

La rima assente nella lirica occitana e catalana: dal *rim derivatiu* agli *estramps*

Paolo Di Luca
Università di Napoli Federico II

Questo studio intende analizzare la rima non già nella sua funzione di richiamo fonico fra la parte terminale di due o più voci in fine di verso, ma come figura di parola. Esso si concentra, nello specifico, su un filone della lirica romanza del medioevo in cui il secondo aspetto ha gradualmente preso il sopravvento sul primo, portando a eliminare il raccordo di suono fra i rimanti per instaurare al suo posto la sola relazione retorico-semantica. La constatazione che la rima possa stabilire un legame puramente contenutistico fra le unità che collega è espressa già nelle *Leys d'Amors*, trattato di grammatica e poetica occitana elaborato intorno alla metà del secolo XIV, in cui viene isolata una categoria chiamata *rim dictional* (cfr. Cantavella). La categoria “chiama in causa la parola (*dictio*) [in rima] nel suo complesso, non solo la sua terminazione” (Di Girolamo 1979, 46), per cui “els mots en rima, les diccions, a més de concordar en sons, estan relacionats *com a paraules*” (Cantavella, 86-87).

Le *Leys* elencano vari sottotipi di *rim dictional*, il più importante dei quali, a giudicare anche dall'estensione della trattazione che gli è riservata, è il *rim derivatiu*. Più che di una rima vera e propria, si tratta di una “figura flessionale che consiste nell'alternanza di voci con lo stesso morfema lessicale, ma diverso morfema grammaticale” (Di Girolamo 1989, 25), sicché risultano appaiate terminazioni ossitone e parossitone o, molto più raramente, marcate o meno dal segnacaso -s. I trovatori utilizzano questo artificio in maniera costante o nell'arco di tutta la strofe o solo in una parte di essa, come collegamento fra selezionate coppie di versi; più raramente come allacciamento interstrofico.¹ Esso va distinto dalla rima derivativa, termine con cui si sogliono “indicare le rime vere e proprie tra forme composte o prefissate e forme non composte o senza prefisso, o con diverso componente iniziale o prefisso” in reale o presunto rapporto etimologico (Di Girolamo 1989, 25 nota 36). Le *Leys* chiariscono, infatti, che la derivazione nel *rim derivatiu* si consegue esclusivamente mediante la modifica della parte finale della parola in rima; pertanto eventuali modifiche alla parte iniziale tramite prefissi “non ineriscono alla natura derivativa del *rim*, [né costituiscono] una discriminante tecnica” (Ferrari 1990, 128-129 nota 14).² L'artificio risulta, in definitiva, affine a quella che nella terminologia italiana viene definita rima grammaticale.³

Da un punto di vista retorico, il *rim derivatiu* si configura come “un poliptoto in sede di rima” (Di Girolamo 1979, 45). L'alternanza di uscita ossitona/parossitona rispecchia spesso quella fra genere maschile e femminile, ma anche quella fra diversi modi e persone della coniugazione verbale o fra diverse categorie grammaticali: l'unica costante è “il

¹ Ai quarantacinque testi a “rimes dérivées” registrati da Frank (II, 61-62) vanno aggiunti altri sei segnalati da Kay (1989, 174-175) e Ferrari (1990, 191). Di questi, 25 presentano la figura flessionale per tutta la loro estensione, 23 la impiegano per collegare solo alcune coppie di versi, 3 la usano come particolare allacciamento interstrofico *capcaudat* (*BdT* 133.1, *BdT* 133.13 e *BdT* 133.14); non mancano casi in cui la terza tipologia è combinata a una delle prime due (si veda ad esempio *BdT* 211.1). Sono solo tre i componimenti che deviano dall'alternanza morfologica canonica di voci ossitone e parossitone, preferendo accoppiare voci marcate o meno dal segnacaso -s (*BdT* 242.1, *BdT* 434a.22, *BdT* 434a.61).

² A rigore andrebbero pertanto esclusi tre componimenti dal corpus di riferimento: *BdT* 234.16, *BdT* 248.52, *BdT* 288.1, costruiti su rime derivative; naturalmente l'uso del *rim derivatiu* può essere associato a quello di altre rime tecniche (si veda ad esempio *BdT* 10.25).

³ Si vedano Brioschi & Di Girolamo, 138; Beltrami, 190; Menichetti, 570-572. Sulla fortuna dell'artificio nelle tradizioni liriche catalana e galego-portoghese si vedano rispettivamente Billy 2011 e Lorenzo Gradín. Per la tradizione francese si rinvia, in assenza di uno studio specifico, alle osservazioni di Dragonetti (407-413).

rapporto etimologico fra le parole in derivazione” (Ferrari 1990, 129). L’artificio, secondo Kay (1989, 157), serve a dare prominenza e memorabilità ai rimanti, così che questi “come to provide a ready means of access to, or even to stand for, the other words and meanings of the text”. Difatti, sono svariati gli esiti semantici che i trovatori ottengono attraverso il suo utilizzo: esso serve a sottolineare enfaticamente o una differenza, ovvero la mancanza di reciprocità, o una somiglianza, ovvero la presenza di reciprocità, spesso in contesto amoroso;⁴ naturalmente gli autori possono conferirgli segni antitetici all’interno dello stesso componimento o della stessa strofe.

Si consideri il seguente esempio tratto da una celebre canzone di Bernart de Ventadorn (*fl.* 1147-1172), *Ara no vei luzir solelh* (*BdT* 70.7; ed. Appel, 38):⁵

Ara no vei luzir solelh,
tan me son escurzit li rai;
e ges per aisso no·m esmai,
c’una clardatz me solelha
d’amor, qu’ins el cor me raya; 5
e, can outra gens s’esmaya,
eu melhur enans que sordei,
per que mos chans no sordeya.

In questo passo, il *rim derivatiu* sembra accentuare il contrasto sussistente fra l’assenza del sole che rende sgomenta l’*outra gens* e la presenza della *clardatz d’amor* che illumina e riempie di gioia l’io lirico. Lo schema rimico della canzone è il seguente: abbcdddef. Tutte le rime, tranne b e d, sono irrelate, benché trovino corrispondenza nelle strofe successive. Il richiamo fonetico intrastrofico fra le terminazioni dei rimanti è dunque sostituito o quantomeno fortemente ridotto in favore di quello semantico – il rapporto di derivazione – fra i rimanti stessi: abbiamo due alternanze sostantivo-verbo (*solelh* : *solelha*; *rai* : *raya*) e due fra persone diverse della stessa voce verbale (*esmai* : *esmaya*; *sordei* : *sordeya*), secondo lo schema 1231’2’3’44’.⁶

Più frequente e ovvio è l’impiego di questo espediente per conseguire effetti di correlazione, come accade nella *coblas* iniziali del più antico componimento in cui esso figura, *Contra l’ivern que s’enansa* (*BdT* 293.14; ed. Paterson, 43) di Marcabru (*fl.* 1130-1149), di cui riporto le prime due *coblas*:

Contra l’ivern que s’enansa,
ab cossirier que m’assailh,
m’es belh que del chant m’enans
ans qu’autre cossirs m’assalha:
pus per un cosselh descresc, 5
no m’es ops qu’autre m’encresca.

