

Biblioteca
di Studi
di Filologia
Moderna

a cura di

Fernando Cioni



*Libertà e limite: adattamenti
e forme di
espressione nella
letteratura e nella
linguistica*



fu

FIRENZE
UNIVERSITY
PRESS

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA

ISSN 2420-8361 (ONLINE)

- 78 -

DIPARTIMENTO DI FORMAZIONE, LINGUE, INTERCULTURA,
LETTERATURE E PSICOLOGIA
DEPARTMENT OF EDUCATION, LANGUAGES, INTERCULTURES,
LITERATURES AND PSYCHOLOGY (FORLILPSI)
Università degli Studi di Firenze / University of Florence

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA (BSFM)

Collana Open Access "diamante" fondata a e diretta da Beatrice Tottosy dal 2004 al 2020
"Diamond" Open Access Series founded and directed by Beatrice Tottosy from 2004 to 2020

Direttori / Editors-in-Chief

Giovanna Siedina, Teresa Spignoli, Anna Wegener

Coordinatore tecnico-editoriale / Managing Editor

Arianna Antonielli

Comitato scientifico internazionale / International Scientific Board

(<http://www.fupress.com/comitatoscientifico/biblioteca-di-studi-di-filologia-moderna/23>)

Sergej Akimovich Kibal'nik (Institute of Russian Literature [the Pushkin House], Russian Academy of Sciences; Saint-Petersburg State University), Sabrina Ballestracci, Enza Biagini (Professore Emerito), Nicholas Brownlees, Martha Canfield, Richard Allen Cave (Emeritus Professor, Royal Holloway, University of London), Massimo Ciaravolo (Università Ca' Foscari Venezia), Anna Dolfi (Professore Emerito), Mario Domenichelli (Professore Emerito), Maria Teresa Fancelli (Professore Emerito), Massimo Fanfani, Federico Fastelli, Paul Geyer (Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn), Paolo La Spisa, Michela Landi, Marco Meli, Anna Menyhért (University of Jewish Studies in Budapest, University of Amsterdam), Murathan Mungan (scrittore), Ladislav Nagy (University of South Bohemia), Paola Pugliatti, Manuel Rivas Zancarrón (Universidad de Cádiz), Giampaolo Salvi (Eötvös Loránd University, Budapest; Academia Europae), Ayşe Saracgil, Robert Sawyer (East Tennessee State University, ETSU), Angela Tarantino (Università degli Studi di Roma 'La Sapienza'), Nicola Turi, Letizia Vezzosi, Vincent Vives (Université Polytechnique Hauts-de-France), Laura Wright (University of Cambridge), Levent Yilmaz (Bilgi Üniversitesi, İstanbul), Clas Ziliacus (Emeritus Professor, Åbo Akademi of Turku). *Laddove non è indicato l'Ateneo d'appartenenza è da intendersi l'Università di Firenze.*

Comitato editoriale / Editorial Board

Arianna Amadio, Stefania Acciaioli, Alberto Baldi, Fulvio Bertuccelli, Sara Culeddu, Alessia Gentile, Samuele Grassi, Alessandra Lana, Giovanna Lo Monaco, Francesca Salvadori

Laboratorio editoriale Open Access / The Open Access Publishing Workshop

(<https://www.forlilpsi.unifi.it/p440.html>)

Direttore/ Director: Marco Meli

Referente e Coordinatore tecnico-editoriale/Managing editor: Arianna Antonielli

Università degli Studi di Firenze / University of Florence

Dip. Formazione, Lingue, Intercultura, Letterature e Psicologia

Dept. of Education, Languages, Intercultures, Literatures and Psychology

Via Santa Reparata 93, 50129 Firenze / Santa Reparata 93, 50129 Florence, Italy

Contatti / Contacts

BSFM: giovanna.siedina@unifi.it; teresa.spignoli@unifi.it; anna.wegener@unifi.it

LabOA: marco.meli@unifi.it; arianna.antonelli@unifi.it

Libertà e limite:
adattamenti e forme di espressione
nella letteratura e nella linguistica

a cura di
Fernando Cioni

FIRENZE UNIVERSITY PRESS
2025

Libertà e limite: adattamenti e forme di espressione nella letteratura e nella linguistica / a cura di Fernando Cioni. – Firenze : Firenze University Press, 2025.

(Biblioteca di Studi di Filologia Moderna ; 78)

<https://books.fupress.com/isbn/9791221506129>

ISSN 2420-8361 (online)

ISBN 979-12-215-0612-9 (PDF)

ISBN 979-12-215-0613-6 (XML)

DOI 10.36253/979-12-215-0612-9

The editorial products of BSFM are promoted and published with financial support from the Department of Education, Languages, Intercultures, Literatures and Psychology of the University of Florence, and in accordance with the agreement, dated February 10th 2009 (updated February 19th 2015 and January 20th 2021), between the Department, the Open Access Publishing Workshop and Firenze University Press. The Workshop (<<https://www.forlilpsi.unifi.it/p440.html>>) supports the double-blind peer review process, develops and manages the editorial workflows and the relationships with FUP. It promotes the development of OA publishing and its application in teaching and career advice for undergraduates, graduates, and PhD students, as well as in interdisciplinary research.

Editing and layout by LabOA: Arianna Antonielli (managing editor), Marika Pia Colangelo, Deborah Fantechi (interns), Arianna Amatruada, Alessandro Baracco, Elisabetta Basile, Ginevra Beretta, Martina Di Carlo, Arianna Fabbri, Noemi Fioralisi, Elisa Gallori, Elena Giusti, Alessia Grandieri, Serena Panti, Francesco Quattrociocchi, Giorgio Rimbotti, Martina Rossi, Chiara Sonnimini, Viola Strambi, Vittorio Viola (students of the Master in Print and Digital Publishing, Department of Education, Languages, Interculture, Literatures and Psychology, University of Florence, academic year 2023-24), with the collaboration of Alessia Gentile, Viola Romoli, Francesca Salvadori.

Graphic design: Alberto Pizarro Fernández, Lettera Meccanica SRLs

Front cover: © Alberto Pizarro Fernández, Lettera Meccanica SRLs

Peer Review Policy

Peer-review is the cornerstone of the scientific evaluation of a book. All FUP's publications undergo a peer-review process by external experts under the responsibility of the Editorial Board and the Scientific Boards of each series (DOI 10.36253/fup_best_practice.3).

Referee List

In order to strengthen the network of researchers supporting FUP's evaluation process, and to recognise the valuable contribution of referees, a Referee List is published and constantly updated on FUP's website (DOI 10.36253/fup_referee_list).

