

Valeria Tacconi

Ripetizione, ritmo e ripresa: la scrittura mensurale di Vitaliano Trevisan

Come citare questo articolo:

Valeria Tacconi, *Ripetizione, ritmo e ripresa: la scrittura mensurale di Vitaliano Trevisan*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 57, no. 42, giugno 2024, [doi:10.48276/issn.2280-8833.11651](https://doi.org/10.48276/issn.2280-8833.11651)

1. Camminare, scrivere, destrutturare.

Non è difficile, per il lettore delle prime opere¹ di Vitaliano Trevisan, constatare la presenza di un tratto stilistico ricorrente: la narrazione è in prima persona, in un monologo interiore costruito attraverso ripetizioni ossessive. Ricorrono, inoltre, le trascrizioni delle angosciose manie del protagonista, il tema del doppio-specchio, la fuga, l'invettiva politica, la critica ai falsi valori borghesi e democristiani, lo sfondo della città di Vicenza, le tinte gotiche della narrazione, la scomparsa, la morte sulla scena; con Andrea Gialloredo, si può iniziare constatando che «l'azione letteraria che [a Trevisan] preme avviare si definisce ancora entro i parametri del modernismo novecentesco e concerne la dialettica tra soggettività in crisi e istanza (auto)biografica»². I primi scritti di Vitaliano Trevisan sono una fedele e delirante trascrizione della «finitudine senza infinito»³ a cui ogni essere umano è condannato per nascita: una tensione che scaturisce «da un disagio, da una sofferenza, da una crisi [...] dei rapporti tra letteratura e mondo»⁴ e che lo accomuna ai grandi «maestri della disperazione novecenteschi»⁵. La posizione marginale di osservatore escluso dell'io narrante, costantemente «sull'orlo del precipizio»⁶, è infatti un di origine bernhardiana⁷. Questa postura esistenziale accomuna scrittore e personaggio: lo stile infatti - come afferma Trevisan in un'intervista⁸ - è conseguenza naturale del carattere dell'autore: «Certo. Beckett e Bernhard, ad esempio, il loro stile non si può slegare dal fatto che loro erano così».

La ripetizione pervade i vari livelli del testo scritto, come una voce che, incarnandosi nel supporto librario, fa eco a sé stessa e dichiara apertamente i debiti con Beckett e Bernhard. Sempre per Gialloredo, «l'aspetto della realtà, la sua resa sulla pagina dipendono dall'addensarsi o dal rarefarsi del linguaggio intrappolato nella grana della voce, il vero

organo della rappresentazione nei monologhi narrativi e teatrali di Trevisan. La voce, il corpo, la psiche sono infatti le sole superfici di aderenza alla materia del mondo»⁹. Questa prosa scaturisce dalla messa in discussione di qualsiasi valore assoluto e dalla scissione dell'identità tra il vero e il reale: «un'ontologia di tipo narrativo, la stessa che dimora da sempre in ogni tipo di storia. L'interesse dei pensieri non risiede più nella loro pretesa di esprimere una verità assoluta, ma nella loro natura di eventi, e la realtà non converge verso l'unità degli universali, ma prolifera in trame potenzialmente innumerevoli»¹⁰.

La scrittura è «un enunciato che produce ciò che dice»¹¹: il trauma. Una visione disforica della realtà porta a una testualizzazione del mondo ambigua e raccapricciante, in cui il camminare, metafora dello scrivere, è l'unica azione possibile. Trevisan scrive perché deve, perché non c'è vita senza scrittura: «Esiste un altro punto di vista che non sia il punto di vista della scrittura?, c'è qualcosa che non sia scrittura?»¹².