Qu’ieu suy assis en trebalh
e levatz en la balansa
d’aquesta say que·m trebalha
e·m ten en aquest balans, 10

⁴ La maggior parte dei componimenti occitani a *rim derivatiu* è ascrivibile a generi cortesi di tematica amorosa.

⁵ Qui e altrove i limiti cronologici in cui collocare la vita e l’operato dei trovatori sono desunti da Guida & Larghi.

⁶ Qui e negli esempi successivi il rapporto fra rimanti legati da figura flessionale è espresso in termini numerici: a numero uguale corrisponde uguale morfema lessicale, mentre l’apice indica l’uscita parossitona.

qu'ab doussa sabor azesca
 sos digz de felhon azesc.

Angosciato dall'avanzare dell'inverno, stagione tipicamente connotata dai trovatori come avversa all'amore e al canto, l'io lirico dichiara di non lasciarsi sopraffare da questo sentimento, ma di continuare a perfezionarsi nell'arte poetica, prima che sopravvengano altri turbamenti. Negli ultimi due versi della prima *cobla* fa riferimento a un non meglio precisato consiglio, o proposito, che lo ha svilito, e afferma di non volerne ascoltare altri simili che possano trascinarlo ancora più in basso. In seguito, precisa di vivere in uno stato di sofferenza e incertezza a causa di una dama traditrice che lo tormenta e lo ammalia ad un tempo con le sue parole menzognere. L'oscuro *conselh* si spiega forse in base al contesto: con questo componimento Marcabru vuole infatti “denunciare gli inganni d'amore[,] ma non sa onde proceda la dilagante sciocchezza per cui tanti *brico* si lascino invischiare a quegli'inganni” (Roncaglia 1969, 35).⁷ Il rapporto di derivazione fra i rimanti cambia nelle due *coblas*: nella prima si basa sull'alternanza di voci verbali all'indicativo e al congiuntivo presente, nella seconda di sostantivi e verbi. La sua funzione è in ogni caso quella di enfatizzare i concetti di affinità – l'inverno avanza come progredisce il canto – o accumulazione – la pena presente che anticipa quella futura, l'ulteriore consiglio che svilirebbe ancor più l'io lirico.⁸

Rispetto alla forma, va segnalato che le rime sono tutte irrelate, benché collegate fra loro dal *rim derivatiu* secondo lo schema 1'212'33', e vengono invertite a coppie nelle *coblas* pari e dispari. Ciò comporta una modifica a strofi alterne della formula rimica: è il principio che regola l'allacciamento strofico a *coblas alternadas*.

ordine delle rime	<i>coblas</i> dispari	<i>coblas</i> pari
1	1' a -ansa	1 b -alh
2	2 b -alh	2' a -ansa
3	1 c -ans	1' d -alha
4	2' d -alha	2 c -ans
5	3 e -esc	3' f -esca
6	3' f -esca	3 e -esc

Secondo Roncaglia (1981, 20-21) ci sono almeno altre due chiavi di analisi di questa struttura: se si considera l'alternanza di uscita maschile/femminile si otterrà uno schema abbaba per le *coblas* pari e baabab per le dispari; se, invece, si stimano i rimanti legati da rapporto di derivazione come vere e proprie rime, si perviene a uno schema del tipo ababcc, con c in posizione fissa e a e b che variano se la *cobla* è pari o dispari.⁹

Il *vers* di Marcabru detiene diversi primati: è il primo componimento, come si è detto, in cui figura il *rim derivatiu*; il primo in cui la rispondenza rimica è esclusivamente interstrofica, essendo *dissoludas* le *coblas* che lo compongono; il primo in cui si attua una

⁷ Il componimento, uno dei più oscuri di Marcabru, è stato oggetto di diversi lavori esegetici, fra cui ricordo quello di Kay (1990, 99-101), secondo la quale il poeta vuole denunciare la dualità del sentimento amoroso che induce ad amare la *domna* e disprezzare la *femna*; Paterson (45-49) e Topsfield (99-100), al contrario, ritengono che il tema principale sia il conflitto fra desiderio amoroso e la disillusione alla quale esso porta.

⁸ Dejeanne (59) interpreta i rimanti *descresc*: *encresca* in chiave antitetica: “puisqu'un dessein me fait décroître, pas ne m'est besoin qu'un autre me fasse croître”. Paterson (44-45) rileva tuttavia che il trovatore qui gioca sul doppio significato di *encreiser*, ‘crescere’ e ‘rincreocere’, e traduce “since I am brought low by one piece of advice, I do not need another to fill me with repugnance”.

⁹ Sulla struttura metrica del componimento si vedano anche Cahoon, Shapiro (362-364), Chambers (54), Billy (1989, 185).

retrogradazione per distici di tutte le rime a strofi alterne.¹⁰ Il trovatore inaugura una tendenza caratteristica di buona parte del corpus occitano di testi a *rims derivatius*, ossia l'uso combinato della figura etimologica con altri artifici metrico-retorici. Come sottolinea Ferrari (1990, 197),

Mots-refrains, rime equivoche o identiche, raffinati collegamenti strofici speciali, rima interna, così come *adnominatio*, paranomasia, prefissazione, figura etimologica ecc. sono infatti frequentemente contestuali [al *rim derivatiu*]; ma l'artificio a cui quest'ultim[o] più volentieri si abbina in intrecci non facili da districare [...] è la *retrogradatio*, in tutte le sue possibili varietà.

Raimbaut d'Aurenga (1145-1173), ad esempio, nella canzone *Ar resplan la flors enversa* (BdT 389.16; ed. Milone, 63) applica per la prima volta la tecnica del *rim derivatiu* ai *mots-refrains* – parole-rima –, associandovi anche la permutazione rimica. Riporto il testo per intero:

Er resplan la flors enversa	
Pels trencans rancs e pels tertres	
Quals flors? Neus, gels e conglapis	
Que cotz e destrenh e trenca;	4
Don vey morz quilts, critz, brays, siscles	
Pel fuelhs, pel rams e pels giscles.	
Mas mi te vert e jauzen Joys	
Er quan vei secx los dolens croys.	8
Quar enaissi o enverse	
Que bel plan mi semblon tertre,	
E tenc per flor lo conglapi,	
E·l cautz m'es vis que·l freit trenque,	12
E·l tro mi son chant e siscle,	
E paro·m fulhat li giscle;	
Aissi·m suy fermes lassatz en joy	
Que re non vey que·m sia croy.	16
Mas una gen fad' enversa	
Cum s'eron noirit en tertres,	
Qu·em fan trop pieigz que conglapis;	
Q'us quecx ab sa lengua trenca	20
E·n parla bas et ab siscles;	
E no·y val bastos ni giscles,	
Ni menassas, ans lur es joys	
Quan fan so don hom los clam croys.	24
Quar en baizan no·us enverse	
No m'o tolon plan ni tertre,	
Dona, ni gel ni conglapi,	
Mais non-poder trop m'en trenque.	28
Dona, per cuy chant e siscle,	
Vostre belh huelh mi son giscle,	
Que·m castion si·l cor ab joy	

¹⁰ Sul contestuale esperimento di permutazione rimica praticato da Jaufre Rudel, contemporaneo di Marcabru, cfr. *infra*.

