

Tradurre: un viaggio nel tempo

Maria Grazia Cammarota

Miti e metamorfosi

Ovidio nella riscrittura di Albrecht von Halberstadt

Maria Grazia Saibene

(Università degli Studi di Pavia, Italia)

Abstract The reworking of Ovid's *Metamorphoses* by Albrecht von Halberstadt, dating back to the end of the twelfth century, survives only in few Fragments. In this essay, I will analyse Fragment B, which contains tales from Book XI of the *Metamorphoses*, in order to assess Albrecht's rewriting techniques, and his simplification of both matter and style. Indeed, Albrecht employs the middle style, while his Latin source was written in a rhetorical and elevated style. Albrecht's Fragments will be compared with the Ovidian source and with the *Eneit* of Heinrich von Veldeke, highlighting the features shared by the two rewritings of classical texts, which were both commissioned by the Landgrave Hermann of Thuringia.

Sommario 1 Introduzione. – 2 L'autore e l'opera. – 3 Cenni sulla critica e sull'impostazione della ricerca. – 4 Nomi propri nel Frammento B. – 4.1 Nomi di divinità. – 4.2 Nomi di personaggi e toponimi. – 5 Confronti con i Frammenti A e C. – 6 Interventi del rielaboratore. – 6.1 Mida con le orecchie d'asino. – 6.2 Laomedonte e la costruzione di Troia. – 6.3 Peleo conquista Teti. – 6.4 L'arrivo di Peleo dal re Ceice. – 6.5 Osservazioni sui Frammenti A e C. – 7 Considerazioni sullo stile.

Keywords Rewriting. Medieval German Literature. Albrecht von Halberstadt. Ovid's *Metamorphoses*. Hermann of Thuringia.

1 Introduzione

Per analizzare una traduzione realizzata nel Medioevo lo studioso deve poter disporre di varie informazioni, ad esempio sull'autore, sulla fonte, sull'opera e la sua datazione, e ancora il testo tradotto deve essere contestualizzato nella produzione letteraria del tempo, in modo da mettere in luce eventuali influenze di opere coeve o antecedenti. Sono importanti anche gli aspetti relativi alla ricezione, per valutare le scelte fatte dal traduttore in funzione del destinatario. Infine per i testi antichi e medievali occorre considerare la tradizione manoscritta e il successo o meno che la traduzione ha avuto nel corso del tempo.

Nel titolo ho inserito il termine 'riscrittura', anche se i critici hanno definito l'opera di Albrecht von Halberstadt una traduzione delle *Metamorfosi* di Ovidio e hanno evidenziato la fedeltà nella resa del testo-fonte. Occorre però precisare che cosa si intende per fedeltà, in quanto Albrecht ha ri-

preso il contenuto, ma per la forma e lo stile si notano notevoli differenze. Il rielaboratore tedesco ha adattato le *Metamorfosi* secondo le aspettative del pubblico, per cui siamo di fronte a un'interessante riscrittura di un'opera classica. Accanto ad essa si devono ricordare l'*Eneit* di Heinrich von Veldeke e il *Liet von Troye* di Herbort von Fritzlar, opere composte nell'ultimo scorcio del XII secolo per volere di Hermann di Turingia e destinate alla sua corte (Saibene 2011). Qui sorse un grande interesse per opere classiche che trattavano la storia e gli antefatti riguardanti Roma e l'impero di Augusto, ma questa produzione non ebbe uno sviluppo, perché all'inizio del XIII secolo fiorirono la lirica e l'epica cortese con autori come Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach e Gottfried von Straßburg. La nuova produzione si diffuse al sud, in particolare nella zona sveva, mentre la Turingia si trovava in una zona periferica e la produzione alla corte di Hermann rimase così un fenomeno circoscritto nel tempo.

Anticipando dico che l'opera di Albrecht non ebbe successo e ci è giunta solo attraverso dei frammenti di un codice redatto alla fine del XIII secolo; lo scarso successo può spiegarsi per il livello artistico e stilistico delle *Metamorfosi*, opera difficile da rendere in una tradizione letteraria, quella tedesca, ancora agli inizi e per un pubblico non preparato alla ricezione di un'opera così complessa. Questo giudizio non deve però portare a sottovalutare questa riscrittura, perché a distanza di tempo, precisamente nel 1545, Jörg Wickram pubblicò le *Metamorphosen* e nel prologo afferma di aver ripreso fedelmente l'opera di Albrecht von Halberstadt. In realtà egli diede vita a una nuova rielaborazione, ma è stato merito di Albrecht, se la tradizione delle *Metamorfosi* è continuata in Germania e ha dato frutti nel XVI secolo, quando si affermò di nuovo l'interesse per Ovidio a causa del diverso contesto culturale, e non solo in ambito letterario, ma anche di altre arti come la pittura e la scultura per le quali l'opera classica offriva molteplici spunti e motivi interessanti. Lo studio delle tecniche di riscrittura nell'opera di Albrecht sarà il principale oggetto della ricerca, ma preliminarmente intendo richiamare alcuni aspetti riguardanti l'autore e l'opera.

2 L'autore e l'opera

Notizie sull'autore si possono ricavare dal prologo di Albrecht che Wickram ha premesso alla sua rielaborazione delle *Metamorfosi* di Ovidio affermando di averlo trascritto fedelmente.¹ Prima di dichiarare le sue generalità

¹ Per un'analisi del prologo si rimanda a Rucker 1997, 29-53. Nel Prologo di Wickram si legge: «Freüntlicher lieber Leser | ich bitt mit allem fleiß | wöllest mir nit zů argem ermessen daß ich obgelmelte Meister Albrecht Vorred imm Ingang diß büchs gestelt» (Wickram 1990, 10, 1-3). Wickram spiega di aver voluto dare attraverso il prologo di Albrecht un saggio dei

Albrecht si scusa con il lettore per le sue rime, a volte imperfette, in quanto egli proveniva dalla Sassonia:

Ob ihr fünden ihn den reimen
Die sich zûnander leimen
Falsch oder unrecht
Wann eyn Sachs heisset Albrecht
Geboren von Halberstatt
Euch diß büch gemachet hat
Von Latin zû Teütsche
(vv. 49-55)²

Albrecht era quindi sassone, ma compose la sua opera in turingio e formò le rime secondo il modello offerto da Heinrich von Veldeke nell'*Eneit*, per cui dovette affrontare sia per la lingua che per la metrica notevoli difficoltà.³ Importante è l'affermazione che il rielaboratore tedesco riscrisse l'opera di Ovidio direttamente dal latino a differenza di Heinrich von Veldeke e di Herbort von Fritzlar che si basarono su due rielaborazioni in antico francese. Nella conclusione del prologo abbiamo la dedica al mecenate Hermann di Turingia che viene elogiato per le sue qualità:

Ergangen an die stund
Daß ich daß Büch begund
Bei eynes Fursten zeiten
Der inn allen Landen weiten
Daß was der Vogt von Türingen lant
Von seiner Tugent wol bekant
Der Lantgrafe Herman
(vv. 87-93)

Il langravio Hermann di Turingia fu il mecenate anche di Heinrich von Veldeke e di Herbort von Fritzlar. Le opere composte per la corte di Turingia avevano tra l'altro lo scopo di dare lustro a Hermann esaltando il suo

versi originali che avrebbero riservato difficoltà al lettore, per cui egli dovette rielaborare il testo per renderlo più fruibile.

2 Per i passi citati si rimanda alla seguente edizione: Wickram 1990. Riguardo alla provenienza di Albrecht ancora nel prologo si legge: «Weder Schwab noch Beyer | Weder Türing noch Franck» (vv. 46-7) (Wickram 1990, 8).

3 A questo riguardo Kerdelhué 1992, 123 osserva: «Nous retrouvons dans quelques vers d'Albrecht le mêmes difficultés portant sur la qualité de la langue exigée par Hermann. Il souligne que lui, le saxon, n'est pas très familier de la 'Hochsprache', mais qu'il n'a pas le droit d'écrire en saxon».

potere. Infatti sia Albrecht nel prologo⁴ che il Veldeke nell'epilogo⁵ delle loro opere richiamano l'impero di Augusto per creare un collegamento con il Sacro Romano Impero e dare risalto all'imperatore e ai principi tedeschi, tra i quali vi era anche Hermann di Turingia. Viene inoltre indicato il luogo in cui fu iniziata e completata l'opera, precisamente Jechaburg:

Auff eynem Berg wolbekandt
Er ist Zechenbuch⁶ genant
Wardt inn dichten gedacht
Begunnen und vollenbracht.
(vv. 97-100)

Questo è quanto sappiamo di Albrecht sulla base del prologo, mentre possiamo aggiungere che fu un ecclesiastico, buon conoscitore del latino e delle *Metamorfosi*, che tradusse per incarico di Hermann di Turingia.

Un aspetto a lungo dibattuto dalla critica e che ha visto posizioni contrapposte riguarda l'anno in cui ha avuto inizio la composizione dell'opera di Albrecht. Sempre nel prologo si legge:

Auch da setz zû vor
Zwelff hundert jor
Und zehene bevorn
(vv. 83-5)

Due le datazioni proposte, il 1190 o il 1210, in quanto *bevorn* è stato interpretato in due modi diversi.⁷ A lungo si è discusso su questo problema e i due maggiori studiosi che si sono confrontati sono stati Baesecke (1909) che si espresse per il 1190, e Schröder (1909) che sostenne il 1210.⁸ A mio parere la datazione più antica è da preferire, in quanto la rielaborazione di Albrecht si collega per vari aspetti all'opera del Veldeke che fu terminata intorno al 1186. Se si considera per l'inizio della composizione il 1210,

4 «Das Augustus zû kamm | Der zins von aller welt namm | Und macht so gethonen friden | Das man die schwert begund schmiden | Inn Segen und wercken ließ | Zû den Sichel den Spieß» (vv. 69-74) (Wickram 1990, 9).

5 «Do erslagen wart Julius, | do wart chaiser Augustus | da ze Rome erchoren, | der uon seinem chunne wart geboren. | der berichte daz reiche | harte herleiche | vnd wart gewaltich weiten. | es wart bei seinen zeiten | vil stæter fried vnd gût» (vv. 13399-405) (Veldeke 1992, 733).

6 Wickram riporta *Zechenbuch*, ma già Grimm (1851b, 10) corresse il toponimo in *Jechaburg*.

7 *Bevorn* è stato interpretato come 'prima' (milleduecento e dieci prima) o come 'davanti' (milleduecento e dieci davanti). Mi sembra interessante l'interpretazione di De Boor 1991, 47: «Dann würde es heißen: setze MCC und eine X davor, also MCXC = 1190».