Il racconto è scandito dalla camminata: «il tempo non scorre, occupa uno spazio»¹³, infatti, i personaggi compiono «ossessive perlustrazioni [...] su frazioni ben delimitate del (sotto)suolo vicentino»¹⁴. I «tristissimi giardini»¹⁵ della periferia fungono da ambientazione per la messa in scena dei paralogismi involontari che si succedono nella mente del narratore, come spiega Gregory Pell: «[...] il narratore descrive i pensieri come se fossero fatti. Tutto è forzato all'interno del cronotopo chiuso che è la mente dello stesso narratore; ogni passo equivale ad attimi, giorni o anni che si dilatano in un eterno presente»¹⁶. Camminare è «[...] una forma sostanzialmente ossessiva, legata al bisogno di sopravvivenza, una disperata risposta del protagonista, affetto da evidenti turbe psichiche, all'che lo sovrasta»¹⁷, una fuga sia spaziale che temporale, un modo per misurare lo spazio, un tentativo di liberarsi dalla contingenza del tempo, dal proprio «dolore esistenziale»¹⁸.

I primi «non romanzi»¹⁹ e le raccolte di short stories²⁰ sono difatti accomunate anche dalla presenza della musica jazz, come materia narrativa, nel paratesto, nella lingua, nella struttura. A partire dal XX secolo, la musica, a causa della «costatazione dell'insufficienza degli schemi formali del romanzo ottocentesco a esprimere le contraddizioni della realtà»²¹ diviene una fonte formale di molte opere letterarie. Nella musica vengono ricercati «agenti di disgregazione della forma»: una traduzione che trasmetta una problematica «percezione del reale»²². La scelta del jazz risulta in linea con questo intento destrutturante, proprio perché si pone come alternativa all'egemonica musica classica tonale occidentale, «facendo spazio all'idea [...] di una narrazione libera e fluttuante»²³. Proprio dalla musica viene mediato il meccanismo compositivo della ripetizione e della successiva variazione, Quest'ultima, infatti, per usare le parole di Gruber, «necessita di tecniche tettoniche quali la ripetizione, la dialettica identità-differenza, il contrasto o la simmetria, come elementi essenziali per la produzione dell'insieme strutturale, e rimane impressa nella memoria solo per mezzo della ripetizione e della correlazione di "figure formali" e della loro elaborazione»²⁴. Il principio della variazione, nel jazz, confluisce «nella tecnica

dell'improvvisazione»²⁵ che diviene una «struttura»²⁶ funzionale all'espressione dello sguardo «più disincantato, cinico e politicamente scorretto, il più visceralmente violento e il più gelidamente accorato, che nella nostra letteratura si posi, oggi, sull'inconveniente di essere nati»²⁷.

2. Musicalizzazione della letteratura.

In²⁸ e vengono ripresi elementi mediati dalla musica e inseriti all'interno delle composizioni letterarie: tali relazioni intermediali sono riconoscibili attraverso un'attenta analisi del testo. Werner Wolf²⁹, riprendendo e approfondendo la triade di Scher³⁰, in cui venivano definiti i rapporti intersemiotici tra letteratura e musica, definiva la presenza della musica in componimenti letterari come una forma di , dato che vengono usati i segni e la notazione propria di un determinato dominante, in questo caso la lingua scritta, in cui è però al contempo individuabile e verificabile la presenza della musica quale secondario. In questo senso, infatti, le opere di Trevisan, in particolare , possono essere considerate un esempio di intermedialità nascosta su più livelli.

La presenza della musica come secondario e nascosto può presentarsi in due modalità: 1. quella del «telling» o , ovvero quei casi in cui l'autore (tematizzazione autoriale), il narratore o un personaggio (tematizzazione figurale) si riferiscono o raccontano la musica: in cui, cioè, la musica diviene materia narrativa; 2. quella dello «showing» o imitazione, definito appunto , che riguarda invece la ripresa della musica come struttura e l'imitazione di espedienti compositivi propri di tale ³¹.

Sia la che l' sono riscontrabili nelle opere di Trevisan. In particolare, la è più evidente nelle opere d'esordio, in cui vengono raccontate le vite di aspiranti musicisti. Tuttavia, non manca l'imitazione: una più generale intenzione compositiva³² che consiste in similitudini e analogie strutturali «verifiable or at least identifiable»³³, nei termini di Wolf, con la musica e gli effetti che essa produce.

Del resto, secondo Wolf, nella maggior parte dei testi musicalizzati i due fenomeni sono compresenti; la è una efrasi musicale, un racconto della musica, che funge da indizio di , ovvero di una volontà compositiva dello scrittore che si serve intenzionalmente di mezzi mediati dalla musica per costruire il testo. L'imitazione può essere sia microstrutturale- la³⁴- che si costruisce attraverso allitterazioni, rime interne, figure retoriche della ripetizione, slittamenti sintattici, anadiplosi, epifore, epanadiplosi- che macro-strutturale- le analogie più complesse e strutturali³⁵- che nei termini di Wolf si definiscono modi di «informing»³⁶, o di «shaping»³⁷: processi che danno una forma al testo e modificano la struttura e i significanti del dominante rendendolo simile al secondario. Inoltre, Wolf³⁸ reputa notizie contestuali e vicende biografiche inerenti alla vita privata dell'autore, fonti utili, indizi e conferme dell'intenzionalità di tale processo compositivo mediato dalla musica. Trevisan era un batterista, così lo ricorda Emanuele Trevi: un «esperto musicista oltre che scrittore, [...]

ossessionato dal ritmo della prosa, che per lui non era un orpello, un abbellimento secondario, ma lo strumento più adatto a creare quella che è una vera e propria suggestione, una specie di contagio emotivo e simbolico di rara efficacia. È il ritmo a sprigionare, nei primi libri di Trevisan, il fantasma credibile di una voce, con le sue pause, i suoi affanni, le sue ripetizioni e variazioni sul tema»³⁹. Gli elementi circostanziali e biografici inerenti alla vita e alla cultura dell'autore testimoniano una conoscenza approfondita del jazz da parte dello scrittore e sono, quindi, delle conferme della presenza della musica sotto forma di e

3. La musica, i musicisti, il paratesto: tematizzazione.

In , nei racconti di e in il riferimento alla musica è esplicito già nei titoli e nei sottotitoli, che sono citazioni «quasi-intertextual»⁴⁰, nei termini di Wolf, ovvero riferimenti a forme specifiche di un determinato genere musicale: standard, improvvisazioni, oscillazioni. Nel caso di , si cita nel titolo, in antifrasi, il popolarissimo brano scritto da Bob Thiele e George David Weiss e interpretato da Louis Armstrong nel 1967.

Un ulteriore esempio di⁴¹ è la denominazione del secondo e ultimo capitoletto,, alla quale sovrappone una classica. In questo epilogo il protagonista descrive la sensazione e il sogno utopico di un mondo meraviglioso, e si ritrova ad improvvisare sul palco con Keith Jarrett, Gary Peacock, senza rubare il posto al batterista Jack DeJohnette e registrare con loro l'album:⁴². La musica diviene materia narrativa e riferimento extratestuale su cui la fabula si appoggia; vengono citati nomi di celebri musicisti e riportato il testo della nota canzone:

Ero Fred Astaire e dicevo alla mia ragazza: , le dicevo mentre la facevo ballare come nessuno l'aveva mai fatta ballare. , le dicevo, , le dicevo ballando alla musica di quella meravigliosa orchestra, [...]⁴³.

