

# Poesía y colonialismo: *Maia* de Gabriele D'Annunzio

Sandro ABATE\*

CONICET

Universidad Nacional del Sur (Bahía Blanca, Argentina)  
sabate@criba.edu.ar

Recibido: 15/04/2008

Aceptado: 04/02/2009

## RESUMEN

*Maia*, el primero de los volúmenes que componen los *Laudi* de Gabriele D'Annunzio, ha sido valorado por la crítica en una doble perspectiva: por su contenido mítico-simbólico (el viaje hacia las fuentes clásicas de la cultura occidental) y por su vinculación con las ideas filosóficas de F. Nietzsche. En este trabajo se propone una relectura del texto de 1903, con especial atención a aspectos que el desarrollo de los estudios poscoloniales han comenzado a hacer evidentes. A partir de algunas observaciones estructurales, se analiza el nuevo arquetipo heroico que el texto promueve (el explorador colonizador) en el paralelo de las figuras de Ulises-Boggiani, y se ponen de manifiesto los valores que implican una sustancial adscripción a los postulados imperialistas del darwinismo social, con su consecuente ubicación en el segmento de la cultura dominante.

**Palabras clave:** D'Annunzio, *Maia*, poesía, decadentismo, estudios poscoloniales.

## Poetry and Colonialism: *Maia* by Gabriele D'Annunzio

## ABSTRACT

*Maia*, the first of the *Laudi* volumes by Gabriele D'Annunzio, has been exalted by the critics from two perspectives: on account of its mythical and symbolic content (a journey back to the classical sources of western culture), and for its connection with F. Nietzsche's philosophical ideas. In this paper we propose a new reading of the 1903 text, in which particular attention will be paid to aspects arising from developments brought about by post-colonial studies. Starting from several structural observations, there follows an analysis of the heroic model presented by the text in parallel with Ulyses and Boggiani, thus revealing the values assigned to the imperialist ideas of social darwinism and their subsequent position in a particular segment of the dominant culture.

**Key words:** D'Annunzio, *Maia*, poetry, decadentism, postcolonial studies.

---

\* Uruguay 127. 8000 Bahía Blanca. Argentina

Después de su viaje a Grecia en 1895, con las recientes lecturas nietzscheanas que parecían suministrarle una nueva dimensión a sus múltiples intereses culturales, y sobre todo dotado de una condición material y financiera más relajada, a raíz del interés que sus obras suscitaron en el mercado francés y de su vinculación sentimental con la actriz Eleonora Duse<sup>1</sup>, Gabriele D'Annunzio comenzó a diseñar su proyecto lírico más ambicioso: un ciclo de siete volúmenes a los que titularía con los nombres de las siete pléyades: Maia, Electra, Alcione, Mérope, Astérope, Taigete y Celeno. De los así llamados *Laudi del cielo, del mare, della terra, e degli eroi*, solo publicó los cinco primeros, entre 1903 y 1918; los últimos dos nunca fueron escritos. Sin embargo, a pesar de que el proyecto quedó inconcluso, lo publicado llegó a adquirir tal dimensión estética que los editores y críticos de su obra lo consideraron un bloque lírico autónomo, y lo llamaron “Versi di gloria”, para distinguirlo así de la producción precedente en verso, los “Versi d'amore”.

El primero de los *Laudi, Maia* (1903), está constituido por un extenso poema de 8.400 versos, titulado “Laus vitae”. El poema, que abre el ciclo que en el proyecto original se clausuraría con *Celeno: laus mortis* (nunca escrito), se divide en 21 períodos compuestos por un número variable de estrofas (400 en total) de 21 versos cada una, sobre una base rítmica mayoritariamente novenaria.

Se trata, en esencia, del relato de un viaje a la Grecia antigua<sup>2</sup>, que emprende el protagonista narrador junto con algunos compañeros. Como en casi toda obra de cierto aliento épico, la dimensión estructural y dispositiva adquiere una singular relevancia, aspecto este último sobre el cual la crítica posiblemente no ha reparado aún con la suficiente atención, a pesar de que *Maia* «sembra oggi uno dei luoghi piú tipici della poesia dannunziana e pertanto meritevole di una nuova e impregiudicata attenzione» (Andreoli 2001: 911).

Los principales contenidos semánticos, entonces, están colocados con naturalidad sobre condiciones estructurales bien precisas, y subrayan las fundamentales direcciones culturales que integran el texto: la transposición al presente del mundo clásico y la evocación programática y política de un renacimiento del espíritu imperialista

<sup>1</sup> Es, por lo general, un dato aceptado entre los principales biógrafos de D'Annunzio, que –a pesar de su legendario desequilibrio económico– desde los últimos años del siglo, sus condiciones materiales se establecieron con mayor comodidad. Un síntoma inequívoco de ello es que ya no escribirá más novelas –el más burgués de los géneros, el género que sin duda mayores ganancias le había reportado–, y desde 1895 se dedicará casi exclusivamente a la escritura lírica y dramática, con la única salvedad de la llamada “prosa nocturna”. Como afirma Chiesa, «la sua fama si diffondeva sempre più in Francia, dove le sue opere suscitavano entusiasmi e polemiche» (2006: 91).

<sup>2</sup> El viaje a Grecia, que incluía la expedición por las rutas arqueológicas recientemente descubiertas en el Egeo, constituyó uno de los itinerarios preferidos por toda aquella generación de intelectuales que vivieron la etapa de entre-siglos. En tal sentido, no tardaron en aparecer las contribuciones periodísticas firmadas por personalidades de renombre, «dove alla nota diaristica si mescolano sovente le suggestioni dell'antica mitologia» (Andreoli 2001: 897), junto con una nueva valoración del arte clásico y, sobre todo, de la cultura minoica, aspecto sobre el cual pueden consultarse los documentados estudios de Marabini Moevs.

latino. Ambas direcciones han dado lugar a las más celebradas claves de lectura, en función de los inmediatos contextos de recepción del libro durante la primera década del siglo XX, tanto dentro como fuera de Italia. En efecto, la estructura del texto permite reconocer una cuidada disposición: los tres primeros períodos, al igual que los tres últimos, sirven de marco celebrativo para la obra; en el centro, los doce períodos que van desde el IV al XV inclusive, contienen el relato del viaje propiamente dicho, mientras que los tres que le siguen, del XVI al XVIII inclusive, componen un bloque eminentemente profético.

Teniendo en cuenta estas consideraciones preliminares, voy a detenerme en un par de aspectos estructurales que hacen de la dimensión dispositiva del texto una garantía de su legibilidad en clave imperialista. El periplo que el protagonista-narrador emprende por el pasado clásico, hacia las raíces de la cultura occidental, desde Olimpia hasta Eleusis, de Patre a Delos, está enmarcado por dos figuras a través de las cuales se promulga el nuevo modelo heroico. Ulises, al principio del viaje (en el período IV), y el amigo y compañero Guido Boggiani, al final (en el período XV), constituyen un núcleo fundamental de significado en tanto que acentúan el arquetipo heroico del nuevo “superhombre”, pero también en cuanto a que de la simbiosis de ambos es posible comprender la clave de actualización del modelo antiguo en el presente moderno, operación mediante la cual la obra adquiere contenido político y programático. De manera que el pasado clásico ya no aparecerá revestido de las condiciones nostálgicas y acaso humanísticas con las que solía rodearse en la producción lírica precedente de D'Annunzio como de tantos otros poetas de fines del siglo XIX (Wilde, Morris, Manuel Machado, Rubén Darío, entre otros), sino que –por el contrario– será ahora una reserva moral a partir de la cual proyectar la visión profética de un futuro que recupere sus valores más genuinos que han sido silenciados por el Cristianismo.

Por medio del paralelismo Ulises-Boggiani, dispositivo estructural que enmarca el viaje, se promulga el nuevo arquetipo heroico: el explorador y colonizador de tierras lejanas, el hombre blanco europeo que por medio del arte y la técnica se siente habilitado para acceder al control de una amplia gama de culturas subordinadas.

Ambos personajes, Ulises y Boggiani, comparten cualidades físicas y morales que enfatizan su pertenencia a un espacio hegemónico que se construye en abierta hostilidad con respecto al territorio periférico. El modelo homogéneo dominante es el del hombre blanco europeo, descrito a partir de la tipología étnica que se verifica en el nivel textual por medio de la acentuación de unos ponderables atributos de claridad. Ulises tiene «capo canuto» (IV, 37), «ginocchio ferreo» (IV, 40), y «folgore degli occhi» (IV, 104), mientras que Boggiani es «il piú pallido» (XV, 317), tiene «occhi chiarissimi» (XV, 315), «biondi capelli» (XV, 319) y «capo d'oro» (XV, 412). Otras cualidades físicas suyas sugieren además definidas virtudes morales de fortaleza y dinamismo: «fronte ostinata» (XV, 302), «gambe snelle» (XV, 312), «robusta ossatura» (XV, 321), «bocca sobria» (XV, 327), «collo agile» (XV, 328). Se elogia su «piede scalzo» (XV, 394), la «pianta ampia e certa» (XV, 396), el «maschio e divergente pollice» (XV, 397-398), el «piè corridore» (XV, 398). A partir de esta disposición favorable para los desplazamientos y los viajes, se proyecta el modelo

heroico imperial del explorador colonialista. Boggiani tiene un corazón «ebbro e folle d'immensità» (XV, 388), un «piede veloce» (XV, 456-457), un «passo spedito» (XV, 407-408), «certo e leggero» (XV, 437). De su «limpida voce» (XV, 440), se aguarda la narración de «la conquista lontana» (XV, 441). Su «avido cuore» (XV, 360) lo lanza a «errare in sempre più grande spazio» (XV, 362-363). Es, como el texto remarca en al menos cinco ocasiones, un «Ulisside», un digno sucedáneo de Ulises, de quien heredó la condición marina, el deseo de navegar, crecer y expandirse. En efecto, en correspondencia con su sucesor, el «cuore magnanimo» (IV, 42) de Ulises anhela combatir

per crescere e spandere immensa  
l'anima mia d'uom perituro  
(IV, 220-221)<sup>3</sup>.

Sabe maniobrar el timón «spiando volubili venti» (IV, 34), conoce «mille vie» (IV, 81). Su «necessario travaglio» (IV, 62) lo distingue del resto como un ser industrioso, cuya mano ha sido capaz de fabricarse «il talamo vasto» (IV, 155). Boggiani, por su parte, también es presentado como un individuo «eletto» (XV, 304), «sempre operoso» (XV, 393). Su «pronto vigore latino» (XV, 460) lo había destinado a perecer en circunstancia aventurera, cuando su «sangue ottimo» (XV, 432-433) fue derramada sobre el lejano territorio explorado que gracias a él se ha vuelto ahora notorio. Guido Boggiani (1861-1901), que en 1895 había compartido con D'Annunzio el viaje a Grecia, fue pintor y explorador. Viajó luego a la selva subtropical chaqueña, en el norte argentino, donde vivió sus últimos años como “adelantado”, pionero y explorador, estudiando a las tribus indígenas que allí tienen asiento. Murió acribillado por las flechas de los indios.

Indudablemente esta arquitectura conceptual e ideológica sobre la que se construye la identificación y pertenencia de ambos personajes a un territorio blanco europeo, portador del conocimiento y de la industria, explorador y colonizador de geografías ignotas a las que accede con deseos de expansión imperial, remite con naturalidad al paradigma darwinista, en el sentido de que aparecen enfatizados los contenidos de herencia, fortaleza, supremacía, al igual que aquellos que son producto del desarrollo, la adaptación y el dominio con respecto a las condiciones ambientales y a las poblaciones que considera menos evolucionadas.

El territorio explorado por Boggiani reúne, para D'Annunzio, una serie de condiciones geográficas y culturales opuestas a las suyas, que, en última instancia, remiten al discurso ideológico sobre América, a los tradicionales ideogramas cronísticos y colonialistas al subrayar los aspectos “sobrenaturales” del “nuevo mundo”, la inferioridad cultural de sus pobladores y la intención de dominarlos. Al referirse el texto a la selva del Gran Chaco, en el norte argentino, se enfatizan las condiciones más liga-

---

<sup>3</sup> Todas las citas de *Maia* corresponden a la edición indicada en las referencias bibliográficas. Consigno en cada caso, entre paréntesis, el número del período y los versos de que se trata.

das a la oscuridad, a la ignorancia, a lo natural y silvestre, a lo desconocido, a lo primitivo y no industrializado, a lo peligroso y letal, a las dimensiones infinitas. Particularmente expresiva resulta esta percepción del “otro” cuando relata los días que Boggiani vivió

tra fosche incognite stirpi  
dell'anima ancora constretta  
nell'inviluppo terrestre  
come gli iddii primitivi  
dell'Elade eran ancor misti  
agli elementi del Cosmo.  
Condotto avea su le notturne  
correntie la spaziosa  
rate carica di tronchi  
centenni e mirato il volume  
infinito dell'acque  
(XV, 343-353)

En esta «terra incognita» (XV, 359-360), en esta «smisurata fronda opulenta» (XV, 375-376), Boggiani cayó «sotto la clava del selvaggio predone» (XV, 442-443), «nell'umida ombra» (XV, 444). «Nella foresta letale» (XV, 448-449), «nel nuovo» (XV, 452), su sangre «bagnò l'erbe e i fiori dell'umo» (XV, 454), de esta «terra ignota» (XV, 462). Finalmente, el paradigma darvinista de colonialismo encuentra definida expresión en la identificación que el texto sugiere entre las “patrias remotas” y las “esclavas”:

Come le schiave  
di Bitinia o di Frigia  
recavano in letto corintio  
l'indelebile aroma  
natale, così le sue patrie  
remote nell'anima sua  
voluttuosamente  
odoravano  
(XV, 366-373).

El otro aspecto en el cual la estructura contribuye a refrendar significados determinantes de la obra es la aparición de la llamada décima musa, Energeia, precisamente en el centro de su organización, es decir en el período XI, segmentando, de esta forma, dos partes iguales de diez períodos cada una. Se trata de la décima musa, la que silencia a las otras nueve representantes del antiguo arte y de la antigua belleza. El arte nuevo, para D'Annunzio, nace del ocio garantizado al hombre por la máquina industrial que reemplaza su trabajo, de manera que «la nuova Arte è la negazione di quella antica, posta com'è nel segno della decima Musa Euplete Euretria Energeia (cioè, appunto, la musa della produzione industriale, della forza della macchina), mentre ormai le altre nove muse, quelle dell'antica Bellezza,

tacciono, sono cancellate, spariscono, dopo aver sacrificato tutti i beni del passato nella fornace (il símbolo dell'industria)» (Bàrberi Squarotti 1979: 207).

Tal disposición medular subraya un contenido central del texto, en el sentido de que la principal herramienta de control y dominio en manos del hombre blanco es la energía eléctrica, que alimenta la maquinaria industrial, alrededor de la cual se establece la nueva lógica del poder capitalista de las principales potencias europeas. Como afirma Tessari, «D'Annunzio trasfigura in moderna teofanía l'ideología imperialista, perseguendo il duplice scopo di adattarla alle tradizioni (attraverso l'ennesimo recupero del mito di Roma) e alle condizioni geografiche italiane, e di presentarla in veste morassiana di nucleo psichico dotato della stessa forza trascendente e sovrarazionale degli archetipi ellenici» (1990: 44). No solo porque libera al hombre blanco europeo de las condiciones opresivas del trabajo servil, sino fundamentalmente porque posibilita las nuevas aventuras imperialistas que involucran directa o indirectamente a todas las economías mundiales, la disposición central de *Energieia* dentro de la estructura de *Maia*, se conjuga naturalmente con la significación que la obra adquiere bajo la advocación de un proclamado renacimiento del espíritu imperialista latino.

'Euplete! Eurètria!' S'udiva  
sul grido dei Portatori  
di fuoco irrompere a quando  
a quando un nome invocato  
come il benefico nome  
d'una deità imminente.  
'Energèia' Fuggito  
dagli occhi umani era il sonno  
bestiale della stanchezza.  
Libere eran tutte le braccia  
dal travaglio servile,  
libere per l'ornamento  
del mondo.

(XI, 400-412)

En síntesis, tanto la disposición centralizada de *Energieia* como el paralelismo Uli-ses-Boggiani que delimita el viaje, constituyen dos claros ejemplos de hasta qué punto los aspectos estructurales merecen especial atención con vistas a una renovada lectura de *Maia*, en el marco de las teorías poscolonialistas, una lectura que no se desentienda del compromiso de desestabilizar la epistemología del poder que subyace, sus criterios de verdad y sus estrategias de representación.

El mensaje profundamente imperialista que Gabriele D'Annunzio promulga en *Maia*, y que codifica incluso bajo dimensiones estructurales, va acompañado por una nueva visión del arte y de la función del artista en el campo de poder, es decir, en el ámbito de las prácticas que legitiman las condiciones de dominación. Con la refutación implícita de la figura del artista exiliado del poder, del arte por el arte o del arte reservado a una remuneración diferida, el texto promulga una nueva dimensión de

artista en tanto profeta, de poeta-vate que visualiza el porvenir. El artista no es el héroe<sup>4</sup>, sino el que anuncia al héroe. Tal atribución profética reservada a la práctica poética conlleva una superación de la visión residual del arte como reino sagrado, como territorio reservado a un espíritu selecto y desdeñoso del entorno vulgar y burgués, visión que había sido preeminente en sus anteriores colecciones líricas, desde *Canto novo* hasta *Poema paradisiaco*, con la salvedad, tal vez, de la última sección del libro de 1893<sup>5</sup>, aunque retiene para sí cierto individualismo irracionalista y místico de cuño nietzscheano, para el cual «la parola è un privilegio del poeta vate, che si eleva al di sopra del resto dell'umanità, in forza della sua capacità di maneggiarla» (Scarano 1990: 52):

O parole, mitica forza  
della stirpe fertile in opre  
e acerrima in armi, per entro  
alle fortune degli evi  
fermata in sillabe eterne;  
parole, corrotte da labbra  
pestilente d'ulceri tetre,  
ammollite dalla balbuzie  
senile, o italici segni,  
rivendicarvi io seppi  
nella vostra vergine gloria!  
(XIX, 389-399).

Al mismo tiempo, y a pesar de su ambición secular y masiva, no llega a consolidarse como herramienta liberadora de la conciencia popular, si bien por momentos (como en algunas estrofas de «Le città terribili») asume dimensiones críticas frente a la enajenación y a las deplorables condiciones de vida que ofrece la ciudad industrial<sup>6</sup>, pasajes en los cuales ya se han explorado verdaderos anticipos vanguardistas o

---

<sup>4</sup> Creo necesario enfatizar esta valoración, en vista de que existe toda una línea interpretativa, sobre todo en la crítica italiana, en el sentido de que –como afirma Bàrberi Squarotti– «il superuomo si incarna nell'artista» (1981: 131), o –como señala Marabini Moevs– uno de los motivos fundamentales que regirían esta etapa es la del «artista come eroe-superuomo» (1981: 199).

<sup>5</sup> Sobre este punto, y sobre la superación de toda una visión acerca del arte que en los últimos años del siglo XIX D'Annunzio comenzó a considerar perimida, puede consultarse el capítulo «El Edén perdido: *Poema paradisiaco*», de mi libro *El último humanista*. En efecto, las líricas que cierran el *Poema paradisiaco* –a pesar de que este período previo a los *Laudi* ha sido considerado por la crítica como una etapa «alla ricerca frenetica di qualcosa di nuovo e si volgeva verso direzioni molteplici e disparate» (Nicolai 1998: 16) – bien pueden ser consideradas como un organizado tránsito hacia formas, aunque sea superficiales, de la filosofía nietzscheana; de manera que la evolución de su pensamiento pudo no haber sido tan repentina como a primera vista podría suponerse.

<sup>6</sup> La temática de la ciudad industrial, la gran metrópoli urbana que permite el acceso a una amplia gama de culturas subordinadas, parece común a gran parte de la poesía de fines del

emergentes, que van más allá de la innovación formal, del verso libre o de la arbitraria asociación de ideas:

Sonno delle città  
 terribili, quando dal fiume  
 accidioso (ove si stempra  
 tra la melma e il pattume  
 la polpa dei suicidi  
 fosforescente come  
 su i salsi lidi il viscidume  
 delle meduse morte)  
 sorgono le larve diffuse  
 della caligine tacente  
 con mille tentacoli molli  
 che sfiorano tutte le porte  
 e palpano i miseri e i folli,  
 il ladro e la venere vaga,  
 l'ebro dalla bocca amara  
 l'orfano dall'ossa contorte  
 assopiti sopra la fogna  
 (XVI, 274-290).

De manera que la concepción del arte y del artista que D'Annunzio celebra en *Maia* ofrece una composición sumamente compleja, tanto por su novedad como por las disímiles y acaso contradictorias direcciones que procura conciliar. Es probable por ello que la construcción de la figura del poeta-vate merezca ser repensada en el marco de las relaciones culturales y de poder que ofrece el escenario europeo de entre-siglos. Si bien integra postulados aristocratizantes o residuales junto con concepciones más vinculadas a proyectos vanguardistas o emergentes, la construcción de la figura del poeta-vate se instala con naturalidad en las coordenadas de la cultura dominante que absorbe, tergiversa o manipula concepciones o postulados hostiles, ya sea que estos provengan de visiones ya obsoletas del artista como de nuevas configuraciones que aspiran a sustituirla. El poeta-vate termina siendo, de esta forma, una expresión del poder hegemónico que procura legitimar por medio del arte y en la génesis de la sociedad de masas, las nuevas formas de dominación y control social. Profetiza el devenir de acuerdo con los valores de la cultura hegemónica, apela a formas de distinción del pasado para autoproclamar sus atributos proféticos, celebra la energía eléctrica y a la industria que son las bases del nuevo poder dominante,

---

siglo XIX. R. Darío la cantó en Buenos Aires. D'Annunzio parece celebrarla en *Maia* y en *Elettra*. W. Morris, en Londres. Las luces y el lujo cosmopolita atraen la fantasía del artista, pero al mismo tiempo parecen constituir un lugar proclive para las pasiones más ruines hasta el punto que, a menudo, pueden terminar desencadenando la nostalgia por el mundo rural, como en algunos poemas de Antonio Machado.

legítima el proceso y las prácticas imperialistas que serán el desarrollo natural del capitalismo postindustrial, impugna y denigra el trabajo como práctica opresora y servil, en la medida en que este valor representa la herramienta de identificación social de la emergente clase proletaria, alienta procesos neocoloniales que se justifican en la asimetría cultural y que se fundan en la supremacía del hombre blanco europeo y en la subordinación de las culturas periféricas, las cuales, de esta forma, pasan a asumir el atributo de minoritarias y marginales. Todas estas operaciones constituyen los valores que representan al nuevo arquetipo heroico plasmado en el paralelismo Ulises-Boggiani, y se dignifican bajo la advocación de la figura de Hermes, hijo de Maia, a quien se le dedica un himno ubicado exactamente en la mitad del viaje al pasado clásico. Se destaca allí la doble condición de la figura mítica: explorador e industrial:

O Infaticabile, e sonvi  
terre novelle, agitate  
dall'alito aspro dell'antico  
Oceano, dove l'umana  
opera è qual rabida febbre  
(IX, 85-89)

O Macchinatore, e una stirpe  
di ferro, una sorta di schiavi  
foggiata nella sostanza  
lucente de' clipei dell'aste  
degli schinieri, una serva  
moltitudine di Giganti  
impigri obbedisce ai fanciulli  
e alle femmine, meglio  
che su triere veloce  
al celeùste la ciurma  
unta di olio d'oliva  
(IX, 127-137)

De manera que, vista en su conjunto, esta nueva dimensión del arte que *Maia* refleja no solo convoca al renacimiento del espíritu imperialista latino, sino que también constituye un verdadero dispositivo para legitimar un modelo político y económico que aspira a su canonización global. El poeta-vate es «il profeta di una umanità nuova, anzi di un uomo nuovo, perché gli uomini veri sono pochi e privilegiati, quell'uomo che ha in sé e non *in alio*, la sua forza di espansione vitale (l'eroe) e la potenza di espressione verbale (il poeta)» (Nicolai 1998: 17). Con tal modelo, el poeta-vate se convierte en el portavoz de la clase dominante, al tiempo que vuelve a ocupar un espacio dentro del campo de poder, territorio del cual el artista había sido desalojado desde hacía por lo menos un siglo<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> El paulatino desalojo del artista del campo de poder, iniciado desde el momento en que nuevas y más eficaces herramientas de control social (como la escuela o los medios masivos

Muchas páginas se han escrito sobre la controvertida influencia que la obra y el pensamiento de F. Nietzsche pudieron haber ejercido sobre D'Annunzio, sobre todo en la etapa posterior a 1892, fecha a partir de la cual el nombre del filósofo alemán comenzó a aparecer en algunas crónicas del autor italiano. Sin duda, este fue de los primeros en Italia en hacerse eco de la nueva moda que recorría los principales centros intelectuales europeos y que tenía en el "superhombre" a una suerte de estimulante motivo para el debate más actualizado<sup>8</sup>.