Qu'ieu non aus aus aver talan croy.	32
Anat ai com cauz' enversa Lonc temps, sercan vals e tertres, Marritz cum hom cui conglapis Cocha e mazelh' e trenca:	36
Que no·m conquis chans ni siscles Plus que flohs clerex conquer giscles. Mas ar – Dieu lau – m'alberga Joys Malgrat dels fals lauzengiers croys.	40
Mos vers an, qu'aissi l'enverse, Que no·l tenhon val ni tertre – Lai on hom non sen conglapi, Ni a freitz poder que·y trenque.	44
A midons lo chant e·l siscle Clar, qu'el cor li·n intro·l giscle, Selh que sap gen chantar ab joy Que no tanh a chantador croy.	48
Doussa dona, Amors et Joys Nos ten ensems mal grat dels croys.	
Jocglar, granre ai menhs de joy! Quar no·us vey, e·n fas semblan croy.	52

Lo schema rimico della canzone è abcdeeff: le prime quattro rime sono irrelate, le ultime due rimano regolarmente a coppie; in realtà al posto delle rime abbiamo otto *mots-refrains* legati da una *cobla* all'altra dal *rim derivatiu*. Quasi tutte le parole-rima sono rare e/o foneticamente aspre: 1 *enversa* / *enverse* 'inverso'; 2 *tertres* / *tertre* 'monte'; 3 *conglapis* / *conglapi* 'brina'; 4 *trenca* / *trenque* 'tagliare'; 5 *siscles* / *siscle* 'fischio'; 6 *giscles* / *giscle* 'verga'; 7 *joys* / *joy* 'gioia'; 8 *croys* / *croy* 'malvagio'. Si noti che, a differenza degli esempi precedenti, l'alternanza morfologica non è più fra parole a uscita maschile e femminile, bensì fra parole parossitone con uscita *-a* / *-e* – i rimanti 1 e 4, il cui rapporto grammaticale è rispettivamente aggettivo-verbo e indicativo-congiuntivo – e parole parossitone – i rimanti 2, 3, 5, 6 – o ossitone – i rimanti 7 e 8 – terminanti o meno con la desinenza *-s* che in occitano distingue il soggetto dal complemento oggetto. L'impiego interstrofico del *rim derivatiu* comporta una modifica delle rime fra *coblas* pari e dispari; nonostante le parole-rima figurino nella medesima posizione in tutte le strofi, il mutamento è garantito dal rinnovo fonico delle rime a strofi alterne.

ordine delle parole-rima	<i>coblas</i> I-III-V	<i>coblas</i> II-IV-VI
1	<i>enversa</i>	<i>enverse</i>
2	<i>tertres</i>	<i>tertre</i>
3	<i>conglapis</i>	<i>conglapi</i>
4	<i>trenca</i>	<i>trenque</i>
5	<i>siscles</i>	<i>siscle</i>
6	<i>giscles</i>	<i>giscle</i>
7	<i>joys</i>	<i>joy</i>
8	<i>croys</i>	<i>croy</i>

L'estrema complessità della struttura si rispecchia perfettamente nella densità semantica del componimento, basato interamente sul principio del rovesciamento, dell'inversione, concetti ben espressi dal primo dei *mots-refrains* utilizzati, *enversa / enverse*.¹¹ Roncaglia (1981, 30) sintetizza il contenuto della canzone con queste parole:

L'inverno reale della stanza I è rovesciato nella primavera ideale della II; la felice situazione soggettiva della II si ribalta nell'ostile paesaggio sociale della III; alla volontà capace di sormontare qualsiasi ostacolo, affermata nella III, si contrappone nella IV il freno del *non-poder*, nella V s'affaccia, in antitesi alla baldanza, il ricordo d'uno smarrimento nel quale è il poeta stesso a presentarsi come *cauz'enversa*, mentre quale *gen fad'enversa* erano qualificati prima i suoi avversari; nella VI, infine, una sorprendente *equivocatio* dà alla parola-chiave *enverse* il significato di 'mettere in versi', stabilendo così esplicitamente un'equazione quanto mai suggestiva tra poesia e trasfigurazione-rovesciamento della realtà: il principio dell'inversione è insomma dichiarato come principio essenziale della poesia.

Tanto il *mot-refrain* quanto la permutazione rimica sono tecniche invalse fin dagli albori della lirica trobadorica (cfr. Roncaglia 1981, 15-19; Ferrari 1993, 131-136). Uno dei primi trovatori, Jaufrè Rudel (*fl.* 1120-1148), nella celeberrima canzone dell'amore di lontano, *Lanquan li jorn son lonc en mai* (*BdT* 262.2), fa terminare il secondo e il quarto verso di ogni strofe con la parola-rima *lonh*. In un altro componimento, *Belhs m'es l'estiu* (*BdT* 262.1), inaugura la retrogradazione delle rime ogni due strofi, limitandola però alla sola fronte: la canzone è infatti a *coblas alternadas per doblas* e presenta uno schema rimico ababccd per le strofi I-II-V-VI e babaccd per le strofi III-IV-VII-VIII (cfr. Roncaglia 1981, 20; Billy 1989, 24). Il primo artificio riveste diverse funzioni semantiche, pur esprimendo sempre un'idea di fissità: esso può ripetere alcuni concetti chiave della personalità poetica dell'autore – ad esempio, *amor* e *cor* in Bernart de Ventadorn (*BdT* 70.13, 70.41, 70.44) –, o alcuni termini che ipostatizzano l'intero componimento – *lonh* in Jaufrè Rudel (*BdT* 262.2) o *lavador* nel canto di crociata di Marcabru (*BdT* 293.35); può altresì designare uno dei personaggi citati nel testo – *joglar*, ossia uno dei suoi *senhals*, nel *gap* di Raimbaut d'Aurenga (*BdT* 389.39), *vilaina* nella pastorella di Marcabru (*BdT* 293.30), *jove rei engles* nel *planh* di Bertran de Born per la morte di Enrico il Giovane (*BdT* 80.41) –, o contribuire a definire il genere di riferimento – ad esempio, *alba* –, o ancora richiamare o coinvolgere pateticamente il pubblico – *escoutatz, ai e oc* in Marcabru (*BdT* 293.18, 293.31).

Questo elemento fisso comincia a muoversi dentro e fuori la strofe quando viene combinato con la permutazione o la retrogradazione rimica. Prima di giungere ai risultati eccezionali di *Ar resplan la flors enversa*, lo stesso Raimbaut d'Aurenga aveva sperimentato l'incrocio chiastico di rime e parole-rima a *coblas doblas* e *ternas* in tre componimenti fortemente innovatori come *Car vei que clars* (*BdT* 389.38), *Aissi mou* (*BdT* 389.3) e *Assaz m'es belh* (*BdT* 389.17). Contemporaneo è forse Giraut de Bornelh (*fl.* 1167-1199), che in *A be chantar* (*BdT* 242.1; ed. Sharman, 120) complica la tecnica del *rim derivatiu* interstrofico: i rimanti dei primi due versi di ogni *cobla* sono collegati mediante figura flessionale a quelli della *cobla* successiva, in cui appaiono però in ordine invertito.¹²

¹¹ La bibliografia sul componimento è molto ricca: basti qui il rinvio a D'Agostino (77-92), che riassume le posizioni critiche precedenti e le principali proposte interpretative.

¹² Frank (II, 62) e *BEdT* (s.n. 242,001) registrano la presenza di "*mots-refrains alternés*" con cambiamento delle parole-rima ogni due *coblas*, ma sarebbe più appropriato parlare di semplici rime. La tecnica del *mot-refrain* prevede infatti che il significante della parola in rima deve essere ripetuto identico; qui invece

	I	II	III	IV	V	VI
1	<i>chantar</i>	<i>amar</i>	<i>par</i>	<i>chastiar</i>	<i>afar</i>	<i>avar</i>
2	<i>amars</i>	<i>chantars</i>	<i>chastiars</i>	<i>pars</i>	<i>avars</i>	<i>afars</i>

Sempre al conte d'Orange si deve il primo esempio di retrogradazione intrastrofica di rimanti derivativi nella canzone *Cars, douz e fenz del bederesc* (BdT 389.22; ed. Marshall, 31): si vedano a titolo di esempio i rimanti, tutti terminanti su clausole rare, della terza *cobla*.¹³

ordine dei rimanti	rapporto <i>rim derivatiu</i>	<i>cobla</i> III
1	1	<i>entrebesc</i>
2	2	<i>serc</i>
3	(3)	<i>roire</i>
4	4	<i>tiure</i>
5	5	<i>esclair</i>
6	5'	<i>esclaira</i>
7	4'	<i>tiura</i>
8	2'	<i>serga</i>
9	1'	<i>entrebesca</i>

Escludendo il v. 3, il cui rimante non è coinvolto nel gioco derivativo, gli altri sono in rapporto primo-ultimo, secondo-penultimo, terzo-terzultimo, quarto-quartultimo, ossia 12(3)455'4'2'1': uno "schema di derivazione palindromico" (Canettieri, 158) che anticipa la *retrogradatio cruciata* della sestina di Arnaut Daniel.¹⁴

Questi esperimenti di Raimbaut d'Aurenga e, in seconda battuta, di Giraut de Bornelh, oltre a influire sull'invenzione arnaldiana, condizionano con quest'ultima anche la struttura formale delle liriche di trovatori come Grimoart Gausmar (*fl.* 1170), Guillem de Saint-Didier (1165-1200), Elias Fonsalada (*fl.* XII-XIII sec.), Aimeric de Belenoi (*fl.* 1187-1242), che affiancano l'uso del *rim derivatiu* alla *retrogradatio* delle rime o delle parole-rima. *Lanquan lo temps renovelha* (BdT 190.1; ed. Ferrari 1990, 152) di Grimoart Gausmar è una canzone a *coblas dissoludas* e *alternadas*. Il *rim derivatiu* è intrastrofico e collega le terminazioni a versi alterni; le uscite parossitone aprono e chiudono le *coblas* mentre quelle ossitone occupano la posizione centrale, creando così una bipartizione speculare della strofe. Le rime subiscono anche una retrogradazione interstrofica ogni due *coblas* secondo lo schema: I, III, V, VII: 12345678 / II, IV, VI, VIII: 87654321. Le clausole non si caratterizzano per asprezza fonica o rarità semantica, benché alcuni rimanti siano poco diffusi quando non manifestamente *hapax*: *enselha/enselh* vv. 15, 17; *cabaleia/descabalei* vv. 25, 27; *roduelh/roduelha* vv. 53, 55; *atapina* v. 47 (cfr. Ferrari 1990).

ordine delle rime	rapporto <i>rim derivatiu</i>	<i>coblas</i> pari	<i>coblas</i> dispari
1	1'	-elha	-eia

abbiamo, a causa dell'applicazione del *rim derivatiu* interstrofico, la ripetizione di rimanti con uguale base lessicale ma diversa desinenza grammaticale. Questa conclusione è valida anche per BdT 234.5, su cui cfr. *infra*.

¹³ Sul testo si vedano gli studi di Paterson (147-156); Perugi (1995, 103-120); Perugi 1997; Speroni (323-326).

¹⁴ Un simile impiego intrastrofico del *rim derivatiu* verrà riproposto da Gavaudan (*fl.* 1196-1211) in *Lo mes e-l temps e l'an deparc* (BdT 174.7), con rapporto 12344'3'2'(5)1', che riprende anche alcuni rimanti del componimento di Raimbaut (si veda a tal proposito Guida, 318), e da Aimeric de Pegulhan (*fl.* 1175-1228) in *En Amor trob alques en qe-m refraing* (BdT 10.25), con rapporto 12344'3'2'1'.

2	2'	-ina	-uelha
3	1	-elh	-ei
4	2	-i	-uelh
5	3	-uelh	-i
6	4	-ei	-elh
7	3'	-uelha	-ina
8	4'	-eia	-elha

La canzone di Guillem de Saint-Didier *Bel m'es oimais qu'eu retraia* (BdT 234.5; ed. Sakari, 81) presenta uno schema metrico simile a quello della precedente¹⁵ ed è parimenti costruita su *coblas dissoludas e alternadas*. Il *rim derivatiu* qui però è interstrofico: le forme in rima parossitone occupano le *coblas* pari, quelle ossitone le dispari – circostanza che provoca un cambiamento della formula sillabica a strofi alterne –, e la connessione fra le due serie è operata mediante retrogradazione secondo lo schema: I, III, V: 1'2'3'4'5'6'7'8' / II, IV, VI: 87654321 (cfr. Billy 1989, 218).

ordine delle rime	<i>coblas</i> pari	<i>coblas</i> dispari
1	-aia	-eing
2	-ana	-aing
3	-enda	-oing
4	-ina	-ur
5	-ura	-i
6	-oigna	-en
7	-aigna	-a
8	-eigna	-ai

