder* e il suo corteggiamento non viene disturbato da personaggi appartenenti alla società cortese (sorveglianti, invidiosi e rivali), bensì da concorrenti provenienti dal mondo contadino.

Sul piano formale Neidhart attinge al repertorio esistente, variandolo ed ampliandolo, e crea nuove forme a partire dalla combinazione e dallo sviluppo di elementi più antichi. Da un lato impiega forme strofiche tradizionali, quali *Periodenstrophen* e *Stollenstrophen*, mentre dall'altro utilizza una forma strofica prima estranea alla lirica cortese, la cosiddetta *Reienstrophe*, che, in caso non ne sia l'inventore, rende "degnata della corte" e applica, in forma semplice o ampliata, principalmente nei *Sommerlieder* e negli *Schwanklieder*. Ad ogni modo, la fama di innovatore di Neidhart si deve principalmente alle innovazioni da lui introdotte in ambito contenutistico.

Come sottolineato in precedenza un elemento caratterizzante della lirica di Neidhart è rappresentato dall'uso programmatico del *Natureingang* che consente di distinguere due generi poetici predominanti nella sua opera: i *Winterlieder* in cui prevale, dal punto di vista formale, la *Stollenstrophe* e, da quello contenutistico, il lamento del cantore-io e i *Sommerlieder*, in cui viene impiegata la nuova forma strofica della *Reienstrophe* e in cui vengono tematizzati prevalentemente la gioia e l'atteggiamento positivo nei confronti della vita dei diversi attori, principalmente del cantore e della(e) donna(e) da lui corteggiata(e). Sul piano contenutistico l'innovazione più significativa di Neidhart è costituita dalla trasposizione della costellazione di base della lirica cortese d'amore in un "mondo alternativo" lirico che appare completamente inadeguato alla tradizionale situazione delle scene d'amore cortesi. Il protagonista lirico si presenta in uno scenario paesano nel ruolo di un cavaliere o di un paggio con i tratti del signore di campagna che, in una parte delle canzoni, porta il nome di *von Riuwental*; oggetto del corteggiamento del cantore non sono dame di corte più o meno inavvicinabili, bensì appartenenti ad un ambiente agreste fittizio: contadinelle o contadine e serve. L'ambito non cortese in quanto "dörperlich" viene contrapposto a quello cortese della consueta lirica amorosa. Questo

ambito può, all'interno dei testi, essere valutato in modo diverso: positivo nella maggior parte dei *Sommerlieder*, in quanto prerequisito della centrale tematica della gioia che si manifesta nel piacere della danza, nella gioia per la primavera e l'estate all'aperto e nella possibilità della soddisfazione erotica; principalmente negativo nei *Winterlieder*, in quanto zona pericolosa per il protagonista lirico che è esposto alle ostilità di concorrenti non cortesi.

La lirica amorosa del Medioevo tedesco non è, come noto, una poesia che nasce dall'esperienza vissuta, bensì una lirica basata su ruoli stereotipati. Anche da questo punto di vista, appare evidente la particolare posizione di Neidhart tra tradizione e innovazione. Egli riprende ampiamente i ruoli del *Minnesang* tradizionale che vengono trasformati o rivalutati attraverso l'uso di uno scenario non cortese. Un ruolo introdotto *ex novo* è quello dei contadini concorrenti del protagonista lirico; la classica istanza della *huote* cortese, la sorveglianza da parte della società per impedire il contatto fra corteggiatore e dama, viene personificata nel ruolo della madre (ad es. SNE I: C 266-271), della zia (ad es. SNE I: R 31, III 9) o addirittura della figlia, come nel caso della vecchia pazza d'amore che non può resistere alla forza di attrazione erotica del protagonista (ad es. SNE I: C 211 1-2); anche questa è – nel dettaglio – un'innovazione tematica di Neidhart. I ruoli tratti dal repertorio classico vengono rimodellati, con l'eccezione del non meglio determinato ruolo del pubblico: talvolta vengono modificati gli attributi del ruolo, altre volte ne vengono modificate le funzioni; in qualche caso entrambi.

Significativa è, in questo senso soprattutto la scissione del ruolo dell'io dell'amante e del cantore in una componente "cortese" e in una "non cortese" (cfr. soprattutto WENZEL, 1983) che ha come conseguenza un cambiamento, spesso repentino, di tale ruolo all'interno di una singola canzone.<sup>1</sup> La ripresa e la diversa attribuzione dei ruoli classici avviene in costante riferimento alla realtà della rappresentazione, davanti ad un pubblico cortese che conosce l'orizzonte di norme evocato con loro e, per questo, è in grado di capire fin nei dettagli la programmatica infrazione delle regole inscenata da Neidhart attraverso lo spostamento della costellazione amorosa in ambito agreste (cfr. HÄNDL, 1987: soprattutto 160-165).

L'opera di Neidhart testimonia indiscutibilmente una grande confidenza del suo autore con forme, strutture, ruoli e temi del *Minnesang* classico. Una certa conoscenza dei mezzi poetici di tale tradizione può essere presupposta anche per il suo pubblico: il

“controcanto” di Neidhart avrebbe potuto, infatti, essere recepito in modo adeguato soltanto sulla base del modello del *Minnesang* classico.

La questione dell’origine letteraria di Neidhart non può, di fronte alla sua spiccata originalità, certamente essere risolta con l’identificazione di determinati modelli letterari. Si può ritenere che egli conoscesse la produzione dei maggiori rappresentanti della lirica amorosa cortese in lingua tedesca a partire dal 1200, in particolare quella di Heinrich von Morungen, Reinmar e Walther von der Vogelweide (si veda a questo proposito anche BEYSCHLAG, 1987: col. 887), sebbene la trasformazione originale e creativa di forme, motivi, ruoli e temi ereditati dalla tradizione rendano impossibile l’identificazione di modelli specifici. Una profonda conoscenza generale della produzione letteraria della sua epoca non solo da parte del poeta stesso, bensì anche del suo pubblico – ideale o reale – è, da questo punto di vista, un requisito fondamentale per il “funzionamento” della sua poesia all’interno della ricezione contemporanea.

Soprattutto i *Winterlieder* possono essere compresi soltanto in contrapposizione con la lirica amorosa cortese ‘alta’, e le trasformazioni mirate a far presa sul pubblico risultano concepibili solo sulla base di un’ampia conoscenza della poesia del tempo e di una somma familiarità con i suoi mezzi poetici e forme. È, inoltre, assolutamente plausibile ritenere che Neidhart, nella sua messa in discussione delle concezioni erotiche tradizionali, abbia ricevuto stimoli e sollecitazioni da colleghi quali soprattutto Walther von der Vogelweide, che, attraverso la riflessione critica della *Hohe Minne* e la creazione di scenari poetici che si servono prevalentemente dello strumento dell’immaginazione,<sup>2</sup> in una parte della sua produzione ha spianato la strada alla discussione critica della concezione cortese convenzionale dell’amore, se non addirittura al suo rifiuto.

Per quanto riguarda i possibili modelli del nuovo concetto di gioia nei *Sommerlieder*, per l’appartenenza sociale della donna e, soprattutto, per l’aspirazione degli attori alla soddisfazione erotica la critica neidhartiana rimanda, in generale, soprattutto alla lirica antico-francese e medio-latina, principalmente alla pastorella, ai *Mädchenlieder* di Walther e alla tradizione poetica ‘bassa’ (cfr. ad es. LOMNITZER, 1984: 128; BRUNNER, 1986: VIII; BEYSCHLAG, 1987: col. 887; BRUNNER, 2010: 514). Queste indicazioni generali verranno qui di seguito verificate criticamente.

Per quanto riguarda le pastorelle antico-francesi come possibili modelli delle canzoni di Neidhart, l’idea di un’influenza diretta dovrebbe essere guardata con scetticismo.

Sebbene, infatti, non si possa escludere che Neidhart abbia ripreso singoli motivi o elementi pastorelleschi dalla tradizione culturale romanza, eventualmente anche attraverso la mediazione di altri poeti del tempo, manca nelle sue opere ogni riferimento sistematico al concetto di genere della pastorella romanza e alla stabilizzazione del sistema attraverso l'emarginazione che, come descritto in modo convincente a proposito della pastorella romanza da Warning (WARNING, 1992: soprattutto 721), è propria del genere. A questo proposito bisogna rilevare che elementi pastorelleschi vengono, non soltanto in Neidhart bensì anche in altri poeti tedeschi, quasi sempre inseriti nel contesto di opere in cui viene creato un contrasto con la *Hohe Minne*; in molti casi questi elementi possono essere spiegati anche senza fare ricorso ad un influsso della pastorella romanza; essi non hanno mai carattere sistematico (cfr. HÄNDL, 1997: soprattutto 191; 213 seg.). Quanto sia difficile definire come pastorella le singole poesie di Neidhart, risulta evidente tra l'altro sulla base di SNE I: R 31 /c 82, un *Winterlied*, in cui il cantore racconta il suo incontro con una contadinella impegnata a trebbiare il lino che, in un primo momento, respinge in modo grossolano e manesco l'insistenza del protagonista che attraverso gli appellativi nella forma di cortesia viene caratterizzato come appartenente a un ceto sociale superiore, mentre poi, dopo aver terminato il lavoro, si abbandona ad un'avventura erotica con lui. Nonostante alcuni tratti pastorelleschi, non è possibile dimostrare un influsso diretto esercitato da rappresentanti romanzi o mediolatini del genere sul testo di Neidhart; pur potendo presupporre, da parte di Neidhart, una conoscenza quantomeno periferica della poesia vagante mediolatina che, per parte sua utilizza lo stereotipo della pastorella, la canzone può anche benissimo essere interpretata come un'evoluzione indipendente del genere neidhartiano del *Winterlied* sul modello della lirica amorosa cortese (cfr. anche BENNEWITZ, 1993: soprattutto 332).<sup>3</sup> Anche la canzone neidhartiana *Der wenglingk* (SNE II: c 7/f 12), che, secondo Schweikle rappresenterebbe 'una delle rare vere pastorelle della lirica tedesca' (SCHWEIKLE, 1990: 78), non può essere considerata senza alcun dubbio una poesia nella tradizione del genere della pastorella romanza o mediolatina: il protagonista lirico, dopo una strofa introduttiva in cui descrive un gioco erotico tra la fanciulla Ges e le sue compagne, racconta di come, in un'altra occasione, abbia avuto modo di incontrare la stessa fanciulla all'aperto di prima mattina. Ne deriva un inevitabile rapporto sessuale tra l'uomo, a cui la ragazza si rivolge chiamandolo signore, e Ges che supera in fretta l'esitazione iniziale e, poi, appare insaziabile nel suo

desiderio. Nonostante la struttura dell'azione delle strofe II-V con la seduzione di una fanciulla all'aperto, che appare propria del genere della pastorella, come dimostrato da Ulrich MÜLLER nel 1986, la particolare struttura di questa poesia può benissimo essere spiegata come un'innovazione di Neidhart o di uno dei suoi eredi che si basa su una contrapposizione estremamente originale e non altrimenti attestata di un gioco di società – forse esistente solo nella finzione letteraria – a sfondo fortemente erotico tra ragazzine (Str. I) con una concretizzazione del gioco (Str. II-V) in un ripetuto e ripetibile (?) atto sessuale consumato all'aria aperta tra il protagonista lirico e la fanciulla Ges a seguito di un'efficace strategia di seduzione dell'uomo e del crescente piacere nel gioco erotico di una ragazza inesperta, evidentemente con lo scopo di intrattenere un pubblico che traeva gioia da una poesia grossolanamente sensuale e, in questo modo, di inscenare eventualmente le fantasie individuali o collettive di un pubblico maschile.

Per quanto riguarda il possibile influsso della lirica mediolatina sulle poesie di Neidhart, la critica più antica si è dedicata soprattutto ad evidenziare punti di contatto e parallelismi, senza però essere in grado di dimostrarne in modo convincente i rapporti di dipendenza.<sup>4</sup> Interessante è, in questo contesto, il tentativo di Franz Josef Worstbrock di spiegare la concezione legata alla *fröide* dei *Sommerlieder* di Neidhart non con l'influsso di una precedente tradizione vagante latina, bensì con una tradizione poetica in lingua tedesca che si distacca dallo *hoher Minnesang*, un'ipotetica tradizione volgare più antica, che potrebbe aver influenzato, nell'ambiente culturale in cui sono sorte le poesie tramandate nel *Codex Buranus*, degli autori tedeschi di poesia vagante (WORSTBROCK, 2001: soprattutto 85-89). L'ipotesi di un'ulteriore tradizione di poesia erotica in volgare accanto alla lirica amorosa cortese come possibile modello per i *Sommerlieder* risulta più convincente se si considera il procedimento poetico di Neidhart come una trasformazione consapevole di “pre-testi” predefiniti e ricorrenti appartenenti a determinati generi letterari: una tale tradizione volgare più antica, se fosse attestata al di là di ogni dubbio, potrebbe fungere da “pre-testo” plausibile dei *Sommerlieder* di Neidhart, mentre il “pre-testo” corrispondente ai *Winterlieder* può essere individuato nella tradizione delle poesie cortesi d'amore realmente attestate. Come Anna Kathrin BLEULER ha mostrato in modo convincente, sarebbe comunque troppo poco cercare di spiegare la peculiarità del procedimento poetico di Neidhart nei *Sommerlieder* solo attraverso la riflessione di un determinato concetto di lirica: determinante per la concezione dei *Sommerlieder* non è la