8 Riportano la datazione al 1190: Ludwig 1915, Baesecke 1909, Heinzmann 1969; propendono per il 1210: Runge 1908, Schröder 1909, Neumann 1954, Rücker 1997.

dobbiamo tener presente che la produzione letteraria a quel tempo era profondamente cambiata attraverso la lirica e l'epica cortese che misero al centro il *minnedienst*, 'il servizio alla dama', e perseguirono ideali conformi all'etica cortese. Questi cambiamenti determinarono l'eclissi delle *Metamorfosi* e solo Gottfried von Straßburg si ispirò ancora a Ovidio mettendo al centro della sua opera l'amore-passione di Tristano per Isotta. L'opera di Albrecht presenta usi e tratti arcaizzanti, per cui riportando l'inizio della sua composizione al 1210 essa apparirebbe fuori tempo, e inoltre a quell'epoca Hermann di Turingia aveva chiamato alla sua corte altri poeti come Walther von der Vogelweide e Wolfram von Eschenbach che lo esaltarono come mecenate. Infine lo scarso successo di questa rielaborazione delle *Metamorfosi* di Ovidio può spiegarsi con le difficoltà che Albrecht dovette affrontare, ma anche con i problemi della ricezione di quest'opera classica in Germania tra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo.⁹

Dell'opera di Albrecht von Halberstadt ci sono giunti tre Frammenti (A, B, C) che consentono un'analisi e un'interpretazione, mentre altri due Frammenti (D, E) risultano illeggibili per il cattivo stato di conservazione. La loro trasmissione si deve a un caso fortuito, in quanto alcuni fogli di un manoscritto del XIII secolo che conteneva l'opera di Albrecht sono stati riutilizzati per rilegare alcuni volumi e sono stati rinvenuti in tre diversi momenti a Oldenburg. Il primo ritrovamento risale a Leverkus (1859) che pubblicò il Frammento B di 279 versi che corrispondono ai vv. 157-290 del Libro XI delle *Metamorfosi*. Rispetto ai Frammenti A e C che presentano due vicende amorose che si concludono con delle metamorfosi, il Frammento B tratta varie storie: la gara tra Febo e Pan e la storia di Mida con le orecchie d'asino; Laomedonte e la costruzione di Troia; la conquista di Teti da parte di Peleo e infine l'arrivo di Peleo dal re Ceice, dopo l'uccisione del fratello. Successivamente Lübber (1865) pubblicò il Frammento A che comprende 144 versi corrispondenti ai vv. 440-82 del VI Libro delle *Metamorfosi*. Questi versi descrivono il viaggio di Tereo che si reca dal suocero a richiedere che Filomela possa far visita alla sorella Progne. Il tema centrale è l'amore-passione che sorge in Tereo alla vista di Filomela e che porterà alla tragica fine delle due sorelle. Albrecht ha ampliato la descrizione della protagonista mettendo in risalto la sua bellezza e, a mio giudizio (Saibene 1998), potrebbe essersi ispirato alla *Philomena* di Chrétien. Infatti un tratto comune è rappresentato dalla variante del no-

9 A proposito delle difficoltà incontrate da Albrecht, Stackmann (1966, 240) afferma: «Die Vorlage bot ihm gerade das nicht, was den höfischen Roman seiner Zeit [...] erst eigentlich konstituierte: den Helden, den Sieger, der am Ende der Geschichte in der Gloriette des vorbildlichen Ritters dasteht. Die Hauptfiguren der ovidischen Erzählungen [...] büßen zum Schluß regelmäßig ihre menschliche Gestalt ein. Im mittelalterlichen Roman wäre so etwas ganz und gar unmöglich. Bedenkt man das, so wird die fast unbegreifliche Kühnheit des Albrechtschen Unternehmens deutlich».

me *Philomena*, scelto dai due rielaboratori medievali rispetto a *Philomela* usato da Ovidio e ripreso da Wickram. Infine il Frammento C fu pubblicato da Last (1966) e comprende 144 versi che corrispondono ai vv. 693-758 del XIV Libro delle *Metamorfosi*. Vi si narra la vicenda di Ifis che muore suicida a causa dell'amore non corrisposto e di Anassarete che per la sua durezza d'animo viene trasformata in pietra (Saibene 1988-1989).

3 Cenni sulla critica e sull'impostazione della ricerca

Prima di analizzare il Frammento B e di considerare gli interventi del rielaboratore rispetto alla fonte e attraverso un confronto con gli altri due Frammenti, farò alcuni cenni sulla critica per chiarire meglio l'impostazione della mia ricerca.

Un primo obiettivo della critica è stato il tentativo di ricostruire, sulla base delle *Metamorphosen* di Wickram, l'opera di Albrecht von Halberstadt; dopo alcune proposte di Grimm (1851a)¹⁰ fu Bartsch (1861) a realizzare una ricostruzione del testo, che però dimostrò le sue criticità dopo la scoperta dei Frammenti B e A. Un importante filone di ricerca ha promosso il confronto tra l'opera di Albrecht e quella di Wickram soprattutto per quanto riguarda il contenuto, meno per la forma e per lo stile. Le *Metamorphosen* di Wickram sono state sempre al centro dell'interesse degli studiosi, mentre i Frammenti di Albrecht sono stati considerati per lo più in rapporto a quest'opera e solo più recentemente Rücker ne ha fatto una breve analisi (Rücker 1997, 54-86). Possiamo inoltre citare lo studio di Neumann (1955) che analizza le due rielaborazioni delle *Metamorfosi* sulla base anche della fonte ovidiana, ma la trattazione dei tre testi è staccata e giustapposta e l'obiettivo finale dello studioso era essenzialmente di mostrare: *das Eigene dreier Sprachwelten* (Neumann 1955, 325). Runge (1908) delinea il rapporto tra l'opera di Albrecht e la fonte latina, ma si basa sulla rielaborazione di Wickram e non sui Frammenti, per cui le sue conclusioni risultano discutibili e di scarso valore. Alcuni studiosi, tra cui anche Runge (1908), hanno cercato di mettere in luce i rapporti tra Albrecht e autori del suo tempo come Heinrich von Veldeke e Herbot von Fritzlar che composero le loro opere per la corte di Turingia. In particolare Ludwig (1915) mette in rapporto Albrecht con il Veldeke per vari aspetti della metrica e dello stile e così giunge a confermare il 1190 come data di inizio di questa composizione. Heinzmann (1969) dà invece un contributo nel definire i caratteri della rielaborazione delle *Metamorfosi* di Wickram, in quanto considerando le aggiunte evidenzia l'influenza di autori come

10 Grimm (1851a, 401) riteneva infruttuosa una ricostruzione dell'intera opera di Albrecht, ma considerava possibile riscoprire singoli passaggi e singole rime.

Boccaccio, Sebastian Brant e altri. Infine lo scarso successo dell'opera di Albrecht è stato valutato dai critici tra cui Norman, il quale così conclude:

hierzu liege «wohl neben dem thüringischen Dialekt und dem denkbar unritterlichen Stile des gelehrten Klostergeistlichen der Grund, weshalb ein Werk so großen Ausmaßes [...] keinen Anklang fand bei den Zeitgenossen».¹¹

Oggetto del mio studio sarà il Frammento B che è interessante non solo perché ci tramanda un maggior numero di versi rispetto agli altri due Frammenti, ma soprattutto per i contenuti relativi a miti e storie della tradizione classica. Al Frammento C ho dedicato in passato uno studio (Saibene 1988-1989) e ho trattato il Frammento A soprattutto per quanto riguarda la descrizione di Filomela e il personaggio di Tereo (Saibene 1998). Infatti ho ritenuto e ritengo che i Frammenti possano essere analizzati indipendentemente dall'opera di Wickram e che sia interessante in particolare il confronto con la fonte latina per evidenziare gli interventi di Albrecht nell'adattare la materia in funzione del pubblico. In questo contributo analizzerò dapprima la ripresa o la sostituzione di nomi propri, sia di divinità che dei personaggi, in quanto è possibile così accertare non solo la conoscenza da parte del rielaboratore della fonte latina, ma anche della mitologia e della tradizione classica. Successivamente le varie storie tramandate dal Frammento B daranno modo di evidenziare gli interventi di Albrecht intesi a semplificare e attualizzare certi aspetti in funzione del pubblico. Infine le maggiori differenze si colgono a livello della metrica e dello stile, perché Albrecht sostituì agli esametri latini coppie di versi brevi a rima baciata sul modello del Veldeke e soprattutto scelse per lo stile un livello medio rispetto allo stile elevato e retoricamente ornato di Ovidio. Per questi ultimi aspetti Albrecht riprende e si ispira all'opera del Veldeke, per cui, come già ho detto, io propendo per il 1190 quale data di inizio di questa rielaborazione. Gli adattamenti in funzione del destinatario sono evidenti, in quanto il pubblico di corte non era tanto interessato all'arte di Ovidio, ma piuttosto alle storie narrate che vengono riproposte con il fine sia del *delectare* sia del *docere*, secondo le indicazioni delle Poetiche del tempo. Un altro aspetto che dovrà essere considerato è che Albrecht, a differenza di Ovidio, inserisce giudizi e commenti sul comportamento dei personaggi, soprattutto quando si tratta di condannarli e di dare avvertimenti al destinatario. La ricerca è stata condotta attraverso un sistematico confronto dei Frammenti di Albrecht con la fonte latina senza trascurare usi e tendenze che devono essere riportati alla produzione letteraria del tempo e della zona turingia, in particolare all'*Eneit* di Heinrich von Veldeke.

11 Citazione ripresa da Rücker 1997, 19.

4 Nomi propri nel Frammento B

Il Frammento B propone miti, metamorfosi, divinità pagane e personaggi della tradizione classica, per cui i nomi possono aver creato dei problemi ad Albrecht nella loro interpretazione e resa. Infatti Ovidio usa spesso in luogo dei nomi propri dei patronimici oppure nomi che si riferiscono al luogo di provenienza o a volte identifica un personaggio in modo allusivo. Albrecht si mantiene fedele alla fonte e tende a usare i nomi propri. Attraverso questi adattamenti il rielaboratore dimostra di conoscere bene non solo le *Metamorfosi* nel loro complesso, ma anche la mitologia classica. Questo aspetto mi sembra importante da evidenziare, se si considera che Albrecht riprese direttamente dalla fonte latina, mentre Heinrich von Veldeke nell'*Eneit* e Herbort von Fritzlar nel *Liet von Troye* si basarono su due rielaborazioni in antico francese.

4.1 Nomi di divinità

A differenza degli altri due il Frammento B presenta molti nomi per via delle varie storie narrate.¹² Per le divinità Albrecht usa in genere i nomi propri¹³ e quindi sostituisce i patronimici: *Alcides* (XI, 213) con *Hercules* (B 106), *Nereis* (XI, 259) con *thetis* (B 206) e il matronimico *Latoius* (XI, 196) con *Phebus* (B 74). Le divinità sono anche meglio caratterizzate rispetto alla fonte, come nel caso di Proteo; l'espressione *senex Proteus* (XI, 221) è variata e ampliata: «der manechualde Protheus, | Der nach allen dingen wart (gest)alt» (B 127-8). Anche se in questo contesto il dio non si trasforma, Albrecht sceglie la definizione tradizionale in luogo del generico 'vecchio'. All'inizio del discorso di Proteo a Peleo, in cui il dio gli dà consigli su come conquistare Teti, abbiamo in corrispondenza di *Carpathius vates* (XI 249) il nome proprio seguito da un attributo: *Protheus, der wissage* (B 190). Si mette così in luce la capacità del dio di predire il futuro e infatti poco prima Proteo aveva annunciato a Teti la nascita del figlio Achille (B 130 ss.). Albrecht non traduce verso per verso, ma riprende, come in questo caso, elementi da altri passi delle *Metamorfosi*. Alla fine del discorso, invece di riportare il nome del dio come avviene nella fonte (XI 255), Albrecht introduce un'immagine *daz mere wunder* (B 200), per suscitare l'interesse del pubblico. Il dio Nettuno viene nominato al verso B 186 in corrispondenza di *deos pelagi* (XI 247) per specificare a

¹² Le citazioni relative al Frammento B sono tratte da Leverkus (1857) e quelle relative alle *Metamorfosi* da Ovid (1976). Le citazioni dalle *Metamorfosi* riportano tra parentesi il numero del Libro e i versi, mentre per il testo di Albrecht si specifica il Frammento e i versi.