Firenze University Press Editorial Board

M. Garzaniti (Editor-in-Chief), M.E. Alberti, V. Arrigoni, E. Castellani, F. Ciampi, D. D'Andrea, A. Dolfi, R. Ferrise, F. Franco, A. Lambertini, R. Lanfredini, D. Lippi, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, A. Orlandi, I. Palchetti, A. Perulli, G. Pratesi, S. Scaramuzzi, I. Stolzi.

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

ⓘ The online digital edition is published in Open Access on www.fupress.com.

Content license: except where otherwise noted, the present work is released under Creative Commons Attribution 4.0 International license (CC BY 4.0: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>). This license allows you to share any part of the work by any means and format, modify it for any purpose, including commercial, as long as appropriate credit is given to the author, any changes made to the work are indicated and a URL link is provided to the license.

Metadata license: all the metadata are released under the Public Domain Dedication license (CC0 1.0 Universal: <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/legalcode>).

© 2025 Author(s)

Published by Firenze University Press

Firenze University Press

Università degli Studi di Firenze

via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy

www.fupress.com

Sommario

Ringraziamenti	7
Premessa <i>Fernando Cioni</i>	9
PARTE 1	
ADATTAMENTI E FORME DI ESPRESSIONE NELLA LETTERATURA	
L'articolazione degli spazi drammatici nelle tragedie di Juan de la Cueva: un'affermazione di libertà rispetto al canone neo-aristotelico <i>Elena Merlino</i>	15
“Liberty! Freedom! Tyranny is dead!” Simulazione e dissimulazione della libertà in <i>Julius Caesar</i> <i>Fernando Cioni</i>	37
“But this rough magic I here abjure”: il limite del potere nella costituzione dell'arte in <i>The Tempest</i> <i>Chiara Di Dio</i>	51
“The siege of wat’ry Neptune”. Una prospettiva novecentesca su origine e limiti dell’ordine nel dramma elisabettiano <i>Giacomo Ferrari</i>	65
Qualche riflessione su Pol Kalig. Imitazione, libertà e adattamenti nella poesia del primo propagatore di Corbière <i>Francesco Vignoli</i>	81

Il verso di Valery Larbaud: un esempio di ironica “libertà vigilata” <i>Letizia Imola</i>	95
Paul Bourget psicologo: tra determinismo e libertà <i>Adrián Valenzuela Castelletto</i>	109
“La libertà e i suoi traditori”: Heine e Büchner <i>Arianna Amatruda</i>	121
Paul Celan: poesia come affermazione di libertà. Le ambiguità della ricezione critica <i>Liliana Giacoponi</i>	135
Johann Peter Hebel. Libertà e limite: <i>Der Staar von Segringen</i> , 1810. Un’analisi narratologica <i>Stefania Mariotti</i>	151
“Widerstand durch Bildung”. Forme dialettiche della libertà in <i>Der Turm</i> di Uwe Tellkamp <i>Carmen Mitidieri</i>	167
“Immagino che rimarrò intertestuale fino all’ultimo respiro”. Migrazione di testi da Péter Esterházy a Zsófia Bán: un caso di studio <i>Claudia Tatasciore</i>	181
Ciclo delle novelle italiane di Dmitrij Merežkovskij: “stilizzazione” o plagio? <i>Anastasiia Fedorova</i>	197
 PARTE 2 ADATTAMENTI E FORME DI ESPRESSIONE NELLA LINGUISTICA	
I <i>Pippo e Peppo</i> di Giorgio Caproni. Analisi linguistica di un’impresa traduttiva atipica <i>Giovanni Giri</i>	215
Riflessioni linguistiche tra libertà e limite <i>Yasmina Moussaid, Ambra Paparatty</i>	235
Il concetto di libertà nell’ebraico biblico e Pesach, la festa della liberazione <i>Chiara Stornaiuolo Pratesi</i>	249
Riferimenti al mito della consanguineità nel testo sinofono <i>Variopinta Roma (Binfen Luoma)</i> <i>Tianyang Sun</i>	259
Autori	271

Il verso di Valery Larbaud: un esempio di ironica “libertà vigilata”

Letizia Imola

Abstract:

This contribution aims to explore the rhythmic possibilities of Valery Larbaud's (1881-1957) verse, focusing on freedom as a linguistic and expressive style. Larbaud's relationship with tradition is, on the one hand, ironic and desacralizing, and, on the other, nostalgic and creative: he adopts a certain norm to mock it, exposing its suffocating nature as a constraint, yet he subverts it with discretion, without deforming it. The analysis focuses on the tension between innovation and resistance to innovation in selected verses from *Poésies* by A. O. Barnabooth (1913), with the goal of identifying traces of an ironic 'guarded freedom' (Fortini, 1972). It is argued that in these instances of negligent 'metrical allusion' (Fortini, 1958) lies the modernity of Larbaud's verse.

Keywords: Clive Scott, Franco Fortini, Free Verse, Stylistics, Valery Larbaud

1. Introduzione

Nel 1908 Valery Larbaud pubblica la prima versione di quella che sarà la sua unica raccolta poetica, *Poèmes par un riche amateur* (1908), riedita da Gallimard nel 1913 con importanti tagli e modifiche e con il titolo di *A.O. Barnabooth, Ses Œuvres complètes, c'est-à-dire Un Conte, ses Poésies et son Journal intime*¹. Nel presente articolo si farà riferimento esclusivamente ai testi della seconda edizione, tralasciando l'analisi delle differenze tra i due volumi in quanto non si tratta di discrepanze che influiscono in maniera sostanziale sulla nostra indagine. Sussiste una somiglianza legata all'autorialità che invece ci preme sottolineare: nessuna delle due edizioni è firmata "Valery Larbaud"; il primo volume contiene per di più una biografia di Barnabooth attribuita al fantomatico X.M. Tournier de Zamble. Larbaud inventa il "ricco amatore" Archibald Olson Barnabooth, poeta non francofono che dopo alcuni esperimenti in diverse lingue decide di scrivere in francese e in versi liberi. Come ha sottolineato Michel Murat, l'invenzione

¹ *Les Portiques* (1896), piccola raccolta di ispirazione parnassiana, e *Les Archontes ou la liberté religieuse* (1900), presunta traduzione, ma di fatto opera del pugno di Larbaud scritta alla maniera di Aristofonte, vennero rinnegate dall'autore che si rifiutò di farle ristampare.

di questo personaggio, in parte ricalcato su Larbaud stesso, permise all'autore di introdurre nella poesia della sua lingua madre una nuova forma di verso che sorpassava alcune delle aporie in cui si era rinchiuso il movimento *verslibriste* di fine Ottocento. L'intento di Larbaud era quello di "déterritorialiser" (Murat 2008; Auzoux 2019) la poesia francese, distaccarla dal suo genio nazionale per inscriverla in un più ampio e moderno spazio internazionale:

L'adoption du vers libre constitue donc une *option esthétique*, dont la portée idéologique ne doit pas être sous-estimée. Sans comporter nécessairement une intention subversive, elle s'inscrit contre l'institution littéraire et ses prescriptions implicites. C'est particulièrement le cas en France, où l'idée et l'expression même sont inséparables d'un combat pour la libération du vers [...] (Murat 2008, 216)

La tradizione della versificazione francese si è a lungo contraddistinta per il suo apparato ben codificato di norme prescrittive: l'aggressione ottocentesca dell'alessandrino è infatti da considerarsi alla stregua di un gesto antipatriottico. Per le *Poésies* di Barnabooth, sono due le regole cardine che occorre avere presente di fronte all'analisi di alcuni casi di ironia metrica, ovvero la critica sovversione di dettami sacramentali. La prima condizione perché un alessandrino possa definirsi tale è notoriamente il computo inequivocabile delle dodici sillabe; la seconda riguarda il rigore estremo nella cesura: a lungo valse il divieto di collocarla all'interno di una parola, magari davanti a *e* caduca con valore sillabico (*césure enjambante*), davanti a *e* muta soprannumeraria, ovvero che non figura nel computo (*césure épique*), e dopo una sillaba finale atona ma prosodicamente conteggiata in sesta posizione (*césure lyrique*). Queste disposizioni non vigono in altre tradizioni poetiche quali quella anglo-americana e tedesca, per esempio, che grazie alla sovrapposizione di svariati modelli metrici si contraddistinsero per un margine di libertà maggiore. Ci sono infatti alcuni poeti che si trovarono predisposti a adottare il verso libero, si tratta di quelli che Murat chiama "les poètes de l'entre-deux": poeti di lingua francese, ma nati fuori dalla Francia oppure originari di patria non francese, dotati per la maggior parte di un'esperienza plurilingue (ivi, 217). Larbaud è a tutti gli effetti un poeta che abita questo limbo: francese francofono, ma poliglotta. Il pluralismo linguistico è di conseguenza un principio fondamentale della poetica cosmopolita di Barnabooth. Giustamente David Elwyn Evans ne parla come di uno scrittore translingue che nei suoi testi esprime "a commitment to transnationalism" (2019, 1); Barnabooth stesso si definisce ossimoricamente "un grand patriote cosmopolite" (Larbaud 1957, 1165). In questa sua passione, Larbaud si spinge fino a rallegrarsi dell'effetto deleterio che lo studio delle lingue straniere ha sul suo francese; in una lettera del 1907 all'amico Marcel Ray: "c'est effrayant ce que les doses de latin que j'absorbe mêlées à la quantité d'anglais que j'expire éreintent mes notions de la syntaxe française et même de l'orthographe" (1979, 177). Col senno di poi questo imbastardirsi della lingua non è da considerarsi un male, visto che la breve *opera completa* di Barnabooth costituisce secondo alcuni la prima raccolta poetica coerente e caratteristica del verso libero modernista francese. In particolare,

Murat sostiene questa tesi adducendo un’argomentazione formale: in conclusione alla sua approfondita analisi della poesia *Ode*, afferma che la percezione del verso libero larbaldiano come forma specifica è assicurata dagli *enjambements*. Gli ultimi versi (20-33) sono un esempio emblematico della discrasia tra metro e sintassi ricercata da Larbaud: nove versi su quattordici presentano infatti inarcature. L’*enjambement* costituirebbe una presa di posizione contro la tendenza dominante presso il movimento *verslibriste* che concepiva il verso come un’unità ritmica dotata di una propria autonomia sintattica. Secondo Murat, insieme all’abbandono della rima, questo “parti pris” dell’*enjambement* costituisce il punto di svolta tra il verso libero simbolista e quello modernista. Altri critici fondano le loro argomentazioni su un’altra novità che ha permeato la raccolta in maniera capillare: il monologo interiore, che per la sua natura fluttuante condiziona profondamente la forma (Staay 1987; Moix 1989).

Per Larbaud l’alezzandrino è ormai un metro “démodé et sans faste” (1957, 1187), è l’emblema delle convenzioni metriche che gli impediscono di accedere a un ritmo libero; perciò, si avvia a una destrutturazione dei moduli metrici tradizionali. Il risultato è quello di una scrittura discordante, di versi vestigia dell’*alexandrin*: più precisamente, un alezzandrino disarticolato dalla dizione prosaica ottenuto tramite dislocazione della sua spina dorsale, la cesura, e sfruttando l’effetto “chambre à air” della *e* muta (Rédé 1999, 69). Il rapporto larbaldiano con la tradizione da un lato appare ironico e desacralizzante, dall’altro nostalgico e creativo: assume una certa norma per deriderla, per farne sentire tutta la natura di vincolo soffocante, ma la sovverte con una certa discrezione, senza deturparla. Sono vari gli studi dedicati alla dialettica tra regolare e irregolare, nazionale e internazionale, appartenenza e rottura, che si dispiega nel tessuto ritmico del verso di Larbaud. Yves-Alain Favre l’ha definito “un poète de la nuance” per la sua cura nel cogliere le sfumature delle emozioni più fugaci e nella ricerca di una forma capace di esprimerle:

La délicatesse de son art apparaît dans la création d’un double registre et dans les recherches prosodiques et métriques. Certes, le poème a une apparence fragile et semble toujours quelque peu inachevé, comme le sous-titre *Borborygmes* le suggère. En réalité, il résulte d’un minutieux assemblage et d’un équilibre subtil des mètres et des rythmes. Larbaud s’y révèle un amateur de nuances et un amateur de rythmes. (1972, 108)

Questo “double registre” secondo Favre genera a livello metrico e ritmico delle dissonanze, o piuttosto un vero e proprio “contrechant” (ivi, 104) – concetto impiegato recentemente da Régis Salado (2019). Un “minutieux assemblage” e un “équilibre subtil” volti quindi a rendere l’inesauribile varietà del mondo esterno e della vita interiore; bisogna chiedersi in cosa sia veramente innovativo questo montaggio armonico e allo stesso tempo conflittuale. Michel Décaudin vede il verso larbaldiano come il portato di astuti raggiri piuttosto che di un profondo rinnovamento formale: “[...] plus que d’un véritable vers libre, il s’agit fréquemment d’un vers libéré, qui ruse avec les structures traditionnelles, les contourne, les prolonge, sans réellement les détruire” (1981, 103). La sua