Elias Fonsalada in *En cor ay que comens* (BdT 134.2; ed. Raupach, 167) fa ruotare sei coppie di *mots-refrains* legati da *rim derivatiu* intrastrofico secondo una tecnica definita permutazione con scorrimento all'indietro (Billy 1993, 220-223; Canettieri, 63; cfr. anche Billy 1989, 215-216). In ogni *cobla* successiva alla prima le coppie di parole-rima vengono riprese nello stesso ordine, partendo però dalla seconda e posizionando la prima all'ultimo posto, di modo che alla sesta e ultima *cobla* si ottiene una rotazione completa: I: 123456 / II: 234561 / III: 345612 / IV: 456123 / V: 561234 / VI: 612345. Se la struttura metrica è identica a quella di una canzone di Raimon de Miraval (*fl.* XII-XIII sec.), *Quar etz de pretz al sim* (BdT 406.16a) – anch'essa caratterizzata dalla presenza di rime grammaticali che vengono retrograte per distici a strofi alterne (cfr. Ferrari 1990, 191-194) –, il meccanismo di avvicendamento delle parole-rima sembra ricordare quello della sestina (Raupach, 169). In merito alla dimensione semantica dei *mots-refrains*, si rileverà che quattro coppie su sei combinano nomi astratti esprimendo alcuni valori cardine dell'universo cortese – *entendensa, valensa, sapiensa e conoysensa* – con i corrispettivi participi presenti con funzione sostantivale o aggettivale (cfr. Fumagalli Mezzetti, 61-63). Si crea in questo modo un effetto di “mutual reinforcement between the values upheld by the poet's community and their realization in his text” (Kay 1989, 160).

ordine coppie parole- rima	I	II	III	IV	V	VI
-------------------------------------	---	----	-----	----	---	----

¹⁵ Lo schema metrico delle *coblas* dispari è a7' b7' c7' d7' e7' f7'g7' h7', mentre quello di BdT 190.1 è a7' b7' c7' d7' e7' f7' g7' h7'. La strofe di otto eptasillabi irrelati viene usata per la prima volta da Raimbaut d'Aurenga in *En aital rimeta prima* (BdT 389.26), con schema a7' b7' c7' d7' e7' f7' g7' h7' e *rim derivatiu* intrastrofico del tipo 1'12'3'234'4': è verosimile che la struttura formale di questa canzone abbia ispirato le due successive.

1	<i>comens</i>	<i>entendens</i>	<i>gens</i>	<i>valens</i>	<i>sapiens</i>	<i>conoyssens</i>
	<i>comensa</i>	<i>entendensa</i>	<i>agensa</i>	<i>valensa</i>	<i>sapiensa</i>	<i>conoyssensa</i>
2	<i>entendens</i>	<i>gens</i>	<i>valens</i>	<i>sapiens</i>	<i>conoyssens</i>	<i>comens</i>
	<i>entendensa</i>	<i>agensa</i>	<i>valensa</i>	<i>sapiensa</i>	<i>conoyssensa</i>	<i>comensa</i>
3	<i>gens</i>	<i>valens</i>	<i>sapiens</i>	<i>conoyssens</i>	<i>comens</i>	<i>entendens</i>
	<i>agensa</i>	<i>valensa</i>	<i>sapiensa</i>	<i>conoyssensa</i>	<i>comensa</i>	<i>entendensa</i>
4	<i>valens</i>	<i>sapiens</i>	<i>conoyssens</i>	<i>comens</i>	<i>entendens</i>	<i>gens</i>
	<i>valensa</i>	<i>sapiensa</i>	<i>conoyssensa</i>	<i>comensa</i>	<i>entendensa</i>	<i>agensa</i>
5	<i>sapiens</i>	<i>conoyssens</i>	<i>comens</i>	<i>entendens</i>	<i>gens</i>	<i>valens</i>
	<i>sapiensa</i>	<i>conoyssensa</i>	<i>comensa</i>	<i>entendensa</i>	<i>agensa</i>	<i>valensa</i>
6	<i>conoyssens</i>	<i>comens</i>	<i>entendens</i>	<i>gens</i>	<i>valens</i>	<i>sapiens</i>
	<i>conoyssensa</i>	<i>comensa</i>	<i>entendensa</i>	<i>agensa</i>	<i>valensa</i>	<i>sapiensa</i>

Un simile processo di rotazione di coppie di parole-rima connesse dalla figura flessionale si ritrova nella canzone *Al prim pres dels breus iorns braus* (BdT 9.5; ed. Poli, 372), la cui paternità è contesa da Aimeric de Belenoi e Guillem Ademar (fl. 1190-1217). Il principio che regola la successione dei distici è la permutazione con scorrimento in avanti (Billy 1993, 220-223; Canettieri, 63; cfr. anche Billy 1989, 215-216): in ogni *cobla* successiva alla prima questi sono ripresi nello stesso ordine, partendo però dall'ultimo, secondo lo schema I: 12345 / II: 51234 / III: 45123 / IV: 34512; poiché la canzone consta di sole quattro *coblas* non viene attuata la quinta e ultima combinazione possibile, ovvero V: 23451. Da un punto di vista formale, questo componimento, come il precedente, rappresenta la sintesi delle sperimentazioni fin qui illustrate, perché fa un uso simultaneo e congiunto di tecniche come la parola-rima, il *rim derivatiu* realizzato in distici e la retrogradazione perfezionate nel corso di un secolo da trovatori come Marcabru, Bernart de Ventadorn, Raimbaut d'Aurenga, Giraut de Bornelh e Arnaut Daniel (cfr. Poli, 372-374). Il debito maggiore è nei confronti di quest'ultimo autore e della sua sestina, di cui vengono ripresi in sede di rima alcuni termini chiave come *cor* e *ferm* e, viceversa, all'interno del verso, uno dei suoi celebri *mot-refrain*, *verga* (v. 28), nonché la possibilità di modificare all'occorrenza la forma delle parole-rima con l'aggiunta di suffissi – *afermansa*, *desnuda*, *desnut*. Al di là dei riscontri puramente formali, in tutto il componimento risuonano le suggestioni stilistiche e tematiche di questa particolare linea poetica (cfr. Poli, 380-388).

ordine coppie paole-rima	I	II	III	IV
1	<i>braus</i>	<i>ferm</i>	<i>cortes</i>	<i>cor</i>
	<i>brava</i>	<i>fermansa</i>	<i>corteza</i>	<i>coratge</i>
2	<i>nut</i>	<i>braus</i>	<i>aferm</i>	<i>cortes</i>
	<i>desnuda</i>	<i>brava</i>	<i>fermansa</i>	<i>corteza</i>
3	<i>cor</i>	<i>nut</i>	<i>braus</i>	<i>ferm</i>
	<i>coratge</i>	<i>nuda</i>	<i>brava</i>	<i>afermansa</i>
4	<i>cortes</i>	<i>cor</i>	<i>desnut</i>	<i>braus</i>
	<i>corteza</i>	<i>coratge</i>	<i>nuda</i>	<i>brava</i>
5	<i>ferm</i>	<i>cortes</i>	<i>cor</i>	<i>nut</i>
	<i>fermansa</i>	<i>corteza</i>	<i>coratge</i>	<i>nuda</i>