¹³ Nel Frammento B ricorrono i seguenti nomi di divinità: *Pan* (B 12), *Phebus* (B 19, 29, 74), *Hercules* (B 106, 113), *Thetis* (B 124, 141, 161, 206, 221), *Protheus* (B 127, 190), *Jupiter* (B 138), *Neptune* (B 186).

quale dio Peleo rivolge le sue suppliche. Teti è menzionata più volte con il suo nome e viene sottolineata la sua bellezza (*Die wunderen scone thetis* B 206),¹⁴ come in genere il rielaboratore fa con le figure femminili. In un caso a *Thetidi* (XI 221) Albrecht sostituisce *der gottin* (B 129) per non ripetere il nome proprio che poco prima ricorre con un attributo cortese: *Vrowe thetis* (B 124). Un discorso a parte merita *Tmolus*, che in Ovidio è la personificazione di un monte. Egli è il giudice nella gara tra Pan e Febo: il suo capo è cinto di fronde di quercia e dalle tempie pendono delle ghiande (XI 157-9). La descrizione nella fonte è ricca di particolari che Albrecht tralascia, mentre presenta il personaggio semplicemente come *Tynolus der alde* (B 2). Il nome non corrisponde alla forma latina, forse per un'errata lettura che potrebbe essere dovuta anche al copista.

Le divinità pagane ricorrono anche nelle opere di Heinrich von Veldeke e di Herbort von Fritzlar; può essere interessante fare qualche cenno per vedere in che misura elementi pagani sono stati interpretati alla luce del cristianesimo.¹⁵ Heinrich von Veldeke negli episodi amorosi di Didone e di Lavinia cita Venere e Cupido riprendendo non solo da Virgilio, ma anche da Ovidio e dalla rielaborazione francese, il *Roman d'Eneas*.¹⁶ Delle divinità egli riporta i nomi e le caratteristiche, senza ulteriori interventi né nel senso di una demitizzazione né di una condanna. Diverso l'atteggiamento di Herbort von Fritzlar che nella sua opera accentua l'interpretazione cristiana e quindi mette le divinità pagane in una luce negativa, in quanto sono interpretate con riferimento a Satana.¹⁷ Albrecht nella sua rielaborazione delle *Metamorfosi* riprende fedelmente dalla fonte e non introduce commenti, ma nel prologo tramandato da Wickram la sua posizione è differente. Vediamo alcuni versi in cui parla del culto degli déi pagani:

Sie betten an die Abgötte
Inn der Teüffel gebotte
Stunden sie gemeyn
Holtz und steyn
Ir opfer sie brachten
Die stummen unbedachten
[...]

14 I nomi propri sono riportati nel Frammento B a volte con l'iniziale maiuscola, a volte con la minuscola. Il criterio non è univoco, ma in generale si trova la maiuscola all'inizio o alla fine del verso, la minuscola invece all'interno del verso.

15 Su questi aspetti si rimanda a Keilberth (1975) e sulla ricezione della mitologia nel Medioevo si veda Wehrli (1983).

16 Nell'*Eneit* viene anche riportata la storia di Venere, Marte e Vulcano (vv. 5620 ss.) e la contesa tra Pallade e Aracne (vv. 5803 ss.). Cf. Keilberth 1975, 393.

17 Ad esempio Herbort chiarisce che non era Apollo, ma Satana che parlava attraverso l'immagine del dio: «der tufel Sathanas | Sin gespenste und sin getwas | Vz eime bilde sprach» (vv. 3499-501) (Wehrli 1983, 22).

Sie waren unversunnen
 Und glaubten an die Brunnen
 Und an die Bäume inn dem wald
 Deß müste ir gewald
 Der teüfelische meisterschafft
 (vv. 23-35) (cf. Wickram 1990, 9)

Albrecht nel prologo si esprime da religioso e attraverso la condanna degli déi pagani vuol dare avvertimenti al pubblico; come Herbort von Fritzlar anch'egli sostiene una posizione diffusa nel Medioevo che mirava alla demonizzazione di queste divinità. Il monito rivolto al pubblico è di sfuggire alle tentazioni del demonio e di seguire i precetti della religione cristiana; tra l'altro egli introduce riferimenti cristiani anche là dove collega l'impero di Augusto alla venuta del Salvatore (vv. 75-80). La prospettiva che emerge dal prologo è una prospettiva salvifica, una *Heilsgeschichte*, ma dell'interpretazione cristiana non si trovano tracce nella sua rielaborazione; infatti Albrecht compose l'opera su richiesta di Hermann di Turingia e per soddisfare gli interessi del pubblico di corte, mentre nel prologo, in un rapporto diretto con il destinatario, egli esprime le proprie convinzioni in sintonia con la sua posizione di religioso.

4.2 Nomi di personaggi e toponimi

Vari sono i nomi dei personaggi che figurano nelle storie e a volte si rileva la tendenza ad attualizzare per rendere queste figure più familiari al pubblico.¹⁸ I nomi corrispondono alle forme del latino e a volte sono anche declinati: *Peleo* (B 122), *Pelev* (B 276), *Achillen* (B 225), *Neptune* (B 186).¹⁹ Il nome *Laomedon* ricorre nel titolo dell'episodio della costruzione di Troia, mentre successivamente (B 77) il nome proprio sostituisce la perifrasi latina *Phrygiae tyranno* (XI 203). Nella presentazione di Telamone il nome è seguito da *koning Eacus son* (B 117), una specificazione inserita in modo autonomo per identificare meglio il personaggio. Per tre volte il patronimico *Aeacides* (XI 227, 246, 274) viene reso con *Peleus* (B 144, 183, 249); nell'ultima ricorrenza il nome è specificato da *der iungeling*. Interessanti gli attributi riferiti ad Achille: «Dich, edele ritter ture, | an der selben aenture» (B 226-7). Non solo Achille è un nobile e valente cavaliere, ma è il frutto di quella 'avventura' amorosa durante la quale Peleo si è unito a Teti: evidente è qui il processo di attualizzazione. Nell'ultimo racconto

¹⁸ I nomi dei personaggi nel Frammento B sono: *Myda* (B 16, 28, 58, 71), *Telamon* (B 116), *Eacus* (B 117), *Esyona* (B 119), *Laomedon* (B 77), *Peleus* (B 122, 144, 146, 166, 183, 229, 249, 276), *Achillen* (B 225), *Focum* (B 232), *Ceyx* (B 238).

¹⁹ La forma declinata può contribuire a formare la rima come nel caso di *achillen* (B 225) che rima con *willen* (B 224) e di *Neptune* (B 186) che rima con *rvne* (B 187).

Peleo, in seguito all'uccisione del fratello, si rifugia dal re Ceice di cui si dice che discenda da Lucifero: *Lucifero genitore satus* (XI 271). Albrecht sostituisce il nome proprio con il riferimento all'omonimo astro: «Der liehte tage sterre | was sin uater» (B 240-1).

Passiamo ora a considerare i toponimi. *Troye* (B 79, 114) ricorre nella storia di Laomedonte ed *Emonyen* (B 150), una località della Tessaglia, è il luogo dove si incontrano Peleo e Teti. Nell'ultimo racconto, l'arrivo di Peleo dal re Ceice, viene sostituita *Trachinia tellus* (XI 269) con *Tracyam* (B 237). Il toponimo si riferisce al paese governato dal re Ceice e la sostituzione introdotta da Albrecht può avere diverse motivazioni. Innanzitutto può essersi trattato di un errore, ma il rielaboratore può anche aver voluto scegliere una località più nota al suo pubblico, anche perché Tereo era re della Tracia e la storia di Tereo e Filomela è tramandata dal Frammento A.

Vediamo ora dei casi in cui Albrecht non riprende i toponimi, soprattutto quando sono inseriti per arricchire le descrizioni o per creare delle immagini, aspetti questi che caratterizzano lo stile di Ovidio retoricamente ornato. Ad esempio la descrizione di Febo nella gara con il dio Pan presenta alcuni particolari: *lauro Parnaside* (XI 165) l'alloro che gli orna il capo, *Tyrio murice* (XI 166) la porpora del suo mantello e *dentibus Indis* (XI 167) l'avorio della sua lira: tutti questi elementi non sono ripresi da Albrecht, perché il pubblico non disponeva di adeguate conoscenze. Nell'episodio di Laomedonte la descrizione del viaggio di Febo fa riferimento a località che vengono eliminate: *Nepheleidos Helles* (XI 195) il mare di Helle, figlia di Nefele; *Laomedonteis arvis* (XI 196) la regione di Laomedonte; *dextera Sigei, Rhoetei laeva profundi* (XI 197) i nomi di due promontori presso cui si trova un'antica ara consacrata a Giove: «ara Panomphaeo vetus est sacrata Tonanti» (XI 198). Anche questo particolare con il riferimento a Giove viene tralasciato. Per passare da una fase all'altra del racconto Ovidio descrive il momento del giorno, ad esempio al termine del discorso di Proteo a Peleo: «Pronus erat Titan inclinatoque tenebat | Hesperium temone fretum» (XI 257-8). Lo stile è ornato e le immagini del tramonto presentano riferimenti mitologici, mentre più semplice e a un livello stilistico meno elevato è la descrizione di Albrecht: «div sunne ie zû ze tale schoz. | Vergangen was der mitter tach» (B 203-4).

5 Confronti con i Frammenti A e C

Il Frammento A e il Frammento C si differenziano rispetto al Frammento B, in quanto presentano due storie d'amore-passione che si concludono con delle metamorfosi, per cui Albrecht pur attenendosi alla fonte ha rielaborato adattando la materia secondo le aspettative del pubblico. In entrambi i Frammenti sono assenti riferimenti mitologici e solo il nome

di Venere appare (C15) in corrispondenza di *Idalien* (XIV 694), mentre viene eliminato nel Frammento A in corrispondenza di *Venerem* (VI 460). Nel Frammento A ricorrono i nomi dei due protagonisti: *Tereus* (A 31, 85) e *Philomena* (A 75, 134).²⁰ Questo nome è accompagnato sempre da un attributo: *div schone philomena* che ritorna anche in: *die schone maget* (A 140). Già ho detto (vedi paragrafo 2) della variante *Philomena* ripresa da Albrecht forse sul modello di Chrétien in luogo di *Philomela* della fonte latina. La descrizione della protagonista dà luogo ad un *excursus*, in cui si notano degli adattamenti per i paragoni. Ovidio aveva paragonato Filomela alle Naiadi e alle Driadi (VI 453), ma questi riferimenti mitologici sono tralasciati, mentre viene introdotto il paragone con una fata dei boschi: *einJer wilden feyen* (A 80). Albrecht sostituisce a volte figure mitologiche classiche con altre della *niedere Mythologie*, perché più familiari al suo pubblico. Viene introdotto in modo autonomo il nome del suocero, padre di Filomela, seguito da un attributo generico: *Pand]yony dem alden* (A 93). In luogo dei nomi propri sono spesso usati nomi di parentela o nomi che identificano i personaggi in senso cortese.²¹ Non sono invece ripresi due toponimi presenti nella descrizione del viaggio di Tereo per mare: «iubet ille carinas | in freta deduci veloque et remige portus | Cecropios intrat Piraeaque litora tangit» (VI 444-6). Come nei casi analizzati per il Frammento B questi riferimenti dotti servivano a elevare lo stile e quindi sono stati eliminati dal rielaboratore.