Visto en su conjunto, sin embargo, es poco claro lo que queda de esa inagotada discusión crítica; y, al tiempo que comienza a recorrérsela, es necesario reconocer que Gabriele D'Annunzio no leyó a Nietzsche de forma directa sino a través de sus comentaristas franceses, y que probablemente simplificó muchas de sus ideas adaptándolas precariamente a su propia circunstancia local con el propósito de mejorar su posicionamiento en el campo intelectual italiano que salía de las formas del neohumanismo finisecular para encaminarse decididamente hacia la vigorosa afirmación del colonialismo. Como advierte Paratore, es necesario reconocer que de la concepción que Nietzsche había elaborado del mundo griego, «D'Annunzio ha arrischiato un'interpretazione ispirata a un malinteso superomismo» y que «l'eredità classica è stata accolta dal poeta in chiave decadentistica secondo le inclinazioni sue piú tipiche» (1991: 137). Este renacimiento ideológico fecundado de influjos nietzscheanos le permitía, eso sí, a D'Annunzio ponerse a la vanguardia de una de las principales modas intelectuales europeas del momento y vincularla en Italia con los trunco ideales políticos del Risorgimento, bajo la advocación del poeta-vate.

Más allá de una leve pátina anticristiana –que por otro lado parece autorreprimirse cuando legitima, en el período XVII, la condición profética del nuevo orden, a partir de una relectura de los frescos de la mismísima Capilla Sixtina–, muy poco hay de nietzscheano en la visión del mundo que late detrás de *Maia*, toda vez que su textura ideológica se adscribe con mayor naturalidad, como ya se ha advertido, a las formas y versiones políticas e imperialistas de un rezagado darwinismo social que a la trágica antimodernidad del autor de *El nacimiento de la tragedia*.

En efecto, las huellas del pensamiento del filósofo alemán hay que buscarlas en algunos de los aspectos menos significativos del texto, como aquel del hombre que diseña su porvenir por medio de la «voluttà risplendente»:

---

de comunicación) reemplazaron su antigua función, llegó a su punto culminante a principios del siglo XIX, cuando –tal como comprueba Bourdieu– el campo artístico quedó fragmentado en tres segmentos: arte burgués, arte social y arte por el arte. Sobre el particular, puede consultarse también el capítulo I de mi libro *El último humanista* (Abate 2007)

<sup>8</sup> Es un dato aceptado, como consigna Paratore (1982), que D'Annunzio leyó textos de Nietzsche en el libro *A travers l'oeuvre de Frédéric Nietzsche. Extraits de tous ses ouvrages* (1893), de Lauterbach y Adolphe Wagnon, es decir en una antología traducida al francés. Acerca de la vinculación ideológica que es posible trazar entre el pensamiento de Nietzsche y la obra de D'Annunzio, pueden consultarse, además, los estudios de Emilio Mariano, Marziano Guglielminetti, Francesco Piga, Vincenzo Terenzio y Pietro Nicolai, entre otros.

Sol degno  
 è che parli innanzi alla notte  
 chi sforza il Mondo  
 a esistere e magnificato  
 l'afferma nelle sue lotte  
 e l'esalta su la sua lira  
 (XVII, 533-538).

Pasajes como este se limitan a evidencias parciales de la obra que a menudo no superan lo meramente declamatorio, sin llegar a gravitar sobre el conjunto.

Por el contrario, el motivo central que recorre *Maia* y alrededor del cual se articulan sus diferentes componentes y se organizan sus disímiles intereses culturales, es el viaje a los orígenes del hombre europeo occidental, y en este sentido Gabriele D'Annunzio se aparta sustancialmente del pensamiento de Nietzsche, al postular los enclaves romano y toscano como escalas necesarias del mundo helénico hacia su presente configuración, cuyo vigor –lejos de haber perecido– está destinado a renacer para la generación del autor bajo las formas modernas del imperialismo económico, legitimado científica y socialmente por las teorías darwinistas y encarnado en el arquetipo heroico del expedicionario y colonizador, del cual es reflejo la figura de Guido Boggiani.

