

la rivista di **engramma**
maggio/giugno **2020**

173

Arianna filosofica

La Rivista di Engramma
173

La Rivista di
Engramma

173

maggio/giugno 2020

Arianna filosofica

a cura di
Victoria Cirlot e Daniela Sacco



edizioni**engramma**

direttore

monica centanni

redazione

sara agnoletto, mariaclara alemanni,
maddalena bassani, elisa bastianello,
maria bergamo, emily verla bovino,
giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli,
silvia de laude, francesca romana dell'aglio,
simona dolari, emma filipponi,
francesca filisetti, anna fressola,
anna ghiraldini, laura leuzzi, michela maguolo,
matias julian nativo, nicola noro,
marco paronuzzi, alessandra pedersoli,
marina pellanda, daniele pisani, alessia prati,
stefania rimini, daniela sacco, cesare sartori,
antonella sbrilli, elizabeth enrica thomson,
christian toson

comitato scientifico

lorenzo braccesi, maria grazia ciani,
victoria cirlot, georges didi-huberman,
alberto ferlenga, kurt w. forster, hartmut frank,
maurizio ghelardi, fabrizio lollini,
paolo morachiello, oliver taplin, mario torelli

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal

173 maggio/giugno 2020

www.engramma.it

sede legale

Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@engramma.it

redazione

Centro studi classicA luav
San Polo 2468 | 30125 Venezia
+39 041 257 14 61

©2020

edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-314948-38-0

ISBN digitale 978-88-31494-39-7

finito di stampare settembre 2020

L'editore dichiara di avere posto in essere le
dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti
sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato
ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come
richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

7 *Arianna filosofica. Editoriale*

Victoria Cirlot e Daniela Sacco

Testi

15 *Arianna e Dioniso nelle opere di Friedrich Nietzsche*

a cura di Victoria Cirlot e Anna Fressola

141 *Gilles Deleuze. I misteri di Arianna secondo Nietzsche*

a cura di Michela Maguolo

Saggi

185 *Gestos, palabras y signos de la Ariadna*

de Friedrich Nietzsche

Victoria Cirlot

215 *Nietzsche e Arianna. Nota su un incontro a Roma*

(maggio/giugno 1883)

Seminario Mnemosyne, a cura di Anna Fressola

233 *Dalla Cea Nenia di Simonide all'Amante marina*

di Luce Irigaray. Leggere il Lamento di Arianna

di Friedrich Nietzsche

Carlotta Santini

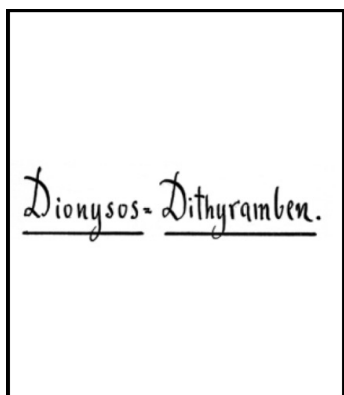
255 *Una nota su Arianna, le sue storie e i suoi contesti*

Maria Luisa Catoni

Arianna filosofica

Editoriale di Engramma 173

a cura di Victoria Cirlot e Daniela Sacco



Con questo numero, Engramma torna sul tema di Arianna che, lo scorso marzo 2019, ha trovato spazio in un altro monografico, dedicato principalmente all'iconologia dell'Arianna addormentata (*Arianna, estasi e malinconia*, "La Rivista di Engramma" n. 163, marzo 2019). In questa nuova tappa della ricerca sul soggetto, l'interesse multidisciplinare che il gruppo di ricerca – il Seminario Mnemosyne – continua a dedicare alla mitica principessa di Creta si è rivolto a

scandagliare l'anima filosofica racchiusa dalla sua figura iconica.

Il rinnovato sguardo su Arianna è frutto di un seminario – *Arianna, Estasi e malinconia / pensiero e immagini* – tenutosi il 6 dicembre 2019 presso l'IMT – Scuola di Alti Studi di Lucca, che è andato ad arricchire le tre giornate di studi svoltesi precedentemente a Barcelona (Università Pompeu Fabra, settembre 2018), Venezia (Università Iuav, ottobre 2018), Hamburg (Warburg-Haus, marzo 2019), Venezia (Università Iuav, giugno 2019) (in calce le Locandine del Seminario Mnemosyne Arianna).

Il percorso intrapreso dalla precedente ricerca sull'invenzione, e poi il *Nachleben*, del tipo iconografico di Arianna 'Bella addormentata' ha dato seguito all'apertura di due ulteriori varchi di riflessione: da un lato sul versante filosofico e dall'altro su quello archeologico.

Le ricerche presentate in questo numero di Engramma intraprendono quindi il percorso filosofico cercando di afferrare il filo, la traccia di pensiero che Arianna offre all'esplorazione del suo intricato labirinto.

Su questo fronte filosofico, interlocutore privilegiato sul tema è Friedrich Nietzsche, a cui è dedicata la quasi totalità dei contributi. A partire dalla pubblicazione di un'antologia, *Arianna e Dioniso nelle opere di Friedrich Nietzsche*, che raccoglie tutti i passi dell'autore, tratti dalle sue opere edite e inedite in vita, in cui compaia un riferimento alla principessa cretese. L'esito della raccolta e del commento di ogni brano da parte di Victoria Cirlot e Anna Fressola è quello di comporre, all'interno di una rete di rimandi, un mosaico che tenti di descrivere il significato della presenza della figura di Arianna, e del suo vincolo con Dioniso, nel pensiero di Nietzsche. Per questa raccolta sono stati analizzati i testi del filosofo tratti dall'edizione magistrale a cura di Giorgio Colli e Mazzino Montinari per Adelphi (1964-), sulla quale l'editore De Gruyter si è basato per la prima edizione tedesca del 1967. Per lo stesso editore è attualmente in corso una riedizione dell'*opera omnia* del grande filosofo, a cura di Wolfgang Haase. A offrirci una lettura profonda dell'Arianna di Nietzsche è poi uno dei suoi interpreti maggiori, Gilles Deleuze, di cui si pubblicano due testi: *Le mystere d'Ariane selon Nietzsche* del 1963 e *La double affirmation: Ariane* del 1962, entrambi tradotti e presentati da Michela Maguolo nel contributo *Gilles Deleuze. I misteri di Arianna secondo Nietzsche*. Due testi che si illuminano a vicenda, con un affondo nella lettura di un tema cruciale del pensiero di Nietzsche: la trasmutazione di Arianna e la relazione Arianna-Dioniso come duplice affermazione ed eterno ritorno.

Di Victoria Cirlot è l'indagine sull'iconica gestuale e segnica di Arianna così come appare nelle parole, nei versi, nelle immagini tratte dai testi di Nietzsche: *Gestos, palabras y signos de la Ariadna de Friedrich Nietzsche*. Si raccoglie, in questa riflessione, il filo rosso iconologico dell'Arianna addormentata in dialogo con i temi delle principali opere in cui si condensa l'apparizione della fanciulla: lo *Zarathustra* e i *Ditirambi di Dioniso*.

Con *Nietzsche e Arianna. Nota su un incontro a Roma (maggio/giugno 1883)*, a cura di Anna Fressola e del Seminario Mnemosyne, sulle tracce di

Nietzsche durante il suo viaggio in Italia, e in particolare nel suo secondo soggiorno a Roma, si scopre come il filosofo ‘incontri’ Arianna grazie alla mediazione e alla guida del *Cicerone* di Jacob Burckhardt.

Al *Lamento di Arianna* di Nietzsche è dedicato nello specifico il contributo di Carlotta Santini, *Dalla Cea Nenia di Simonide all'Amante marina di Luce Irigaray. Leggere il Lamento di Arianna di Friedrich Nietzsche*. In questo caso, interlocutori privilegiati del filosofo tedesco sono: dal passato, i versi della *Cea Nenia* o *Lamento di Danae* di Simonide e, dagli anni Ottanta del Novecento, le parole dell'*Amante marina* di Luce Irigaray.

In chiusura di questo numero di Engramma, la ricognizione filosofica su Arianna lascia il passo, o meglio si intreccia alla nuova traiettoria di ricerca del filone archeologico-filologico: Maria Grazia Catoni con *Una nota su Arianna, le sue storie e i suoi contesti* inquadra la recente scoperta di un nuovo affresco pompeiano raffigurante un'Arianna abbandonata da Teseo, per fare il punto sulle attestazioni figurative della storia dell'abbandono della principessa, decrittandone l'espressività gestuale, secondo la lezione della iconologia contestuale propria della prospettiva warburghiana.



Locandine del Seminario Mnemosyne Arianna: tappa I. Barcelona, 27.IX.2018, *Arianna: estatica melanconia*; tappa II. Venezia, 24.X.2018, *Arianna, estasi e malinconia*; tappa III. Hamburg, 15.III.2019, *Ariadne, Ecstasy & Melancholy*; tappa IV. Venezia 3.6.2019, *Arianna. Variazioni sul Mito*; tappa V. Lucca, 6.XII.2019, *Arianna, estasi e malinconia – pensiero e immagini*.

English abstract

Engramma issue no. 173 *Arianna Filosofica* continues to research on the theme of Ariadne, which has already been addressed in a previous monographic issue of the Journal, mainly dedicated to the iconology of the sleeping Ariadne (*Ariadne, ecstasy and melancholy*, "La Rivista di Engramma" 163, March 2019). On this occasion, the study of the mythical princess of Crete aims to fathom the philosophical soul enclosed in this figure, especially by analysing her role in Nietzsche's thinking. The issue includes contributions by Victoria Cirlot, Anna Fressola; Michela Maguolo, Anna Fressola, and Carlotta Santini. The philosophical survey of Ariadne is brought to a conclusion with the contribution by Maria Luisa Catoni, who introduces a new research trajectory – the philological and archaeological thread which will be the subject of further researches.

keywords | Ariadne; Philosophy; Archaeology; Friederich Nietzsche; Gilles Deleuze

Testi

Arianna e Dioniso nelle opere di Friedrich Nietzsche

a cura di Victoria Cirlot e Anna Fressola

La testimonianza si trova scritta addirittura nei miei libri:
i quali, riga per riga, sono libri vissuti per una volontà di vita
e con ciò stesso, in quanto creazione, rappresentano un'aggiunta reale,
un di più di quella vita stessa.

Friedrich Nietzsche, *Dionysos philosophos*, 23 [14], 1888

Introduzione*

Il mito di Arianna, nel “laboratorio di pensiero” che è Friedrich Nietzsche (Safranski [2000] 2008, 374), trova uno spazio proprio, nascosto ma ravvisabile per tracce, finché all'improvviso si rivela chiaramente visibile. A Karl Kerényi, uno dei massimi studiosi di Dioniso e del tema del labirinto, dobbiamo il riconoscimento dell'aforisma §60 del Libro II de *La Gaia Scienza* (1882), ‘Le donne e il loro effetto a distanza’, come prima messa in scena del mito di Arianna. Kerényi si sofferma sull'apparizione della nave, il veliero, interpretata come un'autentica epifania, accostabile alla famosa immagine del vaso François che Nietzsche non poté mai vedere [Fig. 5]. È evidente che diversi sono i tratti del mito che emergono in questo passo – il toro, il labirinto, il veliero dalle bianche vele – tutti colti nel mezzo del fragore assordante delle onde che si infrangono sulle rocce (si veda il testo 1). La domanda che allora inevitabilmente sorge è: perché Nietzsche ricrea lo scenario mitico ma, allo stesso tempo, lo nasconde non integrando i nomi di Arianna e Dioniso?

Il desiderio di non dichiarare espressamente i nomi del mito trova conferma in *Così parlò Zarathustra* dove, come indicato da Giorgio Colli e Mazzino Montinari, Nietzsche modificò il titolo dapprima assegnato a due capitoli della Parte terza, ‘Arianna’ e ‘Dioniso’, sostituendoli rispettivamente con *Del grande anelito* e con *I sette sigilli (Ovvero: il canto ‘Sì e amen’)* (testi 4, 5); l'anonimato (o per meglio dire la decisione di non rivelare i nomi) è in contraddizione con le note preparatorie allo stesso

Zarathustra, dove invece in due passaggi troviamo Arianna e Dioniso (novembre 1882-febbraio 1883, 4 [55]; estate 1883, 13 [1]). Nella versione data alle stampe uno di questi appunti confluisce in parte (ma senza i nomi) nel capitolo *I sublimi* (testi 2, 3).

Dunque, il mito di Arianna fa la sua apparizione nell'opera di Nietzsche già nel 1882, data di pubblicazione de *La Gaia Scienza*, e la sua presenza si intensifica in *Zarathustra* (1883-1885). Stranamente l'orizzonte che ci viene offerto è inverso a quello della vita del mito che, come sostiene Hans Blumenberg, consiste fondamentalmente nel porre nomi che attenuino il sentimento di terrore; secondo il filosofo, infatti, proprio dal terrore sorge l'impulso al mito il cui obiettivo è rendere più familiare il mondo. Quindi, per Blumenberg, la nominazione è l'atto decisivo e distintivo del mito, che in questo modo risponde all'"assolutismo della realtà", con l'effetto conseguente della sua dissoluzione (Blumenberg [1979] 1991, 25-86). Nietzsche, al contrario, rimuove i nomi. In realtà rimuove il nome di Dioniso in relazione ad Arianna e rimuove propriamente il nome di Arianna, dato che fin da *La nascita della tragedia* di Dioniso aveva parlato, e molto. Si tratta quindi dell'occultamento di una nuova coppia di polarità, Dioniso e Arianna – polarità che andrà a sostituire le precedenti: Apollo e Dioniso, Dioniso e Socrate.

Che Nietzsche sia affatto cosciente di questa elisione si manifesta nel fatto che Arianna e Dioniso sono esplicitamente annunciati in *Al di là del bene e del male* (1886). Nell'aforisma §295, prima di introdurre in scena la nuova coppia, Nietzsche dichiara che fino a quel momento aveva occultato i nomi, domandandosi con ironia se è arrivato al punto di dimenticare se stesso tanto da non rammentarci il "suo" nome – il nome di Dioniso:

...ma che dico mai, amici? Di chi vi sto parlando? Ho dimenticato me stesso al punto da non rammentarvi neppure il suo nome? (v. la nota al testo 7).

Al di là del bene e del male introduce dunque una nuova inflessione nel trattamento del mito che consiste nel passaggio dal non nominato al nominato, e proprio a partire da questa opera Dioniso e Arianna saranno presenti sempre con i loro propri nomi. Il più delle volte sono scene fugaci, ma assolutamente vivide, giacché Nietzsche interagisce e dialoga con la coppia dionisiaca in una drammaturgia che si fa piena

attualizzazione del mito. La drammatizzazione del mito fu esasperata da Peter Gast nell'edizione da lui curata dell'opera postuma di Nietzsche, il volume XIV del 1904: come segnalato da Erich Podach, ciò avviene in particolare per uno scritto risalente all'autunno 1887 sul progetto di un *Satyrspiel*, un dramma satiresco i cui protagonisti sono Teseo, Dioniso e Arianna (v. la nota al testo 8). Se è vera l'amplificazione operata da Gast, resta il fatto che Nietzsche abbozza una drammaturgia in cui dà voce ai personaggi mitici, e li fa discutere tra loro. Ma l'opera che più di tutte testimonia del ruolo intenso e profondo di Arianna e di Arianna e Dioniso nel pensiero di Nietzsche è il ditirambo di Dioniso che ha per titolo *Klage der Ariadne* (*Lamento di Arianna*), mutuato dal 'Canto del mago' ('*Der Zauberer*') del 'Libro quarto e ultimo' di *Zarathustra* per i *Ditirambi di Dioniso*, il nuovo scritto poetico dato alle stampe nel dicembre 1888, ossia l'ultima opera a cui Nietzsche si dedicò prima del suo crollo all'inizio del gennaio 1889 (v. la nota al testo 15). Nel *Lamento di Arianna* sono apportati cambiamenti significativi rispetto alla versione del 'Canto del mago': il passaggio dal maschile al femminile; l'apparizione finale di Dioniso; l'insistenza sul motivo delle "piccole orecchie" di Arianna, un elemento già presente nel *Crepuscolo degli idoli*, ne *L'Anticristo* e in uno scritto dello stesso anno (testi 9, 10, 11) – variazioni che trasformano radicalmente il significato iniziale della composizione del mago, che risulta ora "tradotto" nella forma del ditirambo.

Dunque, dal 1882 fino alla fine del 1888: nell'arco di questi sei anni il mito di Arianna sarà uno strumento di pensiero per Nietzsche, senza dubbio relazionato, come osservò Gilles Deleuze, con i grandi temi dell'ultima fase - l'eterno ritorno, la volontà di potenza, la trasvalutazione dei valori (Deleuze [1962] 1992; Deleuze [1963] 2020, Deleuze [1965] 1997, v. su questo numero di Engramma Maguolo 2020).

D'altra parte, altri linguaggi convivono in Nietzsche insieme a quello filosofico, e invitano ad altre forme di comprensione. Ad esempio, il linguaggio alchemico; così avverte Carl Gustav Jung:

Ho attribuito particolare importanza al fenomeno dell'assimilazione nell'alchimia perché, in un certo senso, esso costituisce un precedente del metodo di cui la psicologia empirica si serve per accostarsi alle idee dogmatiche, accostamento che Nietzsche aveva già pensato ed esposto con

chiarezza. La psicologia in quanto scienza della natura considera il mondo delle rappresentazioni religiose sotto il profilo della sua fenomenologia psichica, senza toccarne il contenuto teologico. Essa fa rientrare queste immagini nell'ambito dei contenuti psichici che costituiscono il suo specifico terreno d'indagine (Jung [1955-1956] 1990, 335).

Questo "far rientrare" le immagini religiose – o le immagini alchemiche – "nell'ambito dei contenuti psichici" è un procedimento ben conosciuto da Nietzsche: non sarà quindi fuori luogo percepire nella coppia Arianna-Dioniso anche un simbolo di totalità, ossia di ciò che la psicologia chiama il "Sé", attuato e raggiunto attraverso il matrimonio chimico o l'unione degli opposti, che nel linguaggio dell'alchimia sono i matrimoni di Sole e Luna, Re e Regina o zolfo e mercurio. Alois Maria Haas, il grande studioso del misticismo europeo, nel libro dedicato a Nietzsche ripropose l'idea dello stesso Nietzsche che dietro tutte le filosofie ci sia un'intuizione mistica (Haas 2003, 22). Da ricordare come i simboli del *Mysterium Coniunctionis* siano annunciati con chiarezza nel mito antico – l'unione matrimoniale, la corona, l'ascensione al cielo. Qui, tuttavia, il nostro interesse è concentrato su un altro tema: come il mito di Arianna sia stato concepito ed elaborato da Nietzsche.

Ben nota è l'androginità di Dioniso, rappresentato sia come dio adulto barbuto, sia con forme efebiche se non femminili, così come mostrato da busti di terracotta del IV secolo a.C. (Zolla [1980] 1989, 8; sulla doppia rappresentazione del dio, a partire dal frontone del Partenone, v. in Engramma Isler-Kerényi [2010] 2011). Dioniso è il dio che sfugge "all'impulso della determinazione individuale" e alla definizioni di genere, facendo oscillare ogni nettezza: "è nome dell'uno spezzato; ma è anche il nome della tensione che connette in implacata polarità i pezzi diversi" (Centanni 2007, 57-77; per le fonti 128-129). D'altra parte, il Romanticismo tedesco era profondamente interessato all'androginità, come attestano gli scritti di Johann Wilhelm Ritter, che nel suo libro *Fragmente aus dem Nachlass eines jungen Physikers* (1810) "aveva abbozzato tutta una filosofia dell'androgino", o di Wilhelm von Humboldt che in *Über die männliche und weibliche Form* (1795) illustrò l'"androginità divina"; o, ancora, di Friedrich Schlegel, che sostenne che il "fine verso il quale dovrebbe tendere la specie umana è la reintegrazione progressiva dei sessi fino a realizzare l'androginità" (*Über die Diotima*, 1795); e, ancora, di Franz

von Baader, per il quale la principale fonte di pensiero sull'androginia fu il mistico e visionario Jacob Böhme, che a sua volta attinse all'alchimia e della cui terminologia si avvalse (Eliade [1958] 1995, 92-94). Così, secondo la tesi di Johann Bachofen,

La caduta delle società di Amazzoni, per cui le sacerdotesse furono costrette a passare le loro conoscenze agli uomini, come Medea a Giasone, segnò una generale trasformazione sociale e religiosa. Fu tuttavia una sacerdotessa (Diotima) l'iniziatrice di Socrate. I culti dionisiaci riaffermano il ruolo delle donne come iniziatrici in una società dominata dagli uomini (Zolla [1980] 1989, 32).

Che Nietzsche fosse vicino a queste idee è innegabile e si svela, in particolare, nel *Sanctus Ianuarius*, il Libro IV che concludeva la prima edizione de *La Gaia Scienza* con una forza espressiva straordinaria, stemperata nella seconda edizione dell'opera con l'aggiunta del Libro V (e, come abbiamo visto con Kérynyi, è proprio ne *La Gaia Scienza* che emerge per la prima volta il mito di Arianna). L'importanza del Libro IV si misura grazie a una lettera di Nietzsche all'amico Paul Rée, risalente alla fine di agosto del 1882, in cui confessa che nel *Sanctus Ianuarius* "è raccolta tutta la mia morale privata" (Nietzsche, von Salomé, Rée [1875-1884] 1999, 197). In apertura del poema si staglia poderosa l'immagine di una lancia di fuoco che infrange il gelo dell'anima – "Tu che con lancia di fuoco/ frangi il gelo dell'anima mia" ("Der du mit dem Flammenspeere/ Meiner Seele Eis zertheilt") – accostabile all'immagine visiva e testuale disegnata da William Blake in *For the Sexes: The Gates of Paradise* (London 1793), commentata da Elémire Zolla, in cui lo Spirito del fuoco, androgino, impugna in realtà una lancia fiammeggiante [Fig. 1] (v. la nota al testo 15). La lancia di fuoco che penetra il gelo è un'immagine comune ai testi di Nietzsche e di Blake, che rivela la familiarità di Nietzsche con il linguaggio alchemico e conferma che le sue concezioni della vita e dell'universo affondano le radici anche in questa tradizione. E, in effetti, Nietzsche intitola *Sanctus Ianuarius* il libro finale de *La gaia scienza*. Al riguardo, Rüdiger Safranski ci offre una notizia importante, che conferma la relazione tra questo capitolo dell'opera e il *Lamento di Arianna*:

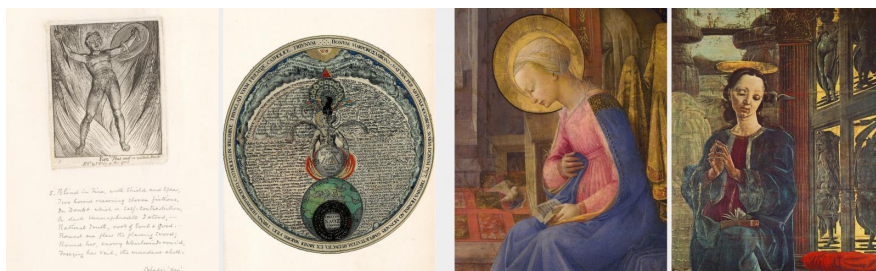
Quando Nietzsche appone al quarto libro della *Gaia Scienza* l'epigrafe "Sanctus Ianuarius", si tratta di certo di una dichiarazione d'amore per

questo mese gagliardo del 1882 a Genova, ma è altresì una dedica a un santo, il martire Sanctus Januarius. A Napoli, dove è particolarmente venerato con molte immagini e statue che Nietzsche conobbe nel 1876, è chiamato san Gennaro. Questo martire fu un uomo con alcune qualità femminili. Era di delicata bellezza e soffriva di periodici sanguinamenti. Nell'immaginazione, il sangue del suo martirio è mescolato con il mestruo. Era contemporaneamente uomo e donna, ed è potuto così diventare il santo degli androgini. Nella cappella sotterranea della chiesa principale di Napoli a lui intitolata, per questo fu conservata la testa del martire decapitato, assieme a due flaconcini del suo sangue, ritenuto miracoloso. A questo *femminiello*, a Napoli lo si chiama così, si rivolge la poesia con cui comincia il quarto libro della *Gaia scienza* (Safranski [2000] 2008, 260).

Per di più si tratta dell'inizio dell'anno, gennaio, il mese che in tutte le tradizioni è celebrato come il momento di un passaggio necessario per il rinnovamento, il ritorno al caos e la ri-unione con l'unità perduta: è lo stesso desiderio da cui nasce il mito dell'androgina, scaturito da quella sensazione di essere frammento e non totalità, alla quale essa aspira incessantemente (Eliade [1959] 1962, 183) [Fig. 2]. Dal *Sanctus Ianuarius* alla *Klage der Ariadne* sembra tracciarsi un circolo, un *ouroboros*, in cui tutto termina così come è iniziato. La lancia di fuoco simbolicamente equivale al lampo con cui appare Dioniso, l'androgino, che si unirà ora alla sua parte femminile che attraverso la figura di Arianna ha acquisito piena visibilità, allo stesso modo di Eva del Cristo androgino in molte antiche tradizioni (Jung [1955-1956] 1990, II, 379). La tortura e il martirio, ossia il tema della *Klage*, che è quanto Nietzsche dichiara di voler evitare nel *Sanctus Ianuarius* (FW §313, KSA 3, 548; OFN V, 2, 213-214), costituisce il punto di scarto tra le due opere (v. la nota al testo 15). Eppure, entrambe testimoniano l'aspirazione alla totalità a partire dal *Mysterium Coniunctionis* e dal mito dell'androgino. Nel finale del *Lamento di Arianna* l'autore rinuncia alle antiche immagini dell'unione di Arianna e Dioniso – l'ascensione al cielo e la corona boreale – per presentarci una scena terrena in cui irrompe la divina epifania di Dioniso. Le parole del dio suonano familiari a tutti i lettori di Nietzsche. In questo finale assolutamente nietzscheano, risuonano tuttavia anche immagini testuali e visive che rimandano a una scena nota alla tradizione cristiana, apportandovi nuovi significati. È la scena dell'*Annunciazione*, così come tradotta in immagine, fra i tanti, con eccezionale potenza iconografica da

Filippo Lippi o Cosmè Tura. Nell'*Annunciazione* di Lippi un fascio di raggi dorati fuoriesce dalla colomba, ma un raggio unico, il raggio centrale, tocca Maria a livello dell'ombelico e penetra la sua veste attraverso un'asola [Fig. 3]. In quella che Cosmè Tura dipinse nel 1469 per decorare le ante dell'organo della Cattedrale di Ferrara, la colomba dello Spirito Santo è accostata all'orecchio della Vergine [Fig. 4], creando una sorta di messa in scena musicale dell'*Annunciazione* che enfatizzata la sonorità dell'inudibile (Arasse 1999, 151, 180).

*[Introduzione di Victoria Cirlot, traduzione dallo spagnolo di Anna Fressola].



1 | William Blake, *Spirit of Fire*, in *For the Sexes: The Gates of Paradise*, acquaforte, London 1973.

2 | Heinrich Khunrath, *Amphiteatrum sapientiae*, Antwerp 1609.

3 | Fra' Filippo Lippi, *Annunciazione*, 1449-1459 ca., tempera su tavola, London, National Gallery, dettaglio.

4 | Cosmè Tura, *Annunciazione*, 1469, tempera su tela, ante dell'organo del duomo di Ferrara, Museo della cattedrale, dettaglio.

I testi selezionati dell'opera di Nietzsche che qui di seguito offriamo alla lettura sono frammenti della storia segreta di Arianna che attraversa l'opera di Nietzsche, a rintracciare la presenza del suo mito, dissimulato ma riconoscibile, e la formazione della nuova coppia Arianna/Dioniso, fino alla sua progressiva rivelazione e apoteosi finale. Ogni brano è introdotto da un commento che dà conto dell'arco cronologico in cui Nietzsche compose e lavorò su questi scritti, dal quale si evince l'intensità e l'ampiezza del pensiero su Arianna e Dioniso, e che, al contempo, si propone di illuminare parole e immagini con cui di volta in volta è descritta la coppia dionisiaca. Ogni testo è annunciato da un titolo che riporta quello pensato da Nietzsche per ciascuno degli aforismi, delle poesie e dei passaggi riportati, o del capitolo in cui questi sono inseriti. A

concludere, le tracce di Arianna nelle “lettere della follia” del gennaio 1889.

Indice dei passi su Arianna e Dioniso nelle opere di Friedrich Nietzsche

1. §60 ‘Die Frauen und ihre Wirkung in die Ferne’, Zweites Buch, *Die fröhliche Wissenschaft*, 1882, KSA 3, 424-425 / §60 ‘Le donne e il loro effetto a distanza’, Libro secondo, *La gaia scienza*, 1882, OFN V, 2, 93-94.
2. ‘Mittag und Ewigkeit. Also sprach Zarathustra’, November 1882-Februar 1883, 4 [55]; ‘Zarathustra’s Heilige Gelächter’, Sommer 1883, 13 [1], *Nachgelassene Fragmente*, KSA 10, 125; 433 / ‘Meriggio ed eternità. Così parlò Zarathustra’, novembre 1882-febbraio 1883, 4 [55]; ‘Il sacro riso di Zarathustra’, estate 1883, 13 [1], *Frammenti postumi*, OFN VII, 1/1, 117; OFN VII, 1/2, 92.
3. *Von der Erhabenen*, Zweiter Theil, *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*, 1883, KSA 4, 150-152 / *Dei sublimi*, Parte seconda, *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, 1883, OFN VI, 1, 141-143.
4. *Von der grossen Sehnsucht*, Dritter Theil, *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*, 1884, KSA 4, 278-281 / *Del grande anelito*, Parte terza, *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, 1884, OFN VI, 1, 271-273.
5. *Die sieben Siegel (Oder: das Ja- und Amen-Lied)*, Dritter Theil, *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*, 1884, KSA 4, 287-291 / *I sette sigilli (Ovvero: il canto ‘Sì e amen’)*, Parte terza, *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, 1884, OFN VI, 1, 279-283.
6. ‘Moral und Physiologie’, Juni-Juli 1885, 37 [4], *Nachgelassene Fragmente*, KSA 11, 576-579 / ‘Morale e fisiologia’, giugno-luglio 1885, 37 [4], *Frammenti postumi*, OFN VII, 3, 256-259.
7. §295, Neuntes Hauptstück: *Was ist vornehm?, Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft*, 1886, KSA 5, 237-239 / §295, Capitolo nono: *Che cos’è l’aristocratico?, Al di là del bene e del male. Preludio per una filosofia dell’avvenire*, 1886, OFN VI, 2, 203-205.
8. ‘Satyrspiel’. ‘Zu erwägen: Da s vollkommene Buch’, Herbst 1887, 9 [115], *Nachgelassene Fragmente*, KSA 12, 400-402 / ‘Dramma satiresco’. ‘Da considerare: Il libro perfetto’, autunno 1887, 9 [115], *Frammenti postumi*, OFN VIII, 2, 56-58.
9. §19 ‘Schön und hässlich’, *Streifzüge eines Unzeitgemässen, Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophirt*, 1888, KSA 6, 123-124 / §19 ‘Bello e brutto’, *Scorribande di un inattuale, Crepuscolo degli idoli. Ovvero come si fa filosofia col martello*, 1888, OFN VI, 3, 120.
10. ‘Aesthet[ica]. Grundeinsicht: was ist schön und hässlich’, Frühjahr-Sommer 1888, 16 [40], *Nachgelassene Fragmente*, KSA 13, 498-500 / ‘Aesthetica.

Conoscenza fondamentale: che cosa è bello, che cosa è brutto', primavera-estate 1888, 16 [40], *Frammenti postumi*, OFN VIII, 3, 287-290.

11. 'Vorwort', *Der Antichrist. Fluch auf das Christenthum*, 1888, KSA 6, 167-168 / 'Prefazione', *L'Anticristo. Maledizione del cristianesimo*, 1888, OFN VI, 3, 167.

12. 'Vorwort', 2, *Ecce Homo. Wie man wird, was man ist*, 1888, KSA 6, 257-258 / 'Prologo', 2, *Ecce homo. Come si diventa ciò che si è*, 1888, OFN VI, 3, 265-266.

13. *Warum ich so gute Bücher schreibe*, 2, *Ecce Homo. Wie man wird, was man ist*, 1888, KSA 6, 301-302 / *Perché scrivo libri così buoni*, 2, *Ecce homo. Come si diventa ciò che si è*, 1888, OFN VI, 3, 310-311.

14. *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*, 4, 7, 8, *Ecce Homo. Wie man wird, was man ist*, 1888, KSA 6, 340-341; 345-347; 348-349 / *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, 4, 7, 8, *Ecce homo. Come si diventa ciò che si è*, 1888, OFN VI, 3, 349-351; 355-357; 358-359.

15. *Klage der Ariadne, Dionysos-Dithyramben*, 1888-1889, KSA 6, 375-412 / *Lamento di Arianna, Dittirambi di Dioniso*, 1888-1889, OFN VI, 4, 46-53.

16. *Briefwechsel*, 1889, KGB III/5, 442-579 / *Lettere da Torino*, 1889, OFN XX, 194-196; 202.

1. Le donne e il loro effetto a distanza

da *La gaia scienza*, Libro secondo, §60, 1882

L'8 maggio del 1882 Nietzsche scrive al suo editore: "In autunno riceverà un manoscritto dal titolo *Die fröhliche Wissenschaft*". Già tra il 19 giugno e il 3 luglio il manoscritto fu inviato all'editore Ernst Schmeitzner e, poco prima del 20 agosto 1882, l'opera risulta essere stata pubblicata. Nel 1887 Nietzsche mette a punto una nuova edizione de *La gaia scienza*, aggiungendo un Prologo, il Libro V e il poema *Canzoni del Principe Vogelfrei* (*Lieder des Prinzen Vogelfrei*). Nonostante nel passaggio in esame non appaiano i nomi né di Arianna né di Dioniso, Karl Kerényi non dubita che ad echeggiare sia qui il mito di Arianna:

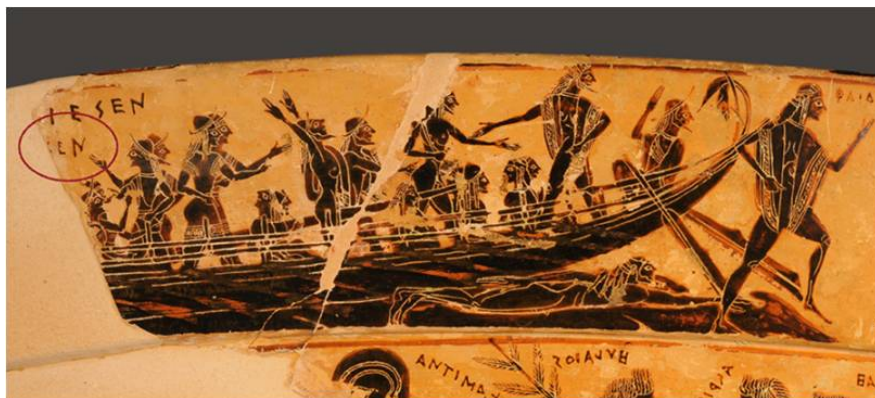
"Wir müsse hier innehalten. Nicht nur, weil wir da die reinste und eigenste dichterische Stimme Nietzsches hören, sondern weil da ungenannt und nicht gewusst als sein "glücklicheres Ich", sein "zweites verewigtes Selbst" – Dionysos erscheint. Es ist eine Schiffepiphanie, heute schon von einem wundervollen griechischen Vasenbild, das für Nietzsche kaum noch existierte, allgemein bekannt. Und es ist hier auch der Sinn dieser Ephiphanie so ausgesprochen, wie ihn unsere Mythenforschung erst viel später zu fassen wagte [...] So taucht griechische Mythologie nicht aus Nietzsches Philologie, sondern aus seinen nicht-gelehrten Hintergründen auf [...]"(Kerényi 1944, 406-407).

"Dobbiamo soffermarci su questo aforisma (FW §60). E non solo perché qui ascoltiamo la voce poetica più pura e intima di Nietzsche, ma anche perché, innominato, ignoto, appare qui Dioniso come il suo 'io più felice', il suo io 'secondo, eternato'. È l'epifania di una nave, il veliero che oggi ben conosciamo grazie alla meravigliosa immagine del vaso greco che Nietzsche ancora non conosceva. Ed è qui che anche il senso dell'epifania è espresso in un modo che la nostra ricerca sul mito è arrivata a cogliere molto più tardi [...]. Così la mitologia greca emerge alla superficie non dalla filologia di Nietzsche, non dall'erudizione ma dal suo retroterra [...]" (traduzione delle autrici).

Emerge altresì una concezione della donna che si relaziona all'aforisma §339 del Libro IV del *La Gaia Scienza* dal titolo 'Vita femina', che conclude con

l'esclamazione "Sì, la vita è una donna!" ("Ja, das Leben ist ein Weib!"): sarà questo uno dei significati che Arianna avrà per Nietzsche.

La scena si apre con il richiamo al dettaglio fisico dell'orecchio, uno degli elementi che qualificano l'estetica dionisiaca per Nietzsche (v. *Klage der Ariadne* nei DD, testo 15). Ma appaiono anche le figure del mito di Arianna: il toro, il labirinto, il veliero, le vele bianche. Queste si manifestano in mezzo al fragore e al tumulto, nel rumore assordante delle onde che si infrangono sulle rocce di una spiaggia – Naxos?



5 | Vaso François, cratere attico a figure nere, da Chiusi, primo quarto del VI sec. a.C. Firenze, Museo Archeologico Nazionale, dettaglio.

§60 | Die Frauen und ihre Wirkung in die Ferne

– Habe ich noch Ohren? Bin ich nur noch Ohr und Nichts weiter mehr? Hier stehe ich inmitten des Brandes der Brandung, deren weissen Flammen bis zu meinem Fusse heraufzüngeln: – von allen Seiten heult, droht, schreit, schrillt es auf mich zu, während in der tiefsten Tiefe der alten Erderschütterer seine Arie singt, dumpf wie ein brüllender Stier: er stampft sich dazu einen solchen Erderschütterer-Tact, dass selbst diesen verweterten Felsunholden hier das Herz darüber im Leibe zittert.

Da, plötzlich, wie aus dem Nichts geboren, erscheint vor dem Thore dieses höllischen Labyrinthes, nur wenige Klafter weit entfernt, – ein grosses Segelschiff, schweigsam wie ein Gespenst dahergleitend. Oh diese gespenstische Schönheit! Mit welchem Zauber fasst sie mich an! Wie? Hat alle Ruhe und Schweigsamkeit der Welt sich hier eingeschiffet? Sitzt mein Glück selber an diesem stillen Platze, mein glücklicheres Ich, mein zweites verweigtes Selbst? Nicht todt sein und doch auch nicht mehr lebend? Als ein geisterhaftes, stilles, schauendes, gleitendes, schwebendes Mittelwesen? Dem Schiffe gleichend, welches mit seinen weissen Segeln wie ein ungeheuer Schmetterling über das dunkle Meer hinläuft! Ja! *Ueber* das Dasein hinlaufen! Das ist es! Das wäre es! –

– Es scheint, der Lärm hier hat mich zum Phantasten gemacht? Aller grosse Lärm macht, dass wir das Glück in die Stille und Ferne setzen. Wenn ein Mann inmitten *seines* Lärmes steht, inmitten seiner Brandung von Würfen und Entwürfen: da sieht er auch wohl stille zuberhafte Wesen an sich vorübergleiten, nach deren Glück und Zurückgezogenheit er sich sehnt, – es *sind die Frauen*. Fast meint er, dort bei den Frauen wohne sein besseres Selbst: an diesen stillen Plätzen werde auch die lauteste Brandung zur Todtenstille und das Leben selber zum Traume über das Leben. Jedoch! Jedoch! Mein edler Schwärmer, es giebt auch auf dem schönsten Segelschiffe so viel Geräusch und Lärm und leider so viel kleinen erbärmlichen Lärm! Der Zauber und die mächtigste Wirkung der Frauen ist, um die Sprache der Philosophen zu reden, eine Wirkung in die Ferne, eine *actio in distans*: dazu gehört aber, zuerst und vor Allem – *Distanz*!

KSA 3, 424-425

§60 | Le donne e il loro effetto a distanza

– Ho ancora orecchi? Sono io soltanto orecchio e nulla più? Eccomi in mezzo al furore della risacca mentre le sue bianche fiamme guizzano alte fino a lambire i miei piedi – da ogni parte si levano contro di me ululati, minacce, grida, stridori, mentre nel più profondo dell’abisso il vecchio squassator della terra, cupo come un toro muggente, canta il suo ritornello, e intanto pesta un tempo tale da squassator della terra, che persino a questi mostri di roccia, rosi dalle tempeste, qui trema il cuore in corpo.

Ed ecco che d’un tratto, come partorito dal nulla, appare dinanzi alla porta di questo labirinto d’inferno, a una distanza di poche braccia appena – un grande veliero che scivola via tacito come un fantasma. Che bellezza spettrale! Con quale incantesimo mi avvince! Come? Tutta la pace e il silenzio del mondo si sono imbarcati qui? In questo tacito luogo è assisa forse la mia felicità, il mio io più felice, un mio secondo io eternato? Non essere morto, e tuttavia non essere nemmeno più in vita? Come uno spettrale, placido, contemplante, scivolante, fluttuante essere intermedio? Simile al vascello che con le sue vele bianche, al pari di un’immensa farfalla, trascorre sul cupo mare! Sì! Trascorrere *sopra* l’esistenza! È così! Potrebbe essere così! –

– Si direbbe che il tumulto di questo luogo mi abbia messo addosso delle fantasticherie! Ogni gran tumulto fa sì che riponiamo la felicità nel silenzio e nella lontananza. Se un uomo sta in mezzo al suo tumulto, in mezzo alla sua risacca di sortite e progetti: ecco vede passar scivolando, sotto i suoi occhi, placidi, incantevoli esseri e anela alla loro felicità e riservatezza: *sono le donne*. È quasi sul punto di credere che laggiù presso le donne dimori il suo io migliore: in quei taciti luoghi, anche la più tumultuosa risacca diventerebbe un silenzio di morte e la vita stessa un sogno al di sopra della vita. Eppure! Eppure! Mio nobile sognatore, anche sul veliero più bello c’è molta gazzarra e tumulto e anche, purtroppo, tanto piccolo, miserabile tumulto! L’incanto e il più potente effetto delle donne è, per usare il linguaggio del filosofo, un effetto a distanza, una *actio in distans*: ma ci vuole appunto, in primo luogo e soprattutto – *distanza*!

OFN V, 2, 93-94

2. Meriggio, eternità e il sacro riso di Zarathustra

dai *Frammenti postumi*, novembre 1882-febbraio 1883, 4 [55]; estate 1883, 13[1]

Abbozzi, progetti e aforismi scritti tra il luglio 1882 e l'autunno del 1885 – raccolti in ordine cronologico nei due volumi *Kritische Studienausgabe* 10 e 11 (tr. it. OFN VII, 1, parte 1 e 2) – sono parte delle note preparatorie alle quattro parti di *Zarathustra*. Nei *Nachgelassene Fragmente* il passo in cui compare Arianna, composto tra novembre 1882 e febbraio 1883 (4 [55]), è raccolto sotto il titolo *Meriggio ed eternità. Così parlò Zarathustra (Mittag und Ewigkeit. Also sprach Zarathustra)*. Se qui viene stabilito un parallelismo tra il labirinto e Arianna, in uno scritto più tardo, risalente all'autunno del 1887, Dioniso affermerà che Arianna è un labirinto, e nel *Lamento di Arianna* (1888-9) che lui è il suo labirinto (testi 8 e 15). Nietzsche disegna così le corrispondenze simboliche tra i personaggi del mito, enfatizzando l'intercambiabilità e la complementarietà di Dioniso e Arianna e l'elemento centrale, il labirinto, di ricco significato in tutta la sua opera. E così drammatizza le idee che queste figure dischiudono, presentandole in una successione che fa scaturire le scintille di diversi gradi di tensione (v. Deleuze [1965] 1997, 37). Arianna, insieme a Dioniso, torna in uno scritto dell'estate 1883 (13 [1]) inserito in una raccolta di frasi e sentenze intitolata *Il sacro riso di Zarathustra (Zarathustra's Heilige Gelächter)*: si tratta di una variante del finale del capitolo *Dei sublimi* della Parte seconda di *Zarathustra* (testo 3), con la differenza che in questo passaggio sono in scena i nomi della coppia dionisiaca.

4 [55]

Der Anblick des naiven Menschen ist eine Wollust, wofern er ein Natürlicher ist und Geist hat.

Die schlaun Menschen sind gewöhnlich einfache und nicht complicate Menschen.

Labyrinth.

Ein labyrinthischer Mensch sucht niemals die Wahrheit, sondern immer nur seine Ariadne –was er uns auch sagen möge.

KSA 10, 125

13 [1]

Dionysos auf einem Tiger: der Schädel einer Ziege: ein Panther. Ariadne träumend: „vom Helden verlassen träume ich den Über-Helden“. Dionysos ganz zu verschweigen!

KSA 10, 433

4 [55]

La vista di una persona ingenua è un piacere, posto che sia naturale, che abbia spirito.

Le persone furbe sono di solito persone semplici e non complicate.

Labirinto.

Un uomo labirintico non cerca mai la verità, bensì sempre e soltanto la sua Arianna – qualunque cosa voglia farci credere.

OFN VII, 1/1, 117

13 [1]

Dioniso su di una tigre: il cranio di una capra: una pantera. Arianna che sogna: “abbandonata dall’eroe, sogno il super eroe”. Tacere del tutto Dioniso!

OFN VII, 1/2, 92

3. Dei sublimi

da *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, Parte seconda, 1883

Nietzsche inviò il manoscritto della prima parte del *Zarathustra* il 14 febbraio 1883 da Genova all'editore Ernst Schmeitzner, ed è pertanto verosimile che concluse l'opera il 13 febbraio, giorno della morte di Wagner, come afferma in *Ecce Homo*: "fu compiuta esattamente nell'ora sacra in cui Richard Wagner morì a Venezia" (EH, OFN VI, 3, 344). Questa, che non comparve inizialmente come "Parte prima" bensì con il titolo *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen Venne*, vide la stampa alla fine di aprile del 1883. La seconda parte risale alla primavera e all'estate del 1883: al principio di luglio Nietzsche giunse a Sils-Maria, e alla metà dello stesso mese spedì il manoscritto all'editore. Tra la fine dell'estate 1883 e l'inizio del 1884 si dedicò alla terza parte, in principio pensata come il finale del suo *Zarathustra*, e pubblicata alla fine di marzo 1884. L'ultima parte, composta nell'inverno 1884-1885, fu inizialmente concepita come prima parte di un'opera dal titolo *Meriggio e eternità (Mittag und Ewigkeit)* che avrebbe dovuto comprenderne tre. In seguito ad una rottura con Schmeitzner, non trovando altri editori e a causa di difficoltà finanziarie, il progetto fu abbandonato. Tra la metà di marzo e la metà aprile, Nietzsche fece stampare a sue spese a Leipzig con il tipografo Costantin Georg Naumann, in solo 40 copie in parte distribuite ad amici e conoscenti, la "Parte quarta e ultima". Come evidenziato da Colli e Montinari, da progetti posteriori datati fino al 1888 si evince come Nietzsche per alcuni anni non abbandonò l'idea e il piano di un altro scritto di *Zarathustra* che comprendesse quest'ultima parte. Sarà nel 1892 la prima edizione completa di *Zarathustra* (due anni dopo che la quarta parte fu resa pubblica), quando invece una edizione che riunisse le prime tre parti dell'opera apparve nel 1886 per l'editore E.W. Fritzsche (Leipzig) (Colli e Montinari in OFN VI, 1, 412 e 415-418).

Il capitolo *Dei sublimi (Von der Erhabenen)* termina con una frase in cui risuona il frammento 13 [1] dell'estate 1883 (testo 2) – il periodo di composizione della Parte seconda di *Zarathustra* –, lì dove Arianna sogna il super-eroe: "Arianna che sogna: 'abbandonata dall'eroe, sogno il super eroe'". Arianna appare come l'anima che viene abbandonata dall'eroe (Teseo) affinché il super-eroe (Dioniso) le se avvicini. Nietzsche si riferisce alla trasformazione necessaria dall'eroe al super-eroe che consiste nel

“disimparare” (*verlernen*) la propria “volontà eroica” (*Helden-Willen*). Da essere un sublime (*Erhabener*) deve divenire un elevato (*Gehobener*): non basta soggiogare mostri né risolvere enigmi, perché la questione centrale sta nel redimere (*erlösen*) i propri mostri ed enigmi, “trasformarli in figli del cielo”. Così, la sua conoscenza non gli ha ancora insegnato a sorridere né a non essere geloso – tema centrale, quello della gelosia, nel ‘Dialogo di Nasso’ dell’autunno 1887 (testo 8). Nietzsche descrive tra le altre cose il gesto con cui l’eroe “dovrebbe superare anche il suo riposarsi” (*Ausruhen*): “col braccio appoggiato sulla testa” (*Den Arm uber das Haupt gelegt*). È questo il gesto della trasformazione, intesa come mistero dell’anima – lo stesso gesto dell’Arianna/Cleopatra dormiente dei Musei Vaticani (v. su questo stesso numero di Engramma, Cirlot 2020) [Fig. 6].



5 | Francisco de Hollanda, *La fontana di Cleopatra / Ninfa dormiente*, disegno, 1538-1539, Madrid, RI Escorial.

Von der Erhabenen

Still ist der Grund meines Meeres: wer erriethe wohl, dass er scherzhafte
Ungeheuer birgt!

Unerschütterlich ist meine Tiefe: aber sie glänzt von schwimmenden
Räthseln und Gelächtern.

Einen Erhabenen sah ich heute, einen Feierlichen, einen Büsser des Geistes:
oh wie lachte meine Seele ob seiner Hässlichkeit!

Mit erhobener Brust und Denen gleich, welche den Athem an sich ziehn: also
stand er da, der Erhabene, und schweigsam:

Behängt mit hässlichen Wahrheiten, seiner Jagdbeute, und reich an
zerrissenen Kleidern; auch viele Dornen hiengen an ihm – aber noch sah ich
keine Rose.

Noch lernte er das Lachen nicht und die Schönheit. Finster kam dieser Jäger
zurück aus dem Walde der Erkenntniss.

Vom Kampfe kehrte er heim mit wilden Thieren: aber aus seinem Ernste
blickt auch noch ein wildes Thier – ein unüberwundenes!

Wie ein Tiger steht er immer noch da, der springen will; aber ich mag diese
gespannten Seelen nicht, unhold ist mein Geschmack allen diesen
Zurückgezogenen.

Und ihr sagt mir, Freunde, dass nicht zu streiten sei über Geschmack und
Schmecken? Aber alles Leben ist Streit um Geschmack und Schmecken!
Geschmack: das ist Gewicht zugleich und Wagschale und Wägender; und
wehe allem Lebendigen, das ohne Streit um Gewicht und Wagschale und
Wägende leben wollte!

Wenn er seiner Erhabenheit müde würde, dieser Erhabene: dann erst würde
seine Schönheit anheben, – und dann erst will ich ihn schmecken und
schmackhaft finden.

Und erst, wenn er sich von sich selber abwendet, wird er über seinen eignen
Schatten springen – und, wahrlich! hinein in *seine* Sonne.

Allzulange sass er im Schatten, die Wangen bleichten dem Büsser des
Geistes; fast verhungerte er an seinen Erwartungen.

Verachtung ist noch in seinem Auge; und Ekel birgt sich an seinem Munde.
Zwar ruht er jetzt, aber seine Ruhe hat sich noch nicht in die Sonne gelegt.
Dem Stiere gleich sollte er thun; und sein Glück sollte nach Erde riechen und
nicht nach Verachtung der Erde.

Dei sublimi

Placido è il fondo del mio mare: chi potrebbe indovinare che esso nasconde mostri scherzosi!

Incrollabile è la mia profondità: ma essa luccica di guizzanti enigmi e risate. Oggi ho visto un sublime, un solenne, un penitente dello spirito: oh, come la mia anima ha riso della sua bruttezza!

Col petto sollevato, simile a quelli che aspirano fiato: così se ne stava il sublime, tacitamente:

Tutto addobbato di verità brutte, la sua preda di caccia, e ricco di vesti stracciate; molte spine aveva anche indosso – ma non ho visto ancora una rosa.

Egli non ha ancora imparato il riso e la bellezza. Tetro fu il ritorno di questo cacciatore dalla foresta della conoscenza.

Dalla battaglia tornava a casa, con belve feroci: ma dalla sua tetraggine fa capolino ancora una belva feroce – non ancora vinta!

Egli sta là ancora, come una tigre che voglia spiccare un balzo; ma a me queste anime tese non piacciono, questi ritratti su se stessi non sono di mio gusto.

E voi dite, amici, che non si ha da discutere sul gusto e sul sapore? Ma tutta la vita è una disputa su gusto e sapore!

Gusto: è il peso e insieme la bilancia e colui che pesa; e guai a ogni essere vivente che volesse vivere senza la contesa per il peso, la bilancia e coloro che pesano!

Se si stancasse della sua sublimità, questo sublime: allora avrebbe inizio la sua bellezza – e allora lo gusterei e lo troverei saporoso.

E solo quando si distoglierà da se stesso, salterà al di là della sua stessa ombra – e, davvero! nel *suo* sole.

Troppo a lungo il penitente dello spirito sedette all'ombra e le sue guance sono smunte; quasi l'ha colto l'inedia per le sue attese.

Disprezzo è ancora nel suo occhio; e la nausea si cela sulla sua bocca.

Adesso riposa, è vero, ma il suo riposo non ha ancora conosciuto il sole.

Come il toro dovrebbe fare; e la sua felicità dovrebbe odorare di terra, non di disprezzo della terra.

Als weissen Stier möchte ich ihn sehn, wie er schnaubend und brüllend der Pflugschar vorangeht: und sein Gebrüll sollte noch alles Irdische preisen! Dunkel noch ist sein Antlitz; der Hand Schatten spielt auf ihm. Verschattet ist noch der Sinn seines Auges.

Seine That selber ist noch der Schatten auf ihm: die Hand verdunkelt den Handelnden. Noch hat er seine That nicht überwunden.

Wohl liebe ich an ihm den Nacken des Stiers: aber nun will ich auch noch das Auge des Engels sehn.

Auch seinen Helden-Willen muss er noch verlernen: ein Gehobener soll er mir sein und nicht nur ein Erhabener: – der Aether selber sollte ihn heben, den Willenlosen!

Er bezwang Unthiere, er löste Räthsel: aber erlösen sollte er auch noch seine Unthiere und Räthsel, zu himmlischen Kindern sollte er sie noch verwandeln. Noch hat seine Erkenntniss nicht lächeln gelernt und ohne Eifersucht sein; noch ist seine strömende Leidenschaft nicht stille geworden in der Schönheit.

Wahrlich, nicht in der Satttheit soll sein Verlangen schweigen und untertauchen, sondern in der Schönheit! Die Anmuth gehört zur Grossmuth des Grossgesinnten.

Lo vorrei vedere come un candido toro, sbuffante e muggente mentre precede il vomere: e il suo muggito dovrebbe essere la lode di tutte le cose terrene!

Cupo è ancora il suo viso; su di esso scherza l'ombra della mano. Ancora adombrato è il senso della sua vista.

La sua azione stessa è l'ombra su di lui: la mano oscura colui che agisce. Egli non ha ancora superato la sua azione.

Certo, di lui io amo la nuca taurina: ma vorrei vedere anche l'occhio angelico.

Deve ancora disimparare la sua volontà eroica: un elevato egli ha da essere e non soltanto un sublime: – l'etere stesso dovrebbe sollevarlo, senza volontà!

Ha soggiogato mostri, ha risolto enigmi: ma egli dovrebbe liberare anche i suoi mostri e i suoi enigmi, dovrebbe trasformarli in figli del cielo.

La sua conoscenza non ha ancora imparato a sorridere e a essere senza gelosia; la sua scrosciante passione non si è ancora acquietata nella bellezza.

In verità, non nella sazietà dovrebbe tacere e immergersi la sua brama, ma nella bellezza! La grazia appartiene alla magnanimità di colui che ha grandi sensi.

Den Arm über das Haupt gelegt: so sollte der Held ausruhn, so sollte er auch noch sein Ausruhen überwinden.

Aber gerade dem Helden ist das *Schöne* aller Dinge Schwerstes. Unerringbar ist das Schöne allem heftigen Willen.

Ein Wenig mehr, ein Wenig weniger: das gerade ist hier Viel, das ist hier das Meiste.

Mit lässigen Muskeln stehn und mit abgeschirrtem Willen: das ist das Schwerste euch Allen, ihr Erhabenen!

Wenn die Macht gnädig wird und herabkommt in's Sichtbare: Schönheit heisse ich solches Herabkommen.

Und von Niemandem will ich so als von dir gerade Schönheit, du Gewaltiger: deine Güte sei deine letzte Selbst-Überwältigung.

Alles Böse traue ich dir zu: darum will ich von dir das Gute.

Wahrlich, ich lachte oft der Schwächlinge, welche sich gut glauben, weil sie lahme Tatzen haben!

Der Säule Tugend sollst du nachstreben: schöner wird sie immer und zarter, aber inwendig härter und tragsamer, je mehr sie aufsteigt.

Ja, du Erhabener, einst sollst du noch schön sein und deiner eignen Schönheit den Spiegel vorhalten.

Dann wird deine Seele vor göttlichen Begierden schaudern; und Anbetung wird noch in deiner Eitelkeit sein!

Diess nämlich ist das Geheimniss der Seele: erst, wenn sie der Held verlassen hat, naht ihr, im Traume, – der Über-Held.

Also sprach Zarathustra.

KSA 4, 150-152

Col braccio appoggiato sulla testa: così dovrebbe riposare l'eroe, così dovrebbe egli superare anche il suo riposarsi.

Ma proprio per l'eroe la *bellezza* è di tutte le cose la più ardua.

Irraggiungibile è la bellezza per ogni volontà violenta.

Un po' più, un po' meno: proprio questo è qui molto, è qui il massimo.

Stare in piedi coi muscoli rilassati e con la volontà staccata: questa è la cosa più ardua per voi tutti, o sublimi!

Quando la potenza diventa clemente e scende giù nel visibile: un tale scendere giù, io lo chiamo bellezza.

E da nessun altro come da te, o possente, io voglio appunto la bellezza: la tua bontà sia il tuo supremo sopraffare te stesso.

So che sei capace di ogni malvagità: perciò da te voglio la bontà.

Davvero, spesso ho riso dei rammolliti che si credono buoni perché non hanno artigli!

Alla virtù della colonna aspira! – più bella essa diventa e sempre più delicata, ma di dentro più dura e più robusta, quanto più ascende.

Sì, o sublime, per te verrà il momento di essere anche bello e di specchiarti nella tua stessa bellezza.

Allora l'anima ti rabbrivirà di brame divine; e persino nella tua vanità sarà adorazione!

Questo infatti è il segreto dell'anima: solo quando l'eroe l'ha lasciata, le si avvicina, in sogno, – il super-eroe.

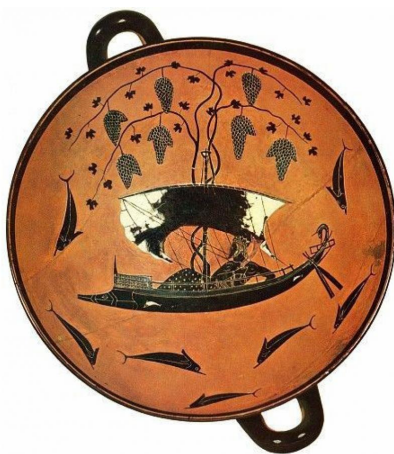
Così parlò Zarathustra.

OFN VI, 1, 141-143

4. Del grande anelito

da *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, Parte terza, 1884

Questo capitolo, in un sommario precedente, aveva per titolo ‘Arianna’ (Rs – Z II, 4, 130). Si tratta di una invocazione all’anima che, come si è visto nella frase conclusiva del capitolo *Dei sublimi* e nelle note preparatorie a *Zarathustra*, è identificabile con Arianna (Colli, Montinari 1988, 324, testi 2 e 3). A fianco dell’immagine dell’anima si affaccia quella della vite: l’anima inaffiata di ogni saggezza, di vini nuovi e forti e di una vecchiezza immemorabile, diventa vite traboccante. Una amante comprensiva e vasta come nessun altra, che anela all’arrivo di un misterioso vignaiuolo, signore di una “libera navicella” che, accompagnato da un corteo di animali che vanno su piedi “leggeri e stravaganti”, viene con un falcetto di diamante, così come lo vediamo nella *kylix* di Exekias [Fig. 7] (Podach 1963, 124). L’anima, Arianna, si trova in uno stato a cui Nietzsche assegna un colore, quello appunto della “melanconia purpurea” (*purpure Schwermuth*), da “sfogare” o con le lacrime o con il canto.



7 | Exekias, *kylix di Dioniso*, 540-530 a.C., München, Staatliche Antikensammlungen.

Von der grossen Sehnsucht

Oh meine Seele, ich lehrte dich „Heute“ sagen wie „Einst“ und „Ehemals“ und über alles Hier und Da und Dort deinen Reigen hinweg tanzen.

Oh meine Seele, ich erlöste dich von allen Winkeln, ich kehrte Staub, Spinnen und Zwielflicht von dir ab.

Oh meine Seele, ich wusch die kleine Scham und die Winkel-Tugend von dir ab und überredete dich, nackt vor den Augen der Sonne zu stehn.

Mit dem Sturme, welcher „Geist“ heisst, blies ich über deine wogende See; alle Wolken blies ich davon, ich erwürgte selbst die Würgerin, die „Sünde“ heisst.

Oh meine Seele, ich gab dir das Recht, Nein zu sagen wie der Sturm und Ja zu sagen wie offner Himmel Ja sagt: still wie Licht stehst du und gehst du nun durch verneinende Stürme.

Oh meine Seele, ich gab dir die Freiheit zurück über Erschaffnes und Unerschaffnes: und wer kennt, wie du sie kennst, die Wollust des Zukünftigen?

Oh meine Seele, ich lehrte dich das Verachten, das nicht wie ein Wurmfrass kommt, das grosse, das liebende Verachten, welches am meisten liebt, wo es am meisten verachtet.

Oh meine Seele, ich lehrte dich so überreden, dass du zu dir die Gründe selber überredest: der Sonne gleich, die das Meer noch zu seiner Höhe überredet.

Oh meine Seele, ich nahm von dir alles Gehorchen Kniebeugen und Herr-Sagen; ich gab dir selber den Namen „Wende der Noth“ und „Schicksal“.

Oh meine Seele, ich gab dir neue Namen und bunte Spielwerke, ich hiess dich „Schicksal“ und „Umfang der Umfänge“ und „Nabelschnur der Zeit“ und „azurne Glocke“.

Oh meine Seele, deinem Erdreich gab ich alle Weisheit zu trinken, alle neuen Weine und auch alle unvordenklich alten starken Weine der Weisheit.

Oh meine Seele, jede Sonne goss ich auf dich und jede Nacht und jedes Schweigen und jede Sehnsucht: – da wuchsest du mir auf wie ein Weinstock.

Del grande anelito

Anima mia, io ti insegnai a dire 'oggi' come se fosse 'un giorno' e 'un tempo', e a danzare al di sopra di ogni 'qui' e 'lì' e 'là' la tua danza circolare.

Anima mia, io ti redensi da tutte le penombre; io spazzai via da te polvere, ragni e luce crepuscolare.

Anima mia, io ti nettai della piccola vergogna e della virtù meschina, e ti convinsi a star nuda davanti al sole.

Con la tempesta chiamata 'spirito', soffiai sui flutti del tuo mare; ne cacciai via tutte le nuvole, e strangolai perfino la strangolatrice chiamata 'colpa'.

Anima mia, io ti conferii il diritto di dire no come la tempesta, e di dire sì come il cielo sereno dice di sì: immota come la luce, tu ristai, e vai ora attraverso tempeste di negazione.

Anima mia, io ti restituii la libertà su tutte le cose create e increate: e chi conosce, come tu la conosci, la voluttà di ciò che verrà?

Anima mia, io ti insegnai il disprezzo che non si annida come un tarlo, il grande disprezzo per amore, che più ama là dove più disprezza.

Anima mia, io ti insegnai a convincerti in modo tale, da convincere a te stessa le tue ragioni profonde: simile al sole che convince il mare ad elevarsi alla sua propria altezza.

Anima mia, io ti liberai da ogni obbedienza, riverenza e soggezione verso gli altri; io ti detti il nome 'curva della necessità' e 'destino'.

Anima mia, io ti detti nomi nuovi e variopinti balocchi, io ti chiamai 'destino' e 'contorno dei contorni' e 'cordone ombelicale del tempo' e 'campana azzurra'.

Anima mia, alla tua zolla detti da bere ogni saggezza, tutti i vini nuovi e anche tutti i forti vini della saggezza, vecchi di immemorabile vecchiezza.

Anima mia, io ti inaffiai con ogni sole e notte e silenzio e anelito: – e così tu crescesti per me come una vite.

Oh meine Seele, überreich und schwer stehst du nun da, ein Weinstock mit
schwellenden Eutern und gedrängten braunen Gold-Weintrauben: –
– gedrängt und gedrückt von deinem Glücke, wartend vor Überflusse und
schamhaft noch ob deines Wartens.

Oh meine Seele, es giebt nun nirgends eine Seele, die liebender wäre und
umfangender und umfänglicher! Wo wäre Zukunft und Vergangnes näher
beisammen als bei dir?

Oh meine Seele, ich gab dir Alles, und alle meine Hände sind an dich leer
geworden: – und nun! Nun sagst du mir lächelnd und voll Sehwer-muth: „Wer
von uns hat zu danken? –

– hat der Geber nicht zu danken, dass der Nehmende nahm? Ist Schenken
nicht eine Nothdurft? Ist Nehmen nicht – Erbarmen?“ –

Oh meine Seele, ich verstehe das Lächeln deiner Schwer-muth: dein Über-
Reichthum selber streckt nun sehnende Hände aus!

Deine Fülle blickt über brausende Meere hin und sucht und wartet; die
Sehnsucht der Über-Fülle blickt aus deinem lächelnden Augen-Himmel!

Und wahrlich, oh meine Seele! Wer sähe dein Lächeln und schmolze nicht vor
Thränen? Die Engel selber schmelzen vor Thränen ob der Über-Güte deines
Lächelns.

Deine Güte und Über-Güte ist es, die nicht klagen und weinen will: und doch
sehnt sich, oh meine Seele, dein Lächeln nach Thränen und dein zitternder
Mund nach Schluchzen.

Anima mia, ora sei traboccante di ricchezza e greve, una vite dalle gonfie mammelle e dai grappoli densi, bruni come l'oro: –

– densa e compressa di felicità, in attesa per la tua sovrabbondanza, e vergognosa perfino del tuo aspettare.

Anima mia, in nessun luogo vi è ora un'anima, che possa essere più amante, più comprensiva e più vasta! Dove il futuro e il passato potrebbero trovarsi più vicini, che in te?

Anima mia, tutto io ti ho dato, e le mie mani si sono vuotate per te: – e ora!

Ora tu mi dici sorridendo, piena di melanconia: "Chi di noi deve ringraziare? –

– non deve, forse, colui che dà ringraziare colui che prende, perché ha preso? Donare, non è forse un bisogno? E prendere, non è forse – pietà?". –

Anima mia, io intendo il sorriso della tua melanconia: la tua stessa sovrabbondante ricchezza ora tende le mani desiderose!

La tua pienezza guarda al di sopra di mari mugghianti, e cerca e attende; l'anelito della pienezza traboccante guarda dal cielo del tuo occhio sorridente!

E, in verità, anima mia! Chi potrebbe vedere il tuo sorriso, senza struggersi di lacrime? Gli angeli stessi si struggono di lacrime per la bontà traboccante del tuo sorriso.

La tua bontà, la tua traboccante bontà, non vuole lamentarsi né piangere: e tuttavia, anima mia, il tuo sorriso anela le lacrime, e la tua bocca tremante il singhiozzo.

„Ist alles Weinen nicht ein Klagen? Und alles Klagen nicht ein Anklagen?“ Also redest du zu dir selber, und darum willst du, oh meine Seele, lieber lächeln, als dein Leid ausschütten.

– in stürzende Thränen ausschütten all dein Leid über deine Fülle und über all die Drängniss des Weinstocks nach Winzer und Winzermesser!

Aber willst du nicht weinen, nicht ausweinen deine purpurne Schwermuth, so wirst du *singen* müssen, oh meine Seele! – Siehe, ich lächle selber, der ich dir solches vorhersage:

– singen, mit brausendem Gesange, bis alle Meere still werden, dass sie deiner Sehnsucht zuhorchen, –

– bis über stille sehnsüchtige Meere der Nachen schwebt, das güldene Wunder, um dessen Gold alle guten schlimmen wunderlichen Dinge hüpfen: –

– auch vieles grosse und kleine Gethier und Alles, was leichte wunderliche Füsse hat, dass es auf veilchenblauen Pfaden laufen kann, –

– hin zu dem güldenen Wunder, dem freiwilligen Nachen und zu seinem Herrn: das aber ist der Winzer, der mit diamantenum Winzermesser wartet, –

– dein grosser Löser, oh meine Seele, der Namenlose dem zukünftige Gesänge erst Namen finden! Und wahrlich, schon duftet dein Athem nach zukünftigen Gesängen, –

– schon glühst du und träumst, schon trinkst du durstig an allen tiefen klingenden Trost-Brunnen, schon ruht deine Schwermuth in der Seligkeit zukünftiger Gesänge! –

Oh meine Seele, nun gab ich dir Alles und auch mein Letztes, und alle meine Hände sind an dich leer geworden: – *dass ich dich singen hiess*, siehe, das war mein Letztes!

Dass ich dich singen hiess, sprich nun, sprich: *wer* von uns hat jetzt – zu danken? – Besser aber noch: singe mir, singe, oh meine Seele! Und mich lass danken! –

Also sprach Zarathustra.

KSA 4, 278-281

“Non è ogni pianto un lamento? E ogni lamento un'accusa?”. Così parli a te stessa, e perciò, anima mia, preferisci sorridere che sfogare il tuo dolore – sfogare in lacrime scroscianti tutto il tuo dolore per la tua pienezza e per il tormento della vite, che vuole il vignaiuolo e il falcetto del vignaiuolo! Ma se non vuoi piangere, se non vuoi sfogare nelle lacrime la tua melanconia purpurea, allora dovrai *cantare*, anima mia! – Vedi, anche io sorrido, io che ti predico:

– cantare un canto mugghiante, finché tutti i mari ammutoliscono, per ascoltare il tuo anelito, –
– finché, su muti mari anelanti, galleggi la navicella d'oro meravigliosa, attorno a cui saltellano guizzanti tutte le buone malvagie stravaganti cose: –
– e anche molti animali grandi e piccoli e tutto quanto vada su piedi leggeri e stravaganti, tanto da poter camminare su sentieri di azzurro violetto, –
– verso la meraviglia d'oro, la libera navicella e il suo signore: questi però è il vignaiuolo, che attende col suo falcetto di diamante, –
– il tuo grande liberatore, anima mia, il senza nome – – cui canti futuri troveranno un nome! E, in verità, il tuo respiro ha già il profumo di canti futuri, –
– già tu ardi e sogni, già bevi assetata a tutte le profonde sonore sorgenti di consolazione, già la tua mestizia riposa nella beatitudine di canti futuri! – – Anima mia, tutto io ti ho dato e anche le mie ultime cose, e tutte le mie mani si sono vuotate per te: – *ordinarti di cantare*, ecco, questa fu la mia ultima cosa!
Ordinarti di cantare – e ora parla, di': *chi* di noi due, adesso, ha da ringraziare? – O meglio ancora: canta per me, canta, anima mia! E lascia che io ringrazi! –

Così parlò Zarathustra.

OFN VI, 1, 271-273

5. I sette sigilli (Ovvero: il canto 'Sì e amen')

da *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, Parte terza, 1884

In un sommario precedente all'edizione finale, Nietzsche aveva intitolato questo capitolo, l'ultimo della Parte terza, 'Dioniso' (*Rs* – Z II, 4, 130; Colli, Montinari 1988, 324), a creare un connubio con il capitolo *Del grande anelito*, inizialmente intitolato 'Arianna' (testo 4), da cui è separato da *La seconda canzone di danza* (*Das andere Tanz*). Ne *I sette sigilli* emergono elementi che preannunciano la smeraldina apparizione di Dioniso nel *Lamento di Arianna* (*gold-smaragdenes Entzücken sprang*). L'*ich* – Dioniso, nella versione anteriore alla modifica del titolo – è in attesa della donna dalla quale desidererà avere figli, assimilata all'eternità amata, così come si ripete nel ritornello che appare alla fine di ognuna delle sette parti di cui è formato il capitolo. Eternità che ha la forma di 'anello nuziale' (*Ring der Ringe*): è l'anello dell'eterno ritorno (*dem Ring der Wiederkunft*).

Die sieben Siegel (Oder: das Ja- und Amen-Lied)

1

Wenn ich ein Wahrsager bin und voll jenes wahrsagerischen Geistes, der auf
hohem Joche zwischen zwei Meeren wandelt, –
zwischen Vergangenem und Zukünftigem als schwere Wolke wandelt, –
schwülen Niederungen feind und Allem, was müde ist und nicht sterben,
noch leben kann:

zum Blitze bereit im dunklen Busen und zum erlösenden Lichtstrahle,
schwanger von Blitzen, die Ja! sagen, Ja! lachen, zu wahrsagerischen
Blitzstrahlen:

– selig aber ist der also Schwangere! Und wahrlich, lange muss als schweres
Wetter am Berge hängen, wer einst das Licht der Zukunft zünden soll! –
oh wie sollte ich nicht nach der Ewigkeit brünstig sein und nach dem
hochzeitlichen Ring der Ringe, – dem Ring der Wiederkunft!
Nie noch fand ich das Weib, von dem ich Kinder mochte, es sei denn dieses
Weib, das ich liebe: denn ich liebe dich, oh Ewigkeit!

Denn ich liebe dich, oh Ewigkeit!

2

Wenn mein Zorn je Gräber brach, Grenzsteine rückte und alte Tafeln
zerbrochen in steile Tiefen rollte:

Wenn mein Hohn je vermoderte Worte zerblies, und ich wie ein Besen kam
den Kreuzspinnen und als Fegewind alten verdumpften Grabkammern:

Wenn ich je frohlockend sass, wo alte Götter begraben liegen, weltsegnend,
weltliebend neben den Denkmälern alter Welt-Verleumder: –

– denn selbst Kirchen und Gottes-Gräber liebe ich, wenn der Himmel erst
reinen Auges durch ihre zerbrochenen Decken blickt; gern sitze ich gleich
Gras und rothem Mohne auf zerbrochnen Kirchen –

Oh wie sollte ich nicht nach der Ewigkeit brünstig sein und nach dem
hochzeitlichen Ring der Ringe, – dem Ring der Wiederkunft?

Nie noch fand ich das Weib, von dem ich Kinder mochte, es sei denn dieses
Weib, das ich liebe: denn ich liebe dich, oh Ewigkeit!

Denn ich liebe dich, oh Ewigkeit!

I sette sigilli (Ovvero: il canto 'Sì e amen')

1

Se io sono un profeta, pieno di quello spirito profetico che incede sull'alto
giogo posto in mezzo a due mari, –

come una nube greve incede in mezzo, tra passato e futuro, – ostile alle
bassure afose, e a tutto quanto è stanco e non è capace di morire né di
vivere:

già pronta al fulmine nel petto tenebroso e al raggio di luce liberatore,
gravida di fulmini che dicono 'sì!', ridono 'sì', ai luminosi sprazzi profetici
del fulmine: –

– beato colui che sopporta una tale gravidanza! E, in verità, colui che un
giorno dovrà appiccare l'incendio della luce avvenire deve incombere a lungo
sul monte, come una cupa burrasca! –

come non dovrei anelare all'eternità e al nuziale anello degli anelli, – l'anello
del ritorno!

Ancora non trovai donna da farmi desiderare figli, se non questa donna, che
io amo: perché ti amo, Eternità!

Perché ti amo, Eternità!

2

Se la mia collera mai scoperchiò sepolcri, rimosse pietre di confine e fece
franare antiche tavole infrante in baratri scoscesi:

Se mai il mio dilleggio spazzò via parole ammuffite, e io venni come una
scopa per ragni crociati e come una ventata che sgombrava antichi avelli
intanfiti:

Se mai sedetti giubilante là dove antichi dèi giacciono sepolti, benedicendo e
amando il mondo, lì accanto ai monumenti di antichi
calunniatori del mondo: –

– giacché io amo perfino le chiese e i sepolcri degli dèi, ma quando, con
l'occhio suo puro, il cielo penetra dai loro soffitti in rovina; volentieri sto a
sedere, come erba e rosso papavero, su chiese in rovina –

Come non dovrei anelare all'eternità e al nuziale anello degli anelli, – l'anello
del ritorno?

Ancora non trovai donna da farmi desiderare figli, se non questa donna, che
io amo: perché ti amo, Eternità!

Perché ti amo, Eternità!

3

Wenn je ein Hauch zu mir kam vom schöpferischen Hauche und von jener himmlischen Noth, die noch Zufälle zwingt, Sternen-Reigen zu tanzen:
Wenn ich je mit dem Lachen des schöpferischen Blitzes lachte, dem der lange Donner der That grollend, aber gehorsam nachfolgt:
Wenn ich je am Göttertisch der Erde mit Göttern Würfel spielte, dass die Erde bebte und brach und Feuerflüsse heraufschob: –
– denn ein Göttertisch ist die Erde, und zitternd von schöpferischen neuen Worten und Götter-Würfen: –
Oh wie sollte ich nicht nach der Ewigkeit brünstig sein und nach dem hochzeitlichen Ring der Ringe, – dem Ring der Wiederkunft?
Nie noch fand ich das Weib, von dem ich Kinder mochte, es sei denn dieses Weib, das ich liebe: denn ich liebe dich, oh Ewigkeit!
Denn ich liebe dich, oh Ewigkeit!

4

Wenn ich je vollen Zuges trank aus jenem schäumenden Würz- und Mischkrüge, in dem alle Dinge gut gemischt sind:
Wenn meine Hand je Fernstes zum Nächsten goss und Feuer zu Geist und Lust zu Leid und Schlimmstes zum Gütigsten:
Wenn ich selber ein Korn bin von jenem erlösenden Salze, welches macht, dass alle Dinge im Mischkrüge gut sich mischen: –
– denn es giebt ein Salz, das Gutes mit Bösem bindet; und auch das Böseste ist zum Würzen würdig und zum letzten Überschäumen: –
Oh wie sollte ich nicht nach der Ewigkeit brünstig sein und nach dem hochzeitlichen Ring der Ringe, – dem Ring der Wiederkunft?
Nie noch fand ich das Weib, von dem ich Kinder mochte, es sei denn dieses Weib, das ich liebe: denn ich liebe dich, oh Ewigkeit!
Denn ich liebe dich, oh Ewigkeit!

3

Se mai a me giunse un soffio del soffio creatore e di quella celeste necessità,
che costringe anche le casualità a danzare in un girotondo di stelle:

Se mai io risi col riso del fulmine creatore, cui il cupo lungo tuono
dell'azione segue, collerico ma obbediente:

Se mai mi assisi al tavolo divino della terra, per giocare ai dadi con gli dèi, sì
che la terra sussultò e si spaccò e sbuffò fiumi di fuoco: –

– perché la terra è un tavolo divino, fremente per nuove parole creatrici e per
divini lanci di dadi: –

Come non dovrei anelare all'eternità e al nuziale anello degli anelli, – l'anello
del ritorno?

Ancora non trovai donna da farmi desiderare figli, se non questa donna, che
io amo: perché ti amo, Eternità!

Perché ti amo, Eternità!

4

Se mai io bevvi a lunghi sorsi dall'odoroso boccale spumeggiante, in cui
tutte le cose buone si trovano in buona mescolanza:

Se mai la mia mano annaffiò di cose remote le più vicine, di fuoco lo spirito,
di piacere il dolore, di estrema cattiveria la bontà estrema:

Se io stesso sono un granello di quel sale liberatore, per il quale tutte le
cose si trovano in buona mescolanza in quel boccale: –

– perché vi è un sale che lega il buono col cattivo; e anche la più malvagia
delle cose è degna di essere adoperata come aroma, e degna dell'ultima
effusione: –

Come non dovrei anelare all'eternità e al nuziale anello degli anelli, – l'anello
del ritorno?

Ancora non trovai donna da farmi desiderare figli, se non questa donna, che
io amo: perché ti amo, Eternità!

Perché ti amo, Eternità!

5

Wenn ich dem Meere hold bin und Allem, was Meeres-Art ist, und am
holdesten noch, wenn es mir zornig widerspricht:

Wenn jene suchende Lust in mir ist, die nach Unentdecktem die Segel treibt,
wenn eine Seefahrer-Lust in meiner Lust ist:

Wenn je mein Frohlocken rief: „die Küste schwand, – nun fiel mir die letzte
Kette ab –

– das Grenzenlose braust um mich, weit hinaus glänzt mir Raum und Zeit,
wohlan! wohlauf! altes Herz!“ –

Oh wie sollte ich nicht nach der Ewigkeit brünstig sein und nach dem
hochzeitlichen Ring der Ringe, – dem Ring der Wiederkunft?

Nie noch fand ich das Weib, von dem ich Kinder mochte, es sei denn dieses
Weib, das ich liebe: denn ich liebe dich, oh Ewigkeit!

Denn ich liebe dich, oh Ewigkeit!

6

Wenn meine Tugend eines Tänzers Tugend ist, und ich oft mit beiden Füßen
in gold-smaragdenes Entzücken sprang:

Wenn meine Bosheit eine lachende Bosheit ist, heimisch unter Rosenhängen
und Lilien-Hecken:

– im Lachen nämlich ist alles Böse bei einander, aber heilig und
losgesprochen durch seine eigne Seligkeit: –

Und wenn Das mein A und O ist, dass alles Schwere leicht, aller Leib Tänzer,
aller Geist Vogel werde: und wahrlich, Das ist mein A und O! –

Oh wie sollte ich nicht nach der Ewigkeit brünstig sein und nach dem
hochzeitlichen Ring der Ringe, – dem Ring der Wiederkunft!

Nie noch fand ich das Weib, von dem ich Kinder mochte, es sei denn dieses
Weib, das ich liebe: denn ich liebe dich, oh Ewigkeit!

Denn ich liebe dich, oh Ewigkeit!

5

Se io sono amico del mare e di tutto quanto è di specie marina, e soprattutto amico, quando mi oppone la sua collera:

Se in me è quella voglia di cercare, che spinge le vele verso terre non ancora scoperte, se nel mio piacere è un piacere di navigante:

Se mai gridai giubilante: "la costa scomparve, – ecco anche la mia ultima catena è caduta –

– il senza-fine mugghia intorno a me, laggiù lontano splende per me lo spazio e il tempo, orsù! coraggio! vecchio cuore!" –

Come non dovrei anelare all'eternità e al nuziale anello degli anelli, – l'anello del ritorno?

Ancora non trovai donna da farmi desiderare figli, se non questa donna, che io amo: perché ti amo, Eternità!

Perché ti amo, Eternità!

6

Se la mia virtù è la virtù di un danzatore, e spesso io balzai con ambedue i piedi in un'estasi d'oro e smeraldo:

Se la mia cattiveria è una cattiveria ridente, che soggiorna tra pendii di rose e cespugli di gigli:

– perché nella risata si trova adunata tutta la cattiveria, ma santificata e assolta dalla sua stessa beatitudine: –

E se il mio Alfa e Omega è che tutte le cose gravi divengano lievi, tutti i corpi danzanti, tutti gli spiriti uccello: e davvero questo è il mio Alfa e Omega! –

Come non dovrei anelare all'eternità e al nuziale anello degli anelli, – l'anello del ritorno!

Ancora non trovai donna da farmi desiderare figli, se non questa donna, che io amo: perché ti amo, Eternità!

Perché ti amo, Eternità!

Wenn ich je stille Himmel über mir ausspannte und mit eignen Flügeln in
eigne Himmel flog:

Wenn ich spielend in tiefen Licht-Fernen schwamm, und meiner Freiheit
Vogel-Weisheit kam: –

– so aber spricht Vogel-Weisheit: „Siehe, es giebt kein Oben, kein Unten! Wirf
dich umher, hinaus, zurück, du Leichter! Singe! sprich nicht mehr!

– „sind alle Worte nicht für die Schweren gemacht? Lügen dem Leichten nicht
alle Worte! Singe! sprich nicht mehr!“ –

Oh wie sollte ich nicht nach der Ewigkeit brünstig sein und nach dem
hochzeitlichen Ring der Ringe, – dem Ring der Wiederkunft?

Nie noch fand ich das Weib, von dem ich Kinder mochte, es sei denn dieses
Weib, das ich liebe: denn ich liebe dich, oh Ewigkeit!

Denn ich liebe dich, oh Ewigkeit!

KSA 4, 287-291

Se mai tesi al di sopra di me cieli immoti, e volai con le mie ali nei miei cieli:
 Se nuotai senza fatica in profonde lontananze di luce, e l'uccello 'saggezza'
 della mia libertà giunse: –

– ma l'uccello 'saggezza' parla così: “Ecco, non c'è sopra né sotto! Slanciati e
 vola: in giro, in avanti, all'indietro, tu che sei lieve! Canta! non parlare più!
 – non sono le parole, tutte, fatte per i gravi? Non mentono tutte le parole per
 chi è lieve! Canta! non parlare più!”. –

Come non dovrei anelare all'eternità e al nuziale anello degli anelli, – l'anello
 del ritorno?

Ancora non trovai donna da farmi desiderare figli, se non questa donna, che
 io amo: perché ti amo, Eternità!

Perché ti amo, Eternità!

OFN VI, 1, 279-283

6. Morale e fisiologia

dai *Frammenti postumi*, giugno-luglio 1885, 37 [4]

La repentina apparizione di Arianna in questo passaggio dell'estate 1885, in dialogo con il narratore – presumibilmente lo stesso Nietzsche, che si trova per la prima volta sull'isola di Nasso ed è interrotto e accusato di parlare il “tedesco dei porci” –, potrebbe rispondere, come sottolinea Adrian Del Caro, alla necessità di incarnare in questa figura un'autocritica rispetto gli scritti precedenti, in cui Nietzsche non aveva ancora preso le distanze da Wagner: “Arianna è colei che muove questa critica perché, essendo indietro di due millenni nella sua formazione filosofica, resta dionisiaca. Sta giocherellando impazientemente con il filo a segnalare che Nietzsche stesso ora deve rivolgersi al labirinto” (Del Caro 1988, 148, tr. it. delle autrici). Arianna si esprime in un tono grottesco, che corrisponde alla tendenza di Nietzsche a caricaturizzare e far indossare maschere tanto ai personaggi che animano la sua filosofia dionisiaca (come per esempio Richard Wagner) quanto a se stesso.

37 [4] Moral und Physiologie

Wir halten es für eine Voreiligkeit, daß gerade das menschliche Bewußtsein so lange als die höchste Stufe der organischen Entwicklung und als das Erstaunlichste aller irdischen Dinge, ja gleichsam als deren Blüthe und „Ziel“ angesehen wurde. Das Erstaunlichere ist vielmehr der *Leib*: man kann es nicht zu Ende bewundern, wie der menschliche *Leib* möglich geworden ist: wie eine solche ungeheure Vereinigung von lebenden Wesen, jedes abhängig und unterthänig und doch in gewissem Sinne wiederum befehlend und aus eigenem Willen handelnd, als Ganzes leben, wachsen und eine Zeit lang bestehen kann –: und dieß geschieht ersichtlich *nicht* durch das Bewußtsein! Zu diesem „Wunder der Wunder“ ist das Bewußtsein eben nur ein „Werkzeug“ und nicht mehr – im gleichen Verstande, in dem der Magen ein Werkzeug dazu ist. Die prachtvolle Zusammenbindung des vielfachsten Lebens, die Anordnung und Einordnung der höheren und niederen Thätigkeiten, der tausendfältige Gehorsam welcher kein blinder, noch weniger ein mechanischer sondern ein wählender, kluger, rücksichtsvoller, selbst widerstrebender Gehorsam ist – dieses ganze Phänomen „Leib“ ist nach intellectuellem Maaße gemessen unserem Bewußtsein, unserem „Geist“, unserem bewußten Denken, Fühlen, Wollen so überlegen, wie Algebra dem Einmaleins. Der „Nerven- und Gehirnapparat“ ist *nicht*, um überhaupt Denken, Fühlen, Wollen hervorzubringen, so fein und „göttlich“ construiert: vielmehr dünkt mich daß gerade dazu, zum Denken, Fühlen, Wollen, an sich noch gar kein „Apparat“ nöthig ist, sondern daß dies, eben dies – „die Sache selbst“ ist.

37 [4] Morale e fisiologia

Riteniamo avventato che si sia così a lungo considerata proprio la coscienza umana come il grado più alto dello sviluppo organico e come la più meravigliosa di tutte le cose terrene, anzi quasi come il loro fiore e il loro fine. Ciò che è più meraviglioso è invece il *corpo*: non si finisce mai di ammirare, considerando come il *corpo* umano sia divenuto possibile; come una tale enorme unione di esseri viventi, ciascuno dipendente e sottomesso, e tuttavia in certo senso a sua volta imperante e agente con volontà propria, possa vivere, crescere e sussistere per qualche tempo come un tutto; e ciò avviene chiaramente *non* grazie alla coscienza! Per questo “miracolo dei miracoli” la coscienza è appunto solo uno “strumento” e niente più – nello stesso senso in cui lo stomaco è un altro strumento. Il magnifico collegamento della vita più molteplice, l'ordine e il coordinamento delle attività superiori e inferiori, le mille forme di obbedienza, che non è un'obbedienza cieca, e ancor meno meccanica, ma un'obbedienza selettiva, intelligente, piena di riguardo e finanche riluttante – tutto questo fenomeno “corpo” è, misurato dal punto di vista intellettuale, tanto superiore alla nostra coscienza, al nostro “spirito”, al nostro consapevole pensare, sentire e volere, quanto l'algebra alla tavola pitagorica. L'“apparato nervoso e cerebrale” *non* è, per produrre in genere il pensiero, il sentire e il volere, così finemente e “divinamente” costruito; mi sembra anzi che proprio per questo, per il pensare, sentire e volere, non ci voglia affatto un “apparato”, ma che tutto ciò, ed esso soltanto, sia “la cosa stessa”.

Vielmehr wird eine solche ungeheure Synthesis von lebendigen Wesen und Intellekten, welche „Mensch“ heißt, erst leben können, wenn jenes feine Verbindungs- und Vermittlungs-System und dadurch eine blitzartig schnelle Verständigung aller dieser höheren und niederen Wesen geschaffen ist – und zwar durch lauter lebendige Vermittler: dies aber ist ein moralisches, und nicht ein mechanistisches Problem! Von der „Einheit,“ von der „Seele,“ von der „Person“ zu fabeln, haben wir uns heute untersagt: mit solchen Hypothesen *erschwert* man sich das Problem, so viel ist klar. Und auch jene kleinsten lebendigen Wesen, welche unseren Leib constituiren (richtiger: von deren Zusammenwirken das, was wir „Leib“ nennen, das beste Gleichniß ist–), gelten uns nicht als Seelen-Atome, vielmehr als etwas Wachsendes, Kämpfendes, Sich-Vermehrendes und Wieder-Absterbendes: so daß ihre Zahl unbeständig wechselt, und unser Leben wie jegliches Leben zugleich ein fortwährendes Sterben ist.

Es giebt also im Menschen so viele „Bewußtseins“ als es Wesen giebt, in jedem Augenblicke seines Daseins, die seinen Leib constituiren. Das Auszeichnende an dem gewöhnlich als einzig gedachten „Bewußtsein“, am Intellecte, ist gerade, daß er vor dem unzählig Vielfachen in den Erlebnissen dieser vielen Bewußtseins geschützt und abgeschlossen bleibt und, als ein Bewußtsein höheren Ranges, als eine regierende Vielheit und Aristokratie, nur eine *Auswahl* von Erlebnissen vorgelegt bekommt, dazu noch lauter vereinfachte, übersichtlich und faßlich gemachte, also *gefälschte* Erlebnisse, – damit er seinerseits in diesem Vereinfachen und Übersichtlichmachen, also Fälschen fortfahre und das vorbereite, was man gemeinhin „einen Willen“ nennt, – jeder solche Willensakt setzt gleichsam die Ernennung eines Diktators voraus.

Al contrario, una tale enorme sintesi di esseri e intelletti viventi, che si chiama "uomo", potrà vivere solo quando sarà creato quel sottile sistema di collegamento e di comunicazione, e in tal modo un'intesa rapida come il lampo fra tutti questi esseri superiori e inferiori – e precisamente a opera di soli mediatori viventi: ma questo è un problema morale e non un problema di meccanica! Di favoleggiare dell'"unità", dell'"anima", della "persona", ce lo siamo oggi vietato: tali ipotesi servono solo a rendere il problema *più difficile*, questo è chiaro. E anche quei piccolissimi esseri viventi che costituiscono il nostro corpo (o meglio: del cui cooperare ciò che chiamiamo "corpo" è la migliore immagine), non sono per noi atomi spirituali, ma qualcosa che cresce, lotta, si accresce e a sua volta muore: sicché il loro numero muta in modo variabile, e la nostra vita è, come qualunque vita, in pari tempo un continuo morire.

Ci sono dunque nell'uomo tante "coscienze" quanti sono gli esseri – in ogni istante della sua esistenza – che costituiscono il suo corpo. Ciò che distingue quella che è abitualmente pensata come l'unica "coscienza", l'intelletto, è proprio che essa rimane protetta e staccata dall'infinita varietà delle vicende di queste molte coscienze, e, come coscienza di rango superiore, come pluralità e aristocrazia dominante, ha a che fare solo con una *scelta* di esperienze, per di più solo esperienze semplificate, rese perspicue e intelligibili, e dunque *falsate*, – perché l'intelletto continui da parte sua in questo semplificare e rendere perspicuo, e dunque falsare, preparando ciò che si chiama comunemente "una volontà". Ogni siffatto atto di volontà presuppone per così dire la nomina di un dittatore.

Das aber, was unserem Intellecte diese Auswahl vorlegt, was schon die Erlebnisse vorher vereinfacht, angeähnlicht, ausgelegt hat, ist jedenfalls nicht eben dieser Intellect: ebensowenig, wie er das ist, was den Willen *ausführt*, was eine blasse, dünne und äußerst ungenaue Werth- und Kraft-Vorstellung aufnimmt und in lebendige Kraft und genaue Werthe-Maaße übersetzt. Und gerade dieselbe Art von Operation, welche hier sich abspielt, muß sich auf allen tieferen Stufen, im Verhalten aller dieser höheren und niederen Wesen zueinander, fortwährend abspielen: dieses selbe Auswählen und Vorlegen von Erlebnissen, dieses Abstrahiren und Zusammendenken, dieses Wollen, diese Zurückübersetzung des immer sehr unbestimmten Wollens in bestimmte Thätigkeit. Am Leitfaden des Leibes wie gesagt, lernen wir daß unser Leben durch ein Zusammenspiel vieler sehr ungleichwerthigen Intelligenzen und also nur durch ein beständiges tausendfältiges Gehorchen und Befehlen – moralisch geredet: durch die unausgesetzte Übung vieler *Tugenden* – möglich ist. Und wie dürfte man aufhören, moralisch zu reden! – – Dergestalt schwätzend gab ich mich zügellos meinem Lehrtriebe hin, denn ich war glücklich, Jemanden zu haben, der es aushielt, mir zuzuhören.

Doch gerade an dieser Stelle hielt Ariadne es nicht mehr aus – die Geschichte begab sich nämlich bei meinem ersten Aufenthalte auf Naxos –: „aber mein Herr, sprach sie, Sie reden Schweinedeutsch!“ – „Deutsch, antwortete ich wohlgemuth, einfach deutsch! Lassen Sie das Schwein weg, meine Göttin! Sie unterschätzen die Schwierigkeit, feine Dinge deutsch zu sagen!“ – „Feine Dinge! schrie Ariadne entsetzt auf: aber das war nur Positivismus! Rüssel-Philosophie! Begriffs-Mischmasch und -Mist aus hundert Philosophien! Wo will das noch hinaus!“ – und dabei spielte sie ungeduldig mit dem berühmten Faden, der einstmals ihren Theseus durch das Labyrinth leitete. – Also kam es zu Tage, daß Ariadne in ihrer philosophischen Ausbildung um zwei Jahrtausende zurück war.

KSA 11, 576-579

Ma ciò che presenta questa scelta al nostro intelletto, ciò che ha già in precedenza semplificato, assimilato e interpretato le esperienze, in ogni caso non è appunto questo intelletto: non più di quanto lo sia ciò che *esegue* la volontà, ciò che accoglie una pallida, esigua ed estremamente imprecisa rappresentazione di valore e di forza, e la traduce in forza viva e in precisi criteri di valore. E proprio la stessa specie di operazione che si svolge qui si deve svolgere in tutti i gradi inferiori, continuamente, nel reciproco comportamento di tutti questi esseri superiori e inferiori: questo stesso scegliere e presentare le esperienze, questo astrarre e pensare insieme, questo volere, questo ritradurre il sempre indeterminatissimo volere in attività determinata. Seguendo il filo conduttore del corpo, come si è detto, apprendiamo che la nostra vita è possibile grazie al concerto di molte intelligenze di valore assai disuguale, e quindi solo grazie a un costante e svariatissimo comandare e obbedire – o per parlare in termini morali: grazie all'ininterrotto esercizio di molte *virtù*. E come si potrebbe mai cessare di parlare moralmente! – Così chiacchierando, mi abbandonai sfrenatamente al mio istinto pedagogico, perché ero felice di avere qualcuno che riuscisse ad ascoltarmi.

Ma proprio a questo punto Arianna non ne poté più – la storia si svolge infatti al tempo del mio primo soggiorno a Nasso –: “Ma Signore, disse Arianna, Lei parla il tedesco dei porci!”. – “Il tedesco, risposi io gaiamente, semplicemente il tedesco! Lasci stare i porci, mia dea! Lei sottovaluta la difficoltà di dire cose sottili in tedesco!”. – “Cose sottili! esclamò Arianna strabiliata: ma quello era solo positivismo! Filosofia che grugnisce! Poltiglia e sterco di concetti arraffati da cento filosofie! Dove può mai portare ciò?”. – E giocherellava intanto impazientemente con il famoso filo che guidò un giorno il suo Teseo attraverso il Labirinto. Dunque venne in luce che, nella sua formazione filosofica, Arianna era indietro di due millenni.

OFN VII, 3, 256-259

7. Che cos'è l'aristocratico

da *Al di là del bene e del male. Preludio di una filosofia dell'avvenire*,
Capitolo nono: *Che cos'è l'aristocratico*, § 295, 1886

La prima elaborazione di *Al di là del bene e del male* risale all'epoca di pubblicazione de *La Gaia Scienza*. Inizialmente pensato come la preparazione all'opera, mai compiuta, *Wille zur Macht*, il manoscritto fu terminato nell'inverno 1885-1886 e vide la stampa alla fine del mese di agosto 1886 per l'editore C.G. Naumann (Leipzig), a spese dello stesso Nietzsche (Colli, Montinari 1988, 345-346). Se, come sottolinea Colli, è a partire dal 1885 che la "filosofia di Dioniso" dà avvio a un nuovo orientamento del pensiero nietzschiano (G. Colli in KSA 11, 722), Dioniso appare nell'aforisma §295 come dio filosofo. Entrano in scena un narratore, Dioniso e Arianna: il narratore rievoca un dialogo passato con Dioniso, di cui si dichiara "ultimo discepolo e iniziato" – nel 'Prologo' di EH sarà lo stesso Nietzsche a darsi discepolo del dio filosofo (testo 12) –, che avviene alla presenza di Arianna. E a lei Dioniso allude quando confessa la sua sensibilità per i mortali – "in certi momenti io amo l'uomo". È questa la prima, esplicita, apparizione dell'amante di Dioniso nelle opere pubblicate di Nietzsche. Spicca, inoltre, quanto sembra essere un riferimento all'uso di occultare i nomi di Arianna e Dioniso: "Ma che dico mai, amici? Di chi vi sto parlando? Ho dimenticato me stesso al punto da non rammentarvi neppure il suo nome?". Se infatti Nietzsche cita ampiamente Dioniso fin dalla sua prima opera, *La nascita della tragedia*, diversamente accade per la coppia divina Arianna e Dioniso, che fino a questo momento era rimasta nascosta e che andrà a sostituire le coppie precedenti (Apollo e Dioniso; Socrate e Dioniso). Le figure si presentano insieme all'autore in una messa in dramma del mito, frequente nei diversi scritti di Nietzsche, volta a dar accesso al mito stesso. Un mito così attualizzato, in cui l'autore interviene e si mette a conversare con i suoi personaggi.

§ 295

Das Genie des Herzens, wie es jener grosse Verborgene hat, der Versucher-Gott und geborene Rattenfänger der Gewissen, dessen Stimme bis in die Unterwelt jeder Seele hinabzusteigen weiss, welcher nicht ein Wort sagt, nicht einen Blick blickt, in dem nicht eine Rücksicht und Falte der Lockung läge, zu dessen Meisterschaft es gehört, dass er zu scheinen versteht – und nicht Das, was er ist, sondern was Denen, die ihm folgen, ein Zwang *mehr* ist, um sich immer näher an ihn zu drängen, um ihm immer innerlicher und gründlicher zu folgen: – das Genie des Herzens, das alles Laute und Selbstgefällige verstummen macht und horchen lehrt, das die rauhen Seelen glättet und ihnen ein neues Verlangen zu kosten giebt, – still zu liegen wie ein Spiegel, dass sich der tiefe Himmel auf ihnen spiegele –; das Genie des Herzens, das die tölpische und überrasche Hand zögern und zierlicher greifen lehrt; