

I



Ma non saprai giammai perché sorrido.  
 Perché fui il pedante Amleto  
 della più consolatrice borghesia.  
 Perché non ho combattuto il Leviatano  
 Stato che vuole tutto inghiottire  
 nella macchinosa congerie

5

della sua burocrazia inesorabile.

Ora mi nascono le unghie come ai morti.

NA14 71 / IL71, IL91 7 / P96 9 / CAL13 55 / TP 7 / PV19 81 / AMD21 18

Documento: C8D2

C8D2, NA14 7. burocrazia inesorabile. || ] burocrazia tentacolare. ||

Poesia di otto versi ripartiti asimmetricamente in due segmenti: 7 / 1. Scansione: 11 9 12 12 10 [5+5] 9 12 - 13 [9+4]. Il primo verso coincide con una ripresa puntuale dalla conclusione di *Al poeta Andrea Sperelli* di Gabriele D'Annunzio:

Sola io contemplo, sola e senza voce,  
 un mar che non ha fondo e non ha lido.  
 O tu che soffri, il tuo soffrire è atroce;

ma non saprai giammai perché sorrido.  
 (D'Annunzio 1966, 38)

Quest'ultima appare per la prima volta nel 1890 nell'edizione Treves della raccolta *La Chimera*, pubblicata come parte seconda dell'*Isotteo* in cui D'Annunzio ripropone e amplia il corpo testuale dell'*Isaotta Guttadàuro*, già edita nel 1886 (D'annunzio 1966, 17, 38). Nel 1920, inoltre, il verso torna inserito dal poeta a conclusione de *L'uomo che rubò la "Gioconda"* – con una variante:

La calca di forma davanti al fascino perpetuo.  
 Un giovine poeta capelluto sfoglia una rosa e getta le foglie verso il sorriso  
 inesplicabile.

«Tu non saprai giammai perché sorrido.»  
 (D'Annunzio 1950, 1099)

La carica assertiva della dichiarazione «non saprai giammai», che in *Invettive e licenze* occupa la *positio princeps*, è da considerarsi un vero e proprio tratto stilistico di B.: le affermazioni del poeta nella raccolta sono spesso formulate nei termini dell'osservazione apodittica. In altre parole, della presentazione di ciò che, per il soggetto,

è una certezza inequivocabile. Nello specifico di *Ma non saprai giammai perché sorridi*., la ragione del *sorridente* è un fatto che resta (e resterà) inaccessibile ai tentativi di comprensione dell'altro da sé. Ancora a proposito dell'intertesto dannunziano, il termine del *sorridente* si rivela particolarmente interessante se si considera che ne *Il piacere*<sup>1</sup> l'espressione «sorridente» è assente dal corpo del testo, ma viene utilizzata dall'autore nella dedica al pittore Francesco Paolo Michetti posta in esergo al romanzo. Qui il lemma appare proprio nell'ambito di una spiegazione, da parte di D'Annunzio, del motivo del suo sorridere a fronte di una sofferenza. Si delinea così un quadro speculare a quello della dedica *Al poeta Andrea Sperelli*, in cui, pure, l'io si dice sorridente a fronte di un dolore immenso («mar che non ha fondo e non ha lido»). Scrive D'Annunzio nella dedica a Michetti:

Sorrido quando penso che questo libro, nel quale io studio, con tristezza, tanta corruzione e tanta depravazione e tante sottilità e falsità e crudeltà vane, è stato scritto in mezzo alla semplice e serena pace della tua casa, fra gli ultimi stornelli della messe e le prime pastorali della neve. (1894, VI)

Le due dediche si pongono di fatto come momenti antitetici. In quella inserita nel romanzo, la ragione del sorridere appare rivelata e circostanziata. Al contrario, nella dedica poetica al protagonista del romanzo, a essere affermata è l'impossibilità di comprendere. Comune a entrambe le sedi è invece il ritratto di un io esposto a una sofferenza fuori misura. Proprio quest'ultimo elemento costituisce l'eredità a cui B. afferisce nel posizionare il verso in apertura della prima poesia di *Invettive e licenze*. Sia la «corruzione» e la «depravazione» in cui D'Annunzio si dice biograficamente immerso, che la *sofferenza senza fondo* in cui proietta l'io protagonista della dedica a Sperelli, sono infatti termini fondamentali nella poetica e nella concezione ontologica di B. L'eredità dannunziana è dunque localizzata non in un senso di insicurezza relativo alle ragioni di un generico sorriso, ma, più specificamente, di un sorriso espresso nel frangente di un patimento «atroce».