«Pan ha muerto», escribió Nietzsche, y con ello ha aparecido la tragedia, que no es otra cosa que el llanto funerario por la muerte del mundo mítico. Luego de su renacimiento en el siglo XVI, Pan ha sido asesinado otra vez por la ciencia. Tal es el lamento con el cual el filósofo alemán denostó los valores del mundo moderno. *Maia*, por el contrario, se aparta de cualquier acento elegíaco para celebrar un nuevo renacimiento de Pan, la fuerza vital, la afirmación del sentimiento potente de la vida y la naturaleza, la concepción heroica del individuo, a la que parece oponerse la moral cristiana. De manera que los estímulos nietzscheanos terminaron siendo en gran medida alterados por D'Annunzio y complementados con otros provenientes de autores tal vez menos reputados pero no menos gravitantes, como Carlyle (la concepción del poeta-vate) y W. Pater (la concepción del pasado como eterno retorno desde una perspectiva fundamentalmente estética). Ambas concepciones le imprimen a la estructura profunda de *Maia* y de los *Laudi* en general, una mayor significación que el propio pensamiento de Nietzsche, y acaban por darle forma a una obra concebida y dispuesta para organizar los contenidos del nuevo proceso colonialista que, de manera rezagada, ingresaban en Italia después de haberse convertido en el desarrollo ideológico natural que la explosión industrial y económica de las principales potencias europeas había producido en décadas recientes, el nuevo proceso colonialista en el cual «compaiono non solo quegli schiavi giganteschi e poderosi che sono le macchine industriali, ma anche gli schiavi di carne ed ossa che sono legati alle macchine» (Scarano 1990: 56).

De tal forma, *Maia* se inscribe en el marco de los discursos dominantes en la Europa de la última década del siglo XIX, en un contexto en el cual las naciones industrializadas se lanzan a la competencia por el dominio de los mercados internacionales, dando origen a las modernas formas culturales del colonialismo. El superávit

productivo generado tras la segunda revolución industrial de mediados del siglo XIX, necesitaba de nuevos mercados a los que venderles el excedente y de los cuales obtener la materia prima. Así se perfiló un nuevo escenario internacional que dio lugar a las asimétricas relaciones entre metrópolis y periferia. Esta nueva lógica económica precisó un discurso social, político y cultural que la acreditara socialmente, y ese discurso fue construido y puesto en circulación sobre la base del darwinismo que para entonces ya gozaba de dignidad científica. De esta forma, aparecieron legitimadas la competencia, la selección natural, la herencia, la supremacía del más apto y otras “leyes naturales” que no tardaron en ser adoptadas por el poder para dignificar científicamente un programa económico de alcance imperialista bajo el cual aparecieron nuevas formas de esclavitud y servidumbre en lejanos mercados como Oriente, África o América Latina.

Esta visión del mundo, más darwinista que nietzscheana, gravita sustancialmente en *Maia*, tanto por la celebración que esta entraña del poder dominante de la energía, la industria y la maquinización, como por su propuesta imperialista bajo las formas “restitutivas” de la llamada Paz Romana:

Gli olivi  
che fioriscono a specchio  
del Mediterraneo Mare  
ancor vedranno fumare  
i roghi accesi ai numi  
indigeti e udranno il peana,  
quando restituita  
su l'acque sarà la più grande  
cosa che mai videro gli occhi  
del Sole: la Pace Romana.

(XVIII, 495-504)

De manera que, más que el ideario nietzscheano residual en cuanto antimoderno, anticristiano, escéptico, helenizante y aristocratizante, Gabriele D'Annunzio introduce en Italia, con *Maia*, el discurso dominante del darwinismo social, cuyo programa político más notorio lo constituían por entonces las formas culturales victorianas del proceso imperialista inglés.

Las imágenes de la Roma imperial que se suceden a lo largo de la segunda mitad de *Maia*, convocan, por un lado, la secularización del mundo clásico, el renacimiento del espíritu dionisiaco, pero por el otro estimulan la memoria histórica y cultural de un modelo colonialista que se propone como una suerte de alternativa viable o visible a partir de la dimensión profética sobre la cual se erige la condición del poeta-vate.

Es importante señalar al respecto que la remisión al modelo latino, si bien la crítica parece haberlo evaluado de manera dispar<sup>99</sup>, no aparece en ningún momento re-

---

<sup>99</sup> Como señala Mariella Cagnetta, el mito del renacimiento de la Tercera Roma, aquella que mira hacia África vista como incivilizada y bárbara, tiene fuertes contenidos nacionalistas. A diferencia del inglés, D'Annunzio sostenía que el colonialismo latino había sido acep-

vestido de una condición nostálgica desde el momento que no constituye un recinto inaccesible del pasado esplendor, ni un territorio utópico para el cual aún no se han dado las condiciones. Por el contrario, la imagen de la Roma imperial es un antecedente directo del modelo programático con contenido colonialista que el poeta-vate avizora y legitima en el horizonte político italiano, para un pueblo destinado a despertar y a movilizarse en el cumplimiento de una nueva, una moderna empresa imperialista, es decir un modelo en el cual –en palabras de Braccisi– «imperialismo antiguo e colonialismo moderno si saldano in nesso indissolubile» (1980: 34). Incluso tal profecía –y este es un aspecto sustancial en el que el poema toma distancia con respecto a Nietzsche– se vuelve legible en el principal recinto de la institución católica, la Capilla Sixtina, la «formidabile cella», algunos de cuyos frescos aparecen, en el período XVII, conteniendo las claves proféticas que auguran un renacimiento moderno del espíritu imperialista latino, llamado nuevamente al “dominio del mundo”. Como señala Scarano, la versión política de la filosofía nietzscheana, adoptada en *Maia* como un modo de posicionamiento intelectual más que con un verdadero convencimiento ideológico, «offre una veste mitica ed aulica alla violenza del potere costituito» (1990: 58):

Speranza volante su ali  
recenti come i fiori nati  
sotto le rugiade celesti,  
passo degli artefici dèsti  
all'opere sonoro come  
scalpitio d'esercito grande,  
rombo che si spande dai mossi  
congegni pel vitreo duomo,  
oh Alba, oh risveglio dell'Uomo  
eletto al dominio del Mondo!  
(XVI, 306-315)

En síntesis, más allá del viaje a los orígenes y del contenido museográfico, *Maia* legitima el discurso colonialista y la aventura imperialista a la que se lanza Italia (como otras naciones europeas) y que desembocaría en la Primera Guerra Mundial. No es extraño, entonces, que el texto haya sido más tarde canonizado por la crítica fascista que tendió a sobredimensionar su filiación ideológica nietzscheana y a disimular al mismo tiempo el antigermanismo dannunziano, como tampoco es extraño que tal lectura haya persistido en el marco de las teorías críticas de fundamento na-

---

tado por los pueblos a los que dominó con justicia y moderación. El fascismo verá en esta dimensión del poeta, a un precursor de los nuevos tiempos, a quien procurará adjuntarlo a su programa, y el mismo D'Annunzio terminaría aceptando este rol. Sin embargo, el nacionalismo dannunziano contenía también posturas antigermánicas que fueron silenciadas por el régimen. De hecho, expresiones suya tales como «i barbari d'oltralpe e d'oltremare» fueron censuradas a partir de 1940 por su contenido antigermano.

cionalista que tuvieron una ingente funcionalidad, por lo menos, hasta mediados del siglo XX.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABATE, S. (2007): *El último humanista. Estudios sobre la poesía de Gabriele D'Annunzio (1882-1893). Antología bilingüe*, Bahía Blanca, Ediuns.
- ANDREOLI, A. (2001): «Prefazione», en G. D'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, Vol. II, Milano, Mondadori, pp. 875-912.
- BÀRBERI SQUAROTTI, G. (1990): *Invito alla lettura di D'Annunzio*, Milano, Mursia.
- BÀRBERI SQUAROTTI, G. (1979): «Il símbolo dell'artifex», en N. Merola (ed.), *D'Annunzio e la poesia di massa*, Bari, Laterza, pp. 199-216.
- BOURDIEU, P. (2003): *Campo de poder, campo intelectual*, Buenos Aires, Quadrata.
- BRACCESI, L. (1980): «Le patrie ideali nel libro di *Maia*: Roma», *Quaderni del Vittoriale*, 23, pp. 26-40.
- CAGNETTA, M. (1980): «Idea di Roma, colonialismo e nazionalismo nell'opera di D'Annunzio», *Quaderni del Vittoriale*, 23, pp. 169-186.
- CHIESA, P. (2006): *Vita di D'Annunzio*, Milano, Mondadori.
- D'ANNUNZIO, G. (2001), *Versi d'amore e di gloria*, Vol. II, Milano, Mondadori.
- GUGLIELMINETTI, M. (1980): «Le patrie ideali nel libro di *Maia*: la Grecia», *Quaderni del Vittoriale*, 23, pp. 41-55.
- MARABINI MOEVS, M.T. (1981): *Gabriele D'Annunzio e le estetiche della fine del secolo*, L'Aquila, L.U. Japadre.
- MARABINI MOEVS, M.T. (1982): «Gabriele D'Annunzio e l'arte classica», *Quaderni del Vittoriale*, 34-35, pp.183-202.
- MARIANO, E. (1980): «Il dionisiaco-afroditico come presupposto della mitizzazione totale», *Quaderni del Vittoriale*, 23, pp. 100-114.
- NICOLAI, P. (1998): *L'itinerario intellettuale di Gabriele D'Annunzio. Dalla 'Laus vitae' al 'Libro segreto'*, Roma, Città Nuova.
- PARATORE, E. (1991): *Nuovi studi dannunziani*, Pescara, Ediar.
- PARATORE, E. (1982): «D'Annunzio e Wagner», *Quaderni del Vittoriale*, 34-35. pp. 67-82).
- PIGA, F. (1980): «D'Annunzio legge Nietzsche», *Quaderni del Vittoriale*, 19, pp. 64-74.
- SCARANO, E. (1990): *D'Annunzio*, Bari, Laterza.
- TERENZIO, V. (1995): «La nascita della tragedia di Nietzsche e i suoi riflessi in D'Annunzio», *Actas del XVIII Convegno Internazionale*, Pescara, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, pp. 24-33.
- TESSARI, R. (1990): «Il mito di *Maia*: trasfigurazione dionisiaco-apolinnnea dei mostri della città industriale», en A. Felice (ed.), *Il caso D'Annunzio*, Palermo, Palumbo, pp. 42-47.