Nel Frammento C compare all'inizio il toponimo Cipro: *vber al kypre lant* (C 21), mentre non compaiono più due riferimenti, precisamente ad una costellazione: *cadentibus Haedis* (XIV 711) e al fuoco Norico: *Noricus ignis* (XIV 712).²² Si tratta di particolari inseriti da Ovidio in un confronto per sottolineare la durezza d'animo di Anassarete. I nomi dei due protagonisti sono *Iphis* (C 25) e *Anaxarete* (C 27), ma nel corso della storia questi personaggi sono identificati con nomi comuni che ne mettono in luce la giovane età.²³ Albrecht dà un giudizio negativo sul comportamento di Anassarete attraverso due espressioni: *vmilde maget* (C 107) e *div unguete* (C 143). Questo attributo posto in conclusione della storia potrebbe esprimere il contrario di *guot* che nel lessico cortese rappresentava la sintesi di tutte le virtù, ma a mio parere potrebbe anche rendere lat. *impia* usato da Ovi-

20 Le citazioni relative al Frammento A sono tratte da Lübben (1865).

21 I protagonisti della storia, Tereo, Progne, Filomela, Pandione, sono legati da rapporti di parentela per cui ricorrono questi nomi: *manne* (A 1), *vater* (A 7, 133, 141), *swester* (A 7, 37, 138), *sweher* (A 23), *eidem* (A 24), *tochter* (A 35), *kint* (A 101). I personaggi vengono anche caratterizzati secondo la loro condizione sociale: Progne e Filomela con *vrowe* (A 1, 16, 98, 123, 126); Tereo con *herre* (A 4) e *koning* (A 17).

22 Le citazioni relative al Frammento C sono tratte da Last (1966).

23 Anassarete è definita *maget* (C 26, 38, 68, 107, 130) e *friedele* (C 43) che significa 'amata'. Ifis invece è *knappe* (C 25, 128) e *iungeling* (C 60, 137).

dio nel discorso rivolto da Ifis ad Anassarete: *crudelis et inpia* (XIV 736). Questo dimostra l'influenza dei classici sul lessico di Albrecht, mentre non sarebbe ancora così prevalente nella sua opera il lessico cortese.

Sulla base dell'analisi condotta si può concludere che Albrecht padroneggiava bene il latino e sapeva ben interpretare antroponomi, toponimi e riferimenti allusivi della fonte. Inoltre conosceva l'intera opera di Ovidio, così da essere in grado di riprendere elementi tratti da punti diversi delle *Metamorfosi*. I suoi interventi che, come abbiamo visto, portano a semplificazioni e alla sostituzione di taluni nomi e di taluni particolari si giustificano a livello dello stile che è uno stile medio rispetto allo stile elevato della fonte. Di conseguenza anche i riferimenti dotti o i nomi sconosciuti al suo pubblico vengono eliminati o sostituiti con nomi comuni che individuano i personaggi nei loro ruoli e nelle loro caratteristiche essenziali. Infine Albrecht ricorre spesso ad attualizzazioni per avvicinare la materia classica al pubblico di corte e per suscitare l'interesse degli ascoltatori.

6 Interventi del rielaboratore

Riguardo agli interventi e alle modifiche introdotte da Albrecht rispetto alla fonte si tratta in genere di aggiunte e di riduzioni in funzione del destinatario, mentre il tono del racconto è piano e discorsivo e lo stile è ad un livello medio. Albrecht si proponeva di far conoscere i miti e le storie tramandate nelle *Metamorfosi*, per cui si notano interventi volti a spiegare dei particolari o a unire le varie parti in modo più logico e lineare. Diversa e più elaborata è la tecnica narrativa della fonte, dove i miti e le storie sono collegati fra loro secondo nessi tematici diversi. A volte il passaggio da un mito a un altro è sostenuto da un'analogia apparentemente debole fino a dare l'idea di una varietà di storie collegate quasi casualmente. In realtà le *Metamorfosi* sono governate nel loro insieme da un'organica coerenza, dissimulata sotto l'apparenza del vario e del molteplice. Questi aspetti, oltre allo stile elevato, risultavano estranei e di scarso interesse per il pubblico, per cui Albrecht dovette riscrivere la materia per renderla più comprensibile e interessante per il destinatario. Passiamo ora all'analisi delle storie tramandate nel Frammento B.

6.1 Mida con le orecchie d'asino

Sul comportamento di Mida, che si oppose al giudizio di Tmolo in favore di Febo, si nota nella rielaborazione tedesca un'insistenza maggiore e traspare un giudizio negativo:

ludicium sanctique placet sententia montis
omnibus, arguitur tamen atque iniusta vocatur
unius sermone Midae
(XI 172-4)

Wen myda schalt daz urteil. (B 28)
Der daz urteil beschalt,
als eines eseles gestalt.
(B 32-3)

Il verbo *schalt* ripetuto due volte con il significato di ‘respingere, contrastare un giudizio’ connota negativamente la posizione di Mida; inoltre il suo rifiuto è direttamente collegato alla metamorfosi (B 33), per cui da subito si viene a conoscere la conclusione della storia diminuendo così la tensione e l’aspettativa nel racconto. Il carattere di Mida viene descritto in modo analogo nelle due opere:

pingue sed ingenium mansit, nocituraque, ut ante,
rursus erant domino stultae praecordia mentis.
(XI 148-9)

Der ist ouch uon tragen sinnen.
(B 34)

L’aggettivo *tragen* indica ‘essere d’intelletto tardo’, per cui rende lat. *pingue* che significa ‘ottuso di mente’ e quindi ‘stolto’. Nel testo di Albrecht questo aspetto è collegato direttamente al rifiuto di Mida, così da motivarlo; inoltre si tratta di un’aggiunta che riprende questo particolare da un altro punto della fonte, precisamente là dove Mida rinuncia al suo privilegio di tramutare tutto in oro e si rifugia tra selve e campi conducendo una vita agreste. Abbiamo così una prova di come Albrecht conoscesse bene la fonte e di come intendesse sottolineare l’*exemplum* negativo offerto da Mida.

Costante è inoltre la presenza del narratore, a differenza delle *Metamorfosi* in cui le storie rivivono più che essere raccontate; il narratore esprime giudizi, dà spiegazioni e a volte, come si è visto, preannuncia l’esito della storia. Ad esempio, dopo che il servo di Mida ha nascosto sotto terra le sue parole che denunciavano la metamorfosi del suo signore, si preannuncia che tale tentativo risulterà vano, perché poi le canne cresciute sul terreno diffonderanno la notizia:

daz stopphen was in vnplech.
Seht wie roren da entsprungen,
die riefen vnde sungen,
Swenne der wint sie ane wete,
die wort die er hete
Vnderthalp in gegraben
(B 63-8)

Rispetto alla fonte latina le azioni del servo sono descritte in modo più semplice e in una successione più lineare:

nec posset reticere tamen, secedit humumque
effodit et, domini quales adspexerit aures,

der knecht dvmphen began,
Solder die melde laze,

voce refert parva terraque in murmurat haustae
indiciumque suae vocis tellure regesta
obruit et scrobibus tacitus discedit opertis.
(XI 185-9)

vnde gienc sine straze,
Da niemen wen er eine was,
vnde grûp in ein gras
Eine grûbe maze tief,
vnde runete, daz er nicht en rief,
Daz ez niemen solde horen
[...]
vnde stopphete die rûge
Zû mit der erde sere,
daz sie niemer mere
Vz ne queme, vnde gienc en wech.
(B 49-62)

Dal confronto tra i due passi notiamo delle differenze. Nella rielaborazione tedesca il servo appare perplesso sul da farsi, se parlare e rivelare che Mida aveva le orecchie d'asino o stare zitto. Poi decide di nascondere sotto terra la sua verità. Per realizzare la rima vi è una ripresa con variazione ai vv. 55-6 e si specificano dei particolari, come ad esempio che il servo alla fine chiude la buca che ha scavato (vv. 59-62). Albrecht non disdegna però facili ornamenti retorici come la ripresa di forme etimologicamente collegate ai vv. 53-4 (*grûp-grûbe*). Albrecht semplifica la sintassi usando nessi paratattici e frasi brevi, mentre nella fonte il periodo è più complesso e il verbo occupa la posizione finale. Inoltre la costruzione latina spesso vede distanziati elementi fra loro collegati (ad es. attributo e sostantivo), per cui lo stile risulta elevato e l'andamento vario, così da suscitare l'interesse e creare aspettativa nel lettore. Nell'opera di Albrecht si nota invece un andamento piano e discorsivo e la sua preoccupazione è di descrivere in modo esaustivo, perché nulla possa sfuggire e tutto sia formulato nel modo più chiaro possibile.

