

L'io come “albergo a ore”

Il soggetto adattativo nell'opera di Gabriele Frasca

Gilda PolICASTRO

I. Una premessa

Il modo o meglio i modi attraverso cui l'io prende la parola in poesia hanno subito mutamenti più visibili a partire dall'epoca romantica: da quando, cioè, la poesia come riconversione ed epifenomeno di stati interiori ha sostituito la celebrazione delle gesta eroiche, collettivamente godute. E sin da quando, con l'invenzione della stampa, la fruizione solitaria del testo ha progressivamente affiancato, fino a rimpiazzarla, la condivisione pubblica della cosiddetta lirica di società (i poemi, da Omero a Tasso). A mo' di simbolico spartiacque, i *Disegni letterari* del 1828 in cui Leopardi progetta «Idilli esprimenti situazioni, affezioni, avventure storiche dell'animo»: era questo materiale intimo, sebbene legato a una condizione empirica (il situarsi dell'io poetico in un preciso contesto), a *esprimersi* (ed è esattamente il verbo che usa Leopardi, come abbiamo visto) nei versi, attraverso la voce indicata come propria, personale, interiore. Ora: sappiamo, sempre dall'epoca romantica, che l'io lirico non coincide necessariamente con l'autore, il quale, a sua volta, è distinto dall'individuo biografico che mette il nome sulla copertina del libro. Il riferimento immediato va a Rimbaud, al citatissimo *je est un autre* della lettera del 1871 a Georges Izambard, suo professore al Collège di Charleville. L'assunto rimbaudiano non mette però in discussione solo la possibilità per il poeta di farsi interprete delle proprie idee, impressioni, emozioni, ma la stessa soggettività come luogo separato dalle percezioni, dai condizionamenti, dalle interazioni con l'Altro. Un concetto che nel Novecento inoltrato Jacques

Lacan avrebbe, via Freud, ripreso e portato alle conseguenze estreme anche sul piano del linguaggio: non più strumento consapevole di comunicazione, ma "luogo esterno" in cui "entreremmo" e da cui saremmo "parlati". Verrebbe da dire come un luogo fisico: una casa, o meglio «un albergo a ore», prendendo a prestito un verso di Gabriele Frasca. Prima di esaminare come la questione dell'io attraversi, sottotraccia, tutta l'opera dell'autore che maggiormente si è speso (nella teoresi come nella pratica poetica) in favore dell'oralità, e dunque del superamento di una dimensione introflessa (tipicamente borghese), in favore, quindi, di una poesia intesa come "megafono" di sentimenti collettivi e non "diario" di pensieri personali, cerchiamo di avvicinarci da un'altra prospettiva al tema dell'io, e anzi, proprio da un altro ambito del sapere: le neuroscienze. Che cos'è l'io, è stato chiesto qualche tempo fa in una trasmissione televisiva a Giorgio Vallortigara. La risposta, per il neuroscienziato, andrebbe ricercata nella funzione, nello scopo dell'io. L'autoconsapevolezza si renderebbe necessaria soprattutto nella vita sociale, dove l'io serve a rappresentarci gli altri come «possessori di esperienza», al pari o più di noi. Un'altra questione è la riconducibilità dell'io all'aspetto decisionale, ma quella che chiamiamo «volontà», per le neuroscienze, non è altro che «un accadimento deterministico». Quando vediamo qualcosa in movimento, spiega Vallortigara, la percezione di quel movimento non è la realtà obiettiva, ma «la ricostruzione di quel che è accaduto, fatta dal nostro cervello». Il quale però non è stato costruito per «indagare la verità sul mondo ma per farci sopravvivere nel mondo». Lo scienziato chiude a sorpresa citando il Montale di *Forse un mattino andando*: dietro la percezione delle cose (che è illusoria), potrebbe esserci «il nulla», «il vuoto».¹

II. Poesia tra posa e *ruminatio*

Riassumere l'attività di Gabriele Frasca, svoltasi tra poesia, saggistica in arte e saggistica accademica sin dalla fine degli anni Settanta, è impresa non congrua al respiro di un saggio breve. Nell'ottica che qui rileva maggiormente, ossia quella poetica, si segnalano per la loro natura rigorosamente bisillaba e assonante i titoli delle principali raccolte: *Rame*, con cui esordisce nel 1984 per Corpo 10 (Milano), e a seguire *Lime*, 1995, *Rive*, 2001, *Rimi*, 2013 (tutti per Einaudi). In ultimo, l'uscita del magno volume *Lame*, 2016 (per L'Or-

¹ G. Vallortigara, intervista di E. Camurri, in *#Maestri*, «RaiPlay», 1/11/2021, <https://www.raiplay.it/video/2021/10/Maestri-40093f85-7e5e-4601-9867-201acd10ed56.html> (ultimo accesso: 20/2/2022).

ma), che comprende *Rame + Lime* seguite dalle inedite *Quarantena e Versi rispersi*.

