

„RITRAR PARLANDO IL BEL”
Tanulmányok Király Erzsébet tiszteletére

Szerkesztette
SZEGEDI ESZTER FALVAY DÁVID

A szerkesztésben közreműködött
ERTL PÉTER

L'Harmattan
Budapest, 2011

BÉLA HOFFMANN

TRA LIRICA APOSTROFICA E AUTOAPOSTROFICA

*Momenti nuovi del linguaggio poetico in
A se stesso di Giacomo Leopardi*

*E palpita e martella alla rinfusa
come una volta, e si riposerebbe
di nuovo come allora.*

(Ogarev)

Il canto *A se stesso*, parte del *Ciclo di Aspasia*, gruppo di cinque liriche tardive, scritte da Leopardi tra il 1831 e il 1835, si presenta come un «documento» del cosiddetto pessimismo leopardiano, del tentativo «eroico» di rassegnarsi alle disillusioni dell'essere, di giungere alla «resa dei conti». In questa sede non vorremmo ripetere il pensiero di base di questa poesia, che si coglie anche a livello della dichiarazione verbale, bensì evidenziare i momenti del come questa «resa dei conti» dell'io lirico, grazie alla sua formazione linguistico-ritmica e malgrado la sua apparente semplicità, diventi poetica, cioè vera. Si cercherà dunque di stabilire come questa lirica eviti il sentimentalismo tipico di una *Weltanschauung* pessimistica, l'autocompiacimento e l'autocommiserazione dell'io lirico che minano di frequente e di nascosto l'autenticità poetica delle confessioni.¹ E poiché in questa lirica, considerata *autoapostrofica*² solo nel senso della *pars pro toto* e che rivela così anche la propria paradossalità terminologica, la «resa dei conti» si mostra – per il suo carattere autoriflessivo – sotto forma di un dialogo interiore, quindi segnalando la duplicità dell'io lirico disgregato

Il presente saggio è leggibile anche in lingua ungherese (Az aposztrofikus költészet és az önmegszólító verstípus között. A költői nyelv új vonásai Giacomo Leopardi *A se stesso* című versében. *Filológiai közlöny*, 2006/1-2).

¹ A proposito dell'autentico, del bello e del vero cfr. le osservazioni di Hans-Georg Gadamer, *Der «eminente» Text und seine Wahrheit*. In *Gesammelte Werke*, VIII. *Ästhetik und Poetik*, 1., Tübingen, Mohr, 1993, 286-295; Hans-Georg Gadamer, *Von der Wahrheit des Wortes*. *Ibidem*, 37-57.

² Su questo problema cfr. le riflessioni di Béla G. Németh, *Az önmegszólító verstípusról* (Sulla poesia autoapostrofica), 5, 64. In *11+7 vers*, Budapest, Tankönyvkiadó, 1984, 5-70; e quelle di Zoltán Kulcsár-Szabó, *A «te» lírai alakzatának kérdéséhez* (A proposito della figura lirica di «tu»). In *Az olvasás lehetőségai*. Budapest, Kijárat, 1997, 41-51.

nelle figure contemporanee del parlante e dell'ascoltatore nient'affatto muto – a cui accenna sbrigativamente l'apostrofe «stanco mio cor» –, verremo di conseguenza stimolati non tanto a non ascoltare, quanto piuttosto – servendoci del termine di Frye – a «origliare», a «spiare» la poesia.³

Ma vediamo subito il testo da analizzare:

A SE STESSO

Or poserai per sempre,
stanco mio cor. Peri l'inganno estremo,
ch'eterno io mi credei. Peri. Ben sento,
in noi di cari inganni,
non che la speme, il desiderio è spento.
Posa per sempre. Assai
palpitasti. Non val cosa nessuna
i moti tuoi, né di sospiri è degna
la terra. Amaro e noia
la vita, altro mai nulla; e fango è il mondo.
T'acqueta omai. Dispera
l'ultima volta. Al gener nostro il fato
non donò che il morire. Omai disprezza
te, la natura, il brutto
poter che, ascoso, a comun danno impera,
e l'infinita vanità del tutto.

