

CARLO GENTILI*

**Poesia, divinazione, menzogna.
Friedrich Nietzsche sull'origine della poesia**

Tra le molte novità che caratterizzano *La gaia scienza*, già nella sua prima edizione del 1882, quella che per prima cattura l'occhio del lettore è che Nietzsche introduce la sua nuova opera con una raccolta di brevi componimenti poetici. Egli stesso preannuncia all'editore Ernst Schmeitzner, in una lettera dell'8 maggio 1882, l'invio del manoscritto informandolo che il testo è corredato di «molti epigrammi in versi!!!»¹: i tre punti esclamativi segnalano in modo evidente l'eccezionalità della cosa. Questi «epigrammi» – che, in una lettera a Rohde dei primi di dicembre 1882, Nietzsche definisce «poesiole» (*Verschen*) dichiarando nel contempo di aver avuto in mente, con il titolo *Gaia scienza*, «soltanto la gaya scienza dei troubadours»² – sono raccolti sotto il titolo *Scherzo, malizia e vendetta*. Si trattava del titolo di un'opera buffa che l'allievo e amico di Nietzsche Heinrich Köselitz (Peter Gast) aveva composto mettendo in musica, su suggerimento di Paul Rée, un *Singspiel* di Goethe dal titolo omonimo (1784).

È questa, in effetti, la prima volta che Nietzsche presenta testi poetici in un'opera dai contenuti filosofici, sebbene espressi – come avveniva già a partire da *Umano, troppo umano* – nella forma dell'aforisma. Che ciò avvenga nel 1882 è di rilievo: in questo stesso anno, nel numero di giugno della «Internationale Monatschrift», edita dallo stesso Schmeitzner, erano comparsi gli *Idilli di Messina*, una parte dei quali verrà rielaborata nelle *Canzoni del principe Vogelfrei*, l'appendice che conclude la seconda edizione della *Gaia scienza* (1887). Ancora al 1882 risale la composizione della poesia *Fra amici*,

* Università di Bologna

¹ *EP*, IV, p. 182.

² *EP*, IV, p. 274.

che Nietzsche porrà a conclusione della seconda edizione di *Umano, troppo umano* del 1886.

Sembra proprio che, in quel 1882, Nietzsche abbia deciso di dar voce e, per così dire, un riconoscimento ufficiale a quella che un tempo egli aveva definito la sua «prima natura», nell'accordo trovato con la sua «seconda natura». E, se quest'ultima espressione aveva allora alluso alla sua formazione di filologo, ora essa sembrava piuttosto potersi riferire proprio alla filosofia³. Pare forse che, ora, egli abbia realizzato quella precoce raccomandazione che aveva dato a se stesso in un appunto dell'agosto-settembre 1858 nel quale, in un'osservazione assai critica sulla «cosiddetta “musica del futuro”»⁴, egli osserva a proposito della «composizione poetica»: «Nel comporre un'opera bisogna avere riguardo soprattutto ai concetti; una trascuratezza nello stile si perdona più facilmente di un'idea confusa»⁵. Gli «epigrammi» o «poesiole» di *Scherzo, malizia e vendetta*, così come le «canzoni» aggiunte nell'appendice alla seconda edizione della *Gaia scienza*, possono essere rubricati come poesia dei concetti e

³ In un appunto autobiografico del periodo 1865-1867 Nietzsche parla delle difficoltà di comprendere la «propria evoluzione culturale» osservando che ciò può tuttavia tornare di vantaggio, «giacché il continuo meditare e ponderare turba di solito le ingenue espressioni del carattere». Ma ciò, osserva, può anche essere una difficoltà soltanto apparente, come accade al «fantaccino» che teme di disimparare a camminare quando gli viene insegnato a marciare: «Il problema è inculcargli una seconda natura; in seguito camminerà con la stessa naturalezza di prima» (*OFN*, I/II, p. 267). L'immagine è ripresa nella seconda delle conferenze *Sull'avvenire delle nostre scuole* (*BA*, p. 129) e nell'af. 248 di *Umano, troppo umano* (*MA*, pp. 176-177). Nell'af. 455 di *Aurora* è definito come «seconda natura» ciò che «noi riceviamo in primo luogo» con l'educazione e che giungiamo a possedere con la maturità; essa è paragonata a un «guscio» sotto il quale matura la «prima natura» (*M*, p. 223). Nietzsche usa poi l'argomento in due lettere, entrambe dell'inizio dicembre 1882; nella prima, a Hans von Bülow, definisce una «“seconda natura”» il suo «attuale “spirito libero”»: «Dimostrerò che soltanto grazie a questa seconda natura ho preso pieno possesso della mia prima natura» (*EP*, IV, p. 273). Nella seconda, a Erwin Rohde, afferma: «Bene, ho una “seconda natura”, ma non per distruggere la prima, bensì per reggere a questa» (*EP*, IV, 274). Sull'argomento cfr. Gentili (2001), pp. 37-39; Campioni (2008), pp. 26-37; si veda inoltre *FW*, p. 190 n.

⁴ «Soprattutto questa cosiddetta “musica del futuro” di un Liszt o di un Berlioz si studia di proporre i brani più stravaganti possibili» (*OFN*, I/I, p. 42).

⁵ *OFN*, I/I, p. 43; cfr. Campioni (2008), p. 27.

assumono spesso, non a caso, l'aspetto di sentenze. Tra di esse se ne trovano non poche riferite all'arte dello scrivere⁶ o anche direttamente alla filosofia come il n. 53 di *Scherzo, malizia e vendetta*, dedicato al proprio libro *Umano, troppo umano* che viene contrapposto come un'aquila, che guarda al futuro, alla nottola di Minerva di hegeliana memoria, rivolta al passato⁷.

Se dunque, com'è stato scritto, «*La gaia scienza* è un titolo poetico per un'opera filosofica»⁸, ciò indirizza in primo luogo al rilievo che la poesia assume in quest'opera – aperta e conclusa, nella sua seconda edizione, da due raccolte di testi poetici – e, in secondo luogo, alla riflessione, che essa contiene, sulla funzione e sull'essenza della poesia. Questa riflessione non è marginale rispetto all'ispirazione fondamentale del libro, che può essere individuata, pur nella varietà degli argomenti affrontati nei singolo aforismi, nella ridefinizione della natura e del significato della scienza. In questo senso il titolo stesso, nel richiamare «un'erudita arte poetica del Medioevo», indica non tanto un oggetto determinato, quanto un «problematico mutamento del carattere della scienza»⁹.

La problematicità di questo mutamento consiste nello smascheramento del legame sotterraneo tra la verità della scienza e la verità di fede, per cui la prima non è che il riflesso della seconda. Questa conclusione rappresenta l'acquisizione fondamentale che Nietzsche porta a compimento nel V libro (*Noi senza paura*) aggiunto alla seconda edizione della *Gaia scienza*, che dev'essere tuttavia considerato come il naturale svolgimento delle premesse già poste nei quattro libri della prima edizione. Nell'af. 347 (*I credenti e il loro bisogno di fede*) il «bisogno della metafisica» è posto esplicitamente sotto il segno di una «*richiesta di certezza*» che ha la sua origine nella fede cristiana e «che sfocia oggi, in larga misura, in una risposta

⁶ P. es. in *Scherzo, malizia e vendetta* i nn. 52 (*Scrivere col piede*), 54 (*Al mio lettore*), 56 (*Presunzione di poeta*), 59 (*Il pennino gratta*); e, nell'appendice, *A Goethe, Vocazione di poeta, Canto di un capraio teocriteo, Rimus remedium*. Alcune di queste ultime, come già detto, sono rielaborazioni degli *Idilli di Messina*.

⁷ Cfr. *FW*, p. 25.

⁸ Stegmaier (2007), p. 77.

⁹ Stegmaier (2012), p. 43. Per una considerazione riassuntiva sull'origine provenzale del titolo *La gaia scienza* rimando a Gentili (2015), pp. XXVII-XXXI.

scientifico-positivistica, la richiesta di *voler* assolutamente possedere qualcosa in modo solido»¹⁰. Nel precedente af. 344 (*In che senso anche noi siamo ancora devoti*) Nietzsche afferma, in modo più articolato, «che è pur sempre una fede metafisica, quella sulla quale riposa la nostra fede nella scienza»; e questa fede, che caratterizza anche la scienza moderna – «noi uomini della conoscenza di oggi, noi atei e antimetafisici» –, è un fuoco che continua ad alimentarsi «dall'incendio che una fede millenaria ha acceso, quella fede cristiana che fu anche la fede di Platone, per cui Dio è la verità e la verità è divina». La problematicità di questa affermazione è rivelata dalla domanda che chiude l'aforisma: «Ma che accade [...] se Dio stesso si rivela la nostra più duratura menzogna?»¹¹.

Non solo la fede nel Dio cristiano, ma la stessa fede nella verità della scienza è con ciò posta sotto il segno della menzogna. Questa, tuttavia, non sta a significare, per Nietzsche, qualcosa che possa essere semplicemente rigettato in un processo di emendazione della conoscenza; di quest'ultima essa è, anzi, parte integrante¹². È cosa nota che la forma archetipica della menzogna sia, per Nietzsche, l'arte. Essa ha però, rispetto alle altre forme di menzogna, il vantaggio di “sapersi” come menzogna. La realtà della finzione, guadagnata grazie al sapersi finzione, assume in questo modo una consistenza quasi ontologica. Nell'af. 107 (*L'ultima gratitudine che dobbiamo all'arte*) della *Gaia scienza* Nietzsche definisce l'arte «culto del non vero» e «buona volontà dell'apparenza»; come tale, essa è un rimedio per «la vista dell'universale menzogna e falsità che oggi ci viene offerta dalla scienza». La menzogna della scienza è pertanto una menzogna in “cattiva coscienza”, mentre quella dell'arte porta in sé la “buona coscienza” di sapersi menzogna. Solo l'arte consente infatti «il vedere quanto l'inganno e l'errore siano una condizione dell'esistenza che conosce e sente»¹³.

¹⁰ *FW*, p. 244.

¹¹ *FW*, pp. 235-236.

¹² Nell'af. 110 (*Origine della conoscenza*) Nietzsche sottolinea il ruolo positivo che gli «erronei articoli di fede» hanno svolto rispetto all'esigenza di conservazione della specie: «La *forza* delle conoscenze non consiste nel loro grado di verità, ma nella loro età, nel loro essere incorporate, nel loro carattere di condizioni per la vita» (*FW*, p. 126).

Già a partire dalla *Nascita della tragedia* Nietzsche presenta la creazione artistica nel segno della finzione e dell'illusione, come creazione di belle forme che compensano il dolore dell'esistenza che si esprime nell'ebbrezza dionisiaca. A questa stessa esigenza corrisponde la creazione degli dèi olimpici: «Il Greco conobbe e sentì i terrore e le atrocità dell'esistenza: per poter comunque vivere, egli dové porre davanti a tutto ciò la splendida nascita sognata degli dèi olimpici», i quali costituivano perciò un «*mondo artistico intermedio*»¹⁴. Questa compensazione riceve pertanto una sanzione di realtà in virtù del sentimento religioso: «Lo stesso impulso che suscita l'arte, come completamento e perfezionamento dell'esistenza che induce a continuare a vivere, fece anche nascere il mondo olimpico, in cui la "volontà" ellenica si pose di fronte uno specchio trasfiguratore»¹⁵. Se il mondo della scena definito dal coro tragico rappresenta, per l'uomo greco, «un finto *stato di natura*» sul quale egli ha posto «finti *esseri naturali*», con ciò non si tratta tuttavia «di un mondo di fantasia situato arbitrariamente fra il cielo e la terra; bensì di un mondo di realtà e credibilità pari a quelle che possedeva, per il Greco religioso, l'Olimpo con tutti i suoi abitanti. Il Satiro come coreuta dionisiaco vive in una realtà religiosamente riconosciuta, sotto la sanzione del mito e del culto»¹⁶.

Una volta individuata la natura della creazione artistica nella capacità di costruire finzioni e illusioni, la sanzione religiosa che accoglie queste ultime come realtà consente di trasferire queste caratteristiche al Dio della Cristianità. Nel *Tentativo di autocritica*, la nuova Introduzione che Nietzsche premette alla terza edizione della *Nascita della tragedia* (1886) in sostituzione dell'originaria *Prefazione a Richard Wagner*, egli spiega con il processo della creazione artistica l'attività creatrice del Dio cristiano: questo «Dio-artista assolutamente noncurante e immorale» vuole liberarsi «creando

¹³ *FW*, p. 121; cfr. Gentili (2017b), pp. 64 ss.

¹⁴ *GT*, p. 32.

¹⁵ *GT*, pp. 32-33.

¹⁶ *GT*, pp. 53-54.

mondi [...], dall'*oppressione* della pienezza e della *sovrabbondanza*, dalla *sofferenza* dei contrasti in lui compressi. Il mondo è in ogni momento la *raggiunta* liberazione di Dio [...] che sa liberarsi solo nell'*illusione*»¹⁷. L'arte è con ciò ricondotta alla sua funzione vitale di produrre illusioni, ossia errori che sono tuttavia indispensabili alla compensazione del dolore e quindi alla conservazione in vita. Questa prestazione è assegnata alle stesse verità della scienza. A quindici anni dalla prima edizione Nietzsche riconosce ora il compito che si era inconsapevolmente posto con «quel libro temerario»: «*vedere la scienza con l'ottica dell'artista e l'arte invece con quella della vita*»¹⁸. Questa frase è senz'altro riferibile al senso complessivo della *Gaia scienza* di cui, nel novembre di quello stesso 1886, Nietzsche aveva portato a termine il V libro aggiunto alla seconda edizione che sarebbe apparsa nel 1887.

Ciò rende pienamente comprensibile la circostanza che la *Gaia scienza*, il cui tema di fondo è costituito, come già detto, da una ridefinizione dei compiti della scienza – di cui si propone, tra l'altro, una rilettura in senso umanistico¹⁹ –, e che contiene il celeberrimo proclama della “morte di Dio”, contenga anche la riflessione forse più articolata che Nietzsche abbia dedicato alla natura e all'essenza della poesia. Si tratta dell'af. 84 del II libro, dal titolo programmatico *Dell'origine della poesia (Vom Ursprunge der Poesie)*. L'inizio dell'aforisma è una precisa presa di posizione contro l'estetica idealistica, in particolare contro l'idea di Schiller, espressa nelle *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*, che la poesia, e l'arte in generale, promuovano la cultura umana in quanto si distaccano dall'immediatamente utile²⁰. Per contro, Nietzsche si schiera in questo

¹⁷ VS, p. 9.

¹⁸ VS, p. 6.

¹⁹ Cfr. Gentili (2017a), pp. 87-101.

²⁰ Cfr. Schiller (2005), p. 90 (Lettera XXVII): l'uomo culturalmente evoluto si distacca dall'uomo primitivo adornando, in un primo momento, i propri strumenti di lavoro e le proprie armi. In un secondo momento, sviluppando l'“impulso al gioco” (*Spieltrieb*), egli apprende ad apprezzare la bellezza dell'ornamento come valore autonomo: «Non contento di portare un'estetica superfluità nelle cose necessarie, l'istinto al gioco, divenuto più libero, finalmente si stacca del tutto dai vincoli del bisogno e il bello diviene di per sé oggetto delle sue aspirazioni. Egli si *adorna*. Il

caso dalla parte degli «utilitaristi». Il suo riconoscimento dell'utilità della poesia, che abbraccia conclusioni di portata straordinariamente complessa, poggia in primo luogo su una constatazione apparentemente elementare: «Si era osservato che l'uomo tiene meglio a memoria un verso piuttosto che un discorso in prosa». Con tutta probabilità, Nietzsche deriva questa affermazione dal trattato di Stendhal *De l'amour*²¹. Questo aiuto che la poesia fornisce alla memoria è spiegato da Nietzsche con la forza del «ritmo»²²: «quel potere che dà nuovo ordine a tutti gli atomi della proposizione»; esso costituisce una «costrizione» (*Zwang*) in quanto «impone la scelta delle parole». A questo punto il discorso di Nietzsche si innalza repentinamente applicando l'argomento della costrizione agli stessi dèi: come il ritmo si imprime nella memoria dell'uomo, così, grazie ad esso, «doveva imprimersi più profondamente negli dèi una richiesta umana»; il «tic-tac del ritmo» permetteva di «essere uditi a distanze maggiori; la preghiera ritmata pareva avvicinare all'orecchio degli dèi»²³. Questo sviluppo dell'argomentazione poggia implicitamente sul presupposto fissato da Nietzsche già a partire dalla *Nascita della tragedia*, che riguarda la sua visione antropologica per cui la concezione religiosa, e specificamente della natura degli dèi, è parte delle caratteristiche fondamentali dell'uomo greco. Questa concezione pone tra l'uomo greco e i suoi dèi non una diversità riguardo all'essenza ma, per così dire, solo di scala. In una parola, per i Greci uomini e dèi condividono la stessa natura. In uno dei rari accenni al Cristianesimo contenuti in quell'opera, Nietzsche osserva che chi – «con un'altra religione nel cuore» – cercasse negli dèi olimpici «altezza morale, anzi santità, spiritualità incorporea» rimarrebbe

piacere libero entra nel novero dei suoi bisogni e l'inutile diventa ben presto parte la parte migliore dei suoi piaceri».

²¹ Cfr. Stendhal (1966), p. 348: «Les vers furent inventés pour aider la mémoire. Plus tard on le conserva pour augmenter le plaisir par la vue de la difficulté vaincue». Il trattato di Stendhal è anche la fonte principale da cui Nietzsche trae informazioni sulla poesia dei trovatori provenzali, a cui si ispira per il titolo *La gaia scienza*; cfr. Gentili (2015), pp. XXIX-XXX.

²² Per un'analisi della funzione assegnata da Nietzsche al ritmo, a partire anche dai suoi scritti filologici, cfr. Bracco (2012), pp. 77 ss.

²³ *FW*, p. 96.

fortemente deluso: «Niente ricorda qui asceti, spiritualità e dovere: qui parla a noi soltanto un'esistenza rigogliosa, anzi trionfante, in cui tutto ciò che esiste è divinizzato, non importa se sia buono o malvagio»²⁴. Poco più avanti egli osserva che «gli dèi giustificano la vita umana vivendola essi stessi – la sola teodicea soddisfacente!»²⁵. Nell'af. 220 (*Ciò che è veramente pagano*) di *Opinioni e sentenze diverse*, dopo aver ribadito che «tutto ciò che nell'uomo ha *potenza*» i Greci «lo dissero divino e lo scrissero sulle pareti del loro cielo», Nietzsche si chiede da dove derivasse ai Greci «questa libertà» e «questo senso per il reale»; forse, risponde, «da Omero e dai poeti a lui anteriori». Benché, infatti, la natura dei poeti non sia «la più giusta e la più saggia», essi posseggono il «gusto dell'effettivo, dell'efficiente *di ogni specie* e non vogliono completamente negare neanche il male: a loro basta che esso si moderi (*dass es sich mässige*)»²⁶. Trovano qui giustificazione tanto l'idea che gli dèi potessero essere oggetto della fascinazione della poesia, quanto il modo in cui una tale fascinazione si esercitava. Tornando all'aforisma della *Gaia* scienza, la comune natura di uomini e dèi è il presupposto affinché anche a questi ultimi potesse esser gettata «addosso la poesia come un magico laccio». E questo laccio è la costrizione del ritmo, che «genera un'invincibile voglia di cedere, di acconsentire»; non solo il corpo e i piedi subiscono l'impulso a muoversi seguendo il ritmo, «anche l'anima segue il tempo, – probabilmente, questa era la conclusione cui si arrivava, anche l'anima degli dèi». Il ritmo era dunque un modo per «esercitare un potere su di essi»²⁷. In che modo questo potere possa esercitarsi lo comprendiamo grazie all'aforisma di *Opinioni e sentenze diverse* citato sopra: i poeti non negano il male ma lo “moderano”: questa “moderazione” (*Mäßigung*) costringe il male in una “misura” (*Maß*), ossia gli consente di manifestarsi ma in modo solo parziale, esercitando su di esso un controllo. In breve, grazie ai poeti anche l'espressione del male è regolata da un ritmo. Se Nietzsche attribuisce ai filosofi un tale riconoscimento – in particolare

²⁴ *GT*, p. 31.

²⁵ *GT*, p. 33.

²⁶ *VM*, p. 84.

²⁷ *FW*, p. 96.

ai Pitagorici, presso i quali la poesia «appare come dottrina filosofica e artificio pedagogico»²⁸ –, egli precisa però subito che «molto tempo prima che esistessero filosofi, si attribuì alla musica la forza di scaricare gli affetti, di purificare l'anima, di mitigare la *ferocia animi* – e tutto questo grazie all'elemento ritmico della musica». La potenza del ritmo era in grado di curare «anche gli dèi inselvaticiti e bramosi di vendetta»²⁹.

Con queste affermazioni, Nietzsche pone certamente la sua concezione della poesia nel solco di una tradizione che, per quanto riguarda il mondo greco, va dagli Orfici e, in generale, dai filosofi presocratici, fino alla sofistica di Gorgia³⁰. Al di là, tuttavia, di questo riferimento generale le sue parole sembrano indirizzare a un riferimento estremamente preciso. Quando egli afferma che, sotto l'azione del ritmo, «la giusta tensione e armonia dell'anima erano andate perdute» e, come conseguenza, ubbidendo all'azione del ritmo sul corpo, «bisognava *danzare*», poiché «tale era la ricetta di questa terapia»³¹, non si può non pensare che egli abbia in mente quella pagina della *Politica* di Aristotele in cui vengono descritti gli effetti terapeutici della musica sugli invasati in preda all'*enthousiasmos*: «Ci sono infatti, taluni, soggetti a questo perturbamento e, come effetto delle melodie sacre, noi li vediamo costoro, quando sono ricorsi alle melodie che trascinano l'anima fuori di lei, ridotti in uno stato normale, come se avessero ricevuto una cura (*iatreia*) o una purificazione (*katharsis*)» (*Pol.* 1342 a 7-11)³². Più ancora, tuttavia, del riferimento diretto al passo di Aristotele, sembra che Nietzsche utilizzi qui l'interpretazione che di esso aveva dato il filologo Jacob

²⁸ *Ibidem.*

²⁹ *Ibidem.* Di rilievo, in proposito, l'opinione di Reschke (2016), p. 182, secondo la quale, grazie a questa concezione del ritmo che soggioga anche gli dèi, l'uomo greco conquista «un'autoconsapevolezza senza precedenti» che gli consente di sviluppare «una certezza di sé, come supremo valore culturale, che [...] riceve la sua massima espressione nel principio dell'*Homo-mensura* di Protagora».

³⁰ Cfr. Reschke (2016), pp. 180-182. In particolare a p. 181: «Dominare le leggi e la potenza della lingua poetica impiegandole per scopi affermativi: Gorgia ha dominato quest'arte nel modo più magistrale e l'ha fondata teoreticamente».

³¹ *FW*, p. 96.

³² Trad. it. di R. Laurenti.

Bernays. Il triplice uso del verbo *entladen* (“scaricare”) – alla musica si attribuisce «la forza di scaricare gli affetti (*die Affecte zu entladen*); ai culti orgiastici la volontà di «scaricare in un solo colpo (*auf Ein Mal zu entladen*) la ferocia di una divinità»³³; al ritmo la capacità di «scaricare (*entladen*) la propria anima di qualsivoglia dismisura (della paura, della mania, della compassione, della brama di vendetta)»³⁴ – richiama in modo evidente il termine *Entladung* con il quale Bernays traduce il termine aristotelico *katharsis* nel suo trattato del 1857³⁵, ben conosciuto da Nietzsche³⁶, sulla *Poetica* di Aristotele. Il richiamo appare tanto più forte dato che egli dichiara che la mitigazione degli «dèi inselvaticiti» si realizza «in primo luogo portando al massimo il delirio e la sfrenatezza dei loro affetti»³⁷: concetto esposto da Bernays

³³ *FW*, p. 96.

³⁴ *FW*, p. 97. Non sfuggirà, qui, che Nietzsche include nella «dismisura» anche le due affezioni – paura e compassione – oggetto, per Aristotele, della catarsi.

³⁵ Cfr. Bernays (2012), p. 129: «“La tragedia determina attraverso (l’eccezione di) pietà e paura lo scaricamento alleviante (*erleichternde Entladung*) di tali (pietose e paurose) affezioni dell’animo”». In questa traduzione, commenta Bernays, la parola *Entladung* «fa trasparire la metafora medica – come ha fatto Aristotele stesso nella *Politica*»; inoltre, la traduzione da lui proposta ricava «dall’ambito medico anche quel concetto di “alleviamento” (*Erleichterung*) che Aristotele in quel passaggio ha associato alla catarsi per completarne la definizione» (*ibidem*). Il brano dalla *Politica* è interamente riportato da Bernays alle pp. 117-118.

³⁶ Più vecchio di vent’anni rispetto a Nietzsche, Bernays (1824-1881) era stato anch’egli, come Nietzsche, allievo del filologo Friedrich Ritschl. In una lettera a Paul Deussen del 2 giugno 1868 Nietzsche lamenta che i vizi della «presunzione» e della «vanità» caratterizzano tutti i filologi e che possano essere attribuiti anche a Bernays «che, tutto sommato, sono abituato a considerare come il più brillante rappresentante di una filologia del futuro (cioè della generazione successiva a Ritschl, Haupt, Bergk, Mommsen eccetera)» (*EP*, I, pp. 590-591). In un frammento del 1869-1870 egli annota: «Il dramma antico e quello moderno. Soffrire e agire: antitesi di fondo, l’uno ha origine dalla lirica, l’altro dall’epica. In un caso parole, nell’altro mimica. Forse bisogna partire dalla definizione aristotelica. (Bernays)» (*NF*, 3[38], *OFN*, III/III/I, p. 66). Su Bernays si vedano Bach (1974), Gentili (1996a), Bollack (1998), Ugolini (2012). A proposito dell’influenza su Nietzsche dell’interpretazione della catarsi proposta da Bernays cfr. Gentili (1996b), Ugolini (1999), p. 104 s., Vivarelli (2009).

³⁷ *FW*, p. 96. Che nel testo dell’aforisma siano presenti echi del trattato di Bernays è suggerito anche dalla frase sopra riportata: «Molto tempo prima che esistessero filosofi (*längst bevor es Philosophen gab*)» ecc., che sembra un evidente

nella sua ricostruzione del dibattito neoplatonico intorno alla questione della catarsi aristotelica³⁸.

A partire dalla funzione, riconosciuta come fondamentale, di incantare dèi e demoni – «Il canto è un incantamento dei demoni che si pensa agiscano in certe circostanze; li rende docili, schiavi e strumento dell'uomo» – Nietzsche assegna in generale alla poesia un significato religioso, al punto di individuare in esso l'origine stessa della poesia: «Canto magico ed esorcismo sembrano essere la forma originaria della poesia». Di ciò sarebbe testimonianza il fatto che gli stessi oracoli erano pronunciati in forma poetica: «I Greci dicevano che l'esametro è stato inventato a Delfi»³⁹. Il discorso si sposta, con ciò, sulla divinazione, considerata anch'essa un effetto della costrizione esercitata dal ritmo. Che gli oracoli siano posti sotto il segno di Apollo sta a significare che egli era, «secondo l'immagine più antica», «molto di più che un dio preveggenete». Egli era piuttosto il «dio dei ritmi». Nella sequenza ritmica della poesia oracolare l'evento di cui si prevede il manifestarsi è condizionato, “costretto” dalla sequenza stessa. In questo senso, esso è previsto nella misura in cui è “destinato”: «Non appena la formula viene pronunciata, nella sua

calco della frase di Bernays (2012), pp. 169-170: «Molto tempo prima che un filosofo concepisse teorie estetiche (*längst bevor ein Philosoph ästhetische Theorien ersann*)». Bernays allude qui ad Aristotele e afferma che, già prima di lui, «lo spirito della stirpe ellenica» si era espresso «attraverso i poeti per celebrare e onorare quel dio che col suo solo avvicinarsi induceva gli uomini in uno stato di autentico rapimento e al quale perciò rimasero sempre consacrate le cerimonie orgiastiche». Quel dio è chiaramente Dioniso e, con ciò, Bernays pone la catarsi nel solco della religiosità dionisiaca.

³⁸ Bernays (2012), pp. 144-145, cita un passo da un testo greco di un autore indicato come il sacerdote egizio Abammon, pseudonimo dietro il quale si sarebbe celato il filosofo neoplatonico Giamblico: «Le forze delle passioni umane presenti generalmente dentro di noi diventano tanto più veementi, quanto più le si vuole reprimere. Se invece le si fa eccitare ogni tanto per breve tempo e nella giusta misura, deriva a loro un piacere contenuto nei giusti limiti, sono placate e scaricate (*entladen*), e si calmano spontaneamente e senza violenza». Cfr. in proposito Gentili (1996a), pp. 270 ss.

³⁹ *FW*, p. 97. Nietzsche ricava questa notizia probabilmente da Pausania (X, 5, 7), il quale riferisce che «Femonoe sarebbe stata la prima profetessa del dio e la prima a usare l'esametro». Il suo nome potrebbe derivare da *phēme* (“presagio”) e *noos* (“mente”), e significherebbe dunque “colei la cui mente è rivolta ai presagi”.

esattezza letterale e ritmica, essa vincola il futuro»; le «dee del destino» sono in tal modo vincolate alla sequenza ritmica della formula. In quanto espressa poeticamente, la formula non sfugge al principio che definisce in generale la natura della poesia: essa «è un'invenzione (*Erfindung*) di Apollo»⁴⁰. Anche le parole del Dio, e della sua sacerdotessa, ricadono dunque sul versante della finzione e della menzogna.

Sta qui tutta l'importanza e la novità di questo aforisma 84: in esso Nietzsche concentra in un'unica natura la parola della religione e la parola della poesia. Il suo richiamo alla poesia oracolare vale soprattutto nella misura in cui risale a una natura comune della religione e della poesia, e il poeta assume la stessa funzione e le stesse caratteristiche del sacerdote. Come ha osservato Renate Reschke i poeti sono qui considerati, «in un'epoca storica ancora acerba, nella loro personale unione con i sacerdoti»; e i poeti sono sempre presenti in Nietzsche «come intermediari della parola divina, come creatori di linguaggio, come annunciatori di verità»⁴¹. Che queste verità si rivelino come menzogne non inficia affatto la loro efficacia e il loro significato. Soltanto nella chiusura dell'aforisma Nietzsche richiama la natura mendace dei poeti e della poesia. Ed è significativo che sia con ciò chiamata in causa la filosofia, con un accenno dietro al quale si cela, probabilmente, un riferimento polemico alla filosofia romantica: «Non è forse una circostanza spassosa che ancora e sempre i filosofi più seri, pur con tutto il rigore e l'obbligo di verità a cui si sentono votati, si richiamino a *sentenze di poeti* per dare forza e attendibilità alle loro idee?». In realtà, per la verità è molto più pericoloso che un poeta concordi con essa, piuttosto che la contraddica: «Ché, come dice Omero, "Molto mentono i poeti"»⁴².

Il senso della posizione di Nietzsche sulla poesia si raccoglie così intorno all'evidente paradosso per cui la poesia mente ma, proprio in

⁴⁰ *FW*, p. 97.

⁴¹ Reschke (2016), p. 182.

⁴² *FW*, p. 98. Nietzsche attribuisce qui a Omero un detto sapienziale che risale a Solone (fr. 21 Diehl) al quale allude Aristotele, *Met.* 983a 3: «Anzi si deve prestar fede al proverbio secondo cui "Molte menzogne dicono i cantori"» (trad. it. di A. Russo).

quanto mente, essa è anche l'unica via per annunciare la verità. Ciò vuol dire che la verità della poesia consiste nella sua menzogna. Questo tema è particolarmente presente nello *Zarathustra*, dove esso è proposto precisamente nella forma del paradosso. Nella II parte, nel capitolo *Sulle isole beate*, Zarathustra proclama: «Ogni Imperituro – non è che un simbolo! E i poeti mentono troppo»⁴³. Più avanti però, nel capitolo *Dei poeti*, al discepolo che gli ricorda quell'affermazione, Zarathustra replica: «Ma che ti disse una volta Zarathustra? Che i poeti mentono troppo? – Ma anche Zarathustra è un poeta»; rivendicando subito dopo il diritto a mentire in quanto poeta: «Ma posto che qualcuno abbia detto sul serio: i poeti mentono troppo; ebbene, ha ragione, – noi mentiamo troppo»⁴⁴.

Il paradosso consiste nel fatto che viene riconosciuto come verità – «ebbene ha ragione (*so hat er Recht*)» – il fatto che i poeti mentono, verità che viene subito dopo – in virtù del «noi» – accolta dai poeti. Se con ciò il fatto che i poeti mentono possa essere una verità resta una questione indecidibile, poiché l'asserzione assume un contenuto che la contraddice. Ciò ha la caratteristica evidente del celebre “paradosso del mentitore”: «Cretesi: sempre mentitori, cattive bestie, solo ventre, e pigri!» (3 B1 D.K.). Poiché, però, a fare una tale affermazione è Epimenide cretese, resta impossibile decidere del contenuto di verità dell'affermazione stessa.

Non è di poco conto che, in un frammento del 1871-1872, Nietzsche definisca Epimenide «poeta»⁴⁵, traendo evidentemente l'affermazione da Diogene Laerzio – fonte a lui ben conosciuta – il quale attribuisce a Epimenide, tra l'altro, «una *Teogonia* in cinquemila

⁴³ *Za*, p. 101. La prima parte della frase è un riferimento a Goethe, *Faust*, II, V, vv. 12104-5. La frase viene ripresa nella prima delle *Canzoni del principe Vogelfrei* (*A Goethe*). In entrambi i casi, tuttavia, Nietzsche rovescia il senso dei versi di Goethe. Così in *Vogelfrei* (*FW*, p. 320): «Das Unvergängliche / Ist nur dein Gleichnis» («L'eterno / Non è che la tua figura»), laddove Goethe ha: «Alles Vergängliche / Ist nur ein Gleichnis» («Ogni cosa che passa / è solo una figura»; trad. it. di F. Fortini). Per un'analisi della lirica nietzschiana, anche a confronto con il testo di Goethe, cfr. Grundlehner (1986), pp. 150-157.

⁴⁴ *Za*, p. 154.

⁴⁵ *NF*, 8[5], *OFN*, III/III/1, p. 226.

versi» (I, 111)⁴⁶. Non sarà dunque sfuggita a Nietzsche neppure la notizia, riferita ugualmente da Diogene Laerzio, secondo cui Epimenide «fu espertissimo nell'arte divinatoria» (I, 114), così come, in generale, la tradizione che lo riconosceva come interprete dell'Apollo delfico. In breve, Epimenide comprende nella sua persona la natura del poeta e quella del sacerdote divinatore, culminanti entrambe nel paradosso dell'identità di verità e menzogna.

Questa circostanza è tanto più decisiva dato che ritroviamo la stessa identità di verità e menzogna nel discorso delle Muse riferito da Esiodo all'inizio della *Teogonia*, in cui esse dichiarano: «Noi sappiamo dire molte menzogne simili al vero, / ma sappiamo, quando vogliamo, cose vere cantare» (vv. 27-28)⁴⁷. Sotto il medesimo stigma del vero e del non vero le Muse pongono anche la capacità di divinare, come rivelano le parole di Esiodo che parla, stavolta, in prima persona: «E m'ispirarono il canto divino, perché cantassi ciò che sarà e ciò che è stato» (v. 32). Nell'af. 188 di *Opinioni e sentenze diverse* Nietzsche cita liberamente i versi di Esiodo aggiungendovi un commento essenziale: «È cosa che porta a scoperte essenziali il concepire una buona volta l'artista come ingannatore (*Betrüger*)»⁴⁸. Queste scoperte essenziali stanno certamente nella constatazione che la menzogna è ispirata al poeta direttamente dal dio, e che dunque il dio stesso – dato che le Muse comandano a Esiodo «di glorificare la stirpe dei beati, sempre viventi» (v. 33) – è opera e inganno dei poeti: il “comando” delle Muse significa, nel suo senso celato che rovescia quello palese, che i beati potranno essere «sempre viventi» solo se e in quanto il poeta li canti e li glorifichi.

⁴⁶ Nello stesso frammento (*ibidem*) Nietzsche chiama Epimenide anche «l'enigmatico “dormiente”», dove il primo aggettivo si riferisce certamente al “paradosso del mentitore”, mentre il secondo è dovuto alla circostanza, pure riferita da Diogene Laerzio (I, 109), che egli si sarebbe addormentato per cinquantasette anni.

⁴⁷ L'analogia con il paradosso di Epimenide è tanto più evidente perché le Muse, iniziando il loro discorso, si rivolgono ai pastori con gli stessi epiteti con cui Epimenide si rivolge ai Cretesi: «O pastori, che avete i campi per casa, obbrobrio, solo ventre» (v. 26).

⁴⁸ *VM*, p. 76; cfr. in proposito Reschke (2016), p. 188.

Questa conclusione dà un senso ben più radicale all'antico adagio per cui "i poeti mentono": ciò su cui essi mentono è, prima di ogni altra cosa, l'esistenza e la natura degli dèi. Il che è quanto viene detto esplicitamente nel già citato capitolo *Dei poeti* della II parte di *Zarathustra*: «Ahimè, vi sono tante cose tra cielo e terra, di cui solo i poeti hanno potuto sognare! / E soprattutto *al di sopra* del cielo: giacché tutti gli dèi sono simbolo e raggio dei poeti (*Dichter-Gleichniss, Dichter-Erschlechniss*)!»⁴⁹. Considerando che la prima parte della frase è un'evidente parafrasi da Shakespeare, ove si tratta dello spettro del padre che appare ad Amleto⁵⁰, Nietzsche riconduce gli dèi, e tutto ciò che sta tra cielo e terra, al raggio dei poeti. In questo senso il poeta è essenzialmente un *Betrüger*. La frase dello *Zarathustra* sta, inoltre, in evidente relazione con la lirica *A Goethe* di *Vogelfrei* in cui, alla parafrasi dal *Faust* che rovescia il senso della parole di Goethe⁵¹, segue l'affermazione: «Dio il capzioso / È inganno di poeti (*Dichter-Erschlechniss*)»⁵². Non solo perché questo Dio è ora diventato da plurale singolare ma, ancor più, perché egli viene detto "capzioso" (*der Verfängliche*), ossia colui che tende insidie per "catturare" (*fangen*) l'uomo al laccio dei suoi precetti, questo Dio è il Dio della tradizione ebraico-cristiana⁵³. La "morte di Dio" assume qui la forma della constatazione che Dio non è se non inganno di poeti.

In questo modo Nietzsche applica al Dio ebraico-cristiano quella stessa critica che già la tradizione greca, da Senofane a Platone, aveva riservato ai poeti-teologi. Celeberrima la critica di Senofane:

⁴⁹ *Za*, p. 155.

⁵⁰ Cfr. *Hamlet*, I, V, vv. 166-167: «There are more things in heaven and earth, Horatio, / Than are dreamt of in your philosophy». È significativo, però, il modo in cui Nietzsche stravolge il testo di Shakespeare. Mentre in questo, infatti, Amleto esorta Orazio a non fidare eccessivamente nello spirito empirico della filosofia, concedendo che qualcosa possa esistere oltre la realtà da essa verificabile, Nietzsche attribuisce senz'altro solo ai sogni dei poeti l'idea che possa esservi qualcosa tra cielo e terra e oltre il cielo.

⁵¹ Cfr. *supra*, n. 42.

⁵² *FW*, p. 320.

⁵³ È in questo senso che, nel cap. *Dell'uomo superiore*, della IV parte dello *Zarathustra*, la morte di questo Dio è annunciata come la liberazione da un pericolo: «Uomini superiori, questo Dio era il vostro più grave pericolo. / Da quando egli giace nella tomba, voi siete veramente risorti» (*Za*, p. 348).

«Attribuirono agli dèi, sia Omero sia Esiodo, tutto quanto presso gli uomini è oggetto di onta e di vergogna: rubare, commettere adulterio e ingannarsi a vicenda» (21 B11 D.K.). Non tanto le bassezze morali attribuite agli dèi muovono la critica di Senofane, quanto il fatto che esse testimoniano che i poeti hanno creato gli dèi a immagine e somiglianza degli uomini; cosicché, se gli animali avessero anch'essi mani per dipingere i loro dèi, «i cavalli dipingerebbero immagini di dèi simili a cavalli, e i buoi simili a buoi» (21 B15 D.K.)⁵⁴.

Il discorso di Nietzsche presenta in questo modo un risvolto teologico in cui, però, la teologia viene totalmente risolta nel senso della mitologia⁵⁵, che noi siamo ben disposti a riconoscere come opera di poeti. Ma esso assume con ciò anche la forma di una presa di posizione contro quel tentativo di conciliare teologia e poesia che aveva caratterizzato la cultura romantica. L'assunto su cui si fonda Jean Paul nella sua *Vorschule der Ästhetik*, che cioè «i Greci credevano in ciò che cantavano, negli dèi e negli eroi», presuppone che anche la religione greca, come quella ebraico-cristiana, fosse fondata su un concetto di verità – dunque su una “teologia” – che solo la più tarda affermazione di un superiore concetto di verità destituisce di valore. Soltanto la concezione cristiana dei «falsi dèi» priva gli dèi greci del loro diritto all'esistenza, riducendoli a «piatte immagini e vuoti rivestimenti delle nostre sensazioni»⁵⁶ e mettendo con ciò fine, secondo l'espressione di Blumenberg, a una *Theologie durch Gesang*⁵⁷. L'operazione compiuta da Nietzsche va in senso

⁵⁴ Queste parole hanno evidentemente fornito lo spunto a Voltaire (1880), p. 5 n. 2, il quale osserva che il racconto del *Genesi*, secondo cui Dio crea l'uomo a sua immagine e somiglianza, non è che il rovesciamento del convincimento diffuso nell'antichità «profane» e «antropomorphone», cosicché alcuni filosofi sostennero «que si le chats s'étaient forgé des dieux, ils les auraient fait courir après les souris».

⁵⁵ Cfr. Blumenberg (2002), p. 73: «Nietzsche non ha rifiutato semplicemente la teologia; l'ha trasformata, fornendo a dio una storia al posto dei suoi attributi – una storia il cui effetto finale coincide con la sua fine. Fece uso della libertà formale del mitologo e la trasmise [...] al dio biblico».

⁵⁶ Jean Paul (1973³), V, p. 84.

⁵⁷ Cfr. Blumenberg (2002), p. 49: «Il concetto dei falsi dèi avrebbe procurato attraverso il canto la fine di tutta la leggerezza della produzione di teologia». Sulla stessa scia di Jean Paul si muoverà l'antico avversario di Nietzsche, Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff. Cfr. Wilamowitz-Moellendorff (1955²) I, pp. 4-5: «Solo

esattamente contrario. L'aver legato discorso poetico e discorso teologico alla comune radice mitologica risolve teologia e poesia nell'"invenzione" (*Erfindung*) poetica e le assegna entrambe al dominio della menzogna.

Questo non significa, ancora una volta, che siamo con ciò autorizzati a sbarazzarci di esse. Come osserva ancora Blumenberg, la rivalutazione nietzschiana del mito è il segno «che per lui la norma della verità è divenuta problematica». Il fatto che «i poeti mentono» segnala piuttosto che «la parola ritorna in onore»⁵⁸. Ciò consente a Nietzsche di riscattare anche le false verità della religione purché siano dette dalla parola dell'arte: quella parola la cui verità è il sapersi come menzogna. Nella sezione di *Umano, troppo umano* che ha per titolo *Dell'anima degli artisti e degli scrittori* Nietzsche riconosce e celebra il vincolo *sui generis* che lega l'arte alla religione. Nell'af. 220 (*L'aldilà nell'arte*) egli ammette, «non senza profondo dolore [...] che gli artisti di tutti i tempi nel loro più alto volo hanno portato a celeste trasfigurazione proprio quelle idee che noi oggi riconosciamo come false». Benché essi siano da annoverare fra «gli esaltatori degli errori religiosi e filosofici dell'umanità», non avrebbero potuto esserlo «senza la fede nell'assoluta verità di quegli errori». Dovesse venir meno quella fede, «allora non potrà mai più fiorire quella specie d'arte

in quanto questi dèi ed eroi sono stati un tempo vivi nella serietà della fede essi non hanno perso, anche come immagini di un gioco apparentemente libero della fantasia, la loro forza di vita. Dobbiamo perciò riuscire a penetrare in quei tempi e vedere gli dèi così come li ha visti la fede autentica; vedere, laddove possibile, come questa fede è cresciuta nei cuori degli uomini. Occorre quindi pensare non a una mitologia, ma a una religione». Decisive, per l'interpretazione di Nietzsche, sono probabilmente le osservazioni di Burckhardt (1974²), I, p. 456, per il quale i Greci credettero certamente all'esistenza dei loro dèi, ma i modi in cui questi dèi si manifestavano «erano un prodotto pienamente libero dello spirito contemplante; e proprio perché questo spirito si trovava a suo agio in quel mondo ideale, non poteva ingannarsi anche quando continuava e completava liberamente la sua poetica creazione». Di nuovo, decisiva è l'osservazione di Blumenberg (2002), p. 53, riferita a Jean Paul: «Il fatto che i greci credessero in ciò che era oggetto del canto può valere solo premettendo il principio secondo cui essi iniziarono a praticare il canto epico solo nel momento in cui il loro credere aveva perso autenticità, oppure la riacquistava solo temporaneamente in forza del canto stesso».

⁵⁸ Ivi, p. 73.

che, come la *Divina commedia*, i quadri di Raffaello, gli affreschi di Michelangelo e le cattedrali gotiche, presuppone un significato non solo cosmico, ma anche metafisico degli oggetti dell'arte»⁵⁹. Nel precedente af. 150 (*Vivificazione dell'arte*) l'arte viene proposta come l'effetto della secolarizzazione prodotta dalle idee dell'illuminismo: «L'arte solleva la testa dove le religioni si ritirano». Il diffondersi dei «crescenti lumi» ha ispirato diffidenza nei confronti dei dogmi religiosi e i sentimenti in essi prima investiti trovano ora espressione e rifugio nell'arte: «Spinto dall'illuminismo fuori della sfera religiosa, il sentimento si riversa nell'arte»⁶⁰.

Queste considerazioni lasciano supporre che arte e religione prosperino per Nietzsche su un terreno comune. Il che non vale solo per l'età greca, secondo l'analisi proposta dalla *Nascita della tragedia*. Quell'unione di poeta e sacerdote in una sola persona, che caratterizzava l'età arcaica, è ancora presente nella cultura cristiana. In un frammento della primavera 1884 Nietzsche accenna a un'analisi del meccanismo psicologico che presiede alla creazione poetica: «Nel poeta, frequentemente, estraniamento (*Entfremdung*) dalla sua persona: egli si sente “trasformato” (“*verwandelt*”) [...]. Gli artisti anche oggi sono bugiardi e eguali a fanciulli. Incapacità di distinguere tra “vero” e “parvenza”»⁶¹. Lo stesso concetto di *Entfremdung* viene utilizzato, pur se in modo non esplicito, nell'af. 62 (*Dell'origine delle religioni*) di *Aurora* per spiegare come una semplice personale «opinione sulle cose» possa essere sentita come «rivelazione». Un «nuovo pensiero», una «grande ipotesi personale, comprensiva del mondo e dell'esistenza», può entrare con tanta violenza nella coscienza di un uomo «che egli non osa sentirsi creatore di una tale beatitudine ed attribuisce al suo Dio la causa di questa ed ancora la causa di quel nuovo pensiero, inteso come rivelazione di Dio stesso». In tal modo il «nostro pensiero» vince «in quanto pensiero di Dio» e «si innalza

⁵⁹ MA, p. 152.

⁶⁰ MA, p. 123.

⁶¹ NF, 25[386], OFN, VII/II, p. 100. Sulla definizione dell'artista come fanciullo cfr. l'af. 147 (*L'arte come evocatrice di morti*) di MA, p. 122: l'artista «è rimasto per tutta la vita un fanciullo o un giovinetto e si è fermato al punto nel quale è stato colto dal suo impulso artistico [...]. Involontariamente il suo compito diventa quello di far ridiventare bambina l'umanità; questa è la sua gloria e il suo limite».

sopra se stessi la propria creazione»⁶². Anche in questo caso, la *Entfremdung* dà luogo a una *Verwandlung*.

Quanto sia importante, in Nietzsche, questo accostamento tra il ruolo del poeta e quello del religioso lo rivela la sua stima nei confronti di Lutero traduttore delle Scritture: una stima tanto profonda da passare indenne oltre le invettive che egli abitualmente gli rivolge. Così, in due frammenti della primavera 1884, egli dichiara dapprima che la poesia tedesca «è l'unica che parla intensamente ai cuori! Grazie a Lutero!»⁶³; e, subito dopo, che «la lingua di Lutero e la forma poetica della Bibbia» è la «base per una nuova *poesia* tedesca»⁶⁴. Questa valutazione passa attraverso il valore poetico della predica – che Nietzsche riconosce nel § 247 di *Al di là del bene e del male* – fondato ancora e sempre sull'efficacia del ritmo: «Soltanto il predicatore sapeva, in Germania, quanto pesa una sillaba e quanto una parola, in che modo una frase batte, balza, cade, corre, conclude, egli soltanto aveva una coscienza nelle sue orecchie». Per questa ragione il «capolavoro della prosa tedesca» è «il capolavoro del suo massimo predicatore: la *Bibbia* è stata fino a oggi il miglior libro tedesco»⁶⁵.

In questo modo, l'arcaica identità di poeta e sacerdote si ritrova confermata anche nella storia cristiana, su quello stesso sentiero che riconduce il discorso della teologia a quello della mitologia.

⁶² *M*, pp. 47-48.

⁶³ *NF*, 25[172], *OFN*, VII/II, p. 51.

⁶⁴ *NF*, 25[173], *ibidem*.

⁶⁵ *JGB*, p. 162.

Sigle e abbreviazioni

- OFN* *Opere di Friedrich Nietzsche*, a cura di G. Colli, M. Montinari, G. Campioni e M. Carpitella, Adelphi, Milano 1964-2001;
- EP* *Epistolario*, a cura di G. Colli, M. Montinari, G. Campioni, F. Gerratana e M.C. Fornari, Adelphi, Milano 1976-2011;
- GT* F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, trad. it. a cura di S. Giametta, in *OFN*, vol. III/I, pp. 19-163;
- MA* F. Nietzsche, *Umano, troppo umano*, trad. it. a cura di S. Giametta, in *OFN*, vol. IV/II, pp. 3-306;
- VM* F. Nietzsche, *Opinioni e sentenze diverse*, trad. it. a cura di S. Giametta, in *OFN*, vol. IV/III, pp. 13-129;
- M* F. Nietzsche, *Aurora*, trad. it. a cura di F. Masini, in *OFN*, vol. V/I, pp. 3-269;
- FW* F. Nietzsche, *La gaia scienza*, a cura di C. Gentili, Einaudi, Torino 2015;
- Za* F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, trad. it. a cura di M. Montinari, in *OFN*, vol. VI/I;
- VS* F. Nietzsche, *Tentativo di autocritica*, trad. it. a cura di S. Giametta, in *OFN*, vol. III/I, pp. 3-15;
- JGB* F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, trad. it. a cura di F. Masini, in *OFN*, vol. VI/II, pp. 3-209;
- NF* F. Nietzsche, *Frammenti postumi*, in *OFN* (volumi vari).

Bibliografia:

- Bach, H.I. (1974), *Jacob Bernays. Ein Beitrag zur Emanzipationsgeschichte der Juden und zur Geschichte des deutschen Geistes im neunzehnten Jahrhundert*, Mohr, Tübingen.
- Bernays, J. (2012), *Lineamenti del trattato perduto di Aristotele sull'effetto della tragedia*, trad. it a cura di G. Ugolini in Id., *Jacob Bernays e l'interpretazione medica della catarsi tragica*, Cierre Grafica, Verona, pp. 111-224.
- Blumenberg, H. (2002), *Il futuro del mito*, a cura di G. Leghissa, Medusa, Milano.

Poesia, divinazione, menzogna.
Friedrich Nietzsche sull'origine della poesia

- Bollack, J. (1998), *Jacob Bernays. Un homme entre deux mondes*, Presses Universitaires du Septentrion, Paris.
- Bracco, M. (2012), *La poesia, il ritmo, il corpo*, in Caputo, A-Bracco, M. (ed.), *Nietzsche e la poesia*, Stilo, Bari, pp. 75-115.
- Burckhardt, J. (1974²), *Storia della civiltà greca*, trad. it. di M. Attardo Magrini, Sansoni, Firenze.
- Campioni, G. (2008), *Nietzsche. La morale dell'eroe*, ETS, Pisa.
- Gentili, C. (1996a), *Autonomia ed eteronomia della mimesis. La catarsi aristotelica nell'interpretazione di Jacob Bernays*, in Id., *Ermeneutica e metodica. Studi sulla metodologia del comprendere*, Marietti, Genova, 253-293.
- Gentili, C. (1996b), *Bernays, Nietzsche e la nozione di tragico. Alle origini di una nuova immagine della Grecia*, in Id., *Ermeneutica e metodica. Studi sulla metodologia del comprendere*, Marietti, Genova, 294-336.
- Gentili, C. (2001), *Nietzsche*, Il Mulino, Bologna.
- Gentili, C. (2015), *Il "giullare" nella forma della "scienza"*, Introduzione a F. Nietzsche, *La gaia scienza*, a cura di C. Gentili, Einaudi, Torino, pp. VII-LVII.
- Gentili, C. (2017a), *"Il giullare nella forma della scienza". Follia e saggezza, poesia e filosofia nella Gaia scienza*, in Id. (ed.), *Alla ricerca dei "buoni europei". Riflessioni su Nietzsche*, Pendragon, Bologna, pp. 87-101.
- Gentili, C. (2017b), *Introduzione a Nietzsche*, Il Mulino, Bologna.
- Grundlehner, Ph. (1986), *The Poetry of Friedrich Nietzsche*, Oxford University Press, New York/Oxford.
- Jean Paul (1973³), *Vorschule der Ästhetik*, in Id., *Werke*, Hanser, München, vol. V.
- Reschke, R. (2016), *Was interessiert Dichter die Wahrheit... Zum Aphorismus 84 der Fröhlichen Wissenschaft und seinen Kontexten*, in K. Grätz-S. Kaufmann (ed.), *Nietzsche zwischen Philosophie und Literatur. Von der Fröhlichen Wissenschaft zu Also sprach Zarathustra*, Winter, Heidelberg, pp. 179-198.
- Schiller, F. (2005), *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*, in Id., *L'educazione estetica*, a cura di G. Pinna, Aesthetica, Palermo, pp. 23-125.

- Stegmaier, W. (2007), *Gaia scienza, arte della filosofia*, in Totaro, F. (ed.), *Verità e prospettiva in Nietzsche*, Carocci, Roma, pp. 77-93;
- Stegmaier, W. (2012), *Nietzsches Befreiung der Philosophie. Kontextuelle Interpretation des V. Buchs der Fröhlichen Wissenschaft*, De Gruyter, Berlin/Boston.
- Stendhal (1966), *De l'amour*, La Guilde du Livre, Lausanne.
- Ugolini, G. (1999), *Filologia*, in Ferraris, M., *Nietzsche. Etica, Politica, Filologia, Musica, Teoria dell'interpretazione, Ontologia*, Laterza, Roma-Bari.
- Vivarelli, V. (2009), *Introduzione a F. Nietzsche, La nascita della tragedia*, a cura di V. Vivarelli, Einaudi, Torino.
- Voltaire (1880), *La Bible enfin expliquée*, in Id., *Œuvres complètes*, a cura di L. Moland, vol. 30, Garnier, Paris, pp. 4-316.
- Wilamowitz-Moellendorff, U. von (1955²), *Der Glaube der Hellenen*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.

Abstract

Nietzsche's thinking is always characterised by a constant dialogue with poetry and its themes. The first edition of the *Gay Science* presents in fact at the beginning a collection of epigrams (*Joke, Cunning and Revenge*) and an important aphorism, *On the Origin of Poetry* (n. 84), whose analysis will be the object of this contribution. The paper aims therefore to demonstrate that poetry, despite having a religious origin, is for Nietzsche a form of instrumental fiction, because it binds, it forces through a sort of «compulsion» (*Zwang*) the divinity to the fixed terms of rhythm. Consequently, the contribution points out that poetry is for Nietzsche the form of lie *par excellence*. In order to remark that poetry and philosophy are intertwined, the paper will finally show that for Nietzsche the lie is in a close relationship with truth.

Keywords: Nietzsche, Poetry, Gay Science, Compulsion, Truth.