

Sandro Abate

Conicet

Universidad Nacional del Sur

## D'Annunzio y el último humanismo: las *Elegie romane*

Entre las variadas consideraciones de que ha sido objeto la poesía europea de fines del siglo XIX resulta a menudo visible la falta de un enfoque metodológico capaz de observar la coherencia interna y el alcance transnacional que el fenómeno es capaz de contener. Una relectura de grandes segmentos de ese corpus aporta las claves para vislumbrar en él la remisión a códigos y referentes de naturaleza altamente aristocratizantes. En este trabajo, se particulariza dicho enfoque crítico en las *Elegie romane* (1892) de Gabriele D'Annunzio, volumen lírico en el cual el poeta se vuelve el portavoz de una clase social que ha perdido su pasado esplendor, en la Italia liberal del *Risorgimento*.

13 { texturas 5-5

*Among the different considerations the European poetry of the 19<sup>th</sup> century has been subjected to, it often results visible the lack of a methodological view able to show the internal coherence and transnational reach which in fact contains. A second reading of the corpus enables us to see the references to codes and quotations of a highly aristocratic nature. In this essay, the critical view is particularized in *Elegie romane* (1892) by Gabriele D'Annunzio, a lyrical volume in which the poet himself becomes the spokesperson of a social class that has lost its past glamour in the liberal Italy of the *Risorgimento*.*

La categoría conceptual conocida con el nombre de “poesía de fin del siglo XIX” suele englobar a una serie de operaciones culturales y modalidades líricas cuyas singularidades críticas, a menudo, han quedado superpuestas en los estudios referidos a los distintos autores en particular allí involucrados. Esto ha sido en gran parte producto de la carencia de un marco metodológico adecuado que alcance a dar cuenta de la genuina naturaleza del fenómeno y de su particular dinámica, que –no siempre suele reconocerse– opera en forma transversal y transnacional con relación a los sistemas clasificatorios que –a partir de una perspectiva crítica nacionalista– se han elaborado a mediados del siglo XX y han permitido construir conceptos fragmentados del todo, tales como Simbolismo y Parnasianismo franceses, Decadentismo y Prerrafaelismo ingleses, Esteticismo italiano, Generación del 98 española o Modernismo latinoamericano. A un siglo de distancia es posible, hoy, arriesgar la hipótesis de que lo que usualmente conocemos con el nombre de “poesía de fin del siglo XIX” constituye un vasto corpus lírico producido a partir del afianzamiento de las potencias capitalistas e imperialistas centrales europeas en el último tercio del siglo XIX, hasta el conflicto armado con el cual colapsó ese sistema político y económico, es decir la Primera Guerra Mundial.

Si, con Raymond Williams<sup>1</sup>, entendemos que todo momento de la cultura está constituido por procesos de negociación entre formas dominantes (en este caso, burguesa), residuales (en este caso, aristocrática) y emergentes (proletaria), es posible sostener que las formas residuales, identificables a partir de modalidades de resistencia frente a la cultura hegemónica, aquellas que han sido formadas en el pasado pero que todavía están en actividad dentro del proceso cultural, son las que identifican y le otorgan coherencia a este vasto corpus lírico de alcance transnacional.

De la observación de dicho corpus se alcanza a certificar, a nivel más o menos superficial, una constante en casi todos los autores involucrados: la recurrencia del mundo clásico, a través de motivos, personajes, ambientes, mitos, juegos etimológicos, léxico, es decir todo un código de referencialidad clásica, desde las “Correspondances” de Baudelaire hasta el “Coloquio de los centauros” de R. Darío, por citar sólo dos casos.

Sin duda, cabe la posibilidad de adjudicar esta recurrencia clásica a dos circunstancias bien precisas: los entonces recientes descubrimientos arqueológicos en el Egeo y el pensamiento de Nietzsche.