Inquadrando questi esperimenti in una prospettiva diacronica, risulta evidente il graduale passaggio dall'uso di rimanti legati da rapporto di derivazione a quello di *mots-refrains* sempre associati dalla figura flessionale; la retrogradazione delle rime/parole-rima, che nei componimenti più antichi è di tipo classico ed è limitata a coppie di strofi

alterne, coinvolge in quelli più recenti l'intero sistema strofico e disegna intrecci sempre più complicati.¹⁶

Su questo scenario, Arnaut Daniel (*fl.* 1170-1200) ne *Lo ferm voler q'el cor m'intra* (*BdT* 29.14; ed. Eusebi, 128) attua, come è noto, due innovazioni fondamentali, fra loro interconnesse: sostituzione del *rim derivatiu* con parole-rima difficili nella tradizione inaugurata da Raimbaut d'Aurenga; invenzione di un nuovo tipo di permutazione rimica, la *retrogradatio cruciata*. Ricordo che nell'"antecedente più prossimo alla sestina" (Roncaglia 1981, 29), *Ar resplan la flors enversa*, si alternano già *coblas* provviste esclusivamente di parole-rima, e se consideriamo solo le strofi pari o dispari, ignorando dunque il *rim derivatiu*, siamo di fronte "all'anello mancante del processo genetico" (Canettieri, 56) che conduce alla nascita del nuovo genere lirico.¹⁷ Abbandonata la figura flessionale, che nel modello rambaldiano e negli altri testi fin qui analizzati facilitava in vari modi la variazione della formula rimica o dell'ordine dei rimanti, Arnaut inventa un nuovo tipo di permutazione che coinvolge direttamente le parole-rima. L'uso generalizzato del *mot-refrain* porta in definitiva alle estreme conseguenze, ossia all'annullamento, quel processo di riduzione dell'elemento rimico intrastrofico avviato con l'impiego del *rim derivatiu*. Questo risultato sarà poi riproposto dal trovatore in numerose liriche a *coblas dissoludas*, ossia prive di rime intrastrofiche, inaugurando una tradizione parallela a quella della sestina e viva fino alla fine del secolo XIII.¹⁸

La rima grammaticale e la parola-rima sono due artifici strettamente connessi: pur non essendo oggetto di specifica trattazione nelle *Leys d'Amors*, anche il secondo, dovrebbe rientrare a pieno titolo nella categoria del *rim dictional* perché, come il primo, è una figura di parola (cfr. Di Girolamo 1979, 46; Ferrari 1993, 133). La funzione di entrambi è quella di esprimere diverse sfumature di significato mediante la ripetizione del medesimo significante. Si è già detto della gamma di effetti stilistici prodotti dall'uso del *rim derivatiu* che, attraverso la ripetizione del radicale della parola in rima persegue la "sottolineatura semantica, il rinforzo della significazione" (Mortara Garavelli, 212). Si è molto scritto, d'altro canto, sul significato delle parole-rima nella sestina di Arnaut e in quelle dei suoi più celebri imitatori, Dante e Petrarca, e non è il caso di ripercorrere in questa sede il dibattito critico in merito.¹⁹ Mi limiterò a ricordare che, sebbene il principio regolatore della sestina sia la ripetizione in posizione diversa delle sei parole-rima col medesimo valore semantico, evitando dunque effetti palesi di *aequivocatio*, non si perviene mai alla riproposizione totale e meccanica del loro significato. A ogni nuova occorrenza esse assumono un senso diverso perché cambia il contesto sintattico in cui compaiono, così come la densità semantica che è loro conferita grazie anche all'ausilio di figure retoriche come la perifrasi, la metafora o la metonimia (cfr. Di Girolamo 1976).

Per fare solo un esempio, nella sestina di Arnaut Daniel la parola rima *oncle*, 'zio', viene usata quattro volte con valore impersonale, ossia per designare un ostacolo materiale all'amore, una volta all'interno di una perifrasi per 'madre', una volta in una dittologia sinonimica che sta per 'discendenti', una volta come riferimento metapoetico.

v. 5	<i>sivals a frau, lai on non aurai oncle</i>	valore impersonale
v. 9	<i>ans me son tug plus que fraire ni oncle</i>	valore impersonale
v. 18	<i>e non creirai castic d'amic ni d'oncle</i>	valore impersonale

¹⁶ Sul maggiore grado di difficoltà della permutazione circolare rispetto alla retrogradazione si veda Canettieri (63).

¹⁷ Per la ricostruzione della trafila genetica della sestina cfr. Canettieri (56 sgg), con discussione delle precedenti posizioni critiche.

¹⁸ Sulla precedenza dell'invenzione della sestina rispetto alla diffusione della tecnica delle *coblas dissoludas* si veda Canettieri (55-62). Sulle *coblas dissoludas* si veda Bampa.

¹⁹ Per la bibliografia essenziale basti il rinvio a D'Agostino.

v. 19	<i>anc la seror de mon oncle</i>	perifrasi per ‘madre’
v. 26	<i>ni de n’Adam foron nebot e oncle</i>	dittologia per ‘discendenti’
v. 34	<i>e non am tan paren, fraire ni oncle</i>	valore impersonale
v. 37	<i>Arnaut tramet son cantar d’ongl’e d’oncle</i>	riferimento metapoetico

Anche nelle quattro occorrenze in cui il sostantivo indica un impedimento alla relazione fra gli amanti, esso assume accezioni sensibilmente diverse perché cambia il contesto: innanzitutto ‘zio’ è appaiato ora a ‘fratello’, ora ad ‘amico’, ora a ‘parente e fratello’; inoltre l’io lirico si propone prima di eludere lo ‘zio’ in una dimensione futura o onirica, poi ne teme la presenza o i cattivi consigli, infine dichiara il suo odio nei suoi confronti. Simili procedimenti di *variatio* adatteranno anche Dante e Petrarca, perfezionando le possibilità espressive di una forma che ha abbandonato gli effetti esornativi di richiamo fonico della rima in favore della tensione semantica che si instaura fra i suoi selezionatissimi rimanti.