In *Al poeta Andrea Sperelli*, grazie al posizionamento della dichiarazione in conclusione, il senso di indistricabilità dell'enigma acquista ulteriore rilievo. Al contrario, in *Ma non saprai giammai perché sorridi*. B. prosegue nella scrittura generando un effetto meta-significativo. Nei due versi successivi il poeta definisce infatti sé stesso come un «pedante Amleto», prefigurando un carattere verbo-maniacale della sua poetica, in cui i nodi tematici della sofferenza e della sessualità 'deviata' (correlativi estetici del rapporto tra il poeta e il reale) sono oggetto di un ritorno ossessivo. L'essere stato un Amleto è di per sé ragione della continuazione oltremisura dell'elucubrazione soggettiva. L'attribuzione da parte di B. di un tratto amletico a sé stesso proprio quando la continuazione dei suoi versi si sostituisce al posizionamento dannunziano della conclusione, mostra un intento di rottura nei confronti del modello di riferimento. L'irrequietezza inquisitiva è infatti per Amleto un tratto insopprimibile della personalità, e costituisce non solo un dato tematico centrale nella tragedia

<sup>1</sup> Romanzo di D'annunzio il cui protagonista è Andrea Sperelli, dedicatario della poesia tratta da *La chimera*.

shakespeariana, ma anche un fattore che ne determina la dilatazione formale.<sup>2</sup> Il punto in cui nient'altro resta da dire, per il principe di Danimarca, è solo quello che prelude alla morte – come lui stesso proferisce al termine della celebre seconda scena del quinto atto, appena prima di soccombere: «The rest is silent» (Shakespeare 2010, 154).

Proprio la sovrapposizione identitaria tra B. e Amleto rivela il motivo per cui il silenzio dannunziano è per B. inaccettabile a seguito dell'affermazione dell'enigma. In *Invettive e licenze* quest'ultimo non prelude al silenzio, ma consiste in un paradossale punto di inizio che proietta verso quella che, come anche per Amleto, è dilatazione ossessiva di una sofferenza. Il modello di D'Annunzio, che poneva la citazione dell'enigma al margine del silenzio creando un effetto di solennità, viene così capovolto. B. colloca sé stesso come parte attiva e inquieta nel frangente del dolore, adottando un *modus* di derivazione kafkiana:<sup>3</sup> nel continuare la composizione oltre un limite originariamente stabilito, implica un'accettazione dell'irrisoluzione. Dunque, una prospettiva di convivenza ossessiva con il dolore (assumendo la postura esistenziale del principe di Danimarca) proprio all'inizio della raccolta.

Nel v. 3 il poeta dichiara la propria vocazione amletico-pedantesca come rappresentante della «più consolatrice borghesia». Si tratta dell'unico caso della raccolta in cui al termine *borghesia* viene attribuita una simile connotazione. L'orizzonte del vivere borghese, integrato alla società, è infatti ritratto in *Invettive e licenze* come frangente dal quale il poeta si percepisce escluso a causa della sua *diversità* – ma mai del tutto.<sup>4</sup> La scelta della prima sede per sottolineare la specifica sfumatura dell'atteggiamento *consolatore* borghese, a cui il poeta sovrappone il suo approccio amletico, ha ancora il valore di una dichiarazione poetica e morale da parte di B. Alla presentazione di sé come Amleto-borghese segue infatti una ulteriore specificazione sul suo disimpegno politico-sociale. Lui *non* ha «combattuto il Leviatano Stato»: ha rifiutato la categoria dell'agire empirico cara alla sua generazione (quella degli universitari del '68 romano) come, appunto, un moderno Amleto incapace di trascendere la sua stessa inazione (Di Giacomo 2019). Nella connotazione dello «Stato» come «Leviatano» (rilevata frattura tra i due termini tramite *enjambement*), la visione di B. si esprime nei termini hobbesiani<sup>5</sup> di conflitto sociale perpetuo, veicolati dal celebre ricorso all'allegoria veterotestamentaria del mostro abissale.<sup>6</sup> La ripresa del trattato di Hobbes è suggerita, inoltre, dall'originale utilizzo dell'aggettivo «macchinosa», in richiamo

**2** Amleto è la tragedia più lunga, per numero di versi, tra quelle di Shakespeare.

**3** Un esempio, in questo senso, è offerto dal quinto degli *Aforismi di Zürau*: frammento teoretico in cui il «punto» oltre cui «non vi è più ritorno» viene indicato come quello che deve, ontologicamente e poeticamente, «essere raggiunto» (Kafka 2004, 21).

**4** Cf. ad es.: *Le pazienti fami dei giovani diversi*, vv. 14-18; *Già da te mi distacco, inquieto testimone*, vv. 1-6.

**5** Hobbes 1965, 8: «For by Art is created that great Leviathan called a Common-Wealth, or State, (im latine Civitas) which is but an Artificiall Man; though of greater stature and strength than the Naturall, for whose protection and defence it was intended; and in which, the *Sovereignty* is an Artificiall Soul, as giving life and motion to the whole body».

**6** Is, 27, 1-5: «In quel giorno il Signore punirà | con la spada dura, grande e forte, il | Leviatàn, serpente guizzante, il Leviatàn, | serpente tortuoso, e ucciderà il drago che | sta nel mare».

alla descrizione riferita dal filosofo al consesso statale inteso nei termini di una struttura meccanica, costituita da parti integrate sinergicamente.

La scelta di sostituire con l'aggettivo «inesorabile», in IL71 e seguenti, l'originale «tentacolare» di C8D2 e NA14, mostra un preciso intento del poeta di esprimere il senso di ineluttabilità della «congerie» burocratico-formalistica dello Stato italiano. L'io è posto, in questi termini, a fronte di una disumanità ancora una volta kafkiana, evocata dal riferimento non a un particolare fisico come quello dei *tentacoli* (più vicino all'allegoria biblica del mostro) ma al tratto immateriale della sua *inesorabilità*. Il senso di angoscia implicato dai vv. 5-7 trova infine un correlativo d'immagine nella similitudine conclusiva – posta in risalto dall'isolamento sintattico e grafico dal resto della compagine testuale. L'attribuzione al proprio corpo del fenomeno illusorio della *crescita* delle «unghie» dopo il decesso, presenta lo stato ontologico dell'io come, appunto, indistinguibile da quello di un morto: stato di convivenza disperata con la morte, spogliata di ogni significato redentivo.<sup>7</sup>

L'affermazione di tale stato assume, in conclusione della poesia, un valore dichiarativo, in linea con l'impostazione del primo verso. L'utilizzo del tempo presente del verbo e l'apertura con l'avverbio deittico «ora» contribuiscono a determinare l'affermazione di B. come un discorso relativo alla sua realtà esperienziale soggettiva. Dunque, alla sua percezione di sé nel momento presente, che prelude al resto della raccolta come un'indicazione di orizzontamento filosofico ed estetico: tutto ciò che consegue alla coscienza di irrisoluzione della tragedia è verbalizzazione del dolore. In questo, il poeta è Amleto: un soggetto isolato nella sua ossessione verbale (declinata ora nell'*invettiva*, ora nella *licenza*), maturata nella coscienza kafkiana di negatività ontologica (Masini 1957, 173), di irrisoluzione della frattura tra l'io e ciò che a esso è immanente – lo Stato, la divinità ascondita, la morte stessa.

<sup>7</sup> Si osserva in questo un'eco tematica dalla *Sepoltura* baudelaيرية, già dedicata alla figurazione dell'io poetico nella bara come stato di negatività esistenziale (cf. Baudelaire 1996, 143).

## Quale sesso ha la morte?

Con quale sesso mi verrai incontro,  
se Orfeo scalmanato non mi riguarda  
e Euridice era una troia infingarda?

Addio scemenza mia trangugiata  
in tutta fretta dentro una fratta,  
il sapore si perde nella notte dei delinquenti  
che ricattano la loro semenza con gli schiaffi  
della certezza, al cinema di periferia.

5

Ma quale sesso ha la morte?  
È ragazzo. È ragazza. Spaventosamente  
materna mi abbraccia al limitare del sonno,  
quando l'alba affretta la sua agonia  
e il giorno calza i suoi colori di malinconia;  
quando l'orina preme nella vescica  
e il sesso prega le sue erezioni di non fare  
troppo male, di non troppo eccitare il compagno  
tacito e notturno;  
l'occhiuto grembo rimane ad ascoltare allora  
il mio bisogno di preghiera detta ad alta voce:  
« Signore, illeso il giudizio aspetto, la mia morte.  
Non l'aspetto che come giustiziera, avvocato  
del diavolo, in un curialesco ufficio celimontano.