Il titolo (*A se stesso*) della lirica segnala chiaramente come oggetto il discorso interiore dell'io lirico: segnala chi parla e, al tempo stesso, colui al quale si rivolge. Accenna alla coincidenza tra destinatario e mittente, tra oggetto e soggetto nell'io lirico e, paradossalmente e contemporaneamente, all'atto del distanziarsi compiuto dal parlante in se stesso, nel senso che ci presenta la distanza in quest'unità e l'unità dell'io, sia come unità di «isolamenti» e opposizioni entro se stesso, sia come mutua coesistenza di essi, esistenza reciproca dell'una unità nell'altra. L'enunciato verbale ha per fine l'annullamento della disgregazione interiore che si era già manifestata anche grazie alla forma specifica del linguaggio poetico proprio della composizione. In quest'enunciazione dell'io lirico gli sforzi del discorso carichi di afflato persuasivo, non solo sono evidenti in una retorica esterna delle esortazioni indirizzate dall'io lirico a se stesso,

³ Northrop Frye, *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton University Press, 1957.

ma sono motivati nella loro ragion d'essere dalla connessione di queste esortazioni e dei sentimenti che le destano, che contemporaneamente si contrappongono pure ad esse: l'esser muto e il tacere del cuore, vale a dire di *te*, fa comunque *valere la sua parola* nel ritmo del verso e così conferisce alla parola lirica l'apparenza di *quella internamente dialogica*, in senso bachtiniano. Il titolo della lirica subito e con chiara evidenza esclude il mondo esteriore all'*io* empirico da cui il parlante tenta ad ogni costo di staccarsi. Esaminando a livello verbale l'enunciato, il parlante scambierebbe la sua esistenza priva di illusioni con il nulla, con la morte. Ed è a questo fine che cerca – con la forza della ragione – di abbassare totalmente i palpiti involontari del cuore.⁴

Dato che l'oggetto della lirica è fino alla fine la persuasione stessa, il testo *non può essere articolato tematicamente*, mentre ciò può esser fatto secondo il carattere della *ripetizione* che si presenta nella struttura del tentativo di persuasione. Appelli come «Or poserai per sempre», «Posa per sempre», «T'acqueta omai», che nella struttura discorsiva si manifestano come dichiarazioni *simmetriche* (vv. 1, 6, 11) contraddistinte dalla *maiuscola* all'inizio e unici capoversi sempre più accentuati – per sottolineare gli sforzi effettuati al fine della persuasione, l'improduttività, ovvero la caparbieta del cuore e l'impazienza del parlante – grazie all'invito a riposare rivolto al cuore (nella frase «Dispera / l'ultima volta») si ampliano, assumendo il significato del cuore immoto e muto, fino a divenire desiderio di autoabolizione, di morte, di non-essere. Oltre al fatto che le ripetizioni comportano riempimenti di significato e che non sono solo copie dell'una e dell'altra, la loro motivazione crea a livello del pensiero *una struttura poetica in ampliamento*: ciò deriva dalla disillusione personale dell'*io* lirico e passa per l'indegnità dell'esistenza terrestre e della vita, fino a diventare dolore e sorte comuni a tutta l'umanità soggetta alle forze cieche della Natura, per poi caratterizzare l'essere totale con la sentenza dell'Ecclesiaste («Vanitas vanitatum et omnia vanitas»; Eccl 1,2).

Il desiderio unitario del non-essere è però fissato non solo a livello della dichiarazione verbale e grazie al carattere traslato della trasposizione di significato, ma anche da un momento ritmico, così che tutti e tre gli

⁴ Se *tutto dipende dal cuore*, allora la ragione – come osserva Martinelli a proposito di Leopardi e Foscolo – è «un dono funesto della natura»; vale a dire che «l'istinto della vita che la natura ci ha instillato, si deve considerare come un dono inutile e tragicamente pericoloso» (Bortolo Martinelli, Ugo Foscolo: le ragioni della poesia, 28. *Testo*, 1990/20, 5-51.)

appelli costituiscono *versi discendenti*. Conducono dalla superficie alla profondità, dalle illusioni alla realtà, dalla speranza alla presa di coscienza «eroica» (e razionale) della mancanza assoluta di prospettive. Gli appelli in versi discendenti, oltre a segnalare già per mezzo delle loro ripetizioni l'insaziabilità del cuore, l'oggetto e la direzione del suo desiderio, a livello dei *fonemi*, per via delle consonanti *p* e *r* che vengono pronunciate dure e stridule, alludono all'amara fermezza della decisione: «*Or poserai per sempre*»; «*Posa per sempre*». Il pronome posto all'inizio del verbo e del verso in «*T'acqueta omai*», e i fonemi *t* e *qu*, la mancanza del fonema *r* nell'«*omai*», suggeriscono un incoraggiamento non meno deciso anche se *silenzioso*, ma che incita a *spegnersi*. Ma è così anche nel primo verso, in cui l'apocope di *ora* in *or* rende ancor più accentuato il rimprovero indirizzato dall'io lirico a se stesso. Allo stesso modo è funzionale, e ne rafforza il significato, il verso discendente «*stanco mio cor*» (v. 2) in cui il cuore desta la sensazione di buttare giù con il suo ultimo e unico palpito il peso che si è assunto come illusione finale ed *estrema*. Così la prima parola del secondo verso («*stanco*») contiene in sé anche il significato dell'ultima («*estremo*») e, in armonia con la lirica intera, accresce la stanchezza del cuore fino ad una fatica inestinguibile, *infinita ed estrema*.

Dunque, la ragione si rivolge al cuore, ma il ritmo delle sue parole che mirano a convincerlo è diretto dai *palpiti continuamente aritmici* del cuore. È questo fatto a sottolineare le *caratteristiche linguistico-poetiche* della lirica. Questa qualità linguistico-poetica deve essere ascritta a numerosi fattori: oltre alla confusione apparente ma ciononostante funzionale dei settenari e degli endecasillabi dei versi, alle soluzioni foniche e ritmiche e al fatto evidente che la ragione è ancora nella prigione dei propri sentimenti (con l'uso dell'attributo «*cari*» la ragione rivela involontariamente una certa comunità non ancora annullata del punto di vista proprio del cuore),⁵ un momento significativo è rappresentato dalla *pulsazione del discorso imbevuto di continue pause*, che si mostra negli incipit di alcune frasi posti a mezzo dei versi, alle brevi dichiarazioni appena accennate, quasi buttate lì, alle frasi formate da una o due parole e a quelle che si articolano per mezzo di virgole, a testimoniare lo stato emozionale del parlante. In questa lirica tutte le enunciazioni hanno la stessa importanza,

⁵ V. Giacomo Leopardi, *Canti*, a cura di Giuseppe e Domenico De Robertis, Milano, Arnoldo Mondadori, 1978, 382.

vale a dire che il discorso non subordina un pensiero all'altro. Le constatazioni non hanno tra di loro un rapporto causale, bensì complementare: ognuna di esse è *ugualmente evidenziata*. Questa complementarità si diffonde fino ad abbracciare i vari livelli dell'essere, per poi mostrarcelo quale pura negatività.

Tornando alla questione del tessuto poetico della lirica, un'altra sua caratteristica va rilevata nella forma assai frequente dell'*enjambement*, per quanto esso sia presente in forma indebolita a causa delle costruzioni subordinanti. Fenomeno che, anche in senso generico, può essere descritto come il trionfo del verso sulla sintassi: il suo significato vero e proprio può essere colto solo nel processo della lettura, nella contemplazione *visiva* dei versi, nello specchio di un testo caratterizzato in essenza nel suo stato di essere *scrittura*.⁶

Il fenomeno della mancata armonia tra il pensiero (la sintassi) e i versi, secondo cui dopo il primo non una volta si vede una *chiusura*, e cioè un *punto fermo entro il verso* (vv. 2, 3, 6, 7, 9, 11, 12, 13), viene per così dire evidentemente accompagnato dal fatto che grazie all'*enjambement* la fine dei versi, *a livello del pensiero*, si «sporge» nel verso successivo, in maniera dominante. Tutto ciò mette in sintonia – in armonia con il livello fonologico e ritmico – il pensiero dichiarato con il ritmo dei palpiti del cuore. È particolarmente significativo l'*enjambement* tra *brutto* e *poter* in cui il primo membro si troverà in posizione di rima con quel *tutto* che chiude la lirica, a trasporre e diffondere il carattere fatale, indifferente e insidioso della Natura su *tutto* l'universo.⁷ Questa rima rafforza la già