Se le prime raccolte, come testimoniato del resto dall'ultima che ha natura parzialmente antologica,² rientrano nel cosiddetto *neometricismo*, fenomeno di recupero di forme tradizionali diffuso a partire dagli anni Ottanta (che prevedeva, tra l'altro, un'abbondante attività di traduzione), negli ultimi anni si è sempre più consolidata e definita (anche in virtù di un'insistita autoesegesi in questa direzione) la natura estroflessa di Frasca come poeta-dicatore. Nell'ultimo, lungo testo in endecasillabi, edito al momento solo in rete, ma che funge da prequel dell'uscita del prossimo libro intitolato *Lettere a Valentinov*, esplicita è la raccomandazione, per il lettore, di fruirne ad alta voce.³ Si tratta di un passaggio decisivo, anche per un autore che ha fatto della propria idea di "oralità" un fondamento teorico essenziale, tra l'altro all'origine di uno dei suoi testi fondamentali, *La lettera che muore*, del 2005. E proprio nel 2005, nell'introduzione a *Parola plurale*, Gianfranco Alfano sottolineava come la scrittura di Frasca si volgesse a una progressiva, definitiva abdicazione della versione tardo-romantica della poesia, con la marca soggettiva al centro e l'esaltazione del vissuto individuale quale esperienza di «unicità e irripetibilità».⁴ Si trattava di una poesia dichiaratamente oppositiva, che muoveva da un'avversione all'io sospirato dei poeti divorati dal sacro fuoco, con reazione duplice: da un lato la forma (chiusa), dall'altra la performance (messa in forma, a sua volta). In principio Frasca sembra aderire all'idea classica della poesia, che si fa con le rime e le forme strofiche replicabili seguendo la metrica tradizionale. Ma l'autorialità ne marca subito lo specifico, riconvertendo il classicismo in sperimentalismo: soprattutto attraverso prove estreme di virtuosismo, come nelle *poesie da tavola* di *Rame* dove lo schema classico della sestina viene moltiplicato per sei dando vita a componimenti monstrum di 36 strofe e 6 congedi. Non mancavano, nella stessa raccolta esordiale, altre forme meno consuete, dagli strambotti alla villotta,⁵ mentre la raccolta del 2013, *Rimi*, si apriva

² In *Il mobile volere*, postfazione a *Lame*, Roma, L'Orma, 2016, pp. 417-433; G. Alfano propende per la definizione di «edizione critica d'autore», provvedendo l'autore (e il curatore d'appresso) a una sistemazione non meramente cronologica dei testi ricompresi nel macrotesto.

³ G. Frasca, *Storie corali. Soldati di Napoli*, in «Treccani», 3 gennaio 2022, https://www.treccani.it/magazine/atlanter/cultura/Storie_corali_Soldati_Napoli.html (ultimo accesso: 20/2/2022).

⁴ G. Alfano, *Gabriele Frasca*, in *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, a cura di G. Alfano et alii, Roma, Sossella, 2005, pp. 365-370: p. 365.

⁵ L'ultima forma, meno nota, è un componimento poetico popolare quattrocen-

con 25 sonetti barocchi di un manierismo talmente esibito da indurre il sospetto di ventriloquismo: che fosse stato, cioè, Quevedo stesso a prendere la parola nei testi-cover.⁶

Agli «individui metrici», per citare ancora Alfano, corrispondono in realtà degli «individui biologici»: dietro l'apparente freddezza formale ribolle l'incandescenza di ciò che «del nostro quotidiano vanisce [...] conducendoci all'inevitabile morire» (tema assai compatibile con Quevedo e in generale con la poetica barocca).⁷ Ecco che la fuga dall'io si traduce tanto in poesie che potremmo definire con formula postdatata "di ricerca" quanto in versi di taglio più filosofico o gnomico. Soprattutto quando il tema privilegiato è il tempo, ancora una volta in un'ottica barocca (come nella serie degli orologi in *Lime*), ripassata al setaccio dell'armamentario classico ma rinforzata dalle nuove consapevolezze tecnologiche. Fra tutti gli strumenti, Frasca privilegia la fotografia, sebbene in un'occasione pubblica ne abbia rigettato la centralità come tema della sua poesia: è pur vero che sin dall'esordio la *posa* è l'occasione figurativa per scrostare dall'io le escrescenze narcisistiche. Così, a commento della poesia *spiaggia settembre del '65*, dalla raccolta *Lime*, Ottonieri rilevava proprio la plusvalenza dell'io contenuta nella rappresentazione dell'immagine fotografica (un io raddoppiato, che si ritrae ovvero si racconta nell'atto di guardarsi):

chi vede (introdotto così, *d'emblée*, dal v. 1) – che dunque commette la visione – è altro, allora – occhio di qua dalla camera, pupilla che incornicia e vaglia – ma pure è *se stesso* ciò stesso che residua e scannerizza una certa sua posa aliena del '64 (se stesso, non lui). La falla, che al v. 2 è ancora la minuscola fessura della lente, diviene al 15 la foto, tout court. La negativa forse. Revertita: la posa.⁸

C'è dunque un filo tematico che lega il corpo, la sua apparizione ma anche la sua scomparsa, alla mediazione tecnologica. Il soggetto proprio perché raffigurato, *riprodotto*, ha più chiara la percezione della propria transitorietà (non a caso nel testo commentato da Ottonieri «stampo» rima con «senza più scampo».)⁹ Ma ce n'è un altro, di tipo

tesco di area veneta, che consta normalmente di due soli distici e trae origine dallo strambotto.

⁶ D. Castiglione, *Rimi [commento]*, in «Nuovi argomenti», 22 gennaio 2014, <http://www.nuoviargomenti.net/poesie/rimi/> (ultimo accesso: 21/2/2022).

⁷ G. Alfano, *Gabriele Frasca* cit., p. 365.

⁸ T. Ottonieri, *La Zona Lirica. La Zona Morta*, in Id., *La plastica della lingua. Stili in fuga lungo una età postrema*, Milano, Bollati Boringhieri, 2000, pp. 136-142: p. 138.

⁹ G. Alfano, *Gabriele Frasca*, cit.

formale, che lega poesia e persistenza: la memorabilità, condizione essenziale della poesia, garanzia che il suo contenuto non si disperda nel pulviscolo della comunicazione. La memorabilità si lega ancora una volta alla forma, ricorrendo agli espedienti tradizionali (metro, ritmo, rima). E la dizione orale, l'estroflessione, non è solo un modo per sottrarsi alla primazia irricevibile dell'io intimo ed introverso, ma anche una possibilità vivificante di enunciazione del testo, che lascia a chi lo ascolta un'eco, una «comunicazione» (che per Frasca non va intesa nell'accezione massmediale, certamente), una traccia più penetrante e perciò più radicata e permanente, rispetto alla scrittura. Le parole in realtà dovrebbero disperdersi, tanto più se si consegnano a soggetti disidentificati, come in Beckett (di cui Frasca è traduttore). Ma la poesia è connessa alla *ruminatio*: giacché «solo chi rumina digerisce versi», come sappiamo dal teorico (via padre Jousse).¹⁰

III. Tra le *Lame*

L'autoedizione della propria opera (sia pur non omnia) in *Lame* si offre come una sintesi di tutto il percorso poetico di Frasca, dal 1976 al 2016. Nella bandella si parla di «archivio della maniera neometrica», in virtù del ricco repertorio di forme chiuse tradizionali, sempre però rinnovate, riaperte dunque, come accade ad esempio nei sonetti frantumati e nelle sestine moltiplicate. Un iniziatore in questa direzione era stato lo Zanzotto di *Ipersonetto*, del 1978, ma Tommaso Ottonieri ha avuto modo di attestare come il fervore sulla forma chiusa fosse già pienamente in atto, a quell'altezza, nel rovello compositivo di Frasca.¹¹ All'interno della sezione *Quaraterna*, penultima di *Lame*, si trova una poesia programmatica, *Dove m'hanno condotto le vecchie parole*, in cui possiamo riconoscere una sorta di manifesto di riciclo poetico delle forme e dei poeti di tradizione, dai provenzali a Dante ai barocchi

¹⁰ G. Frasca, *Novena, ovvero: i poeti danno i numeri*, in «Anticomoderno», 4, 1999, pp. 185-189: p. 187.

¹¹ Cito, col consenso dell'autore, da una comunicazione privata di T. Ottonieri: «Mi pare di aver ricordato, in occasioni pubbliche, di un metricismo già costituitosi in un tempo anteriore rispetto all'ipersonetto zanzottiano; in ogni caso, la conoscenza fra me e Gabriele avvenne alla fine del '77, e con immediato scambio: le prime sue cose lui me le diede a leggere, al più tardi, nei primi mesi del '78. Il galateo in bosco uscì a dicembre. A ulteriore riscontro, le *Saltatiunculae*, testo che scrisse su mio invito perché le includessi in appendice alle mie Memorie (pubblicate nell'80, ma scritte a metà '78), erano di quell'anno o forse, più probabilmente, del successivo, ma non era certo il primo in cui metricizzasse: anzi, a parte le prose narrative – cui già allora si dedicava, – non ricordo versi di lui che non fossero in metro (e assai spesso in sonetto)».

a Quevedo a Beckett.¹² Così i versi *rispersi* (ultima sezione) che vengono riproposti dal passato e restituiti al lettore non una volta per tutte, ma per essere nuovamente "disseminati". In un autocommento uscito su «Nuovi argomenti» Frasca ricordava come proprio quella finta traduzione del testo di Thomas avesse segnato una nuova via nella sua scrittura, la strada seguita dagli altri "individui poetici" (uno per ogni anno a partire dal 2012), che avrebbero scandito il tempo della *quarantena* (denominazione sinistramente profetica): un tempo in cui l'io «torna a essere quello che è sempre stato, un pronome, un soggetto di carta velina, o piuttosto una maschera dagli occhi cavi nel carnevale del linguaggio, nemmeno fa più paura».¹³ La conclusione ideale di questo movimento compositivo è la concezione della poesia come testo sempre riscritto, ma da un originale che non esiste. Come questo si concili con l'albergo a ore, dobbiamo ancora meglio metterlo a fuoco. Può aiutarci lo stesso Frasca, che tra i poeti contemporanei è sicuramente tra i più autoriflessivi: la poesia, ha detto in una circostanza pubblica, è un evento intersoggettivo: «facciamo la voce grossa con la poesia, che è un megafono, non un silenziatore». E poco dopo, citando padre Jousse: «la poesia non è un gargarismo, va bevuta: è come l'eucaristia, è ingoiare l'informazione che contiene».¹⁴

Ed è così che nel nuovo libro, *Lettere a Valentinov*, solo parzialmente anticipato in rete, a prendere la parola sono i documenti storici o i morti per la spagnola. I versi sono canonicissimi endecasillabi, ma le poesie sono abnormi, testi lunghissimi che l'autore ci chiede espressamente di leggere ad alta voce. La voce è però in questo caso refertuale, da documento, non più il vocio del soggetto plurale che radunava i saperi dalle Sacre Scritture al postpunk (così notava Donati nella seconda postfazione a *Lame*). Le vecchie parole vanno ripensate ancora, per Frasca, soprattutto per capire «cos'è successo, nel Novecento, che è

¹² Nella raccolta *Rimi* il testo di *Dove m'hanno condotto le vecchie parole* era presentato come traduzione da Dylan Thomas: un aspetto della scrittura di Frasca che, sulla scorta di Isella su Gadda, Bernardo De Luca ha definito «a vasi comunicanti». Cfr. B. De Luca, recensione a *Lame*, in «alfabeta2», 4 ottobre 2016 (il sito non risulta più disponibile: si cita per gentile concessione dell'autore dal testo originale).

¹³ Cfr. Gabriele Frasca legge «Dove m'hanno condotto le vecchie parole», in *I poeti leggono se stessi/11*, a cura di M. Borio, in «Nuovi argomenti», 30 settembre 2015, <http://www.nuoviargomenti.net/poesie/gabriele-frasca-legge-dove-mhanno-condotto-le-vecchie-parole-i-poeti-leggono-se-stessi-11/> (ultimo accesso: 21/2/2022).

¹⁴ Si cita dalla lezione su *Poesia e oralità*, tenuta da G. Frasca per il corso di poesia dell'Accademia Molly Bloom, il 24 gennaio 2022.

andato così storto».¹⁵

Dall'«ipersestina» di *Poesie da tavola* (come nel 1984 in posizione incipitaria anche in *Lame*) fino alle nuovissime *Lettere*, l'opera di Frasca è un continuo rivitalizzare congegni e rimasticare voci ed esperienze, ma anche un ripensamento ininterrotto del *medium* stesso: al tramonto dell'età della carta, il poeta deve «riposizionare i suoi sensi», non prima di aver ri-sillabato, dunque ri-pensato, le «vecchie parole». Giusta la definizione di Bernardo De Luca di «costellazione dinamica», la poesia di Frasca è un mondo di testi autoconclusi ma anche interconnessi con l'intero sistema, al di là degli steccati cronologici e di genere.¹⁶ La dinamicità è legata alla duttilità di chi osserva: si tratti dell'autore o del lettore, da qualunque posizione i legami e le continuità permettono di saltare ostacoli e bypassare discronie. Uno spaziotempo reinventato da un io che non è un io, come andremo una volta di più a verificare.

IV. Il carotaggio della mente: *uno*

Leggiamo, a questo punto, l'attacco della lunga poesia che apre *Rive*, la raccolta del 2001 (non ricompresa in *Lame*):

Uno finisce che si sveglia un giorno
e dice ma
che cazzo ci sto a fare
o qualcosa del genere qualcosa
del tipo basta
lo vedi si posa
sempre la stessa polvere in soggiorno
la toglie e torna
e tutto ciò che pare
nuovo è solo un anello del collare
di tutta questa
roba appiccicosa
che più ti muovi e più si stringe intorno.¹⁷

Chi sta parlando, in questo incipit? La poesia di Frasca, lo abbiamo ormai compreso, è una poesia che rifugge dalla soggettività, ricollocandosi nella tradizione orale e dunque a fruizione multipla della poesia, tra l'altro privilegiandone la metrica (dunque la dicibilità). La poesia non ha altro scopo che la sua composizione (ribadiamo: metrica, di qualunque metro si tratti, tradizionale o rinnovato e inventato) e non ha, di fatto, altro scopo che la condivisione (a differenza della "lette-

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ B. De Luca, recensione a *Lame* cit.

¹⁷ G. Frasca, *Rive*, Torino, Einaudi, 2001, p. 5.

ratura", che nasce elitaria, per chi sa leggere, per chi deve autopromuoversi come classe, ovvero la borghesia).¹⁸ La poesia non è scritta da una creatura speciale, ma organizzata in testo da chiunque voglia (ma anche sappia, aggiungiamo) condividere un pensiero con qualcun altro. E il senso non è il "chi" ma il "cosa", e il "come", soprattutto. E però chi è che dice *uno*? O meglio "cosa" dice e "come", *uno*? Il testo ci parla di un individuo biologico che si confronta con l'esistenza come da un fondale bianco, imprimendovi una forma qualsiasi, una forma che non è particolare, *unica*, e che perciò non prelude a una storia ma a una stasi, una ripetizione di azioni consuete, banali, e, proprio per questo, vitali. Non-unicità è anche serialità, nell'era dei media, dunque quell'*uno* non può che suonare antifrastico. Abolita la punteggiatura, potenziate le figure di ripetizione (assonanze, rime, paronomasie), il flusso nevrotico di questa descrizione *slow motion* di una vita qualsiasi è al tempo stesso spersonalizzante e assertivo: sono le due istanze che coniugano entro la stessa figura la tradizione d'avanguardia (cui Frasca non è consentaneo) e quella lirica. Qualcuno ha parlato di post-umanesimo, per questo io tra gli oggetti e i fenomeni, senza più capacità e possibilità di ergersi a misura, nemmeno solo della propria interiorità. L'incertezza di chi legge è allora la stessa di chi scrive: chi è (di nuovo) l'uno? Non ha l'esemplarità di *everyman*, è proprio un aggregato casuale di percezioni, di impressioni, di un sentire che lungi dal porsi o presentarsi come eccezionale, non sa più emergere, e sprofonda nel *flux de connerie*.¹⁹ È l'automa, dunque, il dis-individuo che nel patologizzare la propria identità (speciale, privilegiata, eccezionale, come da tradizione introflessa e intimista), la esalta come interrogazione e domanda di senso, mai esaurita perché inesauribile. Ed ecco che ributta soggettività (perché cos'altro è la percezione di sé, se non un attestato relazionale) dove maggiormente la riduce a ossessione. Simile in questo al Beckett di *Molloy* («Je m'appelle Moran, Jacques. On m'appelle ainsi. Je suis fichu. Mon fils aussi»). Vien da pensare che nella guerra tra il primato dell'io nei lirici (almeno da Leopardi, se non da Dante) –

¹⁸ È la nota tesi esposta una prima volta in G. Frasca, *La lettera che muore: la letteratura nel reticolo mediale* [2005], Bologna, Sossella, 2015, e più volte riproposta in interventi pubblici: si veda ad esempio l'incontro con T. Ottonieri per *Polisemie. Seminari di poesia iper-contemporanea*, Università "La Sapienza", Roma, 6 febbraio 2019, disponibile sul canale YouTube «Polisemie. Rivista di poesia iper-contemporanea», <https://www.youtube.com/watch?v=HyBpJ29Gum4&t=1084s> (ultimo accesso: 21/2/2022).

¹⁹ Giusta l'osservazione di F. Francucci, *La satira a distanza zero di Gabriele Frasca. Materiali per la lettura del capitolo 12 di «Santa Mira»*, in «L'illuminista», 58/59/60 2021, pp. 229-250: p. 242.

pur con le incertezze dei contemporanei (prendiamo Anedda: «come abbiamo potuto pensare di dire io?»)²⁰ – e la riduzione neoavanguardista, quello di Frasca sia un io adattativo, che prova a resistere alla furia di negazione mimetizzandosi nella metrica, ovvero nella dizione e nella memoria. Una marca di identità anche quella, in un mondo poetico che fa la poesia coi calcolatori (e dunque senza ritmo, o con un ritmo diverso, anomalo, post-riprodotto). Un io che funziona a seconda del contesto (e del palinsesto) come collettore di saperi e giunzione tra alto e basso, tra connerie e cultura, tra padre Jousse e i Coil.

E dunque: cosa ce ne facciamo, infine, di quest'io-soggetto che «non si trova nei versi ed è nascosto nella forma», secondo la bella intuizione di un critico a proposito di *Rimi*?²¹ È un io che si ribadisce forcluso nei versi *rispersi*, dove il principio della disindividuazione è definitivamente accostato alla vita materica della specie, non solo umana:

partiamo invece adesso dal soggetto che dovrebbe lasciarsi contenere. almeno a metterlo nero su bianco da quell'albergo a ore che è il pronome [...] di un soggetto con troppi parassiti che vivono del suo per dirlo tale. dove trovarlo allora se sul piano dell'essere diletta in un progetto così scopertamente omeostatico e nell'altro supposto dell'avere. si giunge facilmente al paradosso di farne una congerie dell'altrui.²²

Esattamente come in *Rimi* le le prose qui sono poesie vere e proprie, che però abdicano alla marca di genere (la piegatura del verso) aderendo a quel "ritmo senza misura" invocato dai Deleuze e Guattari cari all'autore.²³ Anche qui prevale il tono assertivo, scandito dagli endecasillabi, e a scompaginare i blocchi di testo c'è ancora una volta il punto, che cadenza il verso, in qualche modo. Il corpo che in altri testi già si spersonalizza, si oggettivizza, si replica in immagine, qui si degrada ulteriormente a individuo biologico accidentale. Se l'io è un altro, si trova di sicuro altrove (o almeno è lecito presumerlo). Nello spazio che è l'opposto polare della casa, ad esempio: l'albergo, che simula familiarità, replica schemi noti, e che brevemente abitiamo ma non ci appartiene mai, anche se un po' sembra di sì, quando l'ordine della stanza rimargina per effetto delle nostre cose riassorbite dalla valigia,

²⁰ A. Anedda, *La vita dei dettagli. Scomporre quadri, immaginare mondi*, Roma, Donzelli, 2009, p. 137.

²¹ E. Partesana, *Il dominio della forma. Alcune osservazioni sopra «Rimi» di Gabriele Frasca*, in «L'ospite ingrato», 1, 2017, pp. 1-12: p. 1.

²² G. Frasca, *Lame cit.*, p. 405.

²³ D. Castiglione, *Rimi [commento] cit.*

L'ospite ingrato

col vuoto che fa da segnaposto alla nostra presenza di prima, la ripropone lì, dove diletta. Nell'albergo del soggetto, infine, può soggiornare (sia pur "a ore": e lo stilema fraschiano rinsalda accuratamente lo spazio transitorio e il tempo transeunte) finanche un microbiota: sempre che non si creda, lui solo, lui speciale, lui sì, quell'io.

L'io come "albergo a ore". Il soggetto adattativo nell'opera di Gabriele Frasca

Gilda PolICASTRO