10

15

20

In terra certa sprofondami. Che io non debba  
patire in mia morte la mia sopravvivenza.

Signore, fammi morire tutto, eternamente.  
I morti non mi abbiano loro sodale spento.  
È lontano il giorno della mia creazione.  
È vicino il giorno della mia distruzione. »

25

NA16 145 / IL71 8, IL91, TP 8

NA16 8-9. periferia. | Ma quale ] periferia. || Ma quale 20. «Signore ] » Signore 24-5.  
sopravvivenza. || Signore ] sopravvivenza. | Signore 28. distruzione». ] distruzione”.

Poesia di ventotto versi ripartiti in cinque strofe secondo lo schema: 3 / 5 / 14 / 2 / 4.  
Scansione: 11 11 11 - 11 10 16 [11+5] 16 [11+5] 14 [8+6] - 8 13 [7+6] 14 [6+8] 11 15 [9+6]  
12 14 [10+4] 15 [11+4] 6 15 [8+7] 15 [9+6] 16 [11+5] 14 [7+7] 16 [11+5] - 14 [9+5] 14 [7+7]  
- 15 [10+5] 14 [7+7] 12 [6+6] 14 [7+7]. La questione del sesso *della morte* porta a un

grado negativo la più nota espressione relativa «sesso degli angeli», usata per indicare un ragionamento senza scopo o soluzione possibile. Il titolo, che introduce al tema, fornisce un'indicazione preliminare relativa all'identità di colui al quale, nei primi tre versi, B. rivolge la domanda diretta. Nella prima strofa l'interrogazione sul sesso è infatti formulata dal poeta in una cornice non teorica, come nel titolo, ma contestualizzata nello stato effettivo della sua situazione esistenziale. Tale collocazione implica, al cominciare del testo, un senso onirico: la morte si intramette nello spazio del reale come un fattore che incide empiricamente. In altre parole, che interagisce con la realtà concretamente esperita da B. – soggetto in attesa che la morte stessa, personificata, gli *venga incontro*.<sup>8</sup> In aggiunta, l'irrisoluzione della domanda sul genere sessuale è presentata come una questione sollevata da motivazioni che riguardano personalmente il poeta. Ai vv. 2-3 corrispondono infatti due proposizioni causali formulate con una sfumatura ipotetica, corrispondenti alle ragioni per cui, all'atto di attendere la morte (prossima) l'io non riesce a prefigurarla. Tramite il riferimento mitologico, B. presenta i nomi di Orfeo ed Euridice come archetipici dei generi corrispondenti – maschile e femminile, inquadrati in senso binario – rispetto a cui percepisce una frattura, per due ragioni distinte. La prima, rispetto a Orfeo, ha a che vedere con il *non esserne riguardato* in conseguenza del suo essere «scalmanato»: soggetto eterosessualmente desiderante. La seconda, rispetto a Euridice, è formulata con il registro dell'*invettiva*.

La percezione di sé come un escluso dal contesto relazionale eteronormato e le relative sofferenze che tale percezione comporta, costituiscono un tema significativo in *Invettive e licenze* – come fattori determinanti della *diversità* singolare. L'isolamento dei primi tre versi come strofa a sé stante e, più in generale, il posizionamento della poesia come seconda dell'intera raccolta, attribuiscono alla questione il valore della premissione. Dunque: di un'affermazione relativa allo stato esistenziale e identitario del sé – di cui il poeta segue a trattare approfonditamente. Nei vv. 4-9 il discorso assume il tono del congedo, implicato dal termine iniziale «Addio» e focalizzato sulla memoria di incontri sessuali passati, e localizzati nel tempo e nello spazio: «dentro una fratta» (in connessione paronomastica con «fretta»), «nella notte dei delinquenti» e «al cinema di periferia» (rilevato dalla posizione conclusiva).

Quest'ultimo spazio assume un ruolo importante nell'immaginario estetico del poeta, che dedica a esso il poemetto *All'Ambra Jovinelli* – pubblicato anch'esso in NA16 e collocato, in IL71 e seguenti, nella quinta sezione. La risonanza paronomastica tra i lemmi della «scemenza» e della «semenza» (di chiara derivazione dantesca) contribuisce alla connotazione del contesto descritto come degradato. Essa è infatti *ricattata* dai «delinquenti» in funzione della loro «certezza», vale a dire: della loro autoconsapevolezza, il cui riscontro giunge proprio nel contesto del cinema. La tematizzazione dell'esperienza omoerotica nella sala di proiezione, di derivazione pasoliniana (Pasolini 1998, 1127-31) e osservabile in *Invettive e licenze* in altri due casi,<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Il tema è presentato in una comune cornice onirica nella poesia *Ascoltavo la morte nel mio sogno*, cui al v. 3 la morte si esprime in prima persona dicendo al poeta: «Ti trascuro. Non verrò mai da te».