valutazione non è stata smentita dai risultati delle minuziose analisi realizzate da Gabrielle Moix, la quale ha mostrato come l’impianto metrico dell’intera raccolta si fondi sul richiamo dell’aleandrino (1989). In pratica Larbaud esplora e gioca con il potenziale ritmico implicito negli immediati dintorni del verso classico per eccellenza: non è il primo e non sarà l’ultimo. Sulla stessa linea si colloca Jacques Jouet quando iperbolicamente afferma che nessun poeta fu meno “pétroleur” di Larbaud. Per riprendere un vocabolo palazzeschiano: Barnabooth non è affatto un “incendiario”. Questo epiteto mancato non implica però un giudizio di valore, anzi: “Il n'est jamais dupe de la table rase, il dresse la table du conflit vide/pleine; ancienne/moderne; rapide/lente” (1995, 44-45). Jouet è convinto che il verso libero sia l’ennesima forma artificiale che non ha riportato nessuna vittoria “contre la fatalité des chevilles ou des rimes dans le vers compté” (ivi, 43); perciò per illustrare la dialettica intrinseca al verso larbaldiano ricorre a termini quali “coprésence conflictuelle” e “duel de forme”, che rivelano una lettura critica molto lucida della ricerca formale di Larbaud. La lucidità sta nel ridimensionare la portata sovversiva non solo delle *Poésies* di Barnabooth, ma anche delle loro contemporanee sperimentazioni: “Entre le vers constraint et le vers libre, le balancier du poème répète son va-et-vient, et le poème trouve son énergie dans le déplacement obligé par cette alternance” (*ibidem*). Murat stesso ragiona nell’ottica di una “conception continuiste de l’histoire des formes” e ritiene che Larbaud non sia il solo a reintegrare il verso regolare nel verso libero (2008, 233). Si colloca nel solco di queste riflessioni anche la formula di “poétique de la discrétion” impiegata da Gil Charbonnier per descrivere il rapporto di Larbaud con la tradizione: l’aleandrino è allo stesso tempo una “portée musicale” su cui effondere i propri *borborigmi* e un “emprise” da cui è impossibile liberarsi (2010, 42, 45)². Un altro aspetto fondamentale indagato da Charbonnier è il discorso critico che soggiace ai testi: a suo avviso le *Poésies* di Barnabooth non solo portano il lutto dell’aleandrino, ma ne sono anche una cosciente critica in atto; lo vedremo meglio in seguito grazie ad alcuni esempi. Anche Régis Salado trova nella “discrezione” la chiave di lettura dell’ambivalente rapporto di Larbaud con la tradizione e l’innovazione (2019, 178). Nello sviluppo della sua posizione sulla “modernité bien tempérée” e il “modernisme sélectif” di Larbaud impiega le espressioni particolarmente azzeccate di “chant” e “contrechant”:

[...] les traits de modernité qui caractérisent son œuvre s'y trouvent constamment contrebalancés par d'autres éléments qui amènent à nuancer une identification trop exclusive de cet écrivain à une modernité qui viserait essentiellement la célébration du temps présent et du nouveau. (Ivi, 171, corsivo mio)

Non siamo molto distanti dall’idea di “art de la nuance” da cui eravamo partiti (Favre 1972, 105). Questo ricco stato dell’arte lascia tuttavia un ampio margine di riflessione ed è qui che si inserisce il nostro tentativo di trasporta-

² *Borborygmes* è il titolo della prima sezione della raccolta, che consta di due parti: la seconda è intitolata *Europe*.

re alcuni concetti traduttologici nel campo della stilistica. Il presupposto teorico è che traduzione e verso libero siano “such natural bedfellows”, come ha dimostrato a più riprese Clive Scott: “Free verse, like translation, is a mode of consciousness neither to be possessed nor to be dispossessed of; it is, rather, a medium of becoming other, of formal morphing and metamorphosis” (2015, 54). Una delle intenzioni alla base delle ricerche di Scott è proprio sviscerare i suggerimenti che la traduzione può darci sull’evoluzione del verso libero e il suo rapporto con le proprie risorse ritmiche. Analizzeremo lo scontro tra spinta e controspinta all’innovazione in alcuni versi delle *Poésies* con l’intento di rintracciare le spie di un’ironica “libertà vigilata” (Fortini 1972, 825) perché ci sembra che in questi casi di negligente “allusione metrica” (Fortini 1958, 799) risieda la modernità del verso larbaldiano. Detto altrimenti, la beffarda interpretazione di questa dialettica di fondo ci pare un atto deliberato che testimonia una profonda coscienza metrica e può quindi essere letta nel segno di un misurato impulso avanguardista che oscilla tra la “domestication” e la “foreignisation” della versificazione tradizionale (Venuti 1995). La selezione degli esempi è giustificata da una corrispondenza tra piano metrico e semantico³. Scandaglieremo infatti quattro tipologie versali che riflettono sulla forma stessa, che contengono un discorso critico, metatestuale, poiché si è convinti siano questi i luoghi in cui l’ironia metrica raggiunge il suo stadio più elevato.

2. Analisi dei versi

Partendo dalla singolare dichiarazione di poetica che è il *Prologue* ai *Borborygmes*, c’è un verso particolarmente emblematico per illustrare un primo tipo di strategia metrica ironica ed è il diciassettesimo: “Phrase très / longuement, // infiniment, / modulée;”. Il verso conta 13 sillabe con scansione 3/3//4/3⁴. Larbaud ricorre spesso senza ambiguità allo schema “6 + x”, ovvero un attacco che simula un emistichio di alessandrino mentre la seconda parte sconfina in un segmento di 7/8 sillabe, o si contrae in uno di 5. Si noti come la rima interna e la punteggiatura enfatizzino i due “lunghi”, quasi “infiniti” avverbi. L’artificio ironico consiste nel deludere le aspettative ritmiche del lettore francese per espansione (7 sillabe invece di 6) proprio mentre si sta parlando di allargamento per il fraseggio e la modulazione della propria canzone esofagea; unica “voix humaine qui ne mente pas” (v. 5). Troviamo lo stesso procedimento in uno degli ultimi versi di *Thalassa*, il trentaseiesimo per la precisione: “Et le bruit / coutumier // qui finit / par être silence” [3/3//3/5]. L’accento di *alexandrin circonflexe* – come l’ha definito Henri Morier (1976, 44) – si dissolve letteralmente nel silenzio. Questo verso assume ulteriore significato perché

³ In questa sede, l’analisi dei versi sarà esclusivamente di natura metrica; si rinvia quella lessicale a ulteriori sviluppi dello studio.

⁴ Si utilizzerà la barra obliqua (/) per dividere i moduli di un emistichio, la doppia barra obliqua (//) per la cesura e la barra verticale (|) per l’apostrofo. Talvolta, per non ostacolare la lettura, si riporterà la scansione metrica tra parentesi quadre di seguito al verso.