6.2 Laomedonte e la costruzione di Troia

All'inizio della storia di Laomedonte è inserito un titolo: «Wie laomedon mein eide wart», che ha la funzione di creare uno stacco rispetto alla storia precedente e di evidenziare la colpa del protagonista. La narrazione ovidiana si sviluppa invece con continuità e tende a creare attesa e a introdurre espressioni allusive piuttosto che svelare da subito la conclusione della storia. Nell'opera tedesca questi effetti sono annullati e il rielaboratore mira alla chiarezza e all'ordine nella narrazione. La storia inizia con un intervento del narratore che riepiloga quanto è stato in precedenza narrato: «Als ich han gesprochen, | hete sich gerochen | Phebus vnde kerte dan» (B 72-4). Interventi di questo tipo non si trovano in Ovidio, perché qui le storie sono drammaticamente riproposte, mentre nella rielaborazione sono semplicemente raccontate. Il tema centrale è il comportamento di Laomedonte spergiuro che viene due volte richiamato:

bis periura capit superatae moenia Troiae.
(XI 215)

Durch die wart ander weide
Laomedon mein eide.
Der vntruwen er vntgalt,
daz Hercules mit gewalt
Troye belach vnd abe (ge)wan.
(B 110-4)

Il confronto tra i due passi mostra la concisione dell'espressione latina che gioca sulla personificazione di Troia che viene definita 'spergiura'. Albrecht riferisce invece questa colpa a Laomedonte ribadendo quanto espresso nel titolo, e al v. 112 dà un giudizio morale prospettando anche le conseguenze di tale comportamento che porterà alla vendetta di Ercole e alla distruzione di Troia. Il fatto che Laomedonte non mantenne fede alle promesse di ricompensa fatte prima a Febo e a Nettuno, e poi a Ercole ha prodotto queste tragiche conseguenze. Il rielaboratore non è tanto interessato a riprodurre il livello stilistico della fonte, ma piuttosto a rendere comprensibili e a motivare gli eventi. Per quanto riguarda la resa stilistica, possiamo considerare alcuni versi che descrivono la città di Troia in costruzione:

inde novae primum moliri moenia Troiae
Laomedonta videt susceptaque magna labore
crescere difficili nec opes exposcere parvas
(XI 199-201)

Er [Phebus]sach wol daz sie also breit
vnd also lang was uf geleit,
Sie ne mochten dar zû
wen mit grozer habe nicht getv̄,
Vnd ane arebeite vil,
ê sie sie brachten an daz zil.
(B 80-5)

La resa è fedele, in quanto anche Albrecht descrive Febo che dall'alto vede la nuova costruzione di Troia voluta da Laomedonte. Le differenze nello stile si notano ai vv. 80-1 per l'introduzione di espressioni formulari usate per indicare la grandezza della città e che spiegano la necessità di grandi mezzi e di un lungo lavoro per costruirla. Espressioni formulari e topiche erano diffuse a quel tempo e si riscontrano anche nell'*Eneit* del Veldeke, per cui insieme all'*amplificatio* questi usi caratterizzano lo stile medio rispetto allo stile retoricamente ornato della fonte latina. L'ultima parte del racconto rappresenta il passaggio all'episodio di Peleo e Teti. Telamone che aveva partecipato alla costruzione di Troia riceve come ricompensa Esiona, la figlia del re, ma il narratore fa un confronto con Peleo, suo fratello, che sarà più fortunato, perché otterrà in sposa la dea Teti:

Hesioneque data potitur. nam coniuge Peleus
clarus erat diva nec avi magis ille superbus
nomine quam soceri, siquidem lovis esse nepoti
contigit haut uni, coniunx dea contigit uni.
(XI 217-20)

Esyona div scone.
Die heter wol er swngen.
do was baz gelungen
Sinem brüder Peleo.
er was gemeit vnde vro,

Vrove thetis, vver minne,
des meres koninginne.
(B 119-25)

Albrecht riduce le informazioni presenti nella fonte, dove si richiama la discendenza di Peleo da Giove e dove si sottolinea che Peleo fu l'unico ad avere in sposa una dea. Lo stile è retorico e presenta una costruzione in parallelo con contrasto nel verso finale. Il rielaboratore resta fedele alla fonte, ma integra il passo abbreviato con la presentazione dei protagonisti della storia successiva: Peleo caratterizzato attraverso una formula bimembre che contiene due attributi cortesi e Teti definita 'regina del mare'. I due personaggi sono i protagonisti di una storia di amore-passione e, come si è visto per i Frammenti A e C, questo genere di racconti si prestava ad attualizzazioni in funzione del pubblico di corte.

6.3 Peleo conquista Teti

L'episodio di Peleo e Teti è introdotto da una *Anrede* al pubblico: «Vernemet, iz geschach alsus» (B 126) e l'iniziale del verbo è maiuscola a evidenziare il passaggio ad un'altra storia. Successivamente il narratore si rivolge ancora al pubblico:

Wie Peleus, der kûne man,
die gottinne gewan,
Ne wil is uch nicht betragen.
so horet iz ane vragen.
(B 146-9)

La funzione di queste espressioni formulari è di ribadire la veridicità del racconto, mentre colpisce l'invito a non porre domande e ad ascoltare: vi è un esplicito riferimento all'oralità, diversamente dall'opera ovidiana dove non si hanno interventi diretti del narratore. Proteo è caratterizzato dall'aggettivo *manechualde* (B 127), 'dalle molteplici forme', concetto che viene spiegato nel verso successivo: «Der nach allen dingen wart (gest) alt» (B 128). Inoltre i personaggi sono caratterizzati da attributi, come ad esempio Peleo definito *der kûne man* (v. 146). Si tratta di usi stilistici che ritroviamo anche nell'*Eneit* del Veldeke a livello di uno stile medio, e così i personaggi appaiono come dei tipi caratterizzati in modo stereotipo più che degli individui. Proteo annuncia a Teti che avrà un figlio, Achille, che sarà superiore al padre, e qui si ha un'attualizzazione con riferimento alla cavalleria: «Nie tiurer wart an rit(terschaft)» (B 134). Giove, che amava Teti, rinuncia a lei e, se si confrontano i due passi sotto riportati, si notano delle semplificazioni che abbassano lo stile:

quamvis haut tepidos sub pectore senserat ignes,
Iuppiter aequoreae Thetidis conubia fugit,
(XI 225-6)

Durch daz ne wolde Jupiter,
daz niemen grozer ding dan er
In dirre werlde mochte vremen,
thetim nicht ze wibe nemen,
Ob sie sones icht gewunne.
(B 138-42)

in suaque Aeaciden succedere vota nepotem
iussit et amplexus in virginis ire marinae.
(XI 227-8)

des hiez er daz sin kunne
Sie neme, Peleus, uor in,
vnde minnete die gottin.
(B 143-5)

Si perdono le immagini delle fiamme della passione, della fuga dai connubi e degli amplessi con la vergine marina. Albrecht usa invece espressioni comuni come *ze wibe nemen* 'sposare una donna' e il verbo *minnete* 'amò' riferito a Peleo. Il luogo dell'incontro tra Peleo e Teti in Tessaglia viene descritto da Albrecht in modo essenziale ed è interessante il particolare dell'ambientazione in una selva invece che in una grotta:

est specus in medio, natura factus an arte,
ambiguum, magis arte tamen:
(XI 235-6)

Ein scone walt dar ane lit
(B 160)

Qui Ovidio richiama il tema dell'arte, un tema centrale e che si riferisce anche all'amore, ma questo aspetto viene eliminato, in quanto di non facile comprensione e di scarso interesse per il pubblico. La diversa ambientazione scelta da Albrecht può spiegarsi col fatto che il bosco era un motivo ricorrente, basti pensare che Eilhart nel *Tristrant und Isalde* scelse una selva per l'incontro amoroso di Tristano e Isotta; si può quindi ipotizzare che Albrecht avesse presente questo episodio e ne sia stato influenzato. Nella tradizione tristaniana però il motivo della grotta viene ripreso da Gottfried von Straßburg, che al centro della sua opera inserì l'episodio della *Minnegrotte* che dimostra, e non solo questo episodio, l'influenza di Ovidio su questo autore. Nella descrizione di Teti che, venuta dal mare, si stende a riposare, Albrecht riprende due volte il particolare della nudità:

[...] quo saepe venire
frenato delphine sedens, Theti, nuda solebas
(XI 236-7)

Vz dem mere quam geswmmen in,
nacket uf ir delphin.
Da hete sie sich slafen geleit,
nacket vnd also bereit.
(B 162-5)

Oltre alla nudità Teti è definita *bereit* e questo aggettivo può essere stato inserito sia per creare la rima, ma anche per preannunciare la conclusione della storia, in quanto Teti alla fine si concederà a Peleo. Riguardo alle

metamorfofi della protagonista, nella fonte latina si legge che si trasformò in un uccello, in un albero e infine in una tigre, in presenza della quale Peleo lascerà la sua preda. La tigre era un animale ancora sconosciuto in Germania, per cui Albrecht la sostituisce con un ‘terribile bisonte’:

Div mere maget wart gestalt
an den dritten gewalt
Alse ein wisent vreisam,
(B 180-2)

Vi è poi un commento alla conclusione di questa aggressione non riuscita che preannuncia l’esito tragico della vicenda: «Vnde liez uon ime die hende | zû siner missewende» (B 184-5). Il sostantivo *missewende* esprime bene il mutare della sorte da buona in cattiva e lo si ritrova anche nell’opera del Veldeke a proposito di Didone abbandonata da Enea, vv. 2208-9: «daz habe(t) ir mir gecheret | ze grozen missewenden». Dopo che Peleo ebbe supplicato e fatto sacrifici agli déi, appare Proteo che si rivolge a lui con una *Anrede*: «vnde sprach ‘vernim daz ich dir sage» (B 191). Queste espressioni formulari ricorrono nella rielaborazione tedesca e mantengono lo stile a un livello medio. Il discorso di Proteo si conclude con il consiglio dato a Peleo di non lasciare la presa, finché Teti non riprenderà le sembianze iniziali:

sed preme, quicquid erit, dum, quod fuit ante, reformat. (XI 254)	Wen halt iz vast vnuerzaget, vnz sie wieder werde zeiner maget. (B 198-9)
--	---

Nella fonte la costruzione è frammentata con due verbi, uno all’inizio e uno alla fine e inoltre abbiamo due proposizioni inserite e costruite in parallelo, la prima che si riferisce al futuro e la seconda al passato. Nella rielaborazione tedesca l’espressione è chiara e senza ornamenti retorici e si precisa che Peleo dovrà mantenere la presa, finché Teti non riprenderà le sembianze di una giovane donna. Nella descrizione del secondo assalto a Teti Albrecht però introduce ornamenti retorici di tipo semplice, come l’iperbole «Die wunderen scone thetis» (B 206). Questo dimostra che Albrecht conosceva il latino e anche gli usi della retorica.

6.4 L’arrivo di Peleo dal re Ceice

Nella presentazione di Ceice Ovidio fa riferimento al padre di questo re, Lucifero, e allo splendore che da lui irradia sul figlio:

Lucifero genitore satus patriumque nitorem
ore ferens Ceyx, illo qui tempore maestus
(XI 271-2)

Der liechte tage sterre
was sin uater, der so verre
Phlit ze schinend uf den tach.
an dem son ouch ein teil lach
Des uater schin, wen daz er do
tvnkel was vnd vnfro.
(B 240-5)

Albrecht descrive Lucifero, l'astro del mattino, da cui discende il re Ceice eliminando però sia il nome che il riferimento mitologico. È mantenuto invece il contrasto tra la luce dell'astro che illumina il re e l'oscurità che caratterizza il suo volto a causa della tristezza per la perdita del fratello. Lo stile sintetico e pregnante di Ovidio è trasformato in uno stile più semplice e a un livello narrativo. Il discorso e le richieste di Peleo sono mantenute, ma Albrecht sottolinea per due volte la sua colpa, in quanto egli non svela il vero motivo per cui ha lasciato la sua terra, cioè l'uccisione del fratello:

quoque satus, memorat, tantum sua crimina celat
mentiturque fugae causam;
(XI 280-1)

Vnd saget ime rechte,
wie hêre were sin geslechte.
Vmbe den brüder die geschicht
die ne sageter ime nicht,
Wen begunde mache
eine lügen sache
Div in sin lant betwngne vlien
(B 256-62)

Rispetto al breve passo ovidiano nella rielaborazione tedesca si specifica la nobile discendenza e si sottolinea la menzogna di Peleo; Albrecht sviluppa l'accostamento dei due verbi latini (*celat* e *mentitur*) con una spiegazione che fa trapelare il giudizio negativo sul personaggio. Il Frammento B si interrompe alla fine del discorso del re Ceice, che presenta delle differenze rispetto alla fonte latina:

[...] ne tempora perde precando!
quod petis, omne feres tuaque haec pro parte vocato,
qualiacumque vides! utinam meliora videres!
(XI 286-8)

Vnd ist Jupiter din ane,
daz mach mich wol gemane
Ze gebende da du vmbe uleest.
al sulech so duz nv gestest,
Dar uber gebut, Pelev:
ich wolde, wer iz bezzer nv.'
(B 272-7)

Il vocativo *Pelev*, che appare nella fonte ma in un altro punto (XI 284), viene inserito per formare la rima. Si nota inoltre la differenza tra lo stile retorico ed enfatico del passo latino, ricco di proposizioni esclamative, di imperativi e impostato su un *climax*, e lo stile più discorsivo del rielaboratore. Il contenuto interessa ad Albrecht più che la forma, in quanto

il traduttore si propone di trattare queste storie come degli *exempla* che veicolano insegnamenti e moniti al pubblico.

6.5 Osservazioni sui Frammenti A e C

Per definire meglio le tecniche usate da Albrecht nella sua riscrittura della fonte ovidiana farò qualche osservazione sui Frammenti A e C, rimandando per un'analisi più approfondita a due miei precedenti studi (per il Frammento A: Saibene 1998, 21-30; per il Frammento C: Saibene 1988-1989, 367-81). Oltre a mostrare punti di contatto e differenze tra i tre Frammenti è possibile collegare le storie d'amore tramandate nei frammenti A e C ad episodi presenti in opere coeve, in particolare nell'*Eneit* di Heinrich von Veleke.

Il Frammento A propone la storia di Filomela, di cui si innamora Tereo, e che si conclude con le metamorfosi sia della protagonista che della sorella Progne. Albrecht inserisce un ampliamento descrivendo la bellezza di Filomela: egli non riprende il paragone ovidiano con le Naiadi e le Driadi, ma introduce altri confronti e alcune scelte lessicali che rimandano alla poesia cortese. Interessante è il paragone con la luce che mette in risalto lo splendore di Filomela; questo passo può essere messo a confronto con alcuni versi di Heinrich von Morungen che presentano lo stesso motivo:

vûr megede, vûr vrowen,
Vûr alle erdesche wip
g[a]t ir wunneclicher lip
Ze uorne alse verne
so der tage sterne,
Swenner luter uf gat,
vnd in diu trûbe verlat,
Vnde die sternem alle
vil gare mit talle
Mûzen ime vnt wichen.
(A 56-65)

Ir tugent reine ist der sunnen gelîch,
diu trûebiu wolken tuot liehte gevar,
swenne in dem meien ir schîn ist sô klâr.
des wirde ich stêter fröide vil rîch,
daz überliuhtet ir lop alsô gar
wîp unde frouwen die besten für wâr,
die man benennet in tiutsche lande.
(MF 123, 1-7)²⁴

La lirica di Morungen mette in evidenza la virtù della dama, mentre Albrecht descrive, come nella fonte, la bellezza di Filomela. Vi sono però delle corrispondenze per il paragone con la luce e il riferimento alla stella del mattino e al sole. Poco oltre anche Albrecht definisce la purezza e la virtù di Filomela con l'attributo *div reine* (A 67). Infine una significativa corrispondenza con i versi di Morungen si ha là dove si dice che la protagonista è superiore a tutte le altre donne e a questo riguardo al v. 59 il rielaboratore introduce anche un'iperbole. Il maggio rappresenta il mese

²⁴ Citato in Neumann 1955, 351.

dell'amore e viene menzionato sia da Morungen che da Albrecht che paragona la bellezza di Filomela al fiore di maggio:

Dar] under sie ze uorn schein,
wu]nneclicher uil dan ein
Blu]me in dem meyen.
(A 77-9)

Sulla base di questi confronti possiamo rilevare punti di contatto tra Albrecht von Halberstadt e Heinrich von Morungen, che pure proveniva dalla Turingia. Questo poeta anche in altre liriche riprende motivi ovidiani, come ad esempio il mito di Narciso, per cui queste influenze potrebbero giustificarsi non solo con la diffusione in Germania delle *Metamorfosi*, ma forse anche con la conoscenza dell'opera ovidiana attraverso la rielaborazione di Albrecht realizzata per la corte di Turingia. Altri aspetti che collegano il testo di Albrecht ad altre opere del tempo, ad esempio all'*Eneit* del Veldeke (cf. Andreotti Saibene 1973, 58-63), sono costituiti da scene topiche e discorsi diretti: la partenza di Tereo e la sua accoglienza da parte del suocero, e il discorso in cui egli riferisce le richieste della moglie Progne. In questi passi la costruzione del periodo è paratattica, le scene sono topiche e ricorrono espressioni formulari:²⁵ «Er] grůzte sine geste, | di]e snoden vnde die beste» (A 27-8). Si sottolinea anche che Pandione accogliendo Tereo si comporta secondo le regole della corte: «do] tet er als er solde» (A 26). In conclusione si può dire che il Frammento A rispetto al Frammento B presenta un maggior livello di rielaborazione e delle attualizzazioni, gli stessi tratti che si riscontrano negli episodi amorosi di Didone e di Lavinia nell'*Eneit* del Veldeke. L'innamoramento di Tereo è descritto attraverso i sintomi e le manifestazioni presentate da Ovidio nelle sue opere e che sono state riprese anche dal Veldeke. Il preannuncio della tragica fine dei due amanti è visto quale conseguenza della bellezza di Filomela: «daz] sie so scone duchte | Dem] gaste zů dem male, | daz] wart ir beider quale» (A 82-4). La descrizione dell'amore di Tereo nella rielaborazione tedesca rappresenta il sorgere dell'amore-passione e non il servizio alla dama, la *minnedienst*, come in Morungen e nella lirica cortese. Un tratto che distingue queste due diverse concezioni dell'amore è che l'amore-passione porta sofferenza, il *leit*, mentre la *minne* cortese è caratterizzata dalla gioia, *vroide*. Vediamo ora la descrizione dell'innamoramento di Tereo:

Wan d]o sie Tereus gesach,
ni]e geschicht daz ime geschach.

25 Cito alcuni versi relativi alla partenza e all'arrivo di Tereo nella terra di Pandione: «Der] koning nicht en beite, | wa]n daz er sich bereite | Mit] den schiffen an die vart. | ou]ch stunt der wint dare wart, | Dar] der koning wolde vare. | de]s quam er uil schiere dare. | Do] der sweher vernam, | da] sin eidem dare quam, | Er] in gesehen wolde» (A 17-25).

Gar er] der rede vergaz,
vnd] allez swigende saz.
Er be]gund en binnen
ra]zen uon vnsinnen
(A 85-90)

Al v. 86 si nota una costruzione in parallelo con la ripresa del verbo al presente e poi al passato per richiamare l'attenzione su quanto sta per accadere. Tereo ammutolisce e il concetto viene ripreso e chiarito al v. 88 in modo autonomo da Albrecht. Così si crea una contraddizione con quanto viene poi detto nella fonte: «*facundum faciebat amor*» (VI 469) e che viene reso fedelmente: «*div minne tet in redehaft*» (A 118). Importante come sintomo è la perdita del senno, riferita anche a Didone nell'*Eneit*, precisamente nel dialogo tra Didone e la sorella che riconosce dai sintomi che si tratta dell'amore: «*ich wane, frôwe, ez ist minne. | ia, swester, mit vnsinne*» (vv. 1469-70) (cf. Veldeke 1992, 88). Da notare la rima *minne-vnsinne* ripresa dai due rielaboratori tedeschi e che potrebbe richiamare l'espressione ovidiana *insanos amores* (IX 519). Sia per Tereo che per Didone si sottolinea il furore della passione che non solo toglie loro il senno, ma fa sì che si comportino non secondo le regole; ad esempio Tereo reitera le sue richieste oltre misura: «*uzer mazen gebat*» (A 120) e anche Didone ama Enea sopra ogni cosa: «*ich minnet ivch ze vnmazen*» (v. 2365) (cf. Veldeke 1992, 136).

Nel Frammento C, all'inizio della storia di Ifis e Anassarete, Vertumno rivolgendosi a Pomona assicura che il suo racconto è veritiero: «*ich wil dir sagen ein mere | In siner warheit bekant*» (C 19-20) e lo ribadisce ancora: «*Vnd ez ungelogen is*» (C 24). Si tratta di formule che ricorrono nelle rielaborazioni medievali, ma dati i caratteri straordinari delle storie tramandate nelle *Metamorfosi*, Albrecht si sente in dovere di rassicurare il pubblico. Anche il Frammento C racconta una storia d'amore-passione e così viene descritto l'innamoramento di Ifis per Anassarete con particolari che rimandano ad Ovidio:

div minne was et stete
Vnde wûsh vnde bran
dicke ulehendes er began
Genade sûchend an die maget
(C 35-8)

L'amore cresce di giorno in giorno ed arde nell'innamorato che inizia a lamentarsi e a supplicare l'amata di avere pietà di lui. Si lamenta anche con i servi e affida a tavolette e a lettere («*an taflen vnd an briebe*» C 45) la dichiarazione del suo amore.²⁶ Qui abbiamo l'uso di una formula bimem-

26 La lettera a cui affidare la dichiarazione d'amore è un motivo presente in Ovidio.

bre, un uso che ricorre anche al v. 36 e successivamente: «Des nachtes bibende vnde kalt» (C 50), dove si descrive l'innamorato che trascorre le notti fuori dalla porta dell'amata tremante di freddo. Le formule bimembre contribuiscono a realizzare uno stile medio. L'inizio del discorso di Ifis ad Anassarete è caratterizzato da una maiuscola che occupa due righe seguita da un'altra maiuscola, così da evidenziare questo punto centrale della vicenda. Vediamo ora a confronto alcuni versi di questo discorso:

<p>'vincis, Anaxarete, neque erunt tibi taedia tandem ulla ferenda mei: laetos molire triumphos et Paeana voca nitidaque incingere lauru! vincis enim, moriorque libens: age, ferrea, gaude! (XIV 718-21)</p>	<p>VRöwe dich maget du hast den sigē wend ich under belige den lorbovm geloubet setze an din houbet Von dirre stunde hinne ne darf dich miner minne Verdriezen der ich werben ich wil gerne sterben (C 68-75)</p>
---	---

Lo stile del passo ovidiano è retoricamente ornato con la ripresa di *vincis* all'inizio e alla fine a ribadire la vittoria di Anassarete. Abbiamo un crescendo con l'invito rivolto all'amata a godere del trionfo e a cingersi di alloro; il verso conclusivo gioca sul contrasto tra la fine di Ifis e la gioia di Anassarete e al centro un contrasto è espresso anche in *moriorque libens*.²⁷ Albrecht riporta il discorso diretto, ma preannunciando la vittoria di lei e l'intenzione di Ifis di volersi uccidere toglie tensione alla narrazione. I versi ovidiani contengono espressioni sintetiche, richiami allusivi e costruzioni discontinue: di grande effetto è il *climax* finale con l'invito a godere rivolto alla protagonista che viene definita *ferrea* per la sua durezza di cuore che sarà poi la causa della sua metamorfosi in pietra. Anche nella rielaborazione tedesca è presente il contrasto tra la gioia di lei e la sofferenza che porterà Ifis alla morte:

vrewe dich vnde lache
Ich kunde dir selbe die geschicht
dar ane zwibele du nicht
Ich schaffe dir ougen weide
selbe mit miner leide
(C 88-92)