⁶ Analizzando il ruolo dell'*enjambement* nella strutturazione della poesia possiamo giungere alle seguenti conclusioni: se la poesia viene pubblicata in una forma orizzontale di scrittura (ovvero secondo l'uso dei testi narrativi tradizionali) allora – nonostante riconosciamo di star leggendo una poesia, grazie al suo ritmo linguistico – la tensione semantica attribuibile appunto alla sua strutturazione verticale svanirebbe quasi completamente. Sotto questo stesso aspetto va notato che nel corso della recitazione di una poesia la presenza dell'*enjambement* costringe necessariamente l'interprete a scegliere tra la struttura sintattica e il «pensiero» ritmico proprio del linguaggio poetico. Si può sceglierne solo l'una o l'altro, a un tempo. Ecco perché la tensione destata dalla duplicità che viene conservata nella forma scritta, svanisce anche in questo caso. Dunque il «rispetto» verso le forme poetiche tradizionali fissate per iscritto in confronto sia all'interpretazione delle poesie a voce, che alla registrazione per iscritto in forma orizzontale, conserva l'inesauribilità, «l'infinità delimitata» della poesia. Non fa alcuna concessione alla totalità, ovvero alla voce di un silenzio momentaneo, alla possibilità di conferire voce alla pausa, e infine alla pausa stessa, parte anch'essa della poesia.

⁷ *Antologia leopardiana*, a cura di Gianfranco Contini, Firenze, Sansoni, 1997, 93.

menzionata struttura ideale in espansione, e circondandola la chiude con un punto finale. La chiusura dei pensieri con un punto fermo, e in armonia con i versi, si verifica in realtà solo in tre casi, vale a dire dopo le tre «unità» che iniziano con maiuscole («[...] il desiderio è spento.»; «[...] e fango è il mondo.»; «[...] e l'infinita vanità del tutto.»). Un'eccezione significativa va intravista nel verso 15 («comun danno impera»), che potrebbe essere chiuso con punto. A proposito della contrapposizione di ritmo e sintassi, Contini a diritto osserva che essa sta per spostare il carme di Leopardi nella direzione di un canto funebre composto in *adagio*.⁸

Un'ulteriore caratteristica del testo può essere colta nel «disordine» delle parole entro la sintassi, testimoniato dalla rottura continua nel discorso, dall'intensità della pronuncia provocata da alcune parole e da una fila quasi ininterrotta di accenti (vv. 3-5: «Ben sento, / in noi di cari inganni, / non che la speme, il desiderio è spento.»), nella forma di gradazione che si ottiene con una tecnica di attesa voluta, ottenuta dallo scambio delle parti della frase, dall'accentuazione propria dell'organizzazione sintattica. Tutto ciò viene ancor più rafforzato quando è una doppia negazione a provocare la pulsazione dell'enunciato (cfr. vv. 7-9: «Non val cosa nessuna / i moti tuoi, né di sospiri è degna / la terra.»). Ma accanto alle forme consuete della negazione grammaticale si presentano anche i momenti della *negazione speculativo-concettuale* a formare con le prime una rima specifica che si rivela o nella dichiarazione di una vita non vivibile e senza alcuna prospettiva («Peri l'inganno estremo»; v. 2) o nel privare l'essere di ogni sua qualità positiva («Amaro e noia / la vita, altro mai nulla; e fango è il mondo.»; vv. 9-10), o infine nell'esprimere un'ironia rassegnata («Al gener nostro il fato / non donò che il morire»; vv. 12-13). Oltre a tutto questo si deve ricordare che l'uso de *il morire* al posto de *la morte* allude più intensivamente al «dono» unico della sorte umana, secondo cui la vita è *vita data nella sua scomparsa*,⁹ e cioè non uno stato ad essa successivo, mentre nell'enunciato «Amaro e noia / la vita», privo del predicato verbale, l'amarezza e la noia non si presentano come qualità di vita, parti organiche di essa, ma le subentrano addirittura rendendo la parola stessa («la vita») una ripetizione superflua. La disperazione può diventare

⁸ Ibidem.

⁹ Non a caso viene spesso menzionato il nome di Heidegger, cfr. Emanuele Severino, Il pensiero di Leopardi e l'Occidente, 343. In *Il nulla e la poesia*, Milano, Rizzoli, 1990.

un unico momento positivo ma imbevuto d'ironia per la certezza della cessazione che si espande fino ad abbracciare tutta l'umanità.

La duplicità divisa dell'io lirico nelle «figure» contemporanee del parlante e dell'ascoltatore prescrive, per così dire, subito un dibattersi tra i termini quale tema della lirica, creando una contrapposizione semantica tra la parola iniziale e quella finale del primo verso (*or-sempre*), segnalando la tensione tra l'istante e l'eternità, l'infinito, vale a dire il nulla e il naufragare desiderato dall'istante nell'atemporalità del nulla: dato che l'io lirico non è in grado di risolvere la tragica situazione esistenziale, non esiste altra soluzione che il subitaneo compimento di quell'unico evento che gli è esclusivamente possibile, l'esclusione della coscienza. Il primo verso però, oltrepassando la registrazione della tensione tra l'istante e l'infinito temporale sull'asse *orizzontale*, ripete questa contrapposizione anche sull'asse *verticale* della lirica, rendendola conclusiva: la prima e l'ultima parola (*or-tutto*), grazie allo spostamento di significato, convertono la relazione temporale (*or-sempre*) nello *spazio* dell'immensità, dell'essere intero che la contiene (*or-tutto*) creando così una nuova forma semanticamente compiuta e completa di ripetizione.

Cercare di caratterizzare la lirica come forma di emanazione emotiva dell'io potrebbe essere accettato – sia pur in parte – solo se in essa, in modo paradossale vedessimo tutto sommato un tentativo che mira ad annullare i sentimenti e l'io stesso, ovvero sia il richiamo all'autodistruzione indirizzato al cuore. E se è così, allora nell'apostrofe «stanco mio cor» dobbiamo sottolineare proprio il tono riservato della rassegnazione, aggiungendo subito che il ruolo dell'apostrofe nel rappresentare uno stato esistenziale si presenta in modo che «stanco mio cor» come l'oggetto dell'enunciato sembra diventarne anche soggetto, fino a costringere il parlante ad accettare la sua volontà rendendolo, per così dire, oggetto.¹⁰ Questo fatto spiega come mentre nello stadio iniziale della nascita della

¹⁰ Culler osserva che «il vocativo dell'apostrofe è un mezzo di cui la voce poetica si serve per creare relazione con un oggetto che l'aiuta a realizzare se stesso. L'oggetto è immaginato come soggetto, come *io* che, da parte sua, implica un certo tipo di *te* [...] [L'apostrofe] è la pura incarnazione della pretesa poetica.» («the vocative of apostrophe is a device which the poetic voice uses to establish with an object a relationship which helps to constitute him. The object is treated subject an *I* which implies a certain type of *you* in its turn [...] It is the pure embodiment of poetic pretension»; Jonathan Culler, *Apostrophe*, 142, 143. In *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*, Ithaca, Cornell University, 135-154.)

lirica la denominazione di chi viene interpellato nella figura dell'apostrofe si troverà – grazie alla disposizione delle parole – alla fine della struttura sintattica, nell'ultima parola posta davanti al punto fermo, a esprimere che l'io lirico (la ragione) vuole opprimere in sé la voce dell'altro (il sentimento), in seguito questa voce – assumendo per sé il carattere di soggetto – diventerà sempre più intensa: la sua presenza nella regolamentazione e nella scomposizione del ritmo del discorso significa sostanzialmente che è questo fenomeno a rendere il *discorso* un *discorso poetico*, cioè *poesia*. Al tempo stesso l'attributo del cuore («stanco») è in palese contraddizione con il carattere ritmico della lirica e *si traspone* sulla stanchezza dell'io lirico, del parlante verbale, come viene sottolineato dai frequenti vocativi. Quanto sinora esaminato ci spiega le ragioni della mancanza in questa lirica dell'immagine pseudoidillica caratteristica della poesia leopardiana. Questa «novità» leopardiana viene poi sottolineata dal fatto che il «parlante verbale» si serva dei verbi o all'imperativo o all'indicativo presente, rimarcando in tal modo l'espressione di una condanna generica, ovvero al passato remoto dell'indicativo, distaccandosi definitivamente non solo dal passato ma anche dalla rievocazione di esso, lasciandosi dunque alle spalle la teoria del *sentimentale moderno* («credei»; «peri»; «palpitasti»). In questa lirica, dunque, la lotta tra la ragione e il cuore emerge *anche* al livello generico della poetica leopardiana, oltrepassando però l'armonia finora evidenziata con essa: ormai si avverte chiaramente non solo l'impossibilità della poesia antica – imparentata con la fantasia creativa del fanciullo e il cuore – nell'epoca della logica e filosofia, ma anche la vanità del sentimentale moderno. Negli appelli a tacere e nelle ragioni della persuasione, purtuttavia «trema» *la voce del cuore*, perché esso è la rievocazione stessa, la *poesia del sentimentale moderno*.