Lo stadio conclusivo di questo processo, ossia la rinuncia definitiva alla rima e alla parola-rima, avviene nella poesia catalana col genere degli *estramps*, inaugurato dal poeta valenzano Andreu Febrer (1375-1444) col componimento *Sobre-l pus naut alament de tots quatre* (R 59.16). Esso consiste nell’uso di versi che, pur essendo organizzati in periodi strofici fissi, terminano con dei vocaboli totalmente irrelati, radicalizzando la tecnica trobadorica delle *coblas dissoludas*, in cui l’effetto eufonico della rima era già fortemente attenuato dal ricorrere di quest’ultima una sola volta ogni strofe. Questi ‘non rimanti’ si caratterizzano per l’asprezza fonetica e la ricercatezza semantica, oltre che per essere sempre parossitoni, e riecheggiano le rime difficili adoperate da Marcabru, Raimbaut d’Aurenga, Arnaut Daniel e Dante: gli *estramps* costituiscono dunque il punto d’arrivo della sperimentazione condotta sulla rima da questi poeti (cfr. Pujol 1988-89; Pujol 1988; Di Girolamo 2003, 50-59; Di Luca).

Elenco a titolo di esempio i ‘non-rimanti’ di *Jus lo front port vostra bella semblança* (R 164.10; ed. Siviero, 64) di Jordi de Sant Jordi (1400-1424).

	I	II	III	IV	V	VI	VII
1	<i>semblança</i>	<i>retaula</i>	<i>carçre</i>	<i>noble</i>	<i>ascla</i>	<i>delicte</i>	<i>timbre</i>
2	<i>feſta</i>	<i>himatges</i>	<i>coffre</i>	<i>totas</i>	<i>homens</i>	<i>dona</i>	<i>registre</i>
3	<i>figura</i>	<i>partre</i>	<i>dintre</i>	<i>pedra</i>	<i>obre</i>	<i>peresca</i>	<i>revida</i>
4	<i>empremta</i>	<i>environa</i>	<i>encontre</i>	<i>stella</i>	<i>arma</i>	<i>afferma</i>	<i>Pantasilea</i>
5	<i>forma</i>	<i>sercle</i>	<i>ferma</i>	<i>flota</i>	<i>Aristotills</i>	<i>arbres</i>	
6	<i>segle</i>	<i>enrama</i>	<i>angoxa</i>	<i>carvoncles</i>	<i>desferma</i>	<i>ombra</i>	
7	<i>sepulcre</i>	<i>contemple</i>	<i>torres</i>	<i>passa</i>	<i>setla</i>	<i>cambra</i>	
6	<i>signe</i>	<i>penetra</i>	<i>colomba</i>	<i>esmirle</i>	<i>ungla</i>	<i>visque</i>	

Tranne rari casi, le parole in fine di verso sono aspre e rare; molte di esse sono ‘parole d’autore’ poiché Jordi riutilizza consapevolmente numerosi rimanti impiegati dai suoi predecessori, come Arnaut Daniel, Aimeric de Peguilhan, Giacomo da Lentini, Dante, Jaume March, Andreu Febrer, oltre che da se stesso in altre sue poesie (cfr. Di Luca, 24-28). La tendenza alla citazione o all’autocitazione è del resto tipica anche degli *estramps* di Andreu Febrer (cfr. Di Luca, 20-24). Questa circostanza ha indotto Di Girolamo (2003, 57-58) a ipotizzare che tutti i ‘non-rimanti’ impiegati dai due poeti siano in realtà rimanti d’autore la cui riconoscibilità sarebbe in molti casi pregiudicata dalla perdita delle fonti. Il genere degli *estramps* potrebbe allora essere interpretato, almeno nella sua fase aurorale, come una variante della canzone *cum auctoritate*, ossia farcita di inserti di altri poeti: rispetto a questa tipologia testuale, l’innovazione consiste “à citer non des vers

célèbres, mais des rimes célèbres, en un jeu de sollicitation et de provocation de la compétence littéraire [du] public”.

Gli *estramps* eliminano dunque completamente la rima, indirizzando l’attenzione del lettore alla parola che termina il verso, priva ormai di qualsiasi rispondenza fonica e elevata a emblema dell’operato poetico di venerati *auctores*. I continuatori del genere si distaccheranno da questo modulo inventato da Andreu Febrer e perfezionato da Jordi de Saint Jordi, servendosi di un ‘non-rimario’ codificato e ripetitivo, o, nel caso di Ausiàs March, autore di nove *estramps*, rarefatto nella sua portata intertestuale (cfr. Di Luca, 28 sgg.).

Converrà, a questo punto, ricapitolare brevemente il lungo percorso che conduce a questo risultato. Marcabru è il primo trovatore a eliminare la rima intrastrofica in favore del richiamo retorico-semanticamente fra distinti rimanti assicurato dal *rim derivatiu*. Questa tecnica diverrà il fulcro di altre importanti innovazioni nelle mani Raimbaut d’Aurenga, autore della prima canzone che in luogo della rima impiega esclusivamente parole-rima e di altri componimenti che giocano con la posizione inter- e intrastrofica dei rimanti. Arnaut Daniel da un lato perfeziona l’impiego e la permutazione dei *mots-refrains*, inventando il genere della sestina, dall’altro generalizza l’uso delle *coblas dissoludas*. Il suo magistero inciderà profondamente sulla poesia italiana, che si mostrerà aperta anche a artifici di norma avversati dai trovatori occitani, come la rima completamente irrelata o negativa, abbastanza diffusa tra i lirici del Duecento, e utilizzata anche da Dante almeno in una significativa occasione (Di Girolamo 2003, 58): la rima negativa può essere considerata come “un *rim dictional* à l’état pur, un mot à prendre dans sa globalité et pas seulement pour sa terminaison” (Di Girolamo 2003, 58). Gli autori catalani di *estramps*, rifacendosi sia alla tradizione occitana che a quella italiana, la estendono all’intero componimento, chiudendo definitivamente il cerchio.

Il percorso fin qui tracciato testimonia come, già agli albori della lirica romanza, i trovatori hanno affiancato al richiamo fonico per omoteleuto cui la rima è deputata altri collegamenti retorici fra le parole in fine di verso, come “il gioco [di derivazione] verbale, l’equivoco semantico o grafico, la ripetizione pura e semplice” (Di Girolamo 1979, 46). Queste tecniche, applicate in maniera sistematica e complessa a interi componimenti, hanno attenuato gradualmente l’importanza della rima e valorizzato quella del rimante, fino alle estreme conseguenze messe in atto dallo sperimentalismo dei poeti catalani, che al rimante sostituiscono la parola pura e semplice, portatrice esclusivamente del senso che la tradizione poetica le ha conferito nel tempo, ovvero sineddoche della poesia stessa.

Obras citadas

- Appel, Carl. *Bernart von Ventadorn: seine Lieder mit Einleitung und Glossar*. Halle a.S.: Niemeyer, 1915.
- Bampa, Alessandro. "Primi appunti sulle *coblas dissolutas* dei trovatori." *Medioevi* 1 (2015): 15-43.
- BdT = Pillet, Alfred & Carstens, Henry. *Bibliographie der Troubadours*. Halle a.S.: Niemeyer, 1933.
- BEdT = Asperti, Stefano. *Bibliografia elettronica dei trovatori*. 2003. URL: [www.bedt.it]
- Beltrami, Pietro G. *La metrica italiana*. Bologna: Il Mulino, 1991.
- Billy, Dominique. *L'Architecture lyrique médiévale: analyse métrique et modélisation des structures interstrophiques dans la poésie lyrique des troubadours et des trouvères*. Montpellier: Section française de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes, 1989.
- . "La sextine à la lumière de sa préhistoire: genèse d'une forme, genèse d'un genre." *Medioevo romanzo* 18 (1993): 207-239 e 371-402.
- . "La tradition des rimes grammaticales chez les poètes catalans aux XIV^e et XV^e siècles." In Angelica Rieger & Domergue Sumien eds. *L'Occitanie invitée de l'Euregio. Liège 1981 - Aix-la-Chapelle 2008. Bilan et perspectives. Actes du neuvième Congrès International de l'AIEO (Aix-la-Chapelle, 24-31 août 2008)*. Aachen: Shaker, 2011. 2 vols, I, 305-318.
- Brioschi, Franco & Costanzo Di Girolamo. *Elementi di teoria letteraria*. Milano: Principato, 1984.
- Cahoon, Leslie. "D'esclarzir paraul' escura: An Approach to the Songs of Marcabru through Poem XIV." *Mediaevalia* 9 (1983): 83-100.
- Canettieri, Paolo. *Il gioco delle forme nella lirica dei trovatori*. Roma: Bagatto, 1996.
- Cantavella, Rosanna. "La teoria dels rims diccionals als manuals poètics trobadorescos i el seu context." *Lecturae tropatorum* 13 (2020): 84-126.
- Chambers, Frank M. *An Introduction to Old Provençal Versification*. Philadelphia: American Philosophical Society, 1985.
- D'Agostino, Alfonso. *Il pensiero dominante. La sestina lirica da Arnaut Daniel a Dante Alighieri*. Milano: CUEM, 2009.
- Dejeanne, Jean-Marie-Lucien. *Poésies complètes du troubadour Marcabru*. Toulouse: Privat, 1909.
- Di Luca, Paolo. "Le fonti dei non-rimanti degli *estramps* catalani (da Jaume March a Ausiàs March)." *Medioevi* 7 (2021): 13-46.
- Dragonetti, Roger. *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*. Bruges: De Tempel, 1960.
- Di Girolamo, Costanzo. "Forma e significato della parola-rima nella sestina." In Di Girolamo, Costanzo ed. *Teoria e prassi della versificazione*. Bologna: Il Mulino, 1976. 155-167.
- . *Elementi di versificazione provenzale*. Napoli: Liguori, 1979.
- . *I trovatori*. Torino: Bollati Boringhieri, 1989.
- . "La versification catalane médiévale entre innovation et conservation de ses modèles occitans." *Revue des langues romanes* 107 (2003): 41-74.
- Eusebi, Mario. Arnaut Daniel, *Il sirventese e le canzoni*. Milano: All'insegna del pesce d'oro, 1984.
- Ferrari, Anna. "Rima derivativa e critica testuale: Grimoart Gausmar, *Lanquan lo temps renovelha* (BdT 190,1)." *Cultura neolatina* 50 (1990): 121-206.

- . "Parola-rima." In Mercedes Brea ed. *O cantar dos trovadores. Actas do Congreso (Santiago de Compostela, 26 -29 abril 1993)*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1993. 121-136.
- Frank, István. *Répertoire métrique de la lyrique des troubadours*. Paris: Champion, 1953-1957. 2 vols.
- Fumagalli Mezzetti, Marina. "Le canzoni di Elias Fonsalada. Testo critico." *Acme* 30 (1977): 41-68.
- Guida, Saverio. *Il trovatore Gavaudan*. Modena: Mucchi, 1979.
- Guida, Saverio & Gerardo Larghi. *Dizionario biografico dei trovatori*. Modena: Mucchi, 2014.
- Kay, Sarah. "Derivation, Derived Rhyme and the *Trobairitz*." In William D. Paden ed. *The Voice of the Trobairitz: Perspectives on the Women Troubadours*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989. 157-182.
- . *Subjectivity in Troubadour Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Lorenzo Gradín, Pilar. "La rima derivada: de los provenzales a los gallego-portugueses." *Studi mediolatini e volgari* 56 (2010): 89-113.
- Marshall, John H. "On the Text and Interpretation of a Poem of Raimbaut d'Orange (*Cars douz*; ed. Pattison, I)." *Medium Aevum* 37 (1969): 12-36.
- Menichetti, Aldo. *Metrica italiana: fondamenti metrici, prosodia, rima*. Padova: Antenore, 1993.
- Milone, Luigi. *El trobar envers de Raimbaut d'Aurenga*. Barcelona: Columna, 1998.
- Mortara Garavelli, Bice. *Manuale di retorica*. Milano: Bompiani, 1991.
- Paterson, Linda. *Troubadours and Eloquence*. Oxford: Clarendon Press, 1975.
- Perugi, Maurizio. *Saggi di linguistica trovadorica*. Tübingen: Stauffenburg, 1995.
- . "Linguistica e trobar clus." *Studi medievali* 38 (1997): 341-375.
- Poli, Andrea. *Aimeric de Belenoi, Le poesie*. Firenze: Positivamail, 1997.
- Pujol, Josep. "Els versos estramps a la lírica catalana medieval." *Llengua & literatura* 3 (1988-1989): 41-87.
- . "Sobre els stramps de Jordi de Sant Jordi." In Lola Badia & Josep Massot i Muntaner eds. *Estudis de literatura catalana en honor de Josep Romeu i Figueras*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1988. 2 vols., II, 223-252.
- R = Parramon i Blasco, Jordi. *Repertori mètric de la poesia catalana medieval*. Barcelona: Curial, 1992.
- Raupach, Manfred. "Elias Fonsalada. Kritische Ausgabe." *Zeitschrift für romanische Philologie* 90 (1974): 141-173.
- Roncaglia, Aurelio. "Trobar clus: discussione aperta." *Cultura neolatina* 29 (1969): 5-55.
- . "L'invenzione della sestina." *Metrica* 2 (1981): 3-41.
- Sakari, Aimó. *Poésies du troubadour Guillem de Saint-Didier*. Helsinki: Société néophilologique, 1956.
- Shapiro, Marianne. "Entrebesca los motz: Word-Weaving and Divine Rhetoric in Medieval Romance Lyric." *Zeitschrift für romanische Philologie* 100 (1984): 355-383.
- Sharman, Ruth V. *The Cansons and Sirventes of the Troubadour Giraut de Borneil: A Critical Edition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Siviero, Donatella. *Jordi de Sant Jordi, L'amoroso cerchio. Poesie dell'ultimo trovatore*. Milano-Trento: Luni, 1997.
- Speroni, Gian Battista. "Questioni di filologia provenzale." *Romance Philology* 50 (1996-1997): 315-328.
- Topsfield, Leslie. *Troubadours and Love*. Cambridge: Cambridge University Press, 1978.