L'invito alla gioia è reso con un'espressione bimembre, ma è interessante soprattutto l'inserimento di *ougen weide* 'il piacere degli occhi'; in genere questa espressione nella lirica cortese è riferita alla visione della dama che appunto dà gioia, mentre qui abbiamo un uso ironico, in quanto è Anassarete che prova gioia alla vista della sofferenza dell'amante e di qui

27 L'espressione *moriorque libens* è resa in modo semplice con: «ich wil gerne sterben».

trapela anche la condanna di questo comportamento. I versi finali che descrivono la metamorfosi della protagonista rivelano ancora una volta le differenze stilistiche tra le due opere e l'intento di Albrecht di dare un giudizio negativo sulla protagonista della storia:

deriguere oculi, calidusque e corpore sanguis
inducto pallore fugit, conataque retro
ferre pedes haesit, conata avertere vultus
hoc quoque non potuit, paulatimque occupat artus,
quod fuit in duro iam pridem pectore, saxum.
(XIV 754-8)

vnd steineten ir die ougen garwe
Div blutes varewe ir gesweich
vnde wart mittalle bleich
Houbet lip vnde bein
daz wart allez ein stein
Als ouch div ungûte
was uon steines mÿte
(C 138-44)

Si nota nella rielaborazione una riduzione di alcuni particolari, mentre al v. 140 è ripreso il motivo del pallore. La descrizione della metamorfosi vede al v. 141 l'accostamento di tre parti del corpo: «Houbet lip vnde bein», così da rendere il progressivo blocco e la metamorfosi di Anassarete in pietra. Già al v. 138 *steineten* rivela quale sarà la conclusione, mentre Ovidio pone solo in posizione finale *saxum*. Un elemento inserito autonomamente da Albrecht è il giudizio negativo sulla protagonista definita *div ungûte*.

In conclusione possiamo dire che Albrecht propone queste storie come *exempla* in negativo per dare ammonimenti al pubblico, affinché eviti simili comportamenti. Nel Frammento A è Tereo che viene definito *des tiubels genoz* (A 107) oltre a «dem ungetruwen gaste» (A 143), poiché non ha mantenuto fede alle promesse fatte, ma ha voluto fare violenza a Filomela. Molto forte è il primo attributo che si riferisce al demonio, ed è questo il solo caso in cui Albrecht introduce un paragone di carattere cristiano. Pure nel Frammento C il rielaboratore dà giudizi negativi su Anassarete che viene definita *div ungûte* (C 76, 143) e *vmmilde maget* (C 107). Ovidio la paragona per la sua durezza d'animo all'acciaio temprato dal fuoco e per la sua furia al mare in tempesta, ma queste immagini sono tralasciate trattandosi di riferimenti dotti, mentre Albrecht usa frasi brevi, legate da nessi paratattici, che seguono l'andamento dei versi. A differenza del prologo in cui il rielaboratore tedesco si era espresso condannando le divinità pagane, nelle varie vicende sono invece alcuni personaggi che vengono giudicati negativamente e in generale le storie raccontate sono poste in una luce negativa per via delle tragiche conclusioni.

7 Considerazioni sullo stile

Prima di analizzare le differenze stilistiche rispetto alla fonte occorre fare qualche cenno anche alla metrica e alla sintassi. I versi ovidiani, data la loro estensione, permettono di variare la posizione delle parole e di inserire

espressioni più elaborate, arricchite anche dalle figure retoriche. Albrecht invece riprende il modello offerto dal Veldeke nell'*Eneit* e usa coppie di versi brevi a rima baciata che costringono a semplificare e a mantenere l'ordine dei componenti della frase.²⁸ Nella rielaborazione tedesca non viene quindi resa la drammaticità dello stile ovidiano ottenuta attraverso l'uso della retorica e una sapiente disposizione degli elementi. Riporto i versi seguenti a titolo esemplificativo per un confronto:

illic te Peleus, ut somno vincta iacebas,
occupat, et quoniam precibus temptata repugnas,
vim parat, innectens ambobus colla lacertis;
(XI 238-40)

Do sie Peleus vant,
sie vntwachete ze hant.
Do er vil manendes vnde bete
an ir minne uertete,
Do müster sie mit noten mane
vnde greif sie manlichen ane.
(B 166-71)

Il passo ovidiano presenta due frasi principali e due dipendenti, oltre a una costruzione participiale alla fine; i verbi delle principali, collegate da un nesso paratattico, sono collocati alla fine e in parallelo. Particolare rilievo assume l'espressione *vim parat* inserita tra due dipendenti, come pure si nota che l'attributo è separato dal sostantivo a cui si riferisce: *ambobus [...]* *lacertis*. La costruzione latina è discontinua e gli elementi sono disposti in modo vario, così da evidenziare certe espressioni e creare tensione. Nella rielaborazione tedesca si ha invece una sequenza di frasi brevi collegate da nessi temporali o coordinanti, per cui le diverse componenti sono allo stesso livello e lo stile medio conferisce un carattere narrativo. La narrazione si sviluppa attraverso la successione di singole azioni e così si perde la sinteticità e l'incisività dei versi ovidiani.

Per quanto riguarda gli usi stilistici e le figure retoriche possiamo dire che Albrecht riprende quelle più semplici, discostandosi dalla fonte ovidiana caratterizzata da uno stile elevato e retoricamente ornato. Il rielaboratore tedesco si collega per lo stile al Veldeke che nell'*Eneit* aveva mantenuto un livello medio rispetto all'*Eneide* di Virgilio, con l'uso di *topoi*, ampliamenti sia descrittivi che di singole espressioni e l'introduzione di formule ed espressioni bimembri. Già si è visto come Albrecht nel Frammento A abbia introdotto un ampliamento con la descrizione della bellezza di Filomela e, ogni qualvolta gli si presenta l'opportunità, descrive attraverso modelli tipici scene come il viaggio e l'arrivo di Tereo e l'accoglienza di Pandione (Frammento B); la descrizione del sorgere dell'amore-passione vede l'inserimento di motivi ovidiani (Frammenti A e C); le descrizioni di

28 Il Veldeke è elogiato in questi versi di Gottfried von Strassburg: «von Veldeken Heinrich | der sprach ûz vollen sinnen. | wie wol sang er von minnen! | wie schône er sînen sin besneit! | ich wæne, er sîne wîsheit | ûz Pegases ursprunge nam, | von dem diu wîsheit elliu kam» (vv. 4726-32), Gottfried von Strassburg (1985-1991).

vesti e oggetti offrono lo spunto per delle attualizzazioni. A questo riguardo il Veldeke utilizza in larga misura l'*amplificatio*, in modo da ricreare un ambiente, dei costumi e degli aspetti della società cortese, mentre Albrecht è più parco nelle attualizzazioni che riguardano soprattutto singole espressioni. In questo modo il Veldeke si distanzia maggiormente dalla fonte classica rispetto ad Albrecht che sceglie invece una resa più fedele. Da parte di questi rielaboratori la materia è quindi sottoposta a riscrittura e ad adattamenti per soddisfare i gusti e le aspettative del pubblico. Nei Frammenti di Albrecht si nota inoltre una costante preoccupazione del rielaboratore di rendere comprensibile la materia, per cui vengono spesso ampliate e precisate talune espressioni, come ad esempio a proposito della costruzione di Troia:

stabat opus: pretium rex infitiatur et addit,
(XI 205)

Schiere stunt div mvre
geworcht, ir zweier stiuere.
(B 90-1)

Qui si precisa che sono state costruite le mura della città e che questo è stato possibile grazie all'aiuto dato da Febo e da Nettuno. Nella fonte si parla genericamente dell'opera realizzata e quanto è già stato narrato non viene ripreso da Ovidio, a differenza di Albrecht che chiarisce ogni particolare.

Le maggiori differenze per quanto riguarda lo stile si rilevano nell'uso delle figure retoriche. Le domande retoriche, frequenti nella fonte latina, servono ad elevare lo stile e solo in un caso Albrecht ne introduce una:

isque deum pecoris spectans 'in iudice' dixit
'nulla mora est.'
(XI 160-1)

'waz wize wir den stunden'
Sprach er, 'daz wir die svmen nŕ?
hie bin ich ze richtend iv.'
(B 9-11)

L'invito di Tmolo a iniziare la gara viene reso fedelmente (B 11), ma nei due versi che precedono abbiamo una domanda retorica introdotta in modo autonomo. Le *Anreden*, frequenti nei discorsi diretti, sono a volte riprese e a volte eliminate da Albrecht. È eliminata l'invocazione a Teti: «frenato delphine sedens, Theti, nuda solebas» (XI 237), mentre è mantenuto il vocativo *Peleu* inserito però alla fine del discorso di Ceice: «Dar uber gebut, Pelev» (B 276) e non all'inizio come nella fonte latina: «nostra patient, Peleu, nec inhospita regna tenemus» (XI 284). Altre *Anreden* sono introdotte in modo autonomo: «Dich bewegete, myda» (B 16); «Dich, edele ritter ture» (B 226) e la loro funzione è di dare rilievo a un personaggio. Abbiamo già segnalato (paragrafo 6) l'introduzione di *Anreden* rivolte al pubblico (vedi B 72, 126, 148-9). Questi interventi segnalano in genere l'inizio di una storia, garantiscono la veridicità del racconto e stabiliscono

un rapporto più diretto con il pubblico. Anche nell'*Eneit* del Veldeke ricorre questo uso, ad esempio: «nv horet, wie ez dar z^v quam!» (v. 754) e «als ich iv sagite da bevorn» (v. 9994). Ovidio realizza a volte effetti fonici, come nella descrizione delle tremule canne cresciute nel luogo dove il servo di Mida ha nascosto la sua verità, mentre Albrecht ne dà solo notizia:

creber harundinibus tremulis ibi surgere lucus coepit (XI 190-1)	Seht wie roren da entsprungen (B 64)
--	---

Il passo ovidiano che riporta i consigli dati da Proteo a Peleo per trattenerne Teti è caratterizzato da un andamento ritmico che si perde nella resa in tedesco:

sed preme, quicquid erit, dum, quod fuit ante, reformat'. (XI 254)	Wen halt iz vast vnuerzaget, vnz sie wieder werde zeiner maget.' (B 198-9)
---	--

Possiamo quindi dire che, mentre Ovidio ci fa vedere e ascoltare quanto viene narrato attraverso immagini ed effetti fonici e ritmici, Albrecht ce lo comunica e ce lo fa comprendere: all'arte si sostituisce la semplice narrazione.