Thalassa è una delle poesie più metatestuali della raccolta: intanto che si dispiega si autointerpreta. Il poeta ci confida infatti che sta cercando un suo modo di rappresentare il mondo esteriore e interiore, ma contemporaneamente sta dando vita a “une forme inusitée” (v. 7), di cui abbiamo cominciato a vedere le prime stranezze. La tecnica “6 + x” produce un effetto di “foregnisation” altrettanto forte quando il lacerto metrico si trova nella seconda metà del verso (“x + 6”). Si veda per esempio *Le don de soi-même*, vv. 26-27: “Prenez donc tout de moi: // le sens de ces poèmes, | Non ce qu'on lit, mais ce qui paraît au travers malgré moi:”. Il primo ha regolarmente dodici sillabe, il secondo eccede di tre ma termina con un segmento degno di un alessandrino binario (“au travers malgré moi”: 3/3) che di conseguenza fa sistema con il secondo emistichio del verso precedente (“le sens de ces poèmes”: 2/4). Leggendo tra le righe di questa abnegazione dai toni montaliani, il significato e il ritmo – in questo caso dato da un metro ben riconoscibile – trapelano involontariamente. Anche a Larbaud possiamo chiedere solo qualche “storta sillaba e secca”.

A proposito di ritmi ravvisabili grazie all’allusività metrica, ecco un caso di discorso metatestuale in corrispondenza di un “tantalising half-alexandrine fragment” (Evans 2019, 11): “O ma Muse, fille des grandes capitales! // tu reconnais tes rythmes;” (*Europe*, III, v. 7). A ragione, Evans usa l’aggettivo “tantalising”, in quanto a fine verso abbiamo un’*e* muta che siamo tentati di non conteggiare per rendere il ritmo “riconoscibile” (“tu reconnais / tes rythmes”: 4/2), ma indugiamo: “De tels lieux d’hésitation ne disent-ils pas que la ‘véritable poétique’ est plurivalente, et qu’il serait erroné de prétendre trouver *la solution univoque*?”, scrive Moix in riferimento al verso 18 di *Ma Muse*, che vedremo tra poco (1989, 237). Vero è che in un contesto di libertà sono contemporaneamente ammissibili scansioni differenti. Come si è accennato, Larbaud opera una decostruzione dei moduli tradizionali tramite una seconda strategia: giocando con un dispositivo che crea incertezza, quello della *e* caduca, non a caso detta anche *e* instabile. Nella sua analisi di *Ode*, Murat ha mostrato come il primo verso sia caratteristico di questa indeterminazione: “Prête-moi ton grand bruit, // ta grande allure si douce”. Dopo un primo segmento di sei sillabe (“Prête-moi / ton grand bruit,”: 3/3), il secondo (“ta grande allure si douce”) è sospeso tra due opzioni, quella di calcolare o meno la *e* muta di “allure”. Questa irriducibilità a una scansione univoca, costante in tutta la raccolta, apre a nuove possibilità ritmiche e stilistiche che determinano l’ampio respiro del verso larbaldiano. In altre parole, il trattamento che viene riservato alla *e* caduca ne assicura la natura “pneumatique” e l’effetto “chambre à air” di cui ha parlato Réda: “Ici elle se dégonfle à vous en faire toucher la jante, ailleurs elle s’enfle au bord de l’éclatement” (1999, 69). In questo stilema di influenza laforguiana, analizzato nel dettaglio da Marc Gontard, regna una sottile ironia che nasce dalla discrepanza tra lettura metrica e lettura ritmica. La prima obbliga a contare le *e* caduche non elise nella pronuncia, è totalmente artificiale e tagliata fuori dal linguaggio parlato; la seconda invece è libera dai vincoli articolatori della norma metrica, è vicina all’oralità. Questo comportamento del verso libero ne accentua la dizione prosaica nonostante la sinopia di lacerti metrici: “le mètre ne fait plus mesure,

l'inégal devient l'égal” (Gontard 1983, 213). L’“allure” che si chiede in prestito al lussuoso treno Harmonika-Zug (*Ode*, v. 10) può quindi giustamente essere allo stesso tempo “grande” e “douce”.

Un terzo procedimento con cui Larbaud alimenta questa fine e celata vena ironica è quello di collocare in concomitanza della sesta posizione, cardine di un potenziale alessandrino binario, un vocabolo semanticamente significativo. I versi 10 e 11 di *Mers-el-kébir* contano inequivocabilmente 13 e 14 sillabe: “Je suis la paloma meurtrie, // je suis les orangers. [2/4/2//2/4] | Je suis cet instant qui pas//se^{et} le soir africain, [3/3/2//3/3]”. Come ha notato Moix, le due sillabe eccedenti del verso 10 – che secondo lei gonfiano il primo emistichio senza però annullare la “structure sous-jacente de l’alexandrin” [2/4//2/4] – corrispondono all’aggettivo “meurtrie” (1989, 225). Anche nel successivo lo squilibrio riguarda la prima parte del verso: qui però abbiamo una *césure enjambante*, dove la sesta sede corrisponde alla divisione in sillabe di “pas-se” con *e* muta in sinalefe; di conseguenza l’effetto che dovrebbe produrre la cesura è annullato da questa infrazione prosaica. Si consideri la prescrittiva teorizzazione poetica di Nicolas Boileau a riguardo: “Que toujours dans vos vers // le sens, coupant les mots | Suspende l’hémistiche, // en marque le repos” (*L’Art poétique*, I, vv. 97-98). Se al verso 10 il bisillabo intruso non esce minimamente *contuso* dall’incontro tra i due emistichi, ma anzi viene valorizzato, nel secondo l’inarcatura è letteralmente un *passaggio* e la trasgressione della regola appare come un atto deliberato estremamente cosciente.

Nel finale del V canto di *Europe* troviamo un altro caso d’“inaccurato” computo sillabico che ha una corrispondenza semantica tutta particolare, si tratta dei versi 11-13: “Mais quoi! je sens qu’il faut // à ce cœur de vagabond [2/4//3/4] | La trépidation // des trains et des navires, [5//2/4] | Et une angoisse sans bonheur // sans cesse alimentée. [4/4//2/4]”. Moix riconduce i primi due alla struttura base dell’alexandrino elidendo la *e* muta del dimostrativo “ce” – troncamento autorizzato dal tono colloquiale del contesto – e tramite la dieresi in “trepidati”^{on}. Restano però tre fatti stilistici: il primo è la sillaba soprannumeraria del secondo emistichio del verso 11, che va ad occupare “abusivamente” i territori oltre il confine metrico – anche Moix non nega che: “L’hémistiche ‘expansé’ dessine sur la feuille l’étendue de l’espace nécessaire au ‘vagabond’ ” (1989, 231); il secondo è la forte inarcatura densa di significato tra la persona senza dimora fissa che vaga irregolarmente da un luogo all’altro e i moti anormali di treni e navi – l’*enjambement* genera letteralmente lo stato di attesa, di sospensione tra due sollecitazioni opposte; infine, il terzo è l’asimmetria tra i due emistichi dell’ultimo verso. La struttura *octosyllabique* propria dell’attacco di un alessandrino ternario confluiscce in un segmento di sei sillabe tipico di un alessandrino binario; ne consegue un innalzamento del tono rispetto ai versi precedenti, ma la tautologica “angoisse sans bonheur” non può che tracimare il limite estremo del verso e chiedere sempre di più. Va da sé che la sovversività di Larbaud è una “libertà vigilata” perché è consapevole “des exigences de discipline et d’effort qu’imposent les nouvelles prosodies” (Charbonnier 2010, 41).