<sup>9</sup> Cf. *All'Ambra Jovinelli*; *Sembra che m'abbandoni la follia*.



conclude il primo periodo sintattico della strofa e apre alla ripetizione della doman-  
da sul sesso della morte. A questa, collocata nella lezione di NA16 in apertura di una  
nuova strofa, segue il prospetto delle possibilità binarie di maschilità e femminilità,  
in riferimento alle quali vengono utilizzati, a differenza della prima strofa, i termini  
indeterminati di «ragazzo» e «ragazza». L'inserimento di un punto fermo tra i due so-  
stantivi rimarca l'incomunicabilità e il senso di isolamento che si interpone tra le due  
dimensioni di genere, a cui segue una connotazione dell'approccio con cui la mor-  
te, «al limitare del sonno», *abbraccia* il soggetto, adottando una maniera «spaven-  
tosamente materna».

La ripetizione anaforica dell'avverbio di tempo ai vv. 12 e v. 14 apre alla presentazio-  
ne di due diverse letture dello stesso momento aurorale: la prima estesa ai vv. 12-13,  
la seconda ai vv. 14-17, ed entrambe delimitate in conclusione dal punto e virgola. La  
prima lettura, più breve, presenta il tempo dell'alba nei termini di un generico richia-  
mo lirico-romantico, evocato dalla citazione dell'elemento sentimentalistico della  
«malinconia» (di alfieriana<sup>10</sup> e dannunziana<sup>11</sup> memoria, già oggetto nel Novecento  
della celebre critica umoristica palazzeschiana nel 1909<sup>12</sup> e poi canonizzato nel rap-  
porto al contesto dell'alba, nel 1939, dalla lirica di apertura della prima raccolta di  
Sandro Penna [2017, 9]) posto in relazione metonimica con un indefinito dato colo-  
ristico. Il richiamo contestuale lirico è rafforzato inoltre dall'associazione topico-ar-  
caizzante della rima con «agonia», nel verso successivo.<sup>13</sup> Al contrario di questa prima  
lettura del contesto aurorale, la seconda è formulata da B. in termini lessicalmente  
piani, di ordine comunicativo e quotidiano, ed è focalizzata sullo stato del membro  
maschile che, personificato come già la morte, «prega» i suoi stessi processi erettivi.

**10** Cf. ad es.: Alfieri 1903a, 61: «Malinconia, perchè un tuo solo seggio | Questo mio core misero ti fai?»; Alfieri 1903a, 78: «Malinconia dall'altro, hammi con voci | Tetre offuscato l'intelletto e stanco»; Alfieri 1903a, 108: «Ogni senno e virtude in me vien manco, | "Pien di malinconia la lingua e il petto"»; Alfieri 1903a, 123: «Ma tanta e tal malinconia vi arredo, | Che felice esser mai qui non mi accade»; Alfieri 1903a, 172: «Malinconia dolcissima, che ognora | Fida vieni e invisibile al mio fianco».

**11** La centralità del termine nell'ambito dell'opera di D'Annunzio è testimoniata dal numero delle occorrenze che superano, considerando anche i lemmi aggettivali e avverbiali derivati, le trecento occorrenze (dati IntraText, EuloTech, open access, consultabili in: <https://www.intratext.com/IXT/ITA3506/IN.HTM>). A livello critico, al tema della malinconia nell'opera dannunziana sono stati di recente dedicati gli approfondimenti: Oliva 2007; *D'annunzio tra ironia e malinconia. Atti del 44° convegno nazionale di studi*, 2018, 223-323.