riflessione di *un* determinato concetto di lirica, quanto piuttosto la combinazione di caratteristiche e modelli propri di diversi generi in un unico testo (BLEULER, 2013: soprattutto 126 segg.). Questo giudizio è in linea con l'osservazione di Günther SCHWEIKLE, secondo cui Neidhart combina in una sorta di tecnica aggregativa strofe con tematica, intenzione, prospettiva o struttura diverse creando un testo poetico nuovo. In quest'operazione la discontinuità nella scelta tematica può essere determinata tanto da stimoli associativi, quanto da collegamenti con il *Minnesang* tradizionale, con la propria opera o con gli eventi del tempo (cfr. SCHWEIKLE, 1990: 69). Da un punto di vista generale, si tratta di determinati tratti nell'opera di Neidhart che caratterizzano le sue poesie e che non possono essere spiegati in modo soddisfacente solo sulla base dei metodi della ricerca tradizionale sulle varie influenze esercitate sull'autore da altri poeti e testi. Analizzando l'opera di Neidhart nel più ampio contesto della lirica amorosa del Medioevo europeo, senza voler scoprire nel dettaglio rapporti di dipendenza diretta, appare chiaro che i punti di contatto e le somiglianze delle poesie di Neidhart con la lirica amorosa mediolatina o anche un possibile substrato volgare di questa poesia non possono in alcun caso essere considerate indizi di un qualsiasi rapporto di dipendenza, ma piuttosto di una situazione storica e socioculturale nel Medioevo europeo che era caratterizzata dalla mobilità di numerosi poeti e da molteplici possibilità di contatto, al di là dei confini linguistici, presso le varie corti nobiliari del tempo, una situazione che costituiva un terreno potenzialmente molto fertile per l'influenza reciproca di autori in materia di generi, forme, motivi, temi e probabilmente anche di modalità di rappresentazione musicale. Questa particolare situazione storica e socioculturale nel Medioevo europeo non ha condizionato soltanto la lirica di Neidhart, bensì anche più in generale la poesia cortese d'amore in lingua tedesca. Bisogna quindi essere cauti nel valutare le numerose possibili sollecitazioni che Neidhart avrebbe, secondo la critica neidhartiana, ricevuto da parte di modelli poetici e motivi attestati presso predecessori e contemporanei.

Ciò non significa che si debba escludere categoricamente ogni possibile sollecitazione ricevuta da Neidhart da parte di colleghi. Non va, ad esempio, completamente scartata l'ipotesi che i dialoghi cantore-fanciulla tramandati sotto il nome di Neidhart (SNE I: C 195-197; C 198-200; C 201-205; SNE II: c 7/f 12) siano stati stimolati, dal punto di vista strutturale, da alcune poesie di dialogo "cortesi" più antiche, come quelle tramandate in Albrecht von Johansdorf MF 93,12 o in Walther L 43,9 e L

85,34. Per i cosiddetti *Werltsüeze-Lieder* di Neidhart (SNE I: R 13; R 20; R 40), in cui il protagonista lirico rinuncia al servizio d'amore mondano e anela alla grazia di Dio, si sono, a buon diritto, considerati alcuni riferimenti parodistici ai lamenti per l'età che avanza di Walther (cfr. soprattutto KIVERNAGEL, 1970). D'altra parte le sue canzoni di crociata (SNE I: R 12; R 19; SNE II: c 35; c 114) possono essere considerate come trasformazioni del tipo della canzone di crociata con tematica amorosa attestato, tra l'altro, in Friedrich von Hausen (MF 45,37; MF 47,9; MF 48,3), Johansdorf (MF 87,5; MF 87,29; MF 89,21; MF 94,15), Heinrich von Rugge (MF 96,1; MF 102,14) e Hartmann von Aue (MF 211,20; MF 218,5), solo per mostrare alcune possibilità.

Anche se è evidente che Neidhart riprende motivi centrali della lirica amorosa cortese tradizionale, non è, tuttavia, possibile individuare modelli diretti per singole poesie e passaggi. Questo vale sia per la ripresa senza variazione di singoli motivi come, ad esempio, il costante servizio nella speranza di ottenere le grazie dell'amata (cfr. ad es. SNE I: R 32, I), o l'amore segreto (cfr. ad es. SNE I: R 10, I), sia per radicali trasformazioni, quali quelle subite dal motivo della *huote*, della tradizionale istanza cortese del controllo. L'impiego di determinati motivi e locuzioni rimanda più di altro a poesie o passi di famosi predecessori e contemporanei di Neidhart come Friedrich von Hausen, Reinmar e Walther; questo vale, tra l'altro, per il motivo dell'abbandono del canto (SNE I: R 2, II; R 13/c 88, V; R 55, I; cfr. Walther L. 66,21; 73,5) e quello dell'avvicinamento a Dio (SNE I: R 20/c 90, VI; R 40, II; cfr. Walter L. 67,20; Friedrich von Hausen MF 46,39; Hartmann von Aue MF 218,21).<sup>5</sup> Tuttavia, per quanto riguarda la posizione di Neidhart nella storia dei motivi poetici all'interno della lirica amorosa del Medioevo tedesco, va in generale rilevato che i punti di contatto e le somiglianze di motivi e locuzioni nelle poesie di Neidhart con elementi comparabili della lirica amorosa della sua epoca non attestano necessariamente una dipendenza di Neidhart da predecessori e contemporanei, bensì possono essere spiegati semplicemente sulla base della situazione socioculturale attorno al 1200 che abbiamo descritto in precedenza. Questa situazione, a causa delle molteplici possibilità di contatto presso le varie corti nobiliari, ha influenzato in modo duraturo la produzione e la ricezione di una lirica amorosa inizialmente improntata all'imitazione e alla variazione e poi sempre più anche all'innovazione.

D'altra parte, l'influsso di Neidhart sulla lirica amorosa in lingua tedesca successiva al 1200 appare evidente, la sua opera fa, in un certo senso, stile. Se si analizza l'opera di

Neidhart nel più ristretto contesto della lirica amorosa tedesca, risulta chiaro che la sua lirica ha influenzato la produzione poetica contemporanea e successiva, sia dal punto di vista formale, sia da quello contenutistico. Sul piano formale è soprattutto la *Reienstrophe* impiegata nei *Sommerlieder* e negli *Schwanklieder* ad aver influenzato altri poeti che la utilizzano nelle più diverse forme poetiche.