Procedendo nella raccolta, troviamo due esempi diversi tra loro ma entrambi interessanti perché partecipi di questa maniera ironica che crea una sinergia tra piano metrico e piano semantico. Si tratta dei versi 23 e 32 di *Musique après une lecture*. Abbiamo visto come i lacerti metrici possano occupare esclusivamente il primo o il secondo emistichio generando un effetto straniante; nel caso del verso 23 – “Mon chant / entrecoupé de cris! // mon chant à moi!” [2/6//4] – il segmento occupa una posizione mediana e assistiamo quindi a un vero e proprio *intramezzo*: “L’hémistiche intercalaire [...] a comme effet de rompre l’harmonie du rythme régulier: il réalise dans la structure rythmique du vers ce que la valeur sémantique des mots dénote...” (Moix 1989, 218). Si può dire che questo verso dia vita a un “commentaire en creux des limites mais aussi des virtuosités du grand vers [l’alexandrino]” (Charbonnier 2010, 45); è questa la quarta e ultima strategia metrica ad ora individuata. Soffermiamoci però anche sull’ultimo verso del componimento: “La bête lyrique // qui bondit dans mon sein!” [3/3//3/3] (v. 32). La cesura di questo alexandrino si trova dopo una sillaba atona prosodicamente conteggiata, è la cosiddetta *césure lyrique*; l’aspetto paradossale è che la parola protagonista sia proprio “lyrique”. Secondo Jouet è l’ennesimo asso nella manica di Larbaud per “mettre en vers son beau conflit”, ma il critico conclude il suo poetico saggio con la drastica sentenza: “Rien à faire, la *bête* est toujours *domptée* par la forme” (1995, 47, corsivi miei). Ci sembra il caso di sondare questo verdetto all’apparenza amaro: Jouet arriva alla constatazione che l’informe viene sempre inevitabilmente ricondotto sotto il dominio della forma. In altre parole, l’“illusione metrica” è un “istituzione stilistica permanente” perché tanto più la poesia vorrebbe essere indipendente e incontaminata, tanto più necessità di qualcosa che la connotti come tale (Fortini 1958, 815). Si è già sfiorata la questione: il *conatus* larbaldiano può essere letto nei termini di un’oscillazione tra “domestication” e “foregnisation”. Abbiamo mostrato che in diversi casi è da escludere che si tratti di una memoria metrica archetipica e involontaria, e che siamo piuttosto di fronte ad atti deliberati e coscienti. Possiamo quindi a buon diritto parlare di un’illusione contemporaneamente “ironica” e “nostalgica” in un cui “si verifica un fenomeno di interferenza” e il cui esito consiste nel “sovraporsi di una memoria e di un presente” (Fortini 1972, 822); è in questa dialettica di forze contraddittorie e in questo tentativo di sintesi che ci sembra risieda la modernità del verso di Larbaud.

Veniamo ora a *Ma muse*, il componimento probabilmente più metatestuale di tutta la raccolta, la poesia che fa da ponte tra le due sezioni del libro essendo tra le ultime di *Borborygmes* (parola che chiude l’ultimo verso) e rivendicando il canto dell’*Europa* (v. 1). In questo caso l’analisi del componimento sarà più estesa perciò lo si riporta interamente per completezza:

Je chante l’Europe, ses chemins de fer et ses théâtres
 Et ses constellations de cités, et cependant
 J’apporte dans mes vers les dépouilles d’un nouveau monde:
 Des boucliers de peaux peints de couleurs violentes,

Des filles rouges, des canots de bois parfumés, des perroquets,
 Des flèches empennées de vert, de bleu, de jaune,
 Des colliers d’or vierge, des fruits étranges, des arcs sculptés,
 Et tout ce qui suivait Colomb dans Barcelone.
 Mes vers, vous possédez la force, ô mes vers d’or,
 Et l’élan de la flore et de la faune tropicales,
 Toute la majesté des montagnes natales,
 Les cornes du bison, les ailes du condor!
 La muse qui m’inspire est une dame créole,
 Ou encore la captive ardente que le cavalier emporte
 Attachée à sa selle, jetée en travers de la croupe,
 Pêle-mêle avec des étoffes précieuses, des vases d’or et des tapis,
 Et tu es vaincu par ta proie, ô llanero!
 Mes amis reconnaissent ma voix, ses intonations
 Familières d’après dîner, dans mes poèmes.
 (Il suffit de savoir mettre l’accent où il faut.)
 Je suis agi par les lois invincibles du rythme,
 Je ne les comprends pas moi-même: elles sont là.
 O Diane, Apollon, grands dieux neurasthéniques
 Et farouches, est-ce vous qui me dictez ces accents.
 Ou n’est-ce qu’une illusion, quelque chose
 De moi-même purement – un borborygme? (Larbaud 1957, 60)

Partiremo dal terzo verso che, al pari di molti altri di questa poesia, d’altronnde, presenta lo schema “6 + x”: come al solito l’alezzandrino che l’orecchio francese è indotto ad anticipare non si attualizza nelle sillabe successive; si noti inoltre come la parola chiave “vers” sia posta in sesta sede, quindi in posizione di rilievo. Evans ha notato che, abbastanza sorprendentemente – e aggiungeremo, ironicamente –, la disintegrazione del secondo emistichio è causata da “les dépouilles d’un nouveau monde”: è proprio il portato delle esperienze transnazionali a infrangere “the metrical integrity” del verso tradizionale (2019, 12). Segue un intreccio di alezzandrini regolari e di versi irregolari che producono ulteriore confusione, contrapposizioni sconcertanti; si confrontino per esempio due versi molto distanti quali il nove e il dieci. Quest’ultimo e il tredicesimo fanno sistema con il terzo per forma e contenuto: di nuovo l’attacco da alezzandrino binario (“Et l’élan de la flore”: 3/3; “La muse qui m’inspire”: 3/3) si disfa nell’eccesso di sillabe seguenti (“et de la faune tropicales”: 8; “est une dame créole”: 7), e di nuovo è un elemento straniero, esotico, extraeuropeo a dissestare il manto dell’alezzandrino. Sempre Evans ha evidenziato come Charles Baudelaire (*Les fleurs du mal*, LXI) potesse ancora inquadrare una donna creola nella “domesticating metrical framework” del sonetto in alezzandrini (2019, 12). Larbaud ricorre invece a una forma parallela alla “foregnisazion” insita nelle “dépouilles” di un “nouveau monde” che è sì estraneo e perturbante, ma meno contaminato, e che proprio per questo viene saccheggiato. Se il critico inglese vi trova un ri-

scontro formale del cosmopolitismo larbaldiano, per noi queste tre negligenze metriche sono i tre indizi che fanno una prova, come si suol dire: la prova che tali deviazioni non sono frutto della casualità e che dietro deve esserci un’ironia, beffarda o riguardosa che sia.

L’ultima parte della poesia contiene l’apice della sottotraccia metatestuale della raccolta. Si noti il tono faceto e compassato dei versi 18-20, che avrebbero tutta la forza della dichiarazione poetica, ma sembrano sminuirsi in una parentetica e saccente precisazione di passaggio. Eppure, questi versi nascondono qualcosa di più; analizziamoli nel dettaglio: “Mes amis reconnaiss(ent) // ma voix, ses intonations [3/3//2/5] | Familières / d’après dîner, / dans mes poèmes. [4/4/4] | (Il suffit / de savoir // mettre l’accent / où il faut.) [3/3/4/3]”. Considerato il computo regolare del verso centrale, viene istintivo rintracciare nella prima parte del verso 18 un emistichio con *césure épique* – che, ricordiamo, si verifica davanti a *e* muta soprannumeraria in sesta posizione. Tuttavia, è altrettanto giustificata la scansione che invece di creare un focus al centro del verso – sul verbo “reconnaître” e sulla “voix”, per la *césure épique* e il *rejet interne* – sceglie di mettere in rilievo i due veri protagonisti di questa confessione artificiosa, che infatti si esprime con il parallelismo “Mes amis... ma voix...”. In questo secondo caso la scansione del verso corrisponderebbe piuttosto a 3/4//2/5: come si può dedurre, sulla seconda parte del verso non ci sono dubbi; si sottolinea l’*enjambement* particolarmente forte e caratteristico. Neanche il ventesimo verso produce incertezza, è un alessandrino volutamente mancato e non sembra casuale che la cellula *tétrasyllabique* sia proprio “mettre l’accent”:

Al l’intérieur des signes typographiques, un discours second et voilé d’humour laisse entendre que le “rythme accentuel” doit aussi être pris en considération... et donc que La Métrique n’est pas totalement déniée... Dès lors le lecteur est invité à la prudence. L’analyse requiert de sa part une attention soutenue. De sa lecture va dépendre la *mise en forme rythmique* et l’affleurement de la *signifiance* des vers “libérés-libres” barnaboothiens. (Moix 1989, 236)

Il complesso discorso sul “rythme accentuel” dei versi larbaldiani e quello relativo alla partecipazione attiva del lettore, pretesa inderogabile del *vers libre*, meriterebbero una trattazione a parte; ci basti qui dire – in sostegno alla nostra scelta di prendere in prestito alcuni concetti dalla riflessione traduttologica – che il verso libero, come la traduzione, è un luogo di “creative encounter” e “creative transition”:

Translation, like the scansion of free verse, asks of a text not what it is, but what it can become. No single account of rhythm can exhaust the potential of a Source Text, or of a free-verse poem, to express itself differently. Rhythm is also, in translation as in free verse, an experimentation with the multiplicities of self, or with the multiplicity of selves, where that self, or those selves, are the reader. (Scott 2015, 60-61)

Torniamo ora al distico che segue i versi poco fa analizzati e che contiene uno sviluppo della precedente considerazione metatestuale. Si è optato per la

seguente scansione: “Je suis agi par les lois // invincibles du rythme, [4/3//4/2] | Je ne les comprends pas // moi-même: elles sont là. [3/3//2/3]” (vv. 21-22). Il computo del primo verso non è opinabile: nessuna *e* caduca da elidere. Si rintraccia nuovamente lo schema “x + 6”, stilema che abbiamo visto essere ricorrente in altri contesti di riflessione sulle questioni legate alla forma e al ritmo. Proprio per questa ragione semantica si è scelto di applicare lo schema invertito (“6 + x”) nel verso successivo, ma non è l’unica motivazione: la cesura in sesta posizione, per quanto sintatticamente scomoda, devia tutte le attenzioni sulla particella negativa “pas” e di conseguenza sul pronome soggetto tonico “moi”; la coppia funge da fulcro della catena fonica *lois-pas-moi-là*, un ricorso alla rima interna che ricorda l’*usus scribendi* laforguiano. Si noti come così l’*invincibilità* delle leggi ritmiche – di per sé inserita in un emistichio regolare di alessandrino – risulti in posizione chiastica rispetto all’*incomprensibilità* delle stesse norme; pare un’altra sfumatura dell’atteggiamento giocoso proprio del Larbaud sperimentatore metrico. Con ciò, non si ritiene inesatta la scansione prediletta da Evans (2019, 13), che anzi adduce ragioni particolarmente convincenti: “Je ne les comprends pas // moi-même: elles sont là. [6//2/2/2]”. In questo caso i due punti dopo la *e* muta di “même”, con la loro pausa enfatica, costringono il lettore a fermarsi di nuovo oltre la metà del dodecasillabo e a sabotare l’elisione tramite diafese in una sede dove invece verrebbe più che naturale unire in sinalefe vista l’omotimbricità (*même-elles*). In ultima analisi, forse le leggi ritmiche non sono così *invincibili* e una scansione che promuove l’oralità, vicina al linguaggio parlato, si rivela più appropriata perché è quella che può contrastare “la docilità à l’égard du *Nombre*” (Moix 1989, 26); docilità che nelle intonazioni della voce larbaldiana abbiamo visto rimanere in realtà imprevedibile e ingannevole.