La divisione dell'io lirico, avvertibile fino alla fine del discorso interiore, si solleva – in chiusura della poesia – su un altro livello e si incunea tra esso e la voce «d'autore» che si crea linguisticamente-poeticamente nel tessuto della lirica. Poiché la terza unità della lirica è più lunga di un verso (5-5-6) – anziché terminare con il verso 15 come ci si aspetterebbe – questo segmento finale («e l'infinita vanità del tutto») rompe l'ordine formale regolare della divisione intellettuale della lirica – naturalmente nonostante l'intenzione dell'io lirico o del parlante – e caratterizza la lirica stessa come vanità e illusione superflua, poiché il pensiero contenuto in quell'«Omai disprezza» si traspone anche su essa. Dato che il testo della poesia, come discorso ritmico in cui si realizza questa voce, è non solo

risultato ma anche fonte di tale voce, la lirica trae la sua stessa ragion d'essere dalla negazione. È dunque la lirica a diventare azione.¹¹

Le cause della duplicità da noi individuata, ovvero del differenziamento dell'io lirico e dell'autore creato linguisticamente dalla poesia, come anche del fenomeno per cui il parlante stesso viene imprigionato dal linguaggio poetico, sono essenzialmente radicate nel fatto che la parola monologica della forma confessionale lirica, interpretata in senso bachtiniano – in conseguenza dell'apostrofe e del fatto che il ritmo della lirica che scompone il discorso verbale origina uno spostamento semantico –, imita il discorso a due voci, e ciò sembra voler scardinare i limiti del linguaggio del genere lirico.¹²

¹¹ «Nulla deve accadere nella lirica apostrofica, come vediamo confermato dalle grandi odi romantiche» («Nothing need happen in an apostrophic poem, as the great odes amply demonstrate»; *ibidem*, 149). Questa lirica leopardiana non si incunea completamente entro le delimitazioni della lirica apostrofica poiché l'io cerca di dominare il tu, mentre se essa viene osservata nello specchio della lirica autoapostrofica analizzata da Béla G. Németh, sarà l'unità dell'io a diventare problematica. Inoltre, non si sottomette neanche allo schema che toglie ad alcune opere la definizione di autoapostrofismo, anche perché in esse l'io domina un tu impossibilitato e condannato a tacere, poiché nel nostro caso questo certo tu «parla» senza sosta, in quanto è lui a voler dominare, malgrado le forze che lo costringono a tacere (cfr. Kulcsár-Szabó, A «te» lírai alakzatának kérdéséhez, 45, 48.)

¹² Naturalmente a diritto si può sottolineare che rispetto alla voce si è dinnanzi al fenomeno dell'oscillazione o che da una parte a causa dell'apostrofe, d'altra però del carattere esortativo si sentono in verità due voci il che rende superfluo di cercare la figura del parlante in modo antropomorfizzante. Se però teniamo in presente solo il ruolo dell'apostrofe disgregante dell'io perdiamo di vista che il discorso dell'io lirico è presente solo come un discorso dato nella ritmica e non si differenzia da essa il che è proprio in essenza di qualsiasi discorso. Della disgregazione della voce del parlante si può parlare, in modo paradossale, solo come di una disgregazione presente entro l'unità della voce poiché altrimenti se si menzionano due voci allora si parla in effetti di un differenziamento il che perde di vista la ritmica del linguaggio poetico e sembra trascurare la specificità del genere lirico. Non a caso troviamo tra i pensieri di Culler la parola *sembra*: «questa figura che sembra creare relazioni tra l'io e l'altro, in effetti può essere letta come atto dell'interiorizzazione radicale e solipsismo» («this figure which seems to establish relations between the self and the other can in fact be read as an act of radical interiorization and solipsism»; Culler, *Apostrophe*, 146). Cfr. a questo proposito Kulcsár-Szabó, A «te» lírai alakzatának kérdéséhez, 41–51.