

Nietzsche, Wagner y el Renacimiento italiano

Giuliano Campioni

La común sensación de la centralidad en Nietzsche del Renacimiento en tanto figura filosófica no es acompañada, en general, por un análisis puntual de las articulaciones y los desplazamientos significativos de sentido. Una lectura reductiva centrada en la constelación *superhombre-Renacimiento-Voluntad de poder-Anticristo* ha contribuido a fundar el “mito” Nietzsche, origen —no único, pero fuerte— del sucesivo culto literario y estetizante de los aspectos turbios e inmorralistas.

Así ha sido desde las primeras interpretaciones. Por ejemplo, ya Bourdeau puede hablar de *philosophie perverse* de Nietzsche: su *originalité si paradoxale* está ligada a la fuerza de la expresión “souple et chatoyant qu’il a donnée à la conception de la vie, à la morale de la renaissance païenne”. Nietzsche habría conjugado, con Maquiavelo, la *scelleratezza* y la *virtù* (en italiano en el original).¹ La culminación de la mitificación consciente en dirección del heroísmo germánico pertenece a Bertram quien habla de “titanismo satánico” a propósito de la imagen de “César Borgia papa”: “es la imagen de lo más malvado y de lo más puro a la vez, de la voluntad y de la idea primigenia [...] del eterno sarcasmo y del eterno panegírico —¡la imagen de Judas y de Cristo en una sola encarnación!”

En las *Consideraciones de un apolítico*, Thomas Mann ve en el “vitalismo romántico de Nietzsche” el posible origen de “ese esteticismo de la maldad y del Renacimiento, ese culto histórico de la fuerza, de la belleza y de la vida en que se complació cierta poesía durante algún tiempo”. Desde el “lesse drama” juvenil *Fiorenza* (1905), Mann reivindica su alejamiento de una lectura simplificada y caricaturesca de la dialéctica espíritu-arte, espíritu-vida, tan propia de Nietzsche. El escritor combate sin indulgencias los “monos” de Nietzsche:

¹ J. Bourdeau, *Les maîtres de la pensée contemporaine*. París, 1904, pp. 128 y 132.

“la moda del nietzscheanismo renacentista estetizante, me parecía una prosecución infantil y equívoca de Nietzsche. Tomaban a Nietzsche a la letra” sin reconocer en él al “hermano de Pascal”, “el más sensible moralista”, el gran asceta del espíritu. La admiración de la fuerza y de la “bella brutalidad” de la vida y del Renacimiento italiano como época “humeante de sangre y belleza”, caracteriza, según Mann, los círculos culturales prenazis y es caricaturizada en el *Doctor Faustus* con la figura del doctor Helmut Institoris (Thomas Mann, *Doctor Faustus*, cap. XXIX).

También los historiadores han despachado sumariamente la interpretación del Renacimiento de Nietzsche leyendo sobre todo el terrible mito simplificador que ha incidido de manera funesta en las ideologías reaccionarias del novecientos.

Son paradigmáticas en este sentido las pocas páginas dedicadas por Ferguson a Nietzsche en su volumen sobre la crítica histórica del Renacimiento, aparecido inmediatamente después de la guerra.² Las mismas evidencian la impronta de la lectura simplificada e ideológica del “germanismo” y aproximan a Nietzsche fuertemente a Gobineau, leyendo en el filósofo sólo los disfraces exasperados de temas burckhardianos.

En el tema específico del Renacimiento, la voluntad de liberar la práctica histórica de Burckhardt de todo compromiso con la filosofía y el pesimismo, como también de todo vínculo con Nietzsche, corre el riesgo de abandonar al filósofo a las simplificaciones de lecturas signadas por la leyenda y el mito, antes que por un contacto directo con sus textos. Se trata, en cambio, de indagar el recorrido no lineal de estos textos y atender a los múltiples indicios de importantes lecturas (entre otras, Stendhal, Taine, Gebhart, d’Aureville y, por cierto, la importante presencia de Burckhardt). Se debe asimismo estimar el cambio radical de perspectiva en los años sucesivos a *El nacimiento de la tragedia* y, en fin, definir las características y la complejidad del *uomo del Rinascimento*, para nada reductible al *Gewaltmensch*. Más bien Leonardo da Vinci que César Borgia, antes una forma múltiple y abierta, capaz de contener en sí el Oriente y el Occidente, instintos en contraste en su fuerza y gradación, que la muy sana “bestia de presa”: “Mißverständnis des Raubthiers: sehr gesund wie Cesaree Borgia!”³

Mi contribución quiere aportar algunos elementos para un estudio en esta dirección analizando la presencia del tema del Renacimiento en los primeros escritos de Nietzsche. Como filólogo y como promotor de un “renacimiento” del mundo griego en Alemania, Nietzsche tenía necesariamente al Renaci-

² W. K. Ferguson, *The Renaissance in Historical Thought*. Cambridge, Universidad de Cambridge, 1948.

³ KGW, VII/2, p. 17.

miento italiano como modelo con el cual confrontarse. A la desconfianza y hostilidad iniciales, surgidas bajo el influjo de Wagner, sigue una valoración más libre y abierta que en los materiales póstumos se deja leer en toda la complejidad de su movimiento experimental. En particular, la influencia de Burckhardt, relevante para una nueva definición de su relación con Wagner, señala un cambio progresivo en el juicio. Para analizar este aspecto, me detendré en un texto singular: los apuntes de Nietzsche para las lecciones dedicadas al *Descubrimiento de la antigüedad entre los italianos* los que se muestran en su estructura como un mosaico de citas del capítulo III, “El despertar de la antigüedad”, de *La cultura del Renacimiento en Italia*, enriquecido por *excerpta* de otros textos. Se trata, ciertamente, del documento más relevante de la estrecha relación entre Nietzsche y Burckhardt, no valorado hasta el presente.

“Soledad egoísta” de las artes y el melodrama italiano. Los orígenes del mundo moderno

Richard Wagner condiciona fuertemente las valoraciones que Nietzsche hace del Renacimiento. De una u otra manera esto es así hasta el final, dado que el mismo “mito” consciente de César Borgia tiene la función de oponerse al mito “decadente” del héroe cristiano Parsifal. “Una persona a quien le soplé al oído que debería buscar un César Borgia más bien que un Parsifal, no dio crédito a sus oídos”.⁴ En carta a la “idealista” Malwida von Meysenbug vuelve sobre la oposición irreductible entre el idealismo y el “tipo” César Borgia y la imposibilidad de nombrar juntos, como hacía Malwida, a Miguel Ángel y “una sucia y falsa creatura” como es Wagner (“*unsauber*” falsch Creatur wie Wagner”).⁵

E incluso el último Nietzsche ve como carácter de la debilidad romántica de Wagner el que éste no sea capaz de una valoración positiva del “Renacimiento”.

En un fragmento póstumo de 1874 se lee: “Una forma particular de la ambición de Wagner consiste en confrontarse con los grandes del pasado: con Schiller-Goethe, con Beethoven, con Lutero, con la tragedia griega, con Shakespeare, con Bismarck. Sólo con el Renacimiento no ha encontrado ninguna relación”.⁶ Wagner es para Nietzsche un gran “anti-Alejandro”:⁷ pero su

⁴ Friedrich Nietzsche, *Ecce homo*. Trad de Andrés Sánchez Pascual. Madrid, Alianza, 1980, pp. 57-58.

⁵ Carta del 20 de octubre de 1888.

⁶ F. Nietzsche, “Nachgelassene Fragmente (1872-1874)”, en *KGW*, III, IV, p. 389.

⁷ Cf. F. Nietzsche, *Richard Wagner in Bayreuth*, en *KGW*, IV, I, p. 19.

poderosa fuerza “astringente” y la capacidad de asimilar estímulos dispersos y multiformes (incluso opuestos), encuentra un punto constantemente hostil e irreductible, precisamente en la cultura del Renacimiento.

Igualmente, el compromiso de Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* con el programa del “renacimiento” del mundo antiguo y de la grecidad, encuentra en el Renacimiento italiano un modelo en negativo. En particular, la ópera italiana —presunta resurrección de la tragedia griega— es la expresión más significativa de los humanistas del Renacimiento: “comprender hasta el fondo la ópera, afirma, significa comprender el espíritu moderno”.⁸

El capítulo XIX de *El nacimiento de la tragedia* deja ver en la decidida polémica contra la cultura de la ópera la urgencia del wagneriano que interviene en pro de la regeneración de la *Kultur* alemana. Nietzsche retoma aquí, a menudo a la letra, los términos de la polémica contra la ópera italiana tal como Wagner la expresaba en 1871 en *Finalidad de la ópera*. La teoría musical de Wagner insiste en ver en el melodrama el agregado de monstruosos artificios en los que el *pathos* teatral se realiza como múltiples acciones que inciden sobre el sentimiento del espectador a través de “una simple alineación de medios de efecto destinados a excitar la pura sensibilidad”, un “deseo de aturdir los sentidos”.⁹

En general, Nietzsche reprocha a la ópera italiana el haber impuesto, a través de un nuevo modo de cantar, el dominio de las palabras sobre el contrapunto, “como el amo sobre el esclavo”. A propósito de esto, Nietzsche cita la famosa carta del conde Bardi a Canccini, un punto de partida para la eterna dialéctica esclavo-amo en la relación música-palabra, música-drama. La referencia apunta a las innovaciones del cenáculo de humanistas florentinos reunidos en la Camerata Bardi, trabajo experimental que está en el origen del melodrama italiano en los últimos treinta años del siglo XVI. Una nueva relación entre música y poesía (“*el canto debe imitar el discurso*”) nace de la exigencia por parte de quien oye, de “*comprender las palabras*”, de modo que el verso no sea destruido. Con la ópera se alcanza la plena afirmación de la cultura alejandrina: “Sócrates y Eurípides sirven para explicar el drama latino [...] el oyente ha determinado el drama de los pueblos neolatinos”.¹⁰ Permanecer ligado al significado de la palabra quiere decir permanecer en el mundo fenoménico asumido como verdadera realidad. La música, alejada de

⁸ F. Nietzsche, “Nachgelassene Fragmente (1869-1872)”, en *op. cit.*, III, p. 327.

⁹ R. Wagner, “Über die Bestimmung der Oper”, en *Dichtungen und Schriften, Jubiläumsausgabe*. Ed. de D. Boehmeyer. Frankfurt a. Main, 1983, vol. IX, pp. 157 y 156.

¹⁰ F. Nietzsche, “Nachgelassene Fragmente (1869-1872)”, en *op. cit.*, pp. 330-331 y 338.

la dimensión dionisiaca, se limita sólo a imitar [...] la naturaleza formal de la experiencia y a suscitar un deleite exterior en el juego de las líneas y de las proporciones”.¹¹

Nietzsche hace referencia a un Wagner ya alejado de las teorías formuladas en la juventud, quien veía en la música, por entonces, un medio expresivo que tenía como fin el drama y advertía en la ruptura entre la música y las otras artes el efecto perverso de la civilización, la disolución de la tragedia antigua. “La música es la verdadera idea del mundo, el drama es sólo un reflejo de esta idea, un fantasma aislado de ella”.¹² La nueva fundación filosófica del drama musical wagneriano conserva de todos modos a la ópera italiana como principal objetivo polémico y al Renacimiento como la época que ha producido semejante monstruo. El drama musical del provenir se opone a la ópera como la necesidad verdadera se opone al artificio del lujo y de la moda y como el elemento humano universal —el germanismo— se opone al egoísmo de casta del Renacimiento italiano. Una suerte de hostilidad moral, antes incluso que un juicio crítico, rechaza la época del lujo y de la aristocracia y se mantiene constante en todo el itinerario wagneriano. Aquel florecer de las artes, hostil al espíritu comunitario que caracterizaba a la tragedia griega, nace precisamente de la disgregación de esta última en partes diversas que se autonomizan en “soledad egoísta”. Esta división funcional a estamentos particulares expresa la barbarie como real desmembramiento y desorden interior.

En sus primeros escritos teóricos, Wagner confiaba a las ilusiones de una revolución social la posibilidad de un nuevo y superior arte universal (en el que las tragedias fueran “las fiestas de la humanidad”), un arte para un hombre nuevo, “libre, bello y fuerte, despojado de toda etiqueta y de toda convención”. El músico subraya por doquier el carácter antipopular del Renacimiento, emblemáticamente expresado en *Ópera y drama* por el robo insolente de la melodía por parte del señor, que rompe la natural unión de música y poesía del *Volkslied*: la melodía del canto popular era degradada de este modo a instrumento de placer y voluptuosidad, a “perfume” con que el hombre aristocrático y delicado rociaba “el aburrimiento de su vida desierta, el vacío y la nada que llevaba en su corazón”.¹³ Este “perfume” era el aria de la ópera.

Quisiera sólo recordar cómo D’Annunzio, consciente de esta dialéctica —que tiene en su centro la valoración del Renacimiento italiano— se remite, sobre todo en *Il fuoco*, a Gianicolo di Roma, de manera conscientemente polémica contra Baureuth, y a la tradición del “genio de la estirpe” electa, la estirpe itálica contra la reforma (“de esencia puramente septentrional”) del

¹¹ F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, p. 134.

¹² *Idem*.

¹³ R. Wagner, “Oper und Drama” en *Dichtungen und Schriften*, vol. VII, pp. 40-41.

héroe Wagner que tiene analogías con Lutero. De aquí la fuerte valoración de la Camerata Bardi: “Nada más alejado de la Orestíada que la tetralogía del Anillo. Penetraron harto profundamente la esencia de la tragedia griega los florentinos de Casa Bardi. Homenaje a la Camerata del Conde de Vernio”. “Buscaban en la antigüedad griega el espíritu de vida: intentaban desarrollar armoniosamente todas las energías humanas y manifestar con todos los medios del arte al hombre íntegro” —sentencia Effrena, rechazando con desdén la opinión del cofrade Baldassarre Stampa, según la cual la “Camerata sería reunión ociosa de eruditos y de retóricos”.

Por ello a la “Palabra” se confía la misión de inventar la nueva forma émula de la tragedia antigua, tras la “disyunción” de las artes.

“Estetizar sobre el fundamento de un mundo inmoral”: la crítica de Wagner a la cultura renacentista

Si el Renacimiento representa el descubrimiento del individuo, éste crece a expensas de la vida comunitaria que sólo puede refugiarse, como un fantasma, en el esteticismo exasperado de las cortes: “Estetizar sobre el fundamento de un mundo inmoral —¡Para los venenos del señor Duque!’ (Rinascimento)— ¡Hermosas fieras: tigres, panteras!”. Así escribe Wagner en un apunte de los años 1880-1882 sobre el tema de la “regeneración de la humanidad y de la cultura” en el que resume llanamente, con la referencia a César Borgia, su irreductible aversión a tal cultura.¹⁴ La posible regeneración del pueblo alemán en la que Wagner cree y espera, tiene como su opuesto “el otro Renacimiento de los pueblos civilizados de la Europa moderna”, el Renacimiento neolatino.¹⁵

Wagner acepta el mito del Renacimiento pagano e inmoralista (las “bestias de presa”) para rechazarlo en cuanto expresión de una voluntad de poder sin límites. Los *Diarios* de Cosima Wagner¹⁶ registran los frecuentes raptos de impaciencia y furor del compositor frente a la cultura renacentista: un ejemplo particular, incluso ocasional, basta para desencadenar inmediatamente en Wagner el juicio general sin indulgencia. Así, el arte de Rafael habría nacido de la “putrefacción” (22 de febrero de 1880). Y en relación a Maquiavelo,

¹⁴ R. Wagner, *Die braune Buch*. Zürich, 1975, p. 240.

¹⁵ R. Wagner, “Deutsche Kunst und deutsche Politik” en *Dichtungen und Schriften*, vol. VIII, p. 250.

¹⁶ C. Wagner, *Die Tagebücher*. Ed. de M. Gregor-Dellin y D. Mack, vol. I: 1869-1877; vol. II: 1878-1883, München/Zürich 1976-1977. Damos en el texto la fecha de referencia.

hombre moderno, si bien próximo a los griegos, afirma que “todo el trasfondo de su ser es un mundo corrupto” (10 de enero de 1879).

Del *Ardinghello y las islas bienaventuradas*,¹⁷ “novela de formación” ambientada en Italia en la época renacentista, de la utopía cósmica y vitalista y del *libertinaje* intelectual de Heinse, crítico de las convenciones burguesas y de las religiones tradicionales, el joven Wagner había recogido, como otros tantos de la “Joven Alemania”, una cierta tendencia a la libre e inocente sensualidad, pronto confirmada por la filosofía de Feuerbach. Wagner permaneció totalmente extraño, en cambio, a la determinación de ese trasfondo de una Italia renacentista hecho de *maniera*, voluptuosidad, “triumfos”, sangre e intrigas, con un fuerte componente titánico e inmoralista. Mejor dicho: semejante simplificación literaria del mito renacentista exótico de Italia, el cual atraviesa como un lugar común la literatura romántica y después, todavía más, la literatura decadente, actuará en el imaginario del artista que la utilizará como lugar negativo antepuesto al mito germánico de lo puramente humano.

En su último periodo, Wagner con la adhesión a temas schopenhauerianos y con la nueva formulación del drama musical a partir del primado de la interioridad y de la música, valoriza cada vez más la música religiosa que acompaña el rito sagrado. El falso renacimiento de la tragedia como ópera italiana niega la esencial dimensión religiosa-comunitaria del mundo antiguo que, sin embargo, permanecía en las representaciones populares medievales en las que había “huellas de una cooperación natural entre música y drama”. “Ha nacido en las suntuosas cortes de Italia”.¹⁸

Un renacimiento (*Neugeburt*) de lo puramente humano representado por el espíritu germánico debe recuperar la dimensión auténtica, interior, “popular” que fuera propia de la Reforma. Según Wagner, esta dimensión fue salva-da de degenerarse y caer en la “locura furiosa que había invadido las cabezas humanas obsesionadas por las letras” sólo por obra de los “magníficos corales de Lutero” que guiaron el sentimiento y “curaron la enfermedad literaria de los cerebros”.¹⁹ En estas consideraciones que se convierten en arma polémica contra el dominio de la moderna civilización, se entrecruzan estrechamente filosofía de la música y filosofía de la historia para indicar un recorrido, con múltiples variantes, hacia la regeneración final. Se mantiene constante la polémica contra el falso “renacimiento” latino por su carácter aristocrático, literario, artificial, que ha desviado y obstaculizado la obra del espíritu alemán. Se lo identifica en el origen de la completa “mundanización” de la cultura, la cual

¹⁷ W. Heinse, *Ardinghello und die glückseligen Inseln. Eine italienische Geschichte aus del 16 Jahrhundert*, 1787.

¹⁸ Wagner, “Oper und Drama”, en *op. cit.*, p. 19.

¹⁹ *Ibid.*, p. 99.

comporta el dominio de la moda y del lujo sobre la necesidad verdadera y la separación entre arte y vida, entre forma artística e interioridad.

La nostalgia del idilio y el “renacimiento” trágico: las ambigüedades de la liberación wagneriana

En su primer periodo, Nietzsche se encuentra frente a esta constelación de temas wagnerianos: crítica en la ópera renacentista el predominio del crítico-espectador sobre el arte, es decir, el predominio del hombre artísticamente impotente y alejado de la vida. Esto representa la victoria del “socratismo” degenerado.

Nietzsche acepta la reconstrucción wagneriana de los límites de la ópera, pero lo convierte en el punto de partida de una crítica de la cultura antitrágica que nace del Renacimiento e impide el retorno de la verdadera lección del mundo griego. El renacimiento del espíritu trágico es posible a partir de la premisa, destructora de la ilusión socrática, de la filosofía de Schopenhauer y la música de Wagner: “Nuestra música y nuestra filosofía poseen un carácter afín: ambas niegan el mundo de la benignidad, de la bondad originaria”.²⁰

No puede hacerse responsable del nacimiento de la ópera y de su impetuoso desarrollo, “únicamente a la mundanidad adornada de distracciones de aquellos círculos florentinos y a la vanidad de sus cantantes dramáticos”. Se trata de una necesidad fuerte la que aquí se abre paso: “la nostalgia del idilio, la creencia en una existencia antiquísima del hombre artístico y bueno”. Por tanto, los humanistas combatían el dogma eclesiástico de la corrupción originaria a través del mito del hombre primitivo como hombre naturalmente bueno y artista que obedece la voz del sentimiento. “El hombre moderno necesita del arte como de una bebida embriagante, en el lugar de la *fe medieval*”.²¹ Aquí el Renacimiento se coloca para Nietzsche en el origen mismo del mito de la bondad de la naturaleza. El inquietante sátiro de la tragedia antigua es sustituido por el tranquilizante pastor de la Arcadia: no la nostalgia por una eterna separación y pérdida del elemento natural, sino la alegría de un fácil y “eterno reencuentro”. El “nefasto optimismo” de una naturaleza buena más allá de la civilización desemboca, a través de Rousseau, en la “amenazante y terrible *pretensión*” del socialismo: la pretensión de derechos para el hombre naturalmente bueno. “La Revolución francesa ha surgido de la fe en la bondad de la naturaleza: es la consecuencia del Renacimiento. Debemos abrir los ojos.

²⁰ F. Nietzsche, “Nachgelassene Fragmente (1869-1872)”, en *op. cit.*, p. 292.

²¹ *Ibid.*, p. 327.

Una visión del mundo desviada y optimista termina desencadenando todos los horrores”.²²

Un equívoco de fondo —la valoración del cristianismo— caracteriza desde el principio la relación entre Nietzsche y Wagner. Nietzsche quiere creer en el “giro dionisiaco” de Wagner y le propone la vía de la afirmación trágica: un “renacimiento” [*Wiedergeburt*] del mundo griego por fuera de las mitificaciones “humanísticas”, un “renacimiento” antitético de aquel propuesto por el Renacimiento italiano. Respecto del cristianismo, sobre todo en los fragmentos póstumos, la posición de Nietzsche tiende a alejarse de la de Schopenhauer y, sobre todo, de la posición de Wagner. El cristianismo le parece a Nietzsche una instancia superada, “descolorida”, incapaz de constituir un fundamento. También frente a la vinculación con el arte el filósofo manifiesta sus dudas: “Hostilidad del cristianismo hacia el arte: lo mantiene dentro de los límites del símbolo”.²³ Para Wagner, en cambio, el renacimiento [*Neugeburt*] tiene cada vez más su punto de referencia central en el mito de un cristianismo purificado: la oposición al Renacimiento por parte de Wagner es sobre todo oposición al “paganismo” de tal cultura, a su inmanentismo. Con sarcasmo polémico escribe: “La ruina que el Renacimiento latino de las artes griegas ha introducido en el posible desarrollo sano de una cultura popular cristiana la elabora año a año una filología obtusamente trastabillante, toda sonrisitas y complaciente para con los tutores de la antigua ley del derecho del más fuerte”.²⁴

En los fragmentos póstumos del periodo de *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche parece buscar en el interior del mismo mundo renacentista y “neolatino” elementos que se desarrollen hasta contrastar con la dirección optimista-idílica de la ópera. Encontramos la valoración, ausente en los escritos publicados, de la ópera heroica del seiscientos —que de todos modos deriva de las experimentaciones de la camerata florentina— como “momento de pasaje a la tragedia”.²⁵ En la ópera heroica, sobre todo la de tema histórico, “el carácter pastoral es quitado del medio”. En ella es más fuerte el elemento agnóstico, presupuesto común en la reapropiación del mundo antiguo por parte de los hombres del Renacimiento: su sentimiento histórico tiene el carácter “monumental” que impulsa a la acción por emulación de la grandeza.

En estos apuntes, Wagner es presentado con una interpretación más audaz, menos apologética y “oficial”, como el “radical artista idílico”, esto es, sentimental, que lleva a término el pensamiento neolatino con el “idilio trágico”. Wagner aspira a “quitar el manto de raso de la cultura moderna” para

²² *Ibid.*, p. 292.

²³ *Ibid.*, p. 308.

²⁴ Wagner, “Religion und Kunst”, en *Dichtungen und Schriften*, vol. x, p. 143.

²⁵ F. Nietzsche, “Nachgelassene Fragmente (1869-1872)”, en *op. cit.*, p. 299.

volver hacia “el hombre primitivo”, “indiviso”, “natural”²⁶ (aunque sea con los caracteres duros de la visión germánica de la naturaleza –“no ya aquella naturaleza iluminista del mundo latino con su *Émile*”–).²⁷ También Wagner presupone en sus dramas musicales al “oyente que experimenta afectos”, al oyente “sentimental”. Wagner aparece aquí como paradójico heredero de aquella tradición tan vituperada por él que se inicia con la ópera renacentista. Es sólo al final de un camino de radicalización del idilio que Wagner puede encontrar y liberar la *música alemana* y el arte que le corresponde.²⁸ La Reforma misma a la que se remite no es liberación de la “cultura neolatina” sino sólo una “recomposición” de ella.²⁹

En los apuntes de 1874, cuando Nietzsche inicia su recorrido crítico, en sus confrontaciones con el músico utilizará para Wagner la connotación burckhardtiana de “cesarismo” ligada a la fuerza de “simplificación”, a la falsa capacidad ordenadora del caos. Utilizando las mismas palabras de Burckhardt, Nietzsche no dudará en aproximar el músico al tirano descrito en *La cultura del Renacimiento en Italia*: “El tirano no permite que se afirmen otras individualidades fuera de la propia y la de sus íntimos. *Der Tyrann lässt keine andre Individualität gelten als die seinige und die seiner Vertraute*”. Ser un “hombre moderno” en todo, por la naturaleza dominadora, sin “moderación ni límites”, un hombre que “cree sólo en sí mismo” y que aspira a una “legitimidad” que no tiene tradición: tal es lo que, en la paradoja crítica-polémica, aproxima a Wagner precisamente a aquel mundo renacentista con el que él no quería tener nada que ver.³⁰ Una observación de Burckhardt sobre el templo de Paestum da todavía a Nietzsche la posibilidad, durante la composición de *La Intempestiva* sobre Wagner, de aproximar al músico al mundo griego: “La curvatura no matemática de las columnas en Paestum es algo análogo a la modificación del *tempo* musical: la vitalidad en lugar del movimiento mecánico”.³¹ La fuente directa y oculta es *El Cicerón*: la querida irregularidad aparece aún como expresión de “un pulsar de la vida interior incluso en las formas aparentemente matemáticas”.³² Algunos años más tarde, como se sabe, remitiéndose todavía a Burckhardt, serán las columnas de Bernini, no las griegas, las que constituirán la referencia para la crítica de Nietzsche al estilo “deca-dente” de Wagner, ese Bernini “que no tolera ni siquiera que las columnas

²⁶ *Ibid.*, pp. 341-342.

²⁷ *Ibid.*, p. 316.

²⁸ *Ibid.*, p. 336.

²⁹ *Ibid.*, p. 341.

³⁰ F. Nietzsche, “Nachgelassene Fragmente (1872-1874)”, en *op. cit.*, p. 379. FP 32[32] p. 372. Véanse también los fragmentos 32[10], 32[15], 32[33] y 33[11].

³¹ F. Nietzsche, “Nachgelassene Fragmente (1875-1876)”, en *op. cit.*, IV, I, p. 139.

³² Burckhardt, *Der Cicerone*. Basel, 1855.

sean simples, y las hace *vivas*, eso cree, cubriéndolas de volutas en toda su altura”. También en Wagner la voluntad de “vivificar a toda costa” llega a ser “inmediatamente *maniera*, virtuosismo” (Carta a Carl Fuchs del 29 de Julio de 1877).³³

El Renacimiento del nuevo educador. La filosofía y la grandeza histórica

En las lecciones *Encyclopädie del klassischen Philologie und Einleitung in das Studium derselben* [Enciclopedia de la filología clásica e introducción al estudio de ésta],³⁴ dictadas en Basilea durante el semestre de verano de 1871, la actitud de Nietzsche frente a la cultura del Renacimiento se muestra muy diversa de la actitud abiertamente crítica que se advierte en las reflexiones sobre el “renacimiento de la tragedia” en Alemania. La parte inicial de estas lecciones, dedicada al *Descubrimiento de la antigüedad entre los italianos*, es el texto más extenso dedicado por Nietzsche al Renacimiento y testimonia la utilización directa y amplia de Burckhardt. En su mayor parte, estos apuntes retoman (a menudo literalmente) pasajes del capítulo “El despertar de la antigüedad” de *La cultura del Renacimiento en Italia*. Las lecciones introductorias al estudio de la filología, restituidas hoy por primera vez en su integridad,³⁵ constituyen una tentativa más consecuente de asignar a la filología el papel determinante para el nacimiento de la nueva cultura. Nietzsche encuentra muchos elementos de consonancia entre la actitud del filólogo inactual y la “intuición amorosa” que caracteriza la tensión de los italianos hacia el renacimiento del clasicismo: “Queremos comprender el fenómeno más alto y hacernos una sola cosa con él. Ensimismarse es la meta”.

En este periodo, Nietzsche habla muchas veces de un “despertar de la antigüedad clásica” vuelto posible no sólo por el espíritu de la música alemana, sino también por el trabajo de “filólogos verdaderamente productivos”.³⁶ “Retor-

³³ F. Nietzsche, “Briefwechsel”, en *Kritische Gesamtausgabe*. Ed. de G. Colli y M. Montinari. Berlin, De Gruyter, 1975 y ss. [KGB], II, v, p. 262.

³⁴ F. Nietzsche, “Encyclopädie del klassischen Philologie und Einleitung in das Studium derselben”, en *KGW*, II, III, Berlin, 1993.

³⁵ Sobre esto véase la nota al *Apéndice* de nuestro trabajo “In Rinascimento in Wagner en el giovane Nietzsche” publicado en *Rinascimento*.

³⁶ Véase por ejemplo la carta de Nietzsche (14 de julio de 1871) dirigida a Richard Meister, por entonces presidente de la sociedad filológica de Leipzig: “A nosotros nos es lícito esperar aún un despertar de la antigüedad helénica como el que nuestros padres no han soñado siquiera. No se crea que deba contentárenos con pastos áridos y corroídos como si fuésemos ganado flaco” (F. Nietzsche, *KGB*, II, I, pp. 209-210).

mar el despertar de la antigüedad”, emular, por tanto, la empresa de los italianos del Renacimiento, aparece como el servicio mayéutico necesario para el nacimiento del genio capaz de dar un sentido superior a la existencia. “Estar dispuestos a servir al genio, a reunir el material”³⁷ —ésta es la misión del filólogo.

En las lecciones se precisa la profesión de fe expresada con la inversión del adagio de Séneca, puesto por Nietzsche al final de su proluación sobre Homero: la elección filosófica, propedéutica necesaria para el nuevo filólogo, es el “idealismo” inactual promovido por Schopenhauer (aquí “se muestra lo más útil de la unión de Platón y Kant”),³⁸ que reconoce sólo al genio, aislado y en lucha contra las tendencias de la época, el predicado de “grande”. Únicamente los grandes pueden percibir y valorar lo grande y sólo el gran filósofo, capaz de una visión universal, da impulsos al trabajo subalterno y reproductivo del filólogo.

La preocupación constante es la de que los medios no deben convertirse en fines en sí mismos: la erudición es la “coraza que oprime a los débiles” y pesa sobre el individuo. “A ninguno le está permitido saber más cosas que las que es capaz de soportar; más aún, que las que es capaz de llevar con facilidad y ligereza [...]. Lo que es anotado y recogido de modo artificial, permanece muerto, no se asimila al núcleo productivo, no se convierte en sangre y carne, pesa incluso sobre el hombre y lo daña: como bolas de plomo en el cuerpo”.³⁹

La filosofía es el momento propedéutico necesario: en la confrontación con la antigüedad “se trata de admitir ante todo que los *hechos mejor conocidos* requieren ser explicados”. “El instinto del clasicismo” del mejor filólogo, sólo si es conducido por razones filosóficas “permite el ingreso a los hechos particulares sin perder el *hilo*”. La filosofía, al contrario de la ciencia, alcanza “a poner a la luz de cada punto de vista aquello que es particularísimo”, sin perder la visión de conjunto, la visión en grande que permite interrogar el pasado con preguntas nuevas para obtener nuevas respuestas.⁴⁰

Ciertamente, en estas lecciones la actividad filosófica parece poder integrarse, sin menoscabo, con la propia actividad filológica. La búsqueda de la “antigüedad real” de los estudios filológicos no necesariamente cierra la “antigüedad ideal”. El nuevo filólogo —dotado de una enorme “reproductividad” por contraposición a la creatividad del genio— se convierte así en el enseñante ideal, “el mediador entre los grandes genios y el nuevo genio en devenir, entre el gran pasado y el futuro”.⁴¹ Nietzsche afirma en estas lecciones que el

³⁷ F. Nietzsche, “Nachgelassene Fragmente (1869-1872)”, en *op. cit.*, p. 443.

³⁸ *Ibid.*, p. 372.

³⁹ F. Nietzsche, “Encyclopadie...”, en *op. cit.*, p. 292.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 372. Cf. F. Nietzsche, “Appunti filosofici”, p. 81.

⁴¹ F. Nietzsche, “Encyclopadie...”, en *op. cit.*, p. 368.

filólogo debe ser “hombre moderno”, pero ligado con la grandeza moderna capaz de abrir el camino a la grandeza real de la antigüedad. El tema es retomado y desarrollado en las conferencias *Sobre el porvenir de nuestras escuelas* que establecen entre los grandes clásicos alemanes y el educador una necesaria continuidad de aspiración “hacia Grecia, la tierra de la nostalgia”: no es posible “saltar directamente sin servirse de puentes a aquel extrañado mundo griego”.⁴² La afirmación del fuerte vínculo entre la “más íntima naturaleza alemana” y el “genio griego” —afirmación que encontramos muchas veces y que apuntala la polémica contra el Renacimiento neolatino— aparece como una concesión poco convencida a las posiciones wagnerianas, evidencia visibles fisuras y será objeto de una decidida y firme autocrítica a partir de *Humano demasiado humano*.

La reflexión sobre el Renacimiento en su relación con la antigüedad clásica comporta siempre elementos polémicos: si de una parte es indudable la superioridad del hombre libre e individual sobre la debilidad y miseria del filólogo y erudito actual, por otra parte, está siempre presente también la posibilidad —puesta lenta pero progresivamente en crisis— de un Renacimiento alemán capaz de superar los límites del Renacimiento italiano neolatino.

Estas lecciones dan lugar, desde 1873 hasta la fecha de los primeros apuntes para la *Inactual* sobre la filología de 1875, a valoraciones generalmente positivas de las tentativas cumplidas por los hombres del Renacimiento. En primer lugar se reconoce al filólogo del Renacimiento el “estudio dictado por la emulación”, mientras que el del filólogo moderno es dictado por la “desesperación”. “De una filología y de un conocimiento de la antigüedad harto imperfectos ha surgido una corriente de libertad mientras que nuestra desarrolladísima filología crea esclavos, sirviendo al ídolo del Estado”.⁴³ El filólogo moderno, obedeciendo a una malentendida voluntad pedagógica, quiere reencontrar en el mundo antiguo los valores de la época actual: mal entiende, por lo tanto aquella realidad superior mistificándola o buscando una justificación para sus aspectos más inquietantes.

Sólo hombres libres, hombres de una época enérgica y fuerte, pueden ponerse en diálogo fecundo con la antigüedad. A los hombres del Renacimiento se atribuye en primer término el impulso a “concebir una forma de existencia clásica”, esto es, ejemplar, digna de ser imitada e incorporada. “A partir del Renacimiento se llamaron clásicos los escritores romanos de Cicerón a Augusto, sólo en un sentido más amplio a todos los escritores griegos y romanos. “Antigüedad clásica” es aquella que en la serie de las antigüedades

⁴² F. Nietzsche, “Über die Zukunft unserer Bildungsanstalten”, en *op. cit.*, III, II, pp. 178 y 181.

⁴³ F. Nietzsche, “Nachgelassene Fragmente (1875-1876)”, en *op. cit.*, p. 167.

ocupa el primer puesto. Hay en ello un juicio estético⁴⁴: así escribe Nietzsche en las lecciones. Si para el nuevo filólogo la actitud más justa para aproximarse a la Antigüedad es la de “penetrarse del amor de ella y sentir a la vez su diferencia respecto de ella”,⁴⁵ tiene en esto a los filólogos del Renacimiento italiano como sus precursores. Nietzsche retoma en sus lecciones la expresión del *Faust* de Goethe: “Aquello que has heredado de tus abuelos, debes ganarlo para poseerlo”.⁴⁶ Tanto el tema del amor, del que nacen las visiones más profundas, como el tema de la originalidad, del “pensar por sí mismo”, crítico de una cultura meramente libresca derivan de las reflexiones del Schopenhauer de los *Parerga* a los que tanto debe el joven Nietzsche respecto de la definición de las tareas del nuevo educador. En este mismo escrito se encuentra la cita del *Faust* utilizada por Nietzsche en idéntico sentido.⁴⁷

La época de los hombres “individuales”. La primera lección de Burckhardt

En las páginas de Burckhardt que Nietzsche retoma, aparece en primer plano el tema del amor y del entusiasmo por la antigüedad, ligado a una actitud de diferencia-emulación que define la individualidad libre. La energía y la fuerza de los individuos del Renacimiento son capaces de incorporar y transformar el pasado en una nueva forma de vida. Respecto a los modernos “individuos caprichosos” a los que la “moda” “hace nuevamente uniformes” —escribe Nietzsche ya en un fragmento de 1873— “el Renacimiento revela otro impulso, esto es, se retrotrae hacia un carácter pagano y fuertemente personal. [...] La “época moderna” actúa a través de masas de naturaleza homogénea: que éstas sean “cultas” es indiferente”.⁴⁸

Los rasgos del hombre renacentista han sido tomados en préstamo de Burckhardt. El “talento seguro de sí mismo, basado por completo en la fuerza y la habilidad personal” caracteriza al hombre “individual”,⁴⁹ fruto de la concentración de tensiones y energías difusas que se enfrentan en la sociedad (“riqueza”, “espíritu comercial”, “una vasta visión del conjunto del mundo”, “inseguridad de la situación política, príncipes violentos, luchas entre faccio-

⁴⁴ F. Nietzsche, “Encyclopadie...”, en *op. cit.*, p. 341.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 368.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 406.

⁴⁷ Cf. A. Schopenhauer, *Parerga* II, pp. 25, 652, 637.

⁴⁸ F. Nietzsche, “Nachgelassene Fragmente (1872-1874)”, en *op. cit.*, p. 298.

⁴⁹ Cf. la expresión de Nietzsche con la expresión en italiano usada por Burckhardt, “*uomo singolare, uomo unico*” (Burckhardt, *Die Cultur der Renaissance*, p. 104).

nes”).⁵⁰ Todo parece orientarse hacia una nueva vida que tiene necesidad de encontrar en la antigüedad “un nuevo punto firme, frente a la disgregación de las formas del medievo”.

Es significativa la valoración por parte de Nietzsche de la polémica de Poliziano en la epístola a Cortesi (libro VIII, epist. 16), a favor de lo “individual” contra la pedantería servil de los “ciceronianos”. “Ingeniosa defensa de lo individual en Angelo Poliziano: el aspecto de un toro o de un león le parecía más bello que el de un mono: la vaga similitud con el hombre provoca esta impresión repugnante. Se debe saber nadar sin salvavidas. Será obstaculizado en el justo camino quien quiera calcar siempre las huellas de quien lo ha precedido”.⁵¹ El pasaje deriva directamente del escrito sobre Poliziano de Jacob Mähly, filólogo y colega de Nietzsche en el Pädagogium de Basilea.

Tanto más significativa aparece la toma de posición de Poliziano hacia la originalidad, dado que él es precisamente el filólogo más válido y agudo. Su *Miscellanea* constituye, por el rigor del método, “de muchas maneras y desde hace mucho tiempo un patrimonio común de la ciencia”. También la defensa de Cicerón por parte de Cortesi implica de todos modos el sentido de una derivación que se hace inmediatamente autonomía y sentido de un recorrido propio: “la semejanza no es la del mono con el hombre, sino la del hijo con el padre”.

Los hombres del Renacimiento, al proponer el mundo antiguo como parte esencial de su nueva vida cotidiana, se encuentran de todos modos más próximos de Grecia que los modernos. Ya en los apuntes sobre la historia de los estudios literarios, Nietzsche había mostrado cómo los productos literarios restituidos por la tradición, no serían más que residuos, huellas de obras de arte más completas y complejas implicadas en la vida social. “Dado que la transmisión consiste habitualmente en lo escrito, es necesario aprender de nuevo a leer: cosa que hemos desaprendido a causa del predominio del texto impreso. Por esto lo más importante es reconocer que, para la literatura antigua, la lectura no es sino un sucedáneo o un recuerdo” —tal escribe en las lecciones introductorias a la filología.⁵² Por lo tanto, la obra literaria misma no era concebida en vista a la lectura, no era un texto “literario”, sino una obra de arte destinada a un público “no literario”, para una formación “no literaria”. Su

⁵⁰ Es conocida la aproximación efectuada por Nietzsche entre el desencadenamiento agónico y “político” de los italianos del Renacimiento y los antiguos griegos: cf. F. Nietzsche, “Nachgelassene Fragmente (1869-1872)”, en *op. cit.*, pp. 357, y “Fünf Vorreden zu fünf ungeschriebenen Büchern; Der griechische Staat”, en *KGW*, III/2, p. 265.

⁵¹ Sobre la fuente puntual de Nietzsche sobre Poliziano, véanse las notas al *Apéndice* citado *supra* en nota 33.

⁵² F. Nietzsche, “Encyclopadie...”, en *op. cit.*, p. 373.

uso tenía lugar en los cultos, en los simposios, en los certámenes, en los teatros, en los tribunales. Nietzsche tiende a ver en tales expresiones artísticas de los griegos algo análogo a un “evento”, a una “puesta en escena” (*Sie war Ereignis, Inszenierung*) que presuponía, como el arte del mimo, un espectador y un oyente presentes. Esto comportaba, de todos modos, una estrecha interconexión de las artes: sin dudas de la acción y la declamación, pero también de la música, del canto, de la danza. La escritura no es de ningún modo el fundamento de aquella superior cultura. Se muestra como evidente el vínculo con las teorías juveniles de Wagner y con su persistente desconfianza hacia la abstracción propia de la literatura escrita (la cual impone la fruición de la obra de arte en la soledad, lejos de la comunidad) y de la crítica. También Wagner traza la diferencia entre la literatura y la obra de arte y quiere liberar a la música de toda mediación literaria propia de la actual situación de las artes. Esto se hace posible con el retorno al significado originario más vasto de la palabra “música” que comprendía en sí no sólo “el arte poética y el arte de los sonidos”, sino a todas las manifestaciones artísticas del hombre.⁵³

En el interior de la ideología germánica de Wagner, Nietzsche tiende de todos modos a subrayar los límites “neolatinos” del Renacimiento y a ver allí una pesada hipoteca para la liberación del espíritu trágico. La fuerza del Renacimiento consiste en el retorno a Roma, en el “despertar del antiguo genio itálico”, y —retomando una expresión de Burckhardt— en una “nueva y maravillosa resonancia del antiquísimo arpegio”,⁵⁴ tal afirmación del espíritu “neolatino” (“dependemos de Roma”) comporta un peligro para la cultura alemana.

La cultura del ornamento de la vida es el límite que surge como consecuencia de la romanización del mundo griego. A una cultura como “decoración”, que de todos modos es ocultamiento y velo, Nietzsche contrapone el concepto griego de la cultura como “nueva y mejorada *physis*, sin interior ni exterior, sin disimulación ni convención, de la cultura como unanimidad entre vivir, pensar, aparecer y querer”.⁵⁵ Para justificar el camino a recorrer por el pueblo alemán hacia un “renacimiento de la grecidad”, Nietzsche se remite al contraste establecido por Schopenhauer entre la “árida seriedad” de los

⁵³ Wagner, “Über musikalische Kritik”, en *Dichtungen und Schriften*, vol. VI. Véase asimismo: “Acabada comprensión de los vínculos entre vida y arte —superación del concepto de ‘literatura’— Wagner” (F. Nietzsche, “Nachgelassene Fragmente (1872-1874)”, p. 97).

⁵⁴ F. Nietzsche, “Nachgelassene Fragmente (1869-1872)”, p. 339. Cf. HL, p. 262. La cita en Burckhardt, *Die Cultur der Renaissance*, p. 200. Sobre la expresión “nueva maravillosa resonancia del antiguo arpegio”, intercalada en la *Intempestiva* sobre la historia, véase la carta de Burckhardt a Nietzsche del 25 de febrero de 1874 (F. Nietzsche, *KGB*, II, IV, p. 395).

⁵⁵ F. Nietzsche, HL, p. 330.

romanos (realismo al servicio de la voluntad) y la libre “genialidad” de los griegos: “El genio alemán tiene necesidad de ser liberado también del mundo optimista del Renacimiento”.⁵⁶

El *pathos* de lo auténtico, de la “necesidad verdadera” wagneriana, de la profunda interioridad del alemán, se opone aún a la retórica y a la cultura “decorativa”. Esto no sin significativas resistencias que se advierten en la dirección antimetafísica implícita en las reflexiones contemporáneas sobre el lenguaje y sobre la retórica, como asimismo sobre la relación de ésta con cada arte. De aquí también la valoración de Cicerón, “el hombre decorativo de un imperio mundial” – más allá de su función de benefactor en cuanto ha conservado y transmitido la tradición griega– para una reflexión sobre el concepto romano de cultura que encontramos en muchos fragmentos y en las lecciones. Todavía con una cita del *Cicerón* de Burckhardt, en el curso sobre la historia de la Elocuencia griega, Nietzsche habla de la “extrema energía” de la nueva forma (“en ello real grandeza”) que nace en el mundo romano a partir de la arquitectura griega.⁵⁷

La resistencia a la antigüedad por parte de los alemanes es justificada a veces por Nietzsche como resistencia a la “cultura romanizada” de un fondo aún informe, de una “barbarie” que puede ser fecunda y que se muestra reluctante a la imposición de una “forma” extranjera.

Pero cada vez más –con el acentuarse de la desconfianza hacia las soluciones wagnerianas– se advierte en esta actitud una mistificación de la impotencia. La valoración que realiza Wagner de la Reforma alemana contra la “cultura decorativa” del Renacimiento comporta el riesgo de una fuga hacia una interioridad inaccesible, a la que no corresponda más ninguna forma externa. “Se permanece siempre en un interior privado de exterior: así, el protestantismo cree haber purificado al cristianismo, volatilizándolo y disolviéndolo con la interiorización”.⁵⁸ De tal modo, se naufraga en la consideración del hombre como un “ser extrañamente espiritualista”, alejándose para siempre de la centralidad y el valor del cuerpo entre los antiguos, y de la voluntad de plasmar estéticamente la vida real cotidiana. “La Reforma alemana nos alejó de la antigüedad [...] descubrió nuevamente la antigua contradicción “paganismo-cristianismo”; ello fue al mismo tiempo una protesta contra la cultura decorativa del Renacimiento”.⁵⁹

⁵⁶ F. Nietzsche, “Nachgelassene Fragmente (1869-1872)”, en *op. cit.*, p. 400. Para la referencia explícita a Schopenhauer, cf. F. Nietzsche, “Nachgelassene Fragmente (1875-1876)”, en *op. cit.*, p. 137.

⁵⁷ F. Nietzsche, “Geschichte der griechischen Beredssamkeit”, en *KGW*, II, IV, Berlín, 1995, pp. 403-404. Cf. Burckhardt: *Der Cicerone*, p. ?

⁵⁸ F. Nietzsche, “Nachgelassene Fragmente (1872-1874)”, en *op. cit.*, p. 298.

⁵⁹ F. Nietzsche, “Nachgelassene Fragmente (1875-1876)”, en *op. cit.*, p. 123.

Nietzsche le reconoce cada vez más al Renacimiento las “intenciones más puras” en el estudio de la antigüedad clásica en contraposición al uso que se había hecho de ella anteriormente. Tras haber despojado de toda energía a su religión y haber instilado “una gran exterioridad” en su consideración, el mundo antiguo había sido usado como antídoto para la más temible mitología germánica y como “estimulante para la aceptación del cristianismo” en las conversiones de los pueblos nórdicos; sucesivamente como “arma para la defensa espiritual del cristianismo”. El Renacimiento “revela un despertarse de la honestidad del sur” que no podía acordar con la Reforma, “ya que una tendencia seria hacia la antigüedad vuelve anticristianos”. Sobre estas dos opciones divergentes, Renacimiento y Reforma, valores afirmadores de la vida y valores cristianos, sur y germanismo, se manifiesta, progresivamente, la distancia respecto de Wagner.⁶⁰

Los poetas-filólogos y las nuevas formas de vida

De manera particular, la figura que más simpática parece resultar a Nietzsche en el interior del Renacimiento es la del “poeta-filólogo”, en tanto ésta encierra en sí la potencialidad de una nueva forma de vida y parece anticipar el ideal de una nueva relación con el mundo antiguo.

No ha sido notado hasta ahora cómo Nietzsche es deudor, una vez más, de Burckhardt tanto en lo que hace al término como a sus análisis. En primer lugar, los poetas-filólogos afirman y realizan, para sí y para otros, el valor que más corresponde al desarrollo del individuo renacentista: la gloria. A partir de la “prepotente individualidad” de Dante, para quien “el laurel poético ha sido la primera y la más alta aspiración”, la “serie de poetas filólogos” que lo siguió “se enseñorea de la gloria en un doble sentido, para sí, en cuanto llegan a ser las más renombradas celebridades de Italia, para otros, en cuanto como poetas e historiadores se hacen dispensadores conscientes de la fama”. El poeta-filólogo posee plena conciencia del hecho de que este “ser árbitro de la fama, más aún, de la inmortalidad” constituye un elemento de su poder.⁶¹ Por lo demás, la antigüedad signa hasta tal punto cada acción, determina y colorea el modo corriente de reconocer y representar la individualidad, que confiere

⁶⁰ *Ibid.*, pp. 143-144. Todavía *Richard Wagner en Bayreuth*, con la ambigüedad fundamental de la apología que caracteriza este escrito, muestra el contraste irreductible entre Wagner, que tiene fe en el espíritu alemán y en el pueblo de la Reforma, y “la cultura del Renacimiento que hasta ahora nos ha envuelto en su luz y en su sombra a nosotros los modernos” (WB, p. 74).

⁶¹ Burckhardt, *Die Cultur der Renaissance*, pp. 114 y 120.

primacía al filólogo: “su saber no era simplemente, como hoy día, el conocimiento objetivo de la antigüedad clásica, sino un arte que encontraba aplicación continua en la vida”.⁶² En estos apuntes, Nietzsche, siguiendo fielmente las huellas de Burckhardt a quien repite a la letra —incorporando también noticias de Heeren, de Voigt, de Mehus, de Bernays y de Mähly—⁶³ ve en Petrarca y en Boccaccio los prototipos del poeta-filólogo. Su fama, en la época, ha de atribuirse a su fecunda relación con la antigüedad.

En los apuntes para la intempestiva *Nosotros filólogos*, Nietzsche retoma la valorización extrema del “poeta-filólogo” del Renacimiento, caracterizado por el “elemento agresivo y activo” de su inactualidad.⁶⁴ También en este punto, según Burckhardt, Boccaccio es el poeta-filólogo que se lanza en contra del filisteísmo de los profesores y de los hábitos mentales de su época, en contra de los enemigos de la poesía entendida en sentido lato como “toda la actividad espiritual del poeta-filólogo”: “los frívolos ignorantes”, “los melindrosos teólogos”, “los ávidos juristas”, “los monjes mendicantes [...] que fácilmente se quejan de la orientación pagana e inmoral de la sociedad”.⁶⁵

Los poetas-filólogos son “una nueva clase de hombres” capaces de representar la nueva realidad. En las lecciones, Nietzsche escribe: “existía afinidad entre el tirano y el filólogo que todo lo debe a su ingenio”. También en este caso la fuente puntual es Burckhardt que habla “de las íntimas relaciones entre el tirano y el filólogo, condenados por igual a no contar más que con sí mismos y con su propio ingenio”.⁶⁶

Nietzsche termina el excursus sobre el mundo renacentista, en sus lecciones, con la imagen de la decadencia de los humanistas: “con la Contrarreforma y la Inquisición, la cultura profana es subyugada y reprimida. Todo espíritu liberal desaparece cuando los jesuitas se apropian de la instrucción. Pero el descrédito comienza ya antes, con el inicio del siglo dieciséis. La maligna arrogancia y la conducta escandalosa, sobre todo su incredulidad”. La vida del poeta-filólogo es inquieta y peligrosa como la de quienes innovan experimentando nuevas formas, comprometidos en una lucha furiosa, sin garantías, de “anonadamiento recíproco”, una lucha que pone en crisis los valores dados, una vida “de esas que sólo las naturalezas más fuertes eran capaces de soportar. Ellos no tenían patria”. También aquí Nietzsche, aunque dependiendo de las palabras de Burckhardt, reencuentra en los poetas-filólogos aquel impulso a incendiar la propia vida en la pasión por el conocimiento que caracteriza a

⁶² *Ibid.*, p. 110.

⁶³ Véanse las notas al Apéndice de nuestro trabajo antes mencionado.

⁶⁴ F. Nietzsche, “Nachgelassene Fragmente (1875-1876)”, en *op. cit.*, p. 144.

⁶⁵ Burckhardt, *Die Cultur der Renaissance*, p. 160.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 172.

los individuos libres, el primer ejemplo de los cuales es el Demócrito de los apuntes filosóficos de los años 1867-1868. En un fragmento de 1875 se alude al fin de los poetas-filólogos italianos: debido en buena parte a su depravación personal". Según Nietzsche su estirpe tiene en Goethe y en Leopardi "los últimos grandes epígonos". Goethe recoge sobre todo el elemento "agonístico" de la confrontación con la antigüedad que caracteriza al filólogo-poeta. Se trata de superar Grecia con la acción: esto presupone un conocimiento preliminar y fundado. Su competencia con la antigüedad fue fecunda aun cuando su conocimiento fue limitado (no de filólogo especialista). Su comprensión de la grandeza de los antiguos nace de su propia genial grandeza. A él debía hacer referencia el joven aprendiz de la disciplina filológica para la propia formación: partir de la modernidad, la más grande, para una confrontación agonística con la antigüedad clásica. Para Leopardi vale más, según Nietzsche, la especificidad de la tarea del filólogo: "*Leopardi* es el ideal moderno de filólogo; los filósofos alemanes no saben *hacer nada*".⁶⁷ Sin dudas Nietzsche subraya la seriedad de la investigación filológica especializada de Leopardi y de su método "científico-racionalista" afín al suyo propio, madurado en la escuela de Ritschl. El que el grande comprenda lo grande no implica jamás inmediatez sentimental, sino que presupone el trabajo de "carretero" propio y de los otros. Goethe y Leopardi son de "estirpe" de los filólogos-poetas: "detrás de ellos trabajan los simples filólogos-eruditos".⁶⁸

La originalidad de Petrarca, Boccaccio y Poliziano se vincula preferentemente al trabajo de descubrimiento filológico de los clásicos. Del agón se extraen impulsos hacia la belleza: "Leopardi es quizás el más grande estilista de nuestro siglo".⁶⁹ Indudablemente en el Renacimiento tal como es caracterizado por Nietzsche en confrontación con la antigüedad, predomina sobre la historia "anticuaria" la posibilidad agonista de una "historia monumental" que pertenece a quien es activo y mira hacia el futuro. El peligro está en la mitificación y la falsificación a que se llega cuando es el débil y el descontento el que se vuelve hacia el pasado: "La historia monumental engaña con las analogías: con seductoras similitudes excita al valiente a la temeridad, al entusiasta al fanatismo [...]"⁷⁰

El tema del "renacer", tan central en el joven Nietzsche, valoriza la concepción heroica-inactual implícita en la consideración monumental de la grandeza pasada: "Supóngase que alguien crea que no se necesitarían más de cien hombres productivos, activos y educados en el nuevo espíritu para hacer

⁶⁷ F. Nietzsche, KGW, IV-1, 98; pp. 94-95.

⁶⁸ F. Nietzsche, "Nachgelassene Fragmente (1875-1876)", en *op. cit.*, p. 120.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 111.

⁷⁰ Nietzsche, HL, p. 258.

colapsar aquella “culturalidad” que justamente ahora se ha puesto de moda en Alemania: ¡como se vería confirmado al constatar que la cultura del Renacimiento se edificó sobre las espaldas de semejante cuadrilla de cien hombres!”⁷¹

La expresión “cuadrilla de cien hombres, *Hundert-Männer Schaar*” [Burckhardt: *eine hundertgestaltige Schaar*] ha sido leída a menudo de modo distorsionado y simplicado —superponiendo al último Nietzsche mitificado al primero— como indicación de hombres de enérgica acción, *condottieri*, tiranos plenos de “voluntad de poder” cuyo tipo ideal es César Borgia. En realidad, la referencia puntual se encuentra, una vez más, en la obra de Burckhardt sobre el Renacimiento, en particular en el capítulo *El despertar de la antigüedad* que tanto había interesado al joven Nietzsche. “¿Quiénes fueron aquellos que se hicieron mediadores entre la venerada antigüedad y el presente, y que querían elevar la primera a núcleo constitutivo de la cultura del segundo? Es una cuadrilla de cien diversas figuras que asume hoy un aspecto, mañana otro, pero que en medio de ello tiene la conciencia, tal como la tenía su tiempo, de ser un elemento nuevo en la vida civil [...] La tradición, a la que ellos se vuelven, se está transformando en mil puntos en una reproducción”.⁷²

En las reflexiones de Nietzsche sobre la filología y sus fines, a partir de las lecciones introductorias y hasta el abandono definitivo de su “profesión”, el modelo del Renacimiento contrasta, en parte, con la metafísica wagneriana del arte que confía a la música dionisiaca la misión de resucitar la antigüedad clásica. Poner a punto con radicalismo crítico la posible misión del filólogo significa abandonar también de modo definitivo el mito de un “renacer” de la antigüedad. A través de la filosofía es posible hacer un balance definitivo: la construcción de lo nuevo no tiene necesidad de la antigüedad.

Nietzsche mantiene que “de la cultura antigua estamos separados para siempre, en cuanto sus fundamentos han llegado a ser para nosotros algo completamente *podrido*”. El mito, el pensamiento “impuro”, la religión y también el arte, sucedáneos de la religión —en cuanto “narcóticos” y “medicinas inferiores”— no pueden ser los fundamentos de una cultura que esté a la altura de los nuevos conocimientos que derivan de la ciencia y de la historia. La palabra “renacimiento” (*Wiedergeburt*) con sus varios sinónimos, desaparece del vocabulario conceptual de Nietzsche. La miseria de Alemania, su no ser nada, ha tenido necesidad de llenar el vacío de su realidad con el mito de una

⁷¹ *Ibid.*, pp. 256-257.

⁷² Burckhardt, *Die Cultur der Renaissance*, p. 157. La referencia a la “cuadrilla de cien hombres productivos” aparece también en los fragmentos 29[29] y 29[30] e incluso en HL, II, p. 291: “Con una centena de hombres educados de manera no moderna, o sea, que han llegado a ser maduros y habituados a lo heroico, se puede hoy reducir a eterno silencio la bulliciosa pseudocultura de este tiempo”.

antigüedad clásica llevada de la mano por la originaria afinidad del elemento “universalmente humano”. Quien suspira, no está contento. Si esto es un caso extremo, siempre, de todos modos, la voluntad de recuperar el mundo clásico es una suerte de “donquijotismo”. Encontramos aquí los signos de la más radical autocrítica de Nietzsche y su abandono definitivo de las ilusiones en dirección del “espíritu libre”:

La veneración de la antigüedad clásica, tal como se revela en los italianos, esto es, la única veneración seria, desinteresada y plena de abnegación, que haya tocado en suerte hasta hoy a la antigüedad, es un grandioso ejemplo de donquijotismo: y algo semejante vale, en el mejor de los casos, para la filología [...] Se imita algo puramente quimérico y se corre tras un mundo milagroso que no ha existido jamás [...] Gradualmente, Grecia toda ha llegado a ser ella misma un objeto digno de don Quijote. No se puede comprender el mundo moderno si no se ha visto el enorme influjo del elemento fantástico. Es necesario oponerse a esto: no puede subsistir imitación alguna. [...] Una cultura que corra tras la cultura griega no puede *producir* nada).⁷³

⁷³ *Ibid.*, p. 197.