Quest'influenza dal punto di vista formale risulta evidente principalmente nella poesia del XIII secolo, spesso in combinazione con elementi contenutistici che rimandano a Neidhart. Così Burkhart von Hohenfels utilizza questa forma strofica nella sua poesia KLD No. 6: I, nella quale forma e contenuto si completano alla perfezione: si tratta di una canzone di danza scenica realizzata in forma di *Reienstrophe* con l'invito di partecipare alla danza invernale all'interno della sala rivolto dal cantore ai giovani (KLD No. 6: I 1,2: *wol ûf, ir kinder*). Anche nel dialogo madre-figlia del poeta von Scharfenberg (KLD No. 52: I) viene impiegata questa forma strofica, costituendo un'adeguata cornice formale per la tematica proposta che rimanda ai *Sommerlieder* di Neidhart: una giovane fanciulla non si lascia dissuadere dalla madre e dal suo avvertimento circa il pericolo di una gravidanza indesiderata dall'incontrare il proprio amante in occasione della danza di primavera.

Tuttavia, la *Reienstrophe* viene impiegata dai poeti del XIII secolo anche senza un evidente collegamento tematico all'opera di Neidhart: Gottfried von Neifen utilizza questa forma in una strofa tramandata nel Codex Manesse (KLD No. 15: LI – la tradizione di questa poesia rimane frammentaria a seguito della perdita di fogli nel manoscritto dopo il verso 5), Kristan von Hamle la impiega nelle quattro strofe del suo *Wächter-Tagelied* (KLD No. 30: VI), il Püller in una poesia d'amore con *Natureingang* invernale, composta da tre strofe (KLD No. 43: IV), Ulrich von Lichtenstein nel suo lamento in sette strofe KLD No. 58: XX e Johannes Hadlaub in un lamento d'amore composto, anch'esso, da sette strofe (SMS No. 30: 16); il Taler usa un'evoluzione di questa forma strofica (aaa bbb ccc) in una canzone (SMS No. 25: 3) in cui menziona il collega Gottfried von Neifen (II, 7: *Der Nifer*) e cita la sua opera (II, 8: *ræselehtes mündelîn*).

Attestazioni di questa forma strofica si hanno ancora nel XIV e XV secolo: un esempio per il XIV secolo sono le due strofe della canzone d'amore di contenuto tradizionale No. VIII di Johann von Bopfingen tramandata nel cosiddetto manoscritto miscelaneo di Vipiteno come ultima delle sue opere (Cramer, LD vol. II: VIII); nel XV

secolo questa forma strofica si trova, tra l'altro, nelle danze di Hans Heselloher (Cramer, LD vol. II: I e III).

Sul piano contenutistico Neidhart influenza poeti contemporanei e successivi soprattutto attraverso la ripresa di quegli elementi che appaiono in contrasto con i motivi e i temi della lirica amorosa cortese tradizionale e che caratterizzano il mondo alternativo “non cortese” creato da Neidhart nei *Sommerlieder* e nei *Winterlieder*. Le opere di Neidhart non vennero imitate soltanto da cantori anonimi la cui produzione, a causa della complessità della tradizione, non sono sempre completamente distinguibili da quella dello stesso Neidhart, bensì ha influenzato anche cantori del XIII secolo e posteriori, il cui nome ci è noto.

Nel XIII secolo sono poeti come Burkhart von Hohenfels, Gottfried von Neifen, Ulrich von Winterstetten, von Scharfenberg, von Stamhein, Gedrut-Geltar, Konrad von Kilchberg, Steinmar, Hadlaub, Göli e Tannhäuser ad essere ispirati da temi e motivi tipici della poesia di Neidhart trasformandoli e sviluppandoli talvolta con ottimi risultati artistici. Burkhart von Hohenfels ha in repertorio, accanto alla già citata canzone con la danza nella sala invernale (KLD No. 6: I), un'ulteriore poesia nella quale mette in scena una diversa modalità di danza in ambiente contadino (KLD No. 6: XI): la danza estiva viene spostata in un fienile a causa di un temporale e costituisce un'occasione rilassata e gioiosa di incontro tra giovani uomini e donne. Anche il dialogo tra amiche KLD No. 6: VII con il motivo dell'abito della festa di una giovane nascosto da una parente per impedirle di partecipare al ballo potrebbe essere stato ispirato dal Neidhart. Anche alcune poesie tramandate sotto il nome di Gottfried von Neifen sperimentano con motivi e scenari in un ambiente chiaramente non cortese che solo con Neidhart è diventato “degnò della corte”: la canzone KLD No. 15: XLI che narra della fanciulla che, mentre sta trebbiando il lino, respinge con forza le *avances* non richieste del protagonista lirico,<sup>6</sup> la canzone dell'aspatrice KLD No. 15: XXVII, nella quale la donna dà un riscontro positivo al cavaliere che la corteggia, e poi la canzone della domestica alla fonte (KLD No. 15: XXX), nella quale l'uomo, introdotto nel classico ruolo del cavaliere-amante, appartiene al mondo cortese, mentre la donna è delineata come serva, ed è quindi da collocare nel mondo non-cortese. Una particolare posizione va, in questo contesto, assegnata al *Frauenlied* di Gottfried, che costituisce una sorta di prosecuzione del motivo della culla introdotto nei *Sommerlieder* di Neidhart (KLD No. 15: L): la donna non vuole rinunciare

al ballo sotto il tiglio per rimanere accanto al figlioletto nella culla ed, invece di cullarlo personalmente, lo affida alla balia. Echi degli elementi introdotti *ex novo* da Neidhart si trovano anche nell'opera di Ulrich von Winterstetten, ad esempio nella tematizzazione di una situazione di danza e nell'elenco di nomi femminili nei *Leichs* KLD or. 59: III e IV, ma soprattutto nel dialogo KLD No. 59: IV, nel quale una madre tenta invano di dissuadere la figlia dal proposito di incontrare l'amante che, come il *Riuwentaler* in Neidhart viene concretizzato attraverso un elemento pseudobiografico ("der schenke", con riferimento al nome del poeta attestato nel Codex Manesse "Schenk Ūlrich von Winterstetten") e può essere ricondotto all'autore. Il von Scharfenberg ha in repertorio, oltre al già citato dialogo tra madre e figlia in forma di *Reienstrophe* (KLD No. 52: I) anche un dialogo tra amiche (KLD No. 52: II), la cui prima strofa cita quasi letteralmente la terza del *Sommerlied* SNE I: R 54 di Neidhart. Con questa strofa inizia in Neidhart un dialogo tra amiche che ha per argomento le aspettative amorose deluse dell'una e il tentativo dell'altra di consolarla. Tuttavia, nonostante le corrispondenze letterali con Neidhart e l'uso dello stesso tipo di canzone, il von Scharfenberg struttura il suo testo in modo diverso nel dettaglio: alle due amiche che, ciascuna in una strofa, lamentano la perdita dell'amato, si affianca una terza, fortunata in amore, la cui buona sorte risulta insopportabile alle due ragazze deluse dall'amore che, per questo motivo, la allontanano per non essere costrette ad ascoltare la lode dell'amato e dell'amore corrisposto. Interessante è anche il caso di una canzone in undici strofe nella tradizione dei *Sommerlieder* neidhartiani che nel *Codex Manesse* viene attribuita allo von Stamhein (KLD No. 55) ed è tradita, con il titolo *Der sig* (SNE II: c 66), anche nella raccolta dedicata a Neidhart e conservata nel manoscritto Berlin, Mgf 779. Si tratta di un'abile variazione e combinazione di elementi noti dai *Sommerlieder* di Neidhart: ad un *Natureingang* estivo con un invito a partecipare alla danza in cerchio segue un dialogo tra madre e figlia, inserito all'interno di una conversazione tra amiche, con uno scambio di battute tra la figlia desiderosa di danzare e la madre, *huote* personificata, a causa degli abiti da festa nascosti; la fanciulla esce vittoriosa dalla lite e si lancia, insieme alle compagne che, alla maniera di Neidhart, vengono inserite nella scena con un elenco di nomi, nel gioco e nella danza all'aperto. Sorprendente è la svolta finale in cui alla situazione di gioia "narrata" delle fanciulle che giocano e ballano "là" viene contrapposto "qui" un lamento "attuale" (11, 10: *in was dort wol, got helfe uns hie*), cosa che può forse