En el primero de los casos, se trata de las excavaciones en la acrópolis de Micenas (1876), de las misiones en el santuario de Zeus en Olimpia y en el de Apolo en Delfos (1893), y de las investigaciones en la Acrópolis de Atenas (1885). Dichas misiones dejaron al descubierto el mundo desconcertante y maravilloso del arte griego en la edad arcaica y sentaron las bases documentales para posibilitar una suerte de nuevo resurgimiento de la cultura clásica de origen preso-

crático, en un motivado impulso que abarcó a todas las artes durante el último tercio del siglo XIX y hasta por lo menos la Primera Guerra Mundial.

Al mismo tiempo, las notables intuiciones y observaciones de Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* (1872), resultaron altamente operantes para todo aquel último tercio del siglo XIX. Sus principales ideas, como los valores instintivos de la cultura clásica presocrática (sobre todo de matriz cretense), la oposición a la moral evangélica, la afirmación del sentimiento de potencia del hombre frente a la divinidad, revistieron de solidez metodológica al surgimiento de una moral acorde con esa reivindicación del pasado arcaico.

Pero esta correspondencia aparentemente diáfana entre el corpus lírico abordado y su código de referencialidad clásica, comienza a problematizarse cuando se observa que en forma simultánea aparece también la remisión a otro código, en este caso el cortesano-caballeresco de procedencia medieval y aliento romántico, constituido también por motivos, leyendas, imágenes, y verificable desde *L'Isottè* (1890) de D'Annunzio, con la reelaboración de la leyenda artúrica de Tristán e Isolda, hasta la primera poesía de Marechal, por citar sólo dos casos en la literatura, aunque sin olvidar los programas estéticos que Wagner y Debussy llevaron adelante en el ámbito de la música.

La mirada hacia atrás del movimiento prerrafaelista que afectó tanto a la pintura como a la poesía, sobre todo en la Inglaterra de aquellas décadas, estaba puesta sobre la sencillez plástica de la Edad Media, anterior al clasicismo de Rafael.

La lírica provenzal, por otra parte, y su carga de motivos altamente aristocratizantes (el heroísmo, el ideal caballeresco, la mujer angelical, las formas refinadas de la conducta cortesana) constituyó también otro refugio contra un presente en el que la ciencia y el productivismo hostilizaban hasta el paroxismo a la labor artística.

Es decir que ambos códigos culturales —el clásico y el medieval— se articularon de una manera no contradictoria, no disyuntiva, en la lírica finisecular europea y, en este sentido, tal articulación acabó por otorgarle al corpus en cuestión una dimensión de alta originalidad, una dimensión que trasciende la nomenclatura nacionalista con la que la crítica tradicional ha pretendido dar cuenta del fenómeno.

II

La evolución o trayectoria lírica de Gabriele D'Annunzio representa, en este sentido, un caso tal vez paradigmático. Su *Canto novo* (1882) es el primer volumen lírico de envergadura, donde combina modalidades ya consagradas por Carducci en la poesía italiana, con nuevas formas, más acordes a un modelo plurisemántico más moderno. De las formas estróficas que allí se utilizan, prevalecen los sonetos y las elegías: 14 sonetos y 18 elegías. El soneto es una forma

lirica procedente de la poesía trovadoresca provenzal, que fue utilizada en Italia desde los poetas sicilianos de la corte de Federico II (siglo XIII) y consagrada en el *Cancionero* de Petrarca en el siglo XIV. La elegía, por su parte, tiene una trayectoria más extensa y sus orígenes se remontan al siglo VI a/C, a partir de una célula himnica básica llamada “treno” y destinada al lamento por los muertos, retomada por los alejandrinos en el siglo III a/C y por los poetas latinos en el siglo I a/C. Ambas formas, tanto la de origen clásico como la medieval, persisten desde la primera lírica dannunziana, a pesar de que el soneto y el código cortesano caballeresco aparezcan en un nivel más notable en los versos de *L'Isottè*, sobre todo por su aliento stilnovista, y de que la elegía y el código clasicista sean más evidentes en las *Elegie romane* (1892), colección integrada completamente con esa forma métrica de aliento más pretérito.

En la definición misma de toda elegía, subyace la idea de pérdida y la referencia a un tiempo pasado recordado como feliz y contrastante con el presente amargo. En particular, en la dilatada tradición elegíaca que toma como núcleo temático a la ciudad de Roma<sup>2</sup>, esta conjugación de valores positivos y negativos, presentes y pasados, es variada de acuerdo con los distintos contextos ideológicos que circunscriben a los autores y a los textos. Desde Propertio, Ovidio y Tibulo hasta Goethe, D'Annunzio contaba hacia 1887 (cuando comenzó a componer las piezas de la colección) con un amplio repertorio elegíaco de entonación romana. Consciente de esta tradición sin duda egregia, construyó su libro a partir de gran parte de ese mismo repertorio, con un alto grado de referencialidad literaria. Este es sin duda un posible acceso crítico al corpus elegíaco dannunziano, cuya indagación ha propendido a leerlo como un código hiperliterario de remisión clasicista y tradicional, carente de otras motivaciones culturales o sociales<sup>3</sup>.

Al mismo tiempo, existe en la crítica dannunziana una fuerte línea valorativa de base biográfica que tiende a adjudicar los principales atributos creativos del texto a circunstancias coetáneas de la vida de su autor. Sin duda, la misma personalidad excéntrica de D'Annunzio incita y hasta favorece este tipo de interpretaciones. Sin duda, existen bases documentales y testimoniales lo suficientemente sólidas como para emparentar atributos de la obra con circunstancias bien precisas de la vida. En el caso particular de las *Elegie romane*, la historia de amor del poeta con Bárbara Leoni constituye un hilo conductor indiscutible del cancionero entendido así como “sintesi poetica della storia d'amore con Barbara, dall'incanto dei primi mesi alla inevitabile fine” (Praz-Gerra, 241). Este tipo de análisis<sup>4</sup> tiende a leer al volumen en clave biográfica, como una estructura rigurosa de referencialidad personal o intimista, descalificando, al igual que en el caso anterior, otras connotaciones culturales o sociales.

En síntesis, tanto las lecturas críticas que propenden a la remisión tradicional de referencialidad literaria como las de base biográfica, resultan de alguna forma reduccionistas al negar la pluralidad semántica que las *Elegie romane* contienen ya sea en su estructura como en sus piezas singulares.

Se me ocurre necesario, entonces, regresar a la concepción misma del género elegíaco para plantear una lectura que desde allí sea capaz de proponer una respuesta al interrogante esencial que subyace, una lectura que procure indagar acerca de qué cosa se ha perdido en las *Elegie romane*. Las respuestas distan mucho de ser unívocas por la misma pluralidad semántica del corpus y por los diversos factores que pueden incidir en su elaboración. A pesar de ello, la hipótesis que quisiera arriesgar en este trabajo es que, más que el amor por Bárbara, más que los ideales del *Risorgimento*, más que la juventud, más que una determinada concepción ideológica o temporal que tome como base a la tradición elegíaca romana, lo que se ha perdido en las *Elegie romane*, los valores del pasado imposibles de recuperar en el presente de su escritura, está cifrado en la elegancia del mundo cultural aristocrático que ha sido reemplazado por los modernos valores del progreso materialista burgués y la vulgarización del arte.

### III

Las *Elegie romane* están compuestas por cuatro libros de seis elegías cada uno, más una pieza final titulada “Congedo”. Sobre el fondo de distintos escenarios de la ciudad de Roma, de sus entornos albanos y de otros paisajes relacionados temáticamente con ella, se desarrolla la dinámica interna del libro, que la crítica ha asumido y canonizado bajo la forma de “una storia dell’io in quattro tempi, letterariamente sviluppata lungo l’asse sentimentale: dall’amore per Barbara, al suo spegnersi, attraverso il recupero del tempo della memoria (privata o letteraria)” (Bertazzoli, 324).

Una primera e inequívoca referencia al escenario romano en su presente modernidad, se halla en la primera de las 25 elegías que componen el volumen, titulada “Il Vespro”, que hace las veces de proemio para toda la colección, pieza en la cual “D’Annunzio userà la precisione toponomastica della città, accesa ed incendiata dall’autunno” (Guidorizzi, 152).

“Quando (al pensier, le vene mi tremano pur di dolcezza)  
io mi partii, com’ebro, da la sua casa amata,

su per le vie che ancóra fervean de l’estreme diurne  
opere, de’ sonanti carri, de’ rauchi gridi,

tutta sentii dal cuore segreto l’anima alzarsi  
cupidamente, e in alto, sopra le anguste mura,

fendere l’igneo zona che il vespro d’autunno per cieli  
umidi, tra nuvole vaste, accendea su Roma” (“Il Vespro”, 320)<sup>5</sup>.

*Cuando (al pensarlo las venas me tiemblan de dulzura)  
partí, como ebrio, de su casa amada,*

*por las calles que hervían aún de las extremas diurnas  
obras, de los carros sonantes, de los roncós ruidos,*

*toda sentí el alma elevarse del corazón secreto,  
ávidamente, y en lo alto, sobre estrechos muros,*

*surcar la ígnea zona que el atardecer de otoño, por cielos  
húmedos, entre vastas nubes, encendía sobre Roma.*

Ruidos, carros y gritos componen el paisaje de esta Roma hostil a las manifestaciones más íntimas o espirituales, en cuyas calles la modernidad ha disipado la augusta serenidad de otros tiempos. “Roma no es Roma”<sup>6</sup>, en este sentido, tal como recuerda el epígrafe que encabeza el libro, tomado de las entonces centenarias *Römische Elegien* (1787) de Goethe.

Insistentes llamados al olvido (“oblio”, en el léxico literalizante dannunziano) se suceden entonces desde esta primera consideración de matices negativos, donde se fijan los lineamientos espacio-temporales y las direcciones temáticas de toda la colección. El olvido es también una forma de resistencia contra este presente insatisfactorio.

*“Tu non mi dàì la pace, o Sole sereno, e l'oblio  
se i cari luoghi io cerchi vago de' raggi tuoi” (“Villa Medici”, 348).*

*Tú no me das la paz, oh Sol sereno, ni el olvido  
si los lugares queridos busco, deseoso de tus rayos.*

*“Anima, non è questa la pia solitudine amica,  
l'alta che noi cercammo riva letèa d'oblio?” (“La sera mistica”, 378).*

*Alma, ¿no es esta la pía soledad amiga,  
la alta, que buscamos, orilla letea del olvido?*

El olvido es una condición anhelada en forma recurrente a lo largo del libro, un proyecto de repliegue hacia el pasado capaz de apartar a la condición humana de la alienación moderna. Pero una pretensión “vana”, como a menudo, y en forma creciente conforme avanza el volumen, se repite:

“Recale tu il dolente amore e il desío che distrugge  
l'esule, e il van rimpianto, ahí, del perduto bene” (“Congedo”, 402).

*Llévale tú (libro) el doloroso amor y el deseo que destruye  
al proscrito, y el vano lamento, ay, del bien perdido*

El único recurso para evadir los valores negativos (alienación, olvido, vanidad) que se asocian desde el principio de la colección a la Roma moderna, es por medio de vehículos imaginarios de transfiguración de la realidad, tales como el encantamiento, el sueño o la visión, integrantes también de una retórica codificada en el pasado y con la cual D'Annunzio asocia los paisajes idílicos y los momentos felices. En otras palabras, a través del sueño y el encantamiento, el poeta consigue despegarse del presente y ubicarse en un escenario y un código placentero de referencialidad altamente aristocratizante ya sea en términos renacentistas o clásicos.

“Non era in me certezza de l'ora, de' luoghi. Un fallace  
sogno teneami? O tutte de la mia gioja consce

eran le cose e in torno rendevano insolito lume?  
lo non sapea. Le cose tutte rendevan lume” (“Il Vespro”, 331).

19 { abate

*No tenía certeza de la hora, de los lugares. ¿Un falaz  
sueño se había apoderado de mí? ¿O todas de mi alegría conocidas*

*eran las cosas y en torno irradiaban insólita luz?  
No sabía. Todas las cosas irradiaban luz.*

“Tacciono i venti sopra: non fremito corre le cime;  
non, nel profondo incanto, giungon da l'Urbe voci. (“Villa Medici”, 353).

*Callan los vientos arriba: noy hay fragor que recorra las cimas;  
En el profundo encanto, no llegan voces de la ciudad.*

Este recurso evasivo favorece la propuesta de una suerte de repertorio de motivos altamente aristocratizantes que, a fines del siglo XIX, permiten reconstruir por un momento un escenario romano de contenido renacentista y hasta clásico, pero siempre acorde con una elaboración cultural de matriz residual frente a la Roma moderna, portadora de los valores de la burguesía progresista.

El jardín o el parque como espacios abiertos para la elegancia, diseñados por el hombre, las fuentes cuyas figuras arquitectónicas cobran de pronto vida, el

paseo como motivador de reflexión intimista, la risa despreocupada, se erigen como atributos de una clase social ajena a las necesidades materiales. El palacio como espacio cerrado, concebido –más allá de su aptitud habitacional– como un pretexto para el artificio decorativo y lujoso, las grandes escalinatas revestidas, dan forma a “la otra Roma”, aquella que las elegías parecen añorar. “Villa Medici” y “Villa Chigi”, las dos elegías más extensas, en las cuales se condensa la mayor carga expresiva del corpus (tanto si lo consideramos como una historia de amor, como si lo concebimos de acuerdo con una reelaboración de motivos elegíacos tradicionales relacionados con Roma), son las piezas portadoras del más inequívoco poder evocativo del pasado en términos aristocratizantes.

En el transcurso de un paseo amoroso por el parque de la Villa Medici en la elegía homónima, el escenario moderno se transforma y se ubica en la Grecia clásica a través de las figuraciones renacentistas allí presentes. En la primera sección de la elegía, el parque duerme y su sueño resucita la visión de antiguos esplendores:

“Chiusa ne’ suoi recinti la villa medicea dorme:  
alzansi lenti i sogni da la sua gran verdura” (“Villa Medici”, 349).

*Encerrada en su recinto, la villa medicea duerme:  
se alzan, lentos, los sueños de su gran verdor.*

A diferencia de la naturaleza selvática y primitiva de sus primeras colecciones líricas y narrativas, aquí D’Annunzio privilegia la naturaleza ordenada y circunscrita de los parques y jardines de las grandes “villas” aristocráticas de Roma y sus alrededores. En ese parque, al cual no llegan las voces de la ciudad, el poeta asiste a la metamorfosis de su amada en la figura de la Diana esculpida, una Diana exiliada entre los árboles y las fuentes del elegante recinto parqueizado. La risa de las fuentes se confunde con la risa de la amada:

“Ma ben li oblia la dea. Non ebbero quelli il tuo riso  
misterioso, o fonte, l’investigabil riso  
(...)  
Ode la selva intenta, le vergini stelle da’ cieli  
odono: a lor la fonte ride di conscio riso” (“Villa Medici”, 352).

*La diosa bien los olvida. No tuvieron aquellos tu risa  
misteriosa, oh fuente, la inextinguible risa  
(...)  
Oye la selva intacta, las vírgenes estrellas desde el cielo  
oyen; para ellas la fuente ríe de risa conciente.*

En “Villa Chigi”, el escenario se traslada al entorno albano y presenta el dramático desenlace del amor. La elegía se abre, a diferencia de la anterior, en el espacio cerrado de un suntuoso contexto palaciego:

“Noi discendemmo piano, seguendo il famiglio, una scala  
umida, angusta, dove l'ombra pareva di gelo.

Ella era innanzi. A tratti, sostava. Mal certa su i gradi  
ripidi, contro il muro ella tenea la mano.” (“Villa Chigi”, 366).

*Descendíamos despacio, siguiendo al mayordomo, una escalera  
húmeda, angosta, donde la sombra parecía de hielo.*

*Ella iba adelante. Por momentos se detenía. Insegura sobre escalones  
empinados, apoyaba la mano en la pared.*

El palacio, las empinadas escalinatas, el mayordomo, refuerzan aquí el matiz aristocratizante. Sobre el final de la elegía, la idea de la inexorable corrupción que afecta a todas las cosas, parece corresponder tanto a la historia de amor personal como a una realidad histórica que encuentra en D’Annunzio al portavoz de una clase social que ha perdido su pasado esplendor en la Italia democrática y liberal del *Risorgimento* posgaribaldino:

“Nulla del fato è immune. Nel corpor e nell'anima, tutto  
tutto, morendo, devesi corromperre” (“Villa Chigi”, 371).

*Nada es inmune al hado. En el cuerpo y el alma, todo,  
todo, muriendo, se debe corromper.*

En el cuarto y último Libro de la colección, el escenario ya no es el moderno ni el renacentista, sino que las elegías se reúnen en torno al motivo de la Roma clásica y del exilio, al tiempo que el poeta asume el *alter ego* del poeta clásico, a menudo, como en el caso de “Felicem Niobem!”, de Ovidio en sus *Tristia*. Sugestiones de la memoria o nostalgias por Roma, la mayoría de estas últimas piezas fueron compuestas en Nápoles, a principios de 1892, durante los meses que D’Annunzio transcurrió allí casi refugiado en casas de amigos, perseguido por los acreedores que su pródigo pasar había dejado en Roma:

“Roma! Oh su' colli piniferi aureo tepente  
vespero e ne' rigati orti da l'acque nove

murmure che sopiva la cura e lung'h'essi gli insigni  
portici riso de l'amica giovine!" ("Felicem Niobem!", 390).

*¡Roma! Oh áureo atardecer templado sobre las colinas  
piníferas, murmullos nuevos que aplacaban la inquietud*

*en los huertos regados por el agua, y risa  
de la joven amada en los mismos pórticos insignes.*

La sintaxis y el léxico se vuelven latinizantes, y la lentitud del dístico elegíaco despliega toda su aptitud para contener las particularidades y matices más sutiles y preciosos de la vida y del paisaje. En este sentido, las *Elegie romane* anticipan el nuevo concepto de clasicismo que D'Annunzio va elaborando y que desembocará en pocos años más en una nueva postura estética y cultural frente al arte y en una nueva visión del mundo, a partir de su lectura de Nietzsche y su viaje a Grecia en 1895, y que se hará manifiesta en su obra teatral y en la lírica de *Alcione* (1903).

#### IV

Ya sea en su apariencia imperial como en su revestimiento renacentista, el texto se tensiona siempre hacia el elogio selectivo de un pretérito insigne relacionado con Roma, asume la forma de la "passeggiata aristocratica per i parchi di quelle ville romane que da lí a pochíssimi anni D'Annunzio piangerà distrutti dalle speculazione edilizia" (Barberi Squarotti, 81), se apega a la reconstrucción imaginaria de una tradición distinguida y señera que naufragó de manera irreparable en aras del progreso burgués.

En una publicación periodística anónima pero documentalmente atribuible al mismo D'Annunzio, titulada "Il Rinascimento latino" y aparecida en 1895, el poeta mismo, oculto bajo una autoría ignorada, señalaba el atributo "aristocrático" que alienta su volumen romano:

*"...il cielo, la luce, la pietra, l'albero, l'uccello che vola, hanno a Roma un  
carattere di sovrana aristocrazia, una significazione diversa, una bellezza  
diversa" (Scritti giornalistici, II, 350).*

La reacción humanista de D'Annunzio en las *Elegie romane*, como la de grandes segmentos de la poesía de fines del siglo XIX, es en todo una reacción antiburguesa, una reacción en la cual el hombre pugna por ocupar el espacio de privilegio que le fue arrebatado por el avance materialista, por un sistema que lo considera un mero productor de bienes útiles. La suya es una reacción que se repliega, a partir de su auténtica naturaleza residual, hacia formas aristocratizantes del pasado.

En las *Elegie romane*, los distintos trayectos retrospectivos de este repliegue (de la Roma moderna a la Roma imperial, pasando por su versión renacentista; de la elegía moderna de Goethe a la elegía antigua de Ovidio; del presente vulgar y burgués al pasado egregio y aristocrático), recodifican el género elegíaco y exhiben un renovado marco de significación en clave socio-cultural, en el cual es posible vislumbrar los gérmenes del nuevo, del último humanismo.

## Notas

<sup>1</sup> En *Marxismo y literatura* (1977), Williams analiza los conceptos de dominante/residual/emergente, para subrayar la naturaleza plural y dinámica de un momento cultural determinado. Las formas residuales y emergentes no sólo existen como variantes de las dominantes, sino que operan dentro de ellas en un proceso continuo de tensiones, contradicciones y negociaciones.

<sup>2</sup> No es mi propósito aquí detenerme en pormenores de esta extensa tradición elegíaca relacionada con Roma, que tiene antecedentes latinos, medievales y modernos. Para el particular, podrá consultarse el trabajo de M. Ruiz Sánchez.

<sup>3</sup> Entre los especialistas que han privilegiado esta línea crítica emparentada con los estudios de tradición literaria se encuentran Guidorizzi y Lorenzini.

<sup>4</sup> Además del ya mencionado comentario de Praz y Gerra, se adscriben también a esta dirección interpretativa de base biográfica los trabajos de Palmieri.

<sup>5</sup> Todas las citas del texto dannunziano corresponden a la edición de Einaudi (1995), consignándose entre paréntesis el número de página. Debajo de cada cita, la traducción es mía.

<sup>6</sup> En la primera de sus elegías, Goethe había escrito:

“Eine Welt zwar bist du, o Rom; doch ohne die Liebe  
wäre die Welt nicht die Welt, wäre denn Rom auch nicht Rom”  
*Tú no eres un mundo, oh Roma, pero sin amor  
el mundo no sería el mundo, Roma misma no sería Roma.*

D'Annunzio reproduce íntegramente este par de versos, a modo de epígrafe de sus *Elegie romane*.

## Bibliografía

- Barberi Squarotti, Giorgio** (1987). *Invito alla lettura di D'Annunzio*, Mursia, Milano.
- D'Annunzio, Gabriele** (2003). *Scritti giornalistici* (edición de Annamaria Andreoli), Mondadori, Milano.
- D'Annunzio, Gabriele** (1995). *Elegie romane*, en *Versi d'amore* (estudio preliminar de Raffaella Bertazzoli), Einaudi, Torino.
- Guidorizzi, Ernesto** (1980). “D'Annunzio e Goethe: le *Elegie romane*”, en *Quaderni del Vittoriale*, Nro. 23, pp. 143-154.

**Lorenzini, Niva** (1982). "Estudio preliminar" a *Versi d'amore e di gloria*, de G. D'Annunzio, Mondadori, Milano.

**Palmieri, Enzo** (1959). "Estudio preliminar" a *Elegie romane, Poema paradisiaco, Odi navali*, Zanichelli, Bologna.

**Praz, Mario y Gerra, Ferdinando** (1966). *Poesie, teatro, prose*, Ricciardi, Milano.

**Ruiz Sánchez, M.** (a2000) (b2002). "Roma antigua y moderna. Observaciones sobre la imagen propereiana de la primitiva Roma y su influencia en Du Bellay, Quevedo y la poesía neolatina", en *Analecta Malacitana*, a) pp. 85-114, b) pp. 471-491.

**Williams, Raymon** (1977). *Marxismo y literatura*, Península, Barcelona.