Il tema-materiale jazzistico viene ripreso e variato in negativo: il protagonista insiste sulla solitudine insita nello stare al mondo, in un mondo che è in realtà mostruoso:

Tutto questo mi immaginai e altro ancora, e intanto pensavo che, per quanto male stesse suonando, per quanto impegno ci mettesse, la banda di Povolano non aveva il potere di sopprimere quel tema meraviglioso, che quel tema avrebbe resistito per sempre a qualunque attacco, pensavo mentre immaginavo di cantare e di ballare, che anche dei musicisti peggiori di quelli, se pure esistessero, non ce la farebbero a distruggere quel tema, che niente e nessuno l'avrebbe mai distrutto, perché quel tema è meraviglioso e parla di un mondo altrettanto meraviglioso che, malgrado tutto e tutti, è e resterà sempre un mondo meraviglioso. Sí, pensavo, il mondo è davvero meraviglioso, siamo noi che suoniamo male, abbiamo sempre suonato male e suoniamo sempre peggio, più passa il tempo, peggio suoniamo, e senza rendercene conto facciamo delle nostre vite degli spaventosi assoli fuori tempo, stonati, abborracciati, ognuno per conto suo; credendo di suonare insieme agli altri, pensavo, in realtà suoniamo sempre e solo da soli, uno da una parte e uno dall'altra, ognuno il suo strumento, crediamo

di parlarci e non ci parliamo, facciamo a pezzi il meraviglioso tema che abbiamo a disposizione in tanti piccoli insignificanti pretestuosi presuntuosi pezzetti, creiamo una gigantesca cacofonica distonia alla quale non si può prestare orecchio senza rischiare di impazzire. [...] Avevo ballato, sí, ma da solo e non avevo indosso il meraviglioso frac che mi ero immaginato [...]. Non ero Louis Armstrong, non ero neanche Bing Crosby, non ero Nat King Cole né Frank Sinatra.⁴⁴

Thomas, il protagonista, non suonerà mai con Keith Jarrett così come il batterista co-protagonista della novella dinon troverà mai il giusto metro: «il tempo, il cosiddetto swing, la cosa più importante per chi suona jazz»⁴⁵. In questo racconto, il protagonista si trova sulla scalinata della chiesa in cui si terrà il funerale del suo insegnante di batteria e afferma che un funerale degno per lui sarebbe «un funerale jazz alla maniera di New Orleans»⁴⁶; tuttavia, in una città come Vicenza, «che con il jazz, per sua propria democratica e cristiana natura, non ha né potrà avere mai nulla a che fare»⁴⁷, sarebbe ridicolo. L'arretratezza di Vicenza rappresentata dall'autore rispecchia la provincialità dell'arte italiana che si crogiola nelle glorie passate: «nella città del Palladio non c'è posto che per Palladio e per quanto al Palladio, possa essere ricondotto»⁴⁸. Il «suonatore di batteria»⁴⁹ si è suicidato e «la sera che gli era stata fatale», è proprio quella in cui per la prima volta ha potuto ascoltare dal vivo «il suonatore» che più «ammirava»⁵⁰: Max Roach. I musicisti sono sempre protagonisti soccombenti, siano essi dilettanti, professionisti o grandi interpreti, anche viene rappresentato come un uomo solo e stanco:

Paul Motian [...] dopo che per anni e anni, praticamente per tutta la sua vita, non aveva fatto altro che suonare in giro per il mondo, un giorno qua, il giorno dopo là, avanti e indietro per il mondo, attraverso tutti i locali di jazz di tutto il mondo, ormai aveva detto Paul Motian, così la persona della mia vita, i locali gli sembravano tutti uguali, e, in fondo, anche il pubblico, dovunque andasse: tutto uguale. Sì, dissi, mi ricordo, e allora? Niente, disse lei guidando, mi è sembrato come posso dire?, stanco. [...] non ti è sembrato stanco? Sì, dissi rollandomi una sigaretta.