**12** Palazzeschi 1930, 11: «Non ha che un colore | la tavolozza dell'anima mia: | "malinconia."».

**13** Tanto nel frangente italiano quanto in quello europeo della rima contemporaneità poetica, le occorrenze di accostamento tra i due termini sono svariate (ad es.: Stecchetti 1905, 397: «Nel ciel grigio e sonnolento | è una gran malinconia, | e la neve senza vento | muor nel fango della via. || Un mortale increscimento | assalì l'anima mia; | agghiacciato il cor mi sento | nel sudor dell'agonia»; Darío 1917, 173: «Y en este titubeo de aliento y agonía, | cargo lleno de penas lo que apenas soporto. | ¿No oyes caer las gotas de mi melancolía?»). Nello stesso contesto temporale, l'occorrenza del binomio rimico *agonia* : *malinconia* appare anche come formula traduttiva (ad es.: Poe 1896 [edizione open access Poe 2006, 81]): v. 72 «What a world of solemn thought their monody compels!» | «Che agonia! | che sottile malinconia | in quel ritmo sempre uguale!». Particolare interesse, in questo contesto, assume l'identificazione della ripresa già in area pasoliniana: Pasolini 2009, 1101: «nella malinconia dell'Italia dei Manieristi, | ha ucciso tutti: guardateli - ombre | grondanti d'oro nell'oro dell'agonia».

La sproporzione tra i diversi registri utilizzati da B. nei due segmenti di testo risponde a un preciso intento stilistico di accostamento tra linguaggio 'alto' e 'basso'. Il tratto, centrale in *Invettive e licenze*, è già osservabile anche al v. 3, in cui all'onomastica aulica di «Euridice» è attribuito il termine dispregiativo (e lessicalmente triviale) di «troia».

Dal ventesimo verso alla conclusione della poesia, l'io si rivolge direttamente al «Signore» in conseguenza di una «necessità» di preghiera orale. In ascolto di questa, conclusa tra virgolette, resta il già citato «compagno tacito e notturno» (la cui citazione cui prosegue l'allusione sessualizzata al membro maschile). A esso il poeta allude inoltre tramite la sineddoche riferita al ventre scoperto – al cui ombelico è sovrapposto un termine oculare). Alla domanda iniziale sul sesso della morte B. sostituisce, a questo punto, una dichiarazione sul proprio stato di attesa della stessa, non più interrogata direttamente ma ritratta con delle sembianze che la proposizione concessiva ai vv. 21-2 presenta come *certe*. Segue un ulteriore accostamento di opposti: la morte, avvocato del *diavolo*, è localizzata in uno spazio *curiale*, di ambito laziale-vaticano. A quest'altezza, si osserva in NA16 una separazione strofica, assente poi da TP. In quest'ultima lezione i quattro versi conclusivi sono infatti preceduti da un'unica strofa di sedici versi, estesa dal v. 9 al v. 24. Nella presente riproduzione del testo, è stata ripristinata la formattazione originale: è infatti possibile considerare lo scarto della separazione tra i vv. 22-3 come una svista, dovuta al fatto che sia in IL71 che in IL91 il ventiduesimo verso del testo collima con il margine inferiore del foglio. L'analisi di NA16, in questo senso, gioca un ruolo decisivo nella risoluzione dell'ambiguità.

La conclusione della poesia coincide con una vera e propria supplica a Dio affinché alla morte non segua alcuna nuova dimensione di esistenza. A essere agognata è la «terra certa»: l'annichilimento di ogni *sopravvivenza* possibile, a danno delle possibilità oltremondane paradisiache o infernali – concetto poi espresso anche in *Preghiera* nella sezione successiva (vv. 11-12: «Mio ignaro, dimentica il sistema della morte | il gran risveglio rifiuta. »). Ai vv. 25-8, separati dai rispettivi punti fermi in singole unità sintattiche, la supplica si ripete nei termini di una richiesta, definitiva, di morte priva di riscatto, e che giunga a separare l'io dagli altri trapassati. Il momento della preghiera aurorale assume in conclusione il valore di una dichiarazione identitaria, relativa alla percezione di sé come «vicino» al giorno fatale, e ormai «lontano» da quello della nascita. Si tratta di un tema a cui B. si riferisce in *Invettive e licenze*, a più riprese.<sup>14</sup> Nello specifico di *Quale sesso ha la morte?*, la sua declinazione si mostra come una ripresa del Salmo 88: invocazione mattutina (v. 14: «Ma io a te, Signore, grido aiuto, | e al mattino giunge a te la mia preghiera») rivolta alla divinità proprio in funzione della prossimità della morte – ovvero dello stato in cui il soggetto, al culmine del dolore, già si percepisce: «la mia vita è vicina alla tomba. | Sono annoverato tra quelli che scendono nella fossa, | sono come un morto ormai privo di forza» (vv. 4-5).

<sup>14</sup> Cf. ad es.: *Il serpente inquieto che indugiava*; A Pier Paolo Pasolini; *Sono gesti di morte i tuoi*.