3. Conclusioni

Per abbozzare rapidamente un ritratto del verso libero di Larbaud, sia Clotilde Izzo che Michel Murat lo collocano tra due grandi poli: Jules Laforgue e Walt Whitman; anche se si tratta di un’approssimazione, è paradigmatica. Da Laforgue deriva il “sofisticato burlesco” e la “tecnica contrappuntistica” (Larbaud 1982, XIII, XV), la compensazione della perdita della rima con una rete di parallelismi interni e la continua inserzione di *enjambements* che adombrano la percezione dei metri tradizionali; in questi ultimi due aspetti anche la lezione di Whitman ha avuto un ruolo determinante. Tuttavia, sia Betsy Erkkila che Béatrice Mousli parlano del debito verso il bardo americano nei termini di una convergenza distaccata; il distacco è segnato da una sottile vena parodica che è il presupposto su cui fondare una propria originalità (Erkkila 1980; Mousli 1995). Per riassumere, Larbaud realizza una forma difficile da definire per la sua intrinseca instabilità, un verso che oppone momenti metrici a momenti prosaizzanti, che contamina la tensione lirica di colloquialità, che non inventa nulla di nuovo ma combina, giustappone, ricrea, e allo stesso tempo assume, attenua e raggira la regola, un verso “internazionale” (Murat 2008) – o “transnazionale” che dir si voglia (Evans 2019). Perciò non ci sembra un azzardo definire “libero”

il verso larbaldiano, vista l'imprevedibilità del suo tessuto ritmico e considerato che quando i conti non tornano, non tornano volutamente.

Ci siamo addentrati nelle *Poésies* di Barnabooth e abbiamo indagato minute questioni di stile con l'intento di definire le caratteristiche di una certa maniera ironica che crea una sinergia tra piano metrico e piano semantico; dove quest'ultimo riguarda spesso e volentieri riflessioni metatestuali sulla forma stessa. Abbiamo individuato una serie di strategie metriche che possiamo sostanzialmente raggruppare in quattro tipologie versali: la prima comprende i versi dallo schema “6 + x” o “x + 6”, i quali presentano un emistichio di sei sillabe rispettivamente in posizione incipiale o in coda, che provvisoriamente potremmo definire alessandrini *falsati* – distinguendoli dai *faux alexandrins* di Laforgue; una seconda classe include i versi *instabili*, quelli che si contraddistinguono per l'incertezza della loro scansione, data dall'occorrenza di una o più e mute; un terzo gruppo annovera i versi con una soggiacente struttura alessandrineggiante, ma *infranti* in corrispondenza della cesura da un vocabolo significativo; infine abbiamo un tipo di versi di misura variabile con all'interno un *lacerto metrico isolato* (è il caso del verso 23 di *Musique après une lecture*). Non si è cercato qui di elaborare una serie di formule che si impongano permanentemente, ma solo di proporre dei provvisori aggettivi emblematici, in attesa di una futura analisi lessicale e di una catalogazione sistematica.

Per ora ci siamo resi conto che una forma così complessa può nascere solo da un'interazione di tipo contrastivo tra Antico e Moderno e dall'interiorizzazione critica del primo; la poesia di Larbaud si inserisce infatti a pieno titolo nella *koinè* del classicismo moderno. Siamo convinti che la poetica larbaldiana incorpori la dialettica tra una mimesi armonica/nostalgica e un'allusione befarda/conflittuale della versificazione tradizionale. Abbiamo cercato di delinearne il funzionamento per poi mostrarne la sua natura eternamente oppositiva, un tentativo di sintesi che proprio per questo ci appare come moderno, persino se rimane entro i limiti di una libertà a tutti gli effetti “vigilata”.

Riferimenti bibliografici

Auzoux Amélie (2019), “Déterritorialisation de la langue plurilinguisme et poétique littéraire mondiale chez Valery Larbaud”, *Cahiers Valery Larbaud*, 55, 183-194.

Charbonnier Gil (2010), “‘Et ces îles grecques qui flottent sur la mer...’: critique de l’alexandrin dans *Les Poésies de A. O. Barnabooth*”, *Cahiers Valery Larbaud*, 46, 35-56.

Décaudin Michel (1981), “Modernité de Barnabooth”, in Jean Bessière (éd.), *Valery Larband. La Prose du monde*, Paris, Presses universitaires de France, 93-104.

Erkkila Betsy (1980), *Walt Whitman among the French: Poet and Myth*, Princeton, Princeton University Press.

Evans D.E. (2019), “Rhythm across Borders: Free Verse between Cosmopolitanism and Statelessness in Valery Larbaud’s *Les Poésies de A. O. Barnabooth*”, *Modern Languages Open*, 1, 1-16, doi: 10.3828/mlt.v0i0.218.

Favre Yves-Alain (1972), “Nuances et rythmes dans la poésie de Larbaud”, in *Colloque Valery Larbaud. Tenu à Vichy du 17 au 20 juillet 1972*, Paris, Nizet, 205-217.

Fortini Franco (2003), “Verso libero e metrica nuova”, in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di Luca Lenzini, Milano, Mondadori, 799-808.

— (2003), “Su alcuni paradossi della metrica moderna”, in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di Luca Lenzini, Milano, Mondadori, 809-817.

— (2003), “Traduzione e rifacimento”, in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di Luca Lenzini, Milano, Mondadori, 818-838.

Gontard Marc (1983), “Rythme de la dérision et dérision du rythme”, in Georges Maurand (éd.), *Le rythme. 4ème Colloque d’Albi*, Toulouse, L’Union, 205-219.

Jouet Jacques (1995), “Le conflit de Larbaud poète”, *Europe*, 798, 42-47, <<https://oulipo.net/fr/larbaud>> (09/2024).

Larbaud Valery (1957), *Oeuvres*, Paris, Gallimard.

— (1982), *Le poesie di A.O. Barnabooth e poesie plurilingui*, a cura di Clotilde Izzo, Torino, Einaudi.

Larbaud Valery, Ray Marcel (1979), *Correspondance 1899-1937*, éd. Françoise Lioure, Paris, Gallimard.

Mazaleyrat Jean (2004 [1974]), *Eléments de métrique française*, Paris, Armand Colin.

Moix Gabrielle (1989), *Poésie et monologue intérieur. Problèmes de l’écriture dans l’œuvre de Valery Larbaud*, Fribourg, SEGES: Editions universitaires Fribourg.

Morier Henri (1976 [1961]), *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF.

Mousli Béatrice (1995), “Le grand camarade: Larbaud et Whitman”, *Europe*, 798, 125-129.

Murat Michel (2008), *Le vers libre*, Paris, Champion.

Réda Jacques (1999 [1985]), *Celle qui vient à pas légers*, Paris, Fata Morgana.

Salado Régis (2019), “Chant et contre chant de la modernité chez Larbaud”, *Cahiers Valery Larbaud*, 55, 167-182.

Scott Clive (2015), “The Rhythms of Free Verse and the Rhythms of Translation”, *Style*, 49, 1, 46-64.

Staay Elisabeth van der (1987), *Le monologue interieur dans l’oeuvre de Valery Larbaud*, Paris-Geneve, Champion-Slatkine.

Venuti Lawrence (1995), *The Translator’s Invisibility. A History of Translation*, New York, Routledge.