Tra le figure retoriche sono frequenti nel testo ovidiano le anafore che vanno dalla semplice ripetizione di un termine a formule anaforiche più complesse. Possiamo citare alcuni esempi che non trovano riscontro nella rielaborazione tedesca: «aut rapere et saevo raptam defendere bello» (VI 464); «accipit. hic regnum sine vi, sine caede regebat» (XI 270); «ut primum soceri data copia, dextera dextrae | iungitur» (VI 447-8). Nella resa di questo passo Albrecht tralascia l'anafora, ma aggiunge una formula bimembre secondo lo stile del tempo: «Er] grūzte sine geste, | di]e snoden vnde die beste» (A 27-8). La formula accosta due elementi opposti per indicare la totalità delle persone e in questo tipo di formula riconosciamo un uso arcaico. Anafore che ricorrono nei versi che descrivono le trasformazioni di Teti non sono mantenute dal rielaboratore tedesco per cui lo stile subisce un abbassamento:

nunc gravis arbor eras: haerebat in arbore Peleus (XI 244)	Zeinem boume wart sie dan, da hanget er mit den armen an; (B 178-9)
---	---

Un esempio di anafora con parallelismo viene resa mantenendo solo la costruzione in parallelo:

Felix et nato, felix et coniuge Peleus, (XI 266)	Vnde wart ein selech man alsu an wibe, an kinde, peleus. (B 228-9)
---	--

Qui Albrecht, pur non riprendendo la figura retorica, ha accostato due espressioni introdotte dalla stessa preposizione e ha realizzato un andamento ritmico che culmina con la posizione finale del nome proprio come nella fonte. Nella descrizione di Peleo che afferra Teti abbiamo un uso simile: «er hete kume sie bestalt | Mit armen, mit gebende» (B 209-10). Altri esempi ricorrono nel Frammento A: «vûr megede, vûr vrowen, | Vûr alle erdesche wip» (A 56-7), «dur]ch lon vnde durch miete» (A 102). L'accostamento di due sinonimi ha anche la funzione di rendere con più chiarezza il concetto. Possiamo quindi affermare che quanto più le anafore rappresentano figure retoriche che elevano lo stile tanto più Albrecht tende a rendere tali espressioni più semplicemente e a introdurre questi usi solo là dove è il contesto a suggerirli.

Abbiamo detto che Albrecht riprende le figure retoriche più semplici e in questo si attiene a quanto illustrato nelle Poetiche del tempo dimostrando così una maggiore vicinanza con l'*Eneit* del Veldeke rispetto ad altri autori come Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach e Gottfried von Strassburg, i cui usi stilistici sono più evoluti e raffinati. Le Poetiche del tempo consigliavano l'uso dell'*amplificatio*, soprattutto nelle descrizioni, come pure della variazione. Nei Frammenti di Albrecht troviamo alcuni esempi di variazione, la quale contribuiva a specificare un concetto e a volte concorreva anche a formare la rima: «sie begunde sich verwende | Vnde manege wis verstellen» (B 211-12); «vnd ist sin sant so herte | Daz er trites nicht gevazzet | noch vûzes nicht ne lazzet» (B 155-7); «vûr megede, vûr vrowen, | Vûr alle erdesche wip» (A 56-7). Una variazione con chiasmo ricorre ai vv. B 203-4: «div sunne ie zû ze tale schoz. | Vergangen was der mitter tach». A volte oltre alla variazione abbiamo anche il pleonasma che serve a specificare meglio: «der manechualde Protheus, | Der nach allen dingen wart (gest)alt» (B 127-8); «er hete kume sie bestalt | Mit armen, mit gebende» (B 209-10). Tre volte abbiamo l'uso dell'iperbole che poteva mettere in risalto il carattere straordinario di alcuni aspetti: «daz uf disser erde | Nie tiurer wart an rit(terscha)ft» (B 133-4); «Ob sie tusent bild er liege» (B 196); «Dar vmbe kuste sinen mvnt | die scone maget wol dusent [stunt]» (A 139-40). Una figura retorica semplice è la figura etimologica, come ad esempio: «ni]e geschicht daz ime geschach» (A 86); «vnde grûp in ein gras | Eine grûbe maze tief» (B 53-4). Molto usati sia da Albrecht che dal Veldeke sono gli epiteti che spesso hanno carattere topico e servono a caratterizzare un personaggio o una situazione. Il Veldeke li pone prima del sostantivo a cui si riferiscono e li collega con *und*. Albrecht ha usi più vari, ad esempio un attributo precede e uno segue il sostantivo: «Sine mere burch nûwe» (B 78); «Dich, edele ritter ture» (B 226); a volte invece l'attributo, in funzione di apposizione, segue: «Wie Peleus, der kûne man» (B 146); «Protheus, der wissage» (B 190); «Peleus, der iungeling» (B 249). Con delle perifrasi vengono a volte identificati alcuni personaggi: Filomela è caratterizzata con *div reine* (A 67); Pan invece è *got der twerge*

(B 25), Nettuno «der koning uz dem mer» (B 87, 95, 102), Proteo *daz mere wunder* (B 200), Peleo *der ellende* (B 236). Diverso il caso di una perifrasi che designa i sentimenti: «das herz vnd al die sinne» (A 112) e che rientra tra quelle espressioni bimembri che esprimono una totalità.

Le figure retoriche di livello più elevato non ricorrono in genere nelle rielaborazioni di Albrecht e di Heinrich von Veldeke; ad esempio Albrecht non usa la metonimia e la sineddoche e neppure la personificazione (Veldeke personifica solo l'amore accostandolo a Venere e Cupido). Anche la metafora viene tralasciata, mentre nel Frammento A, dove si descrive la bellezza di Filomela, si trovano vari paragoni (A 49, 60, 68, 79, 80). Il paragone rappresenta un uso retorico meno elevato rispetto alla metafora, in quanto i due elementi del confronto sono ad esempio introdotti da *alse - so*, mentre nella metafora il confronto non è esplicitato, per cui l'effetto stilistico è superiore e l'interpretazione richiede un livello maggiore di conoscenze.

In conclusione, la riscrittura delle *Metamorfosi* di Ovidio opera di Albrecht von Halberstadt ha rivelato, attraverso l'analisi delle tecniche di traduzione e delle modalità di ricezione, quanto la sua composizione sia legata al contesto letterario del tempo e agli interessi di Hermann di Turingia e della sua corte: alcune opere classiche furono infatti riproposte per dar lustro a questo mecenate e per far conoscere alla corte di Turingia storie e personaggi della mitologia classica e della tradizione antica.

Bibliografia

- Andreotti Saibene, Maria Grazia (1973). *Rapporti fra l'Eneide di Virgilio e l'Eneide di Heinrich von Veldeke*. Firenze: La Nuova Italia Editrice.
- Baesecke, Georg (1909). «Die Datierung Albrechts von Halberstadt». *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, 51, 163-74.
- Bartsch, Karl (1861). *Albrecht von Halberstadt und Ovid im Mittelalter*. Quedlinburg und Leipzig: Druck und Verlag von Gottfr. Basse.
- De Boor, Helmut (1991). *Die höfische Literatur. Vorbereitung, Blüte, Ausklang. 1170-1250*. Bd. 2, *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*. 11. Ausgabe. München: Beck.
- Gottfried von Straßburg (1985-91). *Tristan*. Krohn, Rüdiger (Hrsg.). 3 Bände. Stuttgart: Reclam.
- Grimm, Jacob (1851a). «Albrecht von Halberstadt». *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, 8, 397-422. Poi Grimm, Jacob (1884). *Recensionen und vermischte Aufsätze, vierter Theil*. Bd. 7, *Kleinere Schriften*. Berlin: Dümmler, 303-24.
- Grimm, Jakob (1851b). «Jukan». *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, 8, 6-11.
- Heinzmann, Günther (1969). *Albrecht von Halberstadt und Jörg Wickram. Studien zu einer Rekonstruktion von Albrechts Metamorphosen* [PhD Dissertation]. München: Ludwig-Maximilians-Universität.
- Keilberth, Thomas (1975). *Die Rezeption der antiken Götter in Heinrichs von Veldeke "Eneide" und Herborts von Fritzlar "Liet von Troye"* [PhD Dissertation]. Berlin: Freie Universität.
- Kerdelhué, Alain (1992). «Le succès de la matière de Rome à la cour du landgrave Hermann 1er de Thuringe (1190-1217)». Buschinger, Danièle (éd.), *Le Roman Antique au Moyen Age = Actes du Colloque du Centre d'Etudes Médiévales de l'Université de Picardie* (Amiens, 14-15 janvier 1989). Göppingen: Kümmerle Verlag, 111-30.
- Last, Martin (1966). «Neue Oldenburger Fragmente der Metamorphosen-Übertragung des Albrecht von Halberstadt». *Oldenburger Jahrbuch*, 65, 41-60.
- Leverkus, Wilhelm (1859). «Aus Albrechts von Halberstadt Übersetzung der Metamorphosen Ovids». *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, 11, 358-74.
- Ludwig, Karl (1915). *Untersuchungen zur Chronologie Albrechts von Halberstadt*. Heidelberg: C. Winters Universitätsbuchhandlung. Germanistische Arbeiten 4.
- Lübben, August (1865). «Neues Bruchstück von Albrecht von Halberstadt». *Germania*, 10, 237-45.
- Neumann, Friedrich (1955). «Meister Albrechts und Jörg Wickrams Ovid auf Deutsch». *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*, Halle, 76, 321-89.

- Ovid (1976). *Metamorphoses*. With an English translation by F.J. Miller. 2 vols. Cambridge (MA): Harvard University Press; London: William Heinemann LTD.
- Rücker, Brigitte (1997). *Die Bearbeitung von Ovids "Metamorphosen" durch Albrecht von Halberstadt und Jörg Wickram und ihre Kommentierung durch Gerhard Lorichius*. Göttingen: Kümmerle Verlag.
- Runge, Otto (1908). *Die Metamorphosen-Verdeutschung Albrechts von Halberstadt*. Berlin: Mayer und Müller.
- Saibene, Maria Grazia (1988-1989). «La vicenda di Iphis e Anaxarete nella traduzione di Albrecht von Halberstadt». *Romanobarbarica*, 10, 367-81.
- Saibene, Maria Grazia (1998). «Le *Metamorfosi* di Ovidio nella traduzione di Albrecht von Halberstadt». Brusegan, Rosanna; Zironi, Alessandro (Hrsgg.) (unter Mitwirkung von Anne Berthelot und Danielle Buschinger), *L'antichità nella cultura europea del Medioevo. L'antiquité dans la culture européenne du Moyen Age*. Greifswald: Reineke Verlag, 21-30.
- Saibene, Maria Grazia (2011). «Hermann di Turingia, politico e mecenate, alla luce della poesia cortese». *Poesia del Medioevo Tedesco. Medieval German Poetry*. Num. monogr, *Filologia Germanica - Germanic Philology*, 3, 225-56.
- Schröder, Eduard (1909). «Der deutsche Ovid von 1210». *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, 51, 174-6.
- Stackmann, Karl (1966). «Ovid im deutschen Mittelalter». *Arcadia*, 1, 231-54.
- Veldeke, Heinrich von (1992). *Eneasroman. Die Berliner Bilderhandschrift mit Übersetzung und Kommentar*. Fromm, Hans (Hrsg.). Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag.
- Wehrli, Max (1983). «Antike Mythologie im christlichen Mittelalter». *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 57, 18-32.
- Wickram, Jörg (1990). *Ovids Metamorphosen*. Bd. XIII/1-2, *Sämtliche Werke*. Roloff, Hans-Gert (Hrsg.). Berlin-New York: De Gruyter.