alludere alla situazione descritta nelle canzoni di crociata di Neidhart (cfr. BECKER 1978: 326). Anche il dialogo tra madre e figlia di Gedrut-Geltar (KLD No. 13: IV) sembra essere stato ispirato da Neidhart: le cinque strofe della poesia si inseriscono chiaramente nella tradizione dei suoi dialoghi madre-figlia, in cui la madre cerca di impedire l'incontro della figlia con l'amante, qui con la variante per cui la madre che in un primo momento rimprovera aspramente la figlia, quando scopre che si tratta di un *Wâleis*, un uomo proveniente dalla Valois (ovvero un uomo con un'educazione cavalleresca cortese), esorta la figlia a dargli ascolto. Nella tradizione delle danze estive di Neidhart si trova anche la danza in cinque strofe con ritornello di Konrad von Kilchberg (KLD No. 33: V), in particolare per l'elenco di nomi alla maniera di Neidhart che occupa l'intera terza strofa. Echi della tradizione neidhartiana si trovano anche nell'opera di Steinmar, ad esempio attraverso il motivo della *huote* personificata nella madre in SMS No. 26: 7, una canzone d'amore introdotta con *Natureingang* estivo, con un'amata di ambiente non cortese e il motivo della danza. Un caso interessante è rappresentato dalla canzone SMS No. 26: 11 di Steinmar che si inserisce nella tradizione degli *Herbstlieder*, particolarmente amata nel tardo Medioevo, un tipo di poesia attestato a partire dal XIII secolo a cui appartiene anche una canzone neidhartiana tramandata in epoca tarda (SNE II: s 15): tuttavia, in questo caso, è impossibile accertare se Steinmar componga alla maniera di Neidhart oppure un seguace di Neidhart alla maniera di Steinmar o di un altro rappresentante del genere – la complessità della tradizione non consente di chiarire chi “dia” e chi “riceva”. L'unico punto fermo è che, nell'ambiente rurale situato nel mondo alternativo cortese si offre la possibilità di contrapporre alla situazione del ballo primaverile come occasione di soddisfazione del desiderio erotico le gioie per il palato fornite dall'autunno. Anche i *Tanzleichs* III, IV e V di Tannhäuser potrebbero essere stati influenzati dai *Sommerlieder* di Neidhart: i *Leichs*, nella parte finale, simulano ogni volta un invito al ballo, in cui l'elencazione di nomi femminili (III: Adelheit, Irmengart, Künigunt; IV: Matze, Elle; V: Jute, Lôse, Metze, Rôse, Richi, Tüetel, Bele, Güetel) sembra evocare l'atmosfera delle scene estive di danza all'aperto neidhartiane.

Che la poesia di Neidhart fosse nota anche al poeta attivo a Zurigo Johannes Hadlaub emerge soprattutto nelle sue canzoni SMS or. 30: 7 e 15. Nella “Canzone sulle preoccupazioni di un padre di famiglia” viene citato il toponimo fittizio parlante *Riuwental* che era noto dalle canzoni di Neidhart (SMS No. 30: 7 II 6) e viene combinato

con i toponimi *Siuftenhein* (7 II 6) e *Sorgenrein* (7 II 7), formati alla maniera di Neidhart; nel cosiddetto “Dörperlied” che rappresenta una lite, alla fine risolta, per la fanciulla Elle tra i villici Ruodolf e Chounze, entrambi armati di spada, viene fatto, già attraverso l’impiego del termine *dorper/dörper* (15 I 2; II 3), un chiaro riferimento all’“ambiente di contrasto” non cortese sviluppato da Neidhart, tuttavia il protagonista lirico non prende parte alla discussione, bensì ne è semplicemente spettatore. Gli esempi citati mostrano chiaramente come Hadlaub modificò e sviluppò il materiale esistente in modo originale: si tratta di esempi di una forma particolarmente creativa della ricezione di Neidhart.

Un caso particolarmente degno di nota di ricezione di Neidhart nel XIII secolo è rappresentato dall’opera del poeta Göli (cfr. soprattutto BÄRMANN, 1995). Il *Codex Manesse* attribuisce a Göli quattro canzoni che molto presto entrano nella tradizione del *corpus* neidhartiano. Tutte le canzoni si aprono con un’immagine della natura in estate e mostrano chiari echi delle rappresentazioni della danza in ambiente paesano, anche se il protagonista lirico, come già nel “Dörperlied” di Hadlaub, si accontenta del ruolo di osservatore. Le prime due canzoni (SMS No. 20: 1 e 2) caratterizzate da ampi elenchi di nomi alla maniera di Neidhart, descrivono la rivalità dei due ragazzi di campagna a proposito di chi debba dirigere la danza. Nella terza canzone (SMS No. 20: 3) l’atmosfera di gioia della danza viene disturbata da quattro contadini (3 I 4: *dörpel*) arroganti, i cui maldestri tentativi di imitare il comportamento cortese sono oggetto di scherno. Nella quarta canzone (SMS No. 20: 4) viene ridicolizzato un concorrente straniero vestito e agghindato secondo la moda fiamminga. Göli segue chiaramente la tradizione letteraria di Neidhart; si tratta di una ricezione che varia l’opera del suo collega: Göli sviluppa, tra l’altro, alcuni temi marginali dell’opera di Neidhart, modifica le costellazioni dei personaggi e viola la consueta attribuzione di determinati motivi ai *Sommerlieder* o ai *Winterlieder* e, in questo modo, dimostra una certa indipendenza creativa dal suo modello. Per quanto riguarda il rapporto del mondo cortese con il mondo alternativo “paesano”, va anzitutto notato che il protagonista lirico in Göli, a differenza del cantore-io dei *Winterlieder* di Neidhart, non è in alcun caso messo in pericolo dal mondo dei villici.

Dovrebbe essere ormai chiaro come, sebbene abbiano ricevuto dalla sua opera inequivocabili stimoli soprattutto in ambito tematico, gli autori contemporanei ed

immediatamente successivi a Neidhart non si siano in genere limitati ad una mera imitazione del modello, bensì lo abbiano spesso variato o impiegato in modo creativo.

Per quanto riguarda, invece, la poesia tedesca dei secoli successivi, è necessario essere cauti nel valutare quello che, a livello tematico, potrebbe essere stato ispirato direttamente dalle canzoni di Neidhart. L'ambito "non cortese" è diventato "degno della corte", anche poeti di cui conosciamo il nome hanno sempre più frequentemente nel loro repertorio testi grossolanamente erotici, quali quelli che conosciamo dalla tradizione neidhartiana tarda, la cui struttura non si può, tuttavia, spiegare completamente nell'ambito di determinati rapporti di dipendenza.

Un'eccezione è rappresentata dalle quattro danze di ambientazione contadina di Hans Heselloher (Cramer, LD vol. II: I-IV) del XV secolo, la cui struttura tematica, con le situazioni paesane di danza, gli elenchi di nomi e lo scherno dei giovanotti agghindati consente di individuare un collegamento con la tradizione letteraria di Neidhart e quella dei neidhartiani. Come Neidhart, il cantore si colloca in modo autoironico nella rappresentazione, ma rimane – a differenza del *Riuwentaler* di Neidhart – nelle canzoni I, III e IV un osservatore piuttosto distaccato. La danza *Von üppiglichen dingen* (IV) composta attorno al 1440/50 a proposito di un ballo di paese che, a causa della provocazione di un damerino, degenera in una rissa generale, un motivo che si trova anche nel *Ring* di Heinrich Wittenwiler, era una delle canzoni più amate del XV e XVI secolo, come testimoniato dalla ricca tradizione e dalle numerose imitazioni e variazioni tematiche e musicali. Heselloher non era un semplice imitatore di Neidhart: la capacità formale, l'abile regia delle scene e il raffinato gioco con i modelli esistenti gli conferiscono una posizione di preminenza rispetto agli altri poeti del "rinascimento neidhartiano" del XV secolo e rendono onore al suo modello.

Come abbiamo mostrato, l'eredità di Neidhart nell'area linguistica tedesca è variegata e duratura con un'impronta particolarmente sfaccettata già nel XIII secolo, soprattutto per quanto riguarda l'uso creativo della sua opera. Gli evidenti impulsi derivanti da Neidhart, che sono stati recepiti con particolare intensità soprattutto dagli autori contemporanei ed immediatamente successivi, vanno messi in relazione con una diffusa volontà di sperimentare dei singoli autori e con il loro sforzo di rompere gli schemi della tradizione precedente. Questo tipo di apertura verso nuove concezioni e forme poetiche appare già, attorno al 1200, in Walther von der Vogelweide, raggiunge il culmine

nelle canzoni di Neidhart e nell'opera di quei poeti che si rapportano ai suoi stimoli in modo particolarmente creativo ed innovativo. Nell'aspirazione ad andare oltre la concezione della lirica amorosa cortese tradizionale e di adattare le innovazioni al pubblico, Neidhart stesso sembra aver avuto particolare successo. Questo non determina soltanto l'ampia e diffusa conoscenza del suo nome e della sua opera, bensì anche la ricchezza ed ampiezza delle fonti che tramandano le canzoni sue e dei suoi imitatori: in numerosi testimoni manoscritti del periodo compreso tra il XIII e il XV secolo e nelle tre versioni a stampa del 1495, 1537 e 1566 della biografia fittizia del *Neithart Fuchs* sono contenute circa 150 canzoni neidhartiani.

Come si è visto, Neidhart fu un autore di grandissimo successo che non fu solo imitato da anonimi poeti, bensì stimolò ed influenzò anche cantori di fama soprattutto del XIII secolo, ma anche di epoca successiva. La sua fama fece sì che il nome del cantore Neidhart diventasse una denominazione di genere ("Ain Neithart"). Nei cosiddetti *Neidhartschwänke* il ruolo del poeta viene trasformato e come figura di Neidhart diventa la personificazione grossolana del nemico del contadino per antonomasia. Questi *Schwanklieder* fornirono la base per i cosiddetti *Neidhartspiele* del tardo Medioevo e della prima Età Moderna, farse carnevalesche di grande successo costruite attorno alla figura di Neidhart e al suo odio per i contadini, oltre che per realizzazioni iconografiche di temi neidhartiani, soprattutto in forma di pitture murali<sup>7</sup> e, non da ultimo, per la figura di Neidhart nel *Ring* di Heinrich Wittenwiler,<sup>8</sup> poema epico-didattico composto attorno al 1400. Questo straordinario sviluppo di un poeta medievale originale tra tradizione e innovazione in un autore che determina uno stile ed, infine, in una figura prima letteraria, poi quasi leggendaria e proverbiale appare comprensibile soltanto sullo sfondo delle particolari condizioni letterarie e culturali nel Medioevo tedesco che, dopo una fase iniziale e di consolidamento improntata all'ambiente cortese, nel corso dei secoli si apre in misura crescente ad altri strati di destinatari.

### Abbreviazioni

ATB	Altdeutsche Textbibliothek (Tübingen): WIESSNER, E. (ed.) <i>Die Lieder</i> <i>Neidharts</i>
Beyschlag/Brunner	BEYSCHLAG, S. – BRUNNER H. (eds.) <i>Herr Neidhart diesen Reihen sang</i>
Cramer, LD	CRAMER, Thomas (ed.) <i>Die kleineren Liederdichter des 14. und 15. Jahrhunderts</i>
Haupt/Wießner	HAUPT, Moriz (ed.) <i>Neidharts Lieder</i>
KLD	KRAUS, Carl von (ed.) <i>Deutsche Liederdichter des 13. Jahrhunderts</i> . Vol. I
MF	MOSER, Hans – TERVOOREN, Helmut (eds.) <i>Des Minnesangs Frühling</i>
SMS	SCHIENDORFER, Max (ed.) <i>Die Schweizer Minnesänger</i>
SNE	Salzburger Neidhart-Edition: MÜLLER, Ulrich et al. (eds.) <i>Neidhart-Lieder</i>
Walther L	BEIN, Thomas (ed.) <i>Walther von der Vogelweide</i>

### Bibliografia

- BÄRMANN, Michael. *Herr Göli. Neidhart-Rezeption in Basel*. Berlin – New York: Walter de Gruyter, 1995.
- BECKER, Hans. *Die Neidharte. Studien zur Überlieferung, Binnentypisierung und Geschichte der Neidharte der Berliner Handschrift germ. Fol 779 (c)*. Göttingen: Kümmerle, 1978.
- BEIN, Thomas (ed.) *Walther von der Vogelweide, Leich, Lieder, Sangsprüche*. 15., veränderte und um Fassungseditionen erweiterte Auflage der Ausgabe Karl Lachmanns. Aufgrund der 14., von Christoph CORMEAU bearbeiteten Ausgabe neu herausgegeben, mit Erschließungshilfen und textkritischen Kommentaren versehen. Edition der Melodien von Horst BRUNNER. Berlin – Boston: Walter de Gruyter, 2013.
- BENNEWITZ, I. Die Pastourelle. Pastourelle oder Pastourellenpersiflage? Neidhart: ‘Wie sol ich die bluomen überwinden’. In: TERVOOREN, H. (ed.) *Gedichte und Interpretationen. Bd. 5. Mittelalter*. Stuttgart: Reclam, 1993, pp. 321-337.
- BEYSCHLAG, S. Neidhart und Neidhartianer. In: RUH, K. et al. (eds) *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*. Vol. VI. Berlin - New York: Walter de Gruyter, 1987, coll. 871-893.
- BEYSCHLAG, Siegfried – BRUNNER Horst (eds.) *Herr Neidhart diesen Reihen sang. Die Texte und Melodien der Neidhartlieder mit Übersetzungen und Kommentaren*. Göttingen: Kümmerle, 1989.
- BLASCHITZ, Gertrud (ed.) *Neidhartrezeption in Wort und Bild*. Krems: Gesellschaft zur Erforschung der materiellen Kultur des Mittelalters, 2000.
- BLEULER, A. K. Zwischen Tradition und Innovation. Zur Poetizität des Jahreszeitenbildes in Neidharts Sommerliedern. *Wolfram-Studien* 21 (2013), pp. 123-146.
- BRINKMANN, H. Rezension von: MOLL 1925. *Zeitschrift für deutsche Philologie* 55 (1930), pp. 442-446.

- BRUNNER, Horst (ed.) *Neidhart*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1986.
- BRUNNER, H. Neidhart. In: KÜHLMANN, W. (ed.) *Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes*. 2., vollständig überarbeitete Auflage. Vol. VIII. Berlin – New York: Walter de Gruyter, 2010, pp. 512-515.
- BURDACH, Konrad. *Reinmar der Alte und Walther von der Vogelweide: mit ergänzenden Aufsätzen über die altdeutsche Lyrik*. 2., berichtigte Auflage. Halle (Saale): Max Niemeyer, 1928.
- CAMMAROTA, Maria Grazia (ed.) *Tannhäuser. Die Gedichte der Manessischen Handschrift. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch. Einleitung, Edition, Textkommentar*. Übersetzungen von Jürgen KÜHNEL, Göppingen: Kümmerle, 2009.
- CRAMER, Thomas (ed.) *Die kleineren Liederdichter des 14. und 15. Jahrhunderts. Vol. II: Heselohar - Peter von Sachsen*. München: Wilhelm Fink, 1979.
- HÄNDL, C. La pastorella romanza e la poesia tedesca medievale. In: BABBI, A. M. – CIPOLLA, A. (eds.) *Filologia romanza, Filologia germanica: intersezioni e diffrazioni. Atti del Convegno internazionale Verona 3 - 5 aprile 1995*. Verona: Edizioni Fiorini, 1997, pp. 183-214.
- HÄNDL, C. ‚hofieren mit stechen u. turnieren‘. Zur Funktion Neitharts beim Bauernturnier in Heinrich Wittenwilers ‚Ring‘. *Zeitschrift für deutsche Philologie* 110 (1991), pp. 98–112.
- HÄNDL, Claudia. *Rollen und pragmatische Einbindung. Analysen zur Wandlung des Minnesangs nach Walther von der Vogelweide*. Göppingen: Kümmerle, 1987.
- HAUPT, Moriz (ed.) *Neidharts Lieder*. Neu bearbeitet von Edmund WIESSNER. Leipzig: Hirzel, 1923.
- HERWEG, Mathias. Lieder im Dialog. Metamorphosen einer Neidhartfigur bei Gottfried von Neifen und Ulrich von Winterstetten. *Euphorion* 104 (2010), pp. 267-294.
- KELLNER, B. ›Nement, frowe, disen cranz‹. Zum Hohen Sang Walthers von der Vogelweide. *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 135 (2013), pp. 184–205.
- KIVERNAGEL, Heinz-Dieter. *Die Werltsüeze-Lieder Neidharts*. Diss. Köln, 1970.
- KRAUS, Carl von (ed.) *Deutsche Liederdichter des 13. Jahrhunderts*. Vol. I: Text. Zweite Auflage, durchgesehen von Gisela KORNRUMPF, Tübingen: Max Niemeyer, 1978.
- LOMNITZER, Helmut (ed.) *Neidhart von Reuenthal: Lieder. Auswahl mit den Melodien zu neun Liedern*. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Zweite Auflage. Stuttgart, Reclam, 1984.
- MAROLD, K. Über die poetische Verwertung der Natur und ihrer Erscheinungen in den Vagantenliedern und im deutschen Minnesang. *Zeitschrift für deutsche Philologie* 23 (1891), pp. 1-26.
- MOLL, Willem Hendrik. *Über den Einfluß der lateinischen Vagantendichtung auf die Lyrik Walthers von der Vogelweide und die seiner Epigonen im 13. Jahrhundert*. Diss. Amsterdam, 1925.
- MOSER, Hugo – TERVOOREN, Helmut (eds.) *Des Minnesangs Frühling*. Unter Benutzung der Ausgaben von Karl LACHMANN und Moriz HAUPT, Friedrich VOGT und Carl von KRAUS. I: Texte. 38., erneut revidierte Auflage. Mit einem Anhang: Das Budapester und Kremsmünsterer Fragment. Stuttgart: Hirzel, 1988.

- MÜLLER, Ulrich – BENNEWITZ, Ingrid – SPECHTLER, Franz-Viktor (eds.) *Neidhart-Lieder. Texte und Melodien sämtlicher Handschriften und Drucke*. Voll. I-III. Berlin – New York: Walter de Gruyter, 2007.
- MÜLLER, U. Gaude mihi! oder das Neidhart-Lied vom ‘Wengling’ (Lied c 7, f 12). In: SPIEWOK, W. (ed.) *Deutsche Literatur des Spätmittelalters. Ergebnisse, Probleme und Perspektiven der Forschung*. Greifswald: Ernst-Moritz-Arndt-Universität, 1986, pp. 123-142.
- ORTMANN, C. – RAGOTZKY, H. – RISCHER, C. Literarisches Handeln al Medium kultureller Selbstdeutung am Beispiel von Neidharts Liedern. *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 1 (1976), pp. 1-29.
- OSTERDELL, Johanne. *Inhaltliche und stilistische Übereinstimmungen der Lieder Neidharts von Reuenthal mit den Vagantenliedern der ‘Carmina Burana’*. Diss. Köln, 1928.
- SCHIENDORFER, Max (ed.) *Die Schweizer Minnesänger*. Nach der Ausgabe von Karl BARTSCH neu bearbeitet und herausgegeben, Vol. I: Texte. Tübingen: Max Niemeyer, 1990.
- SCHWEIKLE, Günther. *Neidhart*. Stuttgart: Metzler, 1990.
- SPRINGETH, M. – MÜLLER, U. ‘Ou te semplo, milenso, mamone!’ Neidhart, Dante und die italienische Pastourelle. In BRÄUER, R. (ed.) *Die deutsche Literatur im europäischen Kontext. Tagung Greifswald 11.-15. September 1995*. Göppingen: Kümmerle, 1998, pp. 101-120. Ristampa in: *Studia Niemcoznawcze* 26 (2003), pp. 467-484.
- TERVOOREN, H. Flachsdreschen und Birnenessen. Zu Neidharts Winterlied 8: ‘Wie sol ich die bluomen überwinden’. In: WINDEMANN, D. et al. (eds.) *Bickelwort und wildiu maere. Festschrift für Eberhard Nellmann zum 65. Geburtstag*. Göppingen: Kümmerle, 1995, pp. 272-293.
- WARNING, R. Pastourelle und Mädchenlied. In: JANOTA, J. et al. (eds.) *Festschrift Walther Haug und Burghart Wachinger*. Vol. II. Tübingen: Max Niemeyer, 1992, pp. 709-723.
- WEIDMANN, Walter. *Studien zur Entwicklung von Neidharts Lyrik*. Basel, 1947.
- WENZEL, H. Neidhart: Der häßliche Sänger. Zur Ich-Darstellung in den Winterliedern 6 und 11. In: WENZEL, H. (ed.) *Typus und Individualität im Mittelalter*. München: Wilhelm Fink, 1983, pp. 45-75.
- WIEßNER, Edmund (ed.) *Die Lieder Neidharts*. 5., verbesserte Auflage herausgegeben von Paul SAPPLER. Tübingen: Max Niemeyer, 1999.
- WORSTBROCK, F. J. Verdeckte Schichten und Typen im deutschen Minnesang um 1210-1230. In: RAGOTZKY, H. (ed.) *Fragen der Liedinterpretation*. Stuttgart: Hirzel, 2001, pp. 75-90.

**Concordanza tra le numerazioni delle opere di Neidhart  
citate nelle edizioni SNE – ATB – Haupt/Wießner – Beyschlag/Brunner**

SNE	ATB	Haupt/Wießner	Beyschlag/Brunner
SNE I: C 198	-	XLIV,25	-
SNE I: C 201	-	XLV,9	-
SNE I: C 210	SL 1	3,1	-
SNE I: C 266	SL 7	7,11	-
SNE I: R 2	WL 24	73,24	n. 9

	SNE I: R 8	SL 27	31,5	-
	SNE I: R 10	SL 28	32,6	-
	SNE I: R 12	SL 11	11,8	-
88	SNE I: R 13/c	WL 28	82,3	n. 17
	SNE I: R 19	SL 12	13,8	-
90	SNE I: R 20/c	WL 30	86,31	n. 18
82	SNE I: R 31/c	WL 8	46,28	-
	SNE I: R 32	WL 17	61,18	-
	SNE I: R 54	SLm 26	29,27	-
	SNE I: R 55	SL 29	33,25	-
	SNE I: R 40	WL 34	95,6	n. 16
	SNE II: c 7/f 12	-	-	-
	SNE II: c 35	-	-	n. 43
	SNE II: c 66	-	-	-
	SNE II: c 114	-	-	-
	SNE II: s 15	-	-	n. 55

<sup>1</sup> Questa scissione rende più difficile o impedisce la possibilità di una costante identificazione di un pubblico cortese con il protagonista lirico ed innesca quell'interrelazione tra poeta e pubblico che dalla critica neidhartiana viene definita "strategia dell'irritazione" (Cfr. ORTMANN – RAGOTZKY –RISCHER, 1976).

<sup>2</sup> Sui mezzi poetici usati da Walther nella sua opera per superare i confini e i tabù della *Hohe Minne* attraverso l'immaginazione, si veda soprattutto KELLNER, 2013.

<sup>3</sup> Un parallelo interessante con questa canzone si trova nella tradizione italiana, in una poesia in dialetto marchigiano del XIII secolo che viene citata da Dante nel suo trattato *De vulgari eloquentia* del 1302/105 (cfr. TERVOOREN, 1995; SPRINGETH/MÜLLER, 1998/2003). Anche in questo caso, comunque, non si tratta tanto di una dipendenza diretta, quanto piuttosto di un'evidente somiglianza strutturale.

<sup>4</sup> Su questa problematica si vedano soprattutto MAROLD, 1891; MOLL, 1925 [critico al proposito è BRINKMANN, 1930: soprattutto 445]; BURDACH, 1928: soprattutto 161 seg; OSTERDELL, 1928; WEIDMANN, 1947: 10 segg.).

<sup>5</sup> Il quadro d'insieme in SCHWEIKLE, 1990: 105-117, sulla posizione di Neidhart nella storia dei motivi poetici all'interno della lirica amorosa del Medioevo tedesco consente di avere una visione completa e dettagliata, gli esempi di motivi già attestati nella prima lirica cortese danno la misura delle somiglianze, dei paralleli e delle possibili trasformazioni.

<sup>6</sup> Interessanti sono, in questo contesto, le riflessioni di Mathias Herweg sulla possibilità di una co-esecuzione di canzoni di diversi cantori, illustrata a partire dal *Winterlied* di Neidhart SNE I R 31/C 82 quale possibile pre-testo per la canzone della ragazza che trebbia il lino di Gottfried von Neifen e, forse passando per la "mediazione" di Neifen, anche per la canzone KLD No. 59: XXXVI di Ulrich von Winterstetten (HERWEG, 2010).

<sup>7</sup> Una panoramica completa dell'iconografia neidhartiana, in particolare delle pitture murali nella tradizione di Neidhart si trova nel volume di Gertrud BLASCHITZ, che documenta i risultati di un convegno organizzato nel 1999 dall'Istituto di Cultura Materiale del Medioevo e Prima Età Moderna dell'Accademia Austriaca delle Scienze e dalle Officine dell'Agenzia federale per i monumenti e che è corredato da un CD-ROM contenente le riproduzioni delle immagini collegabili a Neidhart, cfr. BLASCHITZ, 2000.

<sup>8</sup> A proposito della funzione della figura di Neidhart nel *Ring*, cfr. HÄNDL, 1991.