Come nel⁵¹ di Thomas Bernhard, non sono solo i mediocri a lasciarsi sopraffare, anche i grandi, i virtuosi, i musicisti di successo come Paul Motian sono stanchi del logorante dovere di ripetere infinitamente le stesse prestazioni. La figura del musicista diviene, in un personaggio tipo che convive con le contraddizioni e gli insuccessi dell'essere artista. In alcuni casi la è il mezzo di una riflessione metatestuale:

Tutto, pensavo, scrive Thomas, tutto tutto, senza tralasciare nulla, tutto devo scrivere e lo scriverò come se fosse uno standard. Ma il tema non lo suonerò all'inizio, pensavo, comincerò direttamente dall'assolo, farò un lungo lunghissimo assolo, che nasconderà il tema fino alla fine. Il tema dev'essere alla fine, solo alla fine, scrive Thomas, perché non può che essere alla fine, e prima del tema, dopo l'assolo, ci sarà una coda, quanto lunga non so, ma una coda e poi il tema e dopo il tema un finale.⁵²

In questo caso, Thomas e narratore, attraverso uno slittamento dalla terza persona alla

prima, si sdoppiano ed esplicano che la musica funge da modello macro-strutturale dell'opera, facendo della tematizzazione un'occasione di riflessione estetica.

La tematizzazione e il ricorso al linguaggio musicale-jazzistico per definire le proprie opere non è, per Trevisan, un mero «coronamento»⁵³ decorativo, ma l'indizio più evidente di una imitazione intermediale consapevole.

4. La musicalizzazione della lingua, la microstruttura: e ricorrenze.

Se l'unico dato certo «dell'esistenza è [...]: la sua "insensatezza"»⁵⁴, come scrive Andrea Cortellessa in uno scritto su Trevisan, allora la mancata possibilità di senso comporta uno slittamento semantico: le parole divengono portatrici - invece che del significato referenziale extralinguistico - di una dimensione «acoustic»⁵⁵, ovvero sonora, del significante, la quale viene messa in primo piano attraverso operazioni microstrutturali riscontrabili nelle opere di Trevisan. Molti sono i possibili esempi di imitazione, nei quali la musica diviene modello per la composizione linguistica e sintattica.

Nella musica, per via dell'asemanticità ad essa propria, sono le forze figurative ad apportare «significanza»⁵⁶: accumulazione, successione relazionale delle parti, durata della rappresentazione e, infine, toni e ritmi. Allo stesso modo i frammenti sonori divengono l'unica traduzione possibile di una vita non comprensibile. Il Jazz non è solo un argomento nelle opere di Trevisan, ma si fa, appunto, stile. Come afferma Molina, «il jazz non deve stare nell'argomento ma nel polso dello scrivente: cosa che implica un'attitudine morale fatta di abbandono»⁵⁷ e controllo, ispirazione e disciplina, tecnica e pazzia»⁵⁸.

Pertanto, si può affermare che in questo caso specifico la letteratura finisce per fare proprio un dispositivo che nella musica è indispensabile: il suono è costretto a divenire eco; una frase musicale solo se ripetuta «da informe diventa organica e l'arbitrario e l'insolito acquistano un senso più profondo. Succede così [...] che la reiterazione dispieghi da se stessa una progressiva forza ammaliatrice»⁵⁹. Similmente la prosa di Trevisan, per usare i termini di Susanne Langer, è «basata essenzialmente su unità minime di stile»⁶⁰ che, ribattute, finiscono per creare una «significanza semantica e simbolica»⁶¹, frutto dell'equivalenza di significante e significato come portatori di senso. Come accennato sopra, per Wolf⁶² la musicalizzazione della letteratura avviene in tre modi: attraverso la , le analogie strutturali e le analogie tematiche. In particolare, la riguarda la lingua e i significanti: il testo può essere musicalizzato attraverso la messa in primo piano dei caratteri acustico-fonetici dei significanti, a discapito del significato referenziale del testo. Inoltre, un tratto distintivo della è la «self-referentiality» intesa come l'uso di ripetizioni e ricorrenze a diversi livelli: fonologico, sintattico, semantico e tematico. In presenza dei primi due ricorre anche un allontanamento dalle regole convenzionali della narrazione e della grammatica. Questi tratti appartengono, a tutti gli effetti, alla prosa di Trevisan, in un continuo procedimento linguistico-stilistico che si fa forma. Infatti, l'epanalessi è la figura

chiave che struttura la frase, i sostantivi ripetuti divengono delle frasi-parola che danno al lettore l'impressione di un linguaggio sincopato. A tale proposito, è esemplificativo l'incipit in di il quale esibisce questo tipo di musicalizzazione della prosa:

Niente al mondo mi fa più impressione dell'idea di morire in un letto d'ospedale, pensavo entrando in ospedale, , e l'ospedale di Vicenza mi fa più impressione di qualsiasi altro ospedale, più ancora di quello di Sandrigo, dove pure sono stato ricoverato prima ancora di nascere e nel quale ritornai venti anni più tardi, per farmi asportare una cosiddetta cisti pilonidale, operazione le cui conseguenze mi costrinsero a letto a pancia in giù per undici interminabili giorni, malgrado il chirurgo avesse detto trattarsi di cosa da nulla, e di cui porto ancora il segno sotto forma di una cicatrice tutta slabbrata della lunghezza di circa tredici centimetri, causa l'imperizia sartoriale dello stesso chirurgo, cicatrice che comunque nemmeno io sono in grado di vedere, vista la sua particolare posizione. Ai chirurghi, pensavo entrando in ospedale, non bisogna mai prestar fede. Non bisogna mai fidarsi di nessuno, ma dei medici bisogna fidarsi meno ancora che di nessuno.⁶³

Qui, il primo livello del meccanismo compositivo ripetitivo è riscontrabile nella lingua. Come scrive Wolf riferendosi a Samuel Beckett, «il significato referenziale si riduce: questa decostruzione postmodernista del significato e supportata da alcuni dispositivi discorsivi salienti»⁶⁴. Le parole ripetute, che divengono motivi ricorrenti, sono, in Trevisan: «ospedale», «operazione», «chirurgo», «cicatrice», la ripetizione è simmetrica e speculare. Le prime quattro occorrenze della parola «ospedale» formano due frasi, riproducendo fonosimbolicamente la situazione di asfissia in cui si trova il protagonista. L'aggettivo «più» viene ripetuto anaforicamente, instaurando un continuo stato peggiorativo evidenziato anche dall'omoteleuto con l'avverbio «giù», in ciò che è in realtà la descrizione di una situazione precisa, definita, fissata, anche se destinata a peggiorare nel tempo. La scrittura di Trevisan procede per anticlimax discendenti che strutturalmente equivalgono a progressioni musicali, con un meccanismo testuale che Gialloredo ha definito come un movimento «ritmico» discendente che «perpetua indefinitamente - per virtù stilistica di riverberazione e ripresa di un tema variato - la catena delle narrazioni continue di sconfitta offrendo il fermo immagine di un crollo permanente, ancora più angoscioso perché sfrutta materiali desunti dal mondo reale»⁶⁵. Sono frequenti le incursioni di stilemi bernhardiani: ne è un esempio l'uso esteso dei deittici, mentre è frequentissimo quello dell'aggettivo «cosiddetto», utilizzato per sfidare ironicamente il senso comune. Tale ridondanza segnala le verità universalmente riconosciute da sconfessare, denuncia un linguaggio specialistico vuoto che nasconde sotto la polvere le ingiustizie sociali. L'avversativa finale - come in questo caso - è anch'essa peculiare dello stile di Trevisan, come a sottintendere che la realtà è sempre peggiore di come appare. Altro stilema bernhardiano è l'uso dei alla terza persona: il discorso diretto è quasi sempre riportato senza l'uso di virgolette o punteggiatura introduttiva: «scrive Thomas, legge Davide». Talvolta, ci sono repentini cambi di persona che hanno la funzione di svelare al lettore la non attendibilità del narratore,

persino l'io si scinde, diviene doppio. Come scrive Aubrey-Morici, «la scrittura di Trevisan incamera nella stessa sostanza la scomparsa. Abbiamo a che fare con un io fuggente e fingente che usa la terza persona [...] per evitarsi e ritrovarsi «lontano da me stesso, tanto lontano da poterne parlare in terza persona»⁶⁶.

L'uso della punteggiatura è piegato alle esigenze dell'alternanza suono-silenzio. Il fine è una lingua scritta per essere letta, e i punti e le virgole indicano pause drammaturgiche. Riporto come esempio il peculiare uso della virgola dopo un segno interpuntivo interrogativo nel racconto già citato: «[...] come posso dire?, stanco»⁶⁷. La virgola, in questo caso, è una sorta di pausa musicale, un segno utile alla lettura. Come già detto, l'espansione sintattica avviene principalmente per anafora e altre volte per asindeto. Per descrivere tale paratassi asindetica è utile riprendere le parole con cui Luigi Severi profila i risultati di una simile scrittura sincopata in⁶⁸ di Celati:

[...] una cadenza sincopata, tale da lasciare in secondo ordine la chiarezza dell'esposizione, a tutto vantaggio del disegno ritmico. In questo senso, l'impressione a tratti di una scrittura approssimativa, da appunto casuale e non rivisto, rende bene un clima da improvvisazione jazzistica, di cui il romanzo vuole essere la provvisoria partitura, e in cui la punteggiatura, che abdica alla sua funzione logica, si configura come sistema di pause [...]⁶⁹.

Qui, tutto dipende da un presunto tempo interiore⁷⁰, da una continua oscillazione, che viene descritta nell'ultimo racconto di , poi destinato a divenire un monologo teatrale in versi. Per quanto riguarda la invece, si noti la significativa ricorrenza di alcune parole, non in un solo costrutto sintattico, bensì nell'intera opera. Ad esempio, in , “mostro” ha trentatré occorrenze, la parola “morte” ed altri lessemi da essa derivati sono ripetuti ottantatré volte, sedici volte “funerale”, il verbo “camminare” viene usato cinquantadue volte, infine vi sono cinque occorrenze per il verbo “fuggire” e il sostantivo derivato “fuga”. Le ricorrenze lessicali divengono sentieri semantici e originano alcune isotopie: il campo semantico della fuga, della scomparsa, della mostruosità, della morte. Come spiega Gialloretto, le ripetizioni fanno avanzare la storia:

[...] spostando la messa a fuoco all'interno della vicenda narrata, la sensazione è che il ritorno ossessivo dei medesimi segnali verbali e la riproposizione beckettiana dei contenuti [...] generino un duplice movimento testuale. Il primo fa avanzare la storia e determina lo sblocco dell'impasse psicologica. La ripetizione infatti è la sola forza che possa difenderci dall'incessante «crollo del passato nel presente», almeno per il fatto che ci dà modo di compiere ciò che si è lasciato in sospeso per demandarlo ad altri, alle proprie tragiche contofigure⁷¹.

Una simile ricorsività non può che diffondere un senso di pericolo e, come scrive ancora Gialloretto, «divenire nefasta». Le formule di negazione, che connotano e diffondono un

sensu di incertezza, sono anch'esse ripetute costantemente. A causa della ripetuta occorrenza di termini simili o opposti, il livello semantico si svuota e si ha l'impressione di essere immersi in una struttura musicale che non opera sul piano dei significati, ma su quello dei significanti. Come evidenziato da Ilaria De Seta⁷², la negazione è una delle figurazioni simmetriche più utilizzate dallo scrittore: «partire da un'osservazione, fare un'ipotesi scartandola per poi scartarne anche il suo contrario, con congiunzioni come “né” e “né”». Ad esempio: «La mia vita dipende da lui, perché di questo si tratta ormai: di una questione di vita o di morte, anche se questo né lui né nessun altro è minimamente in grado di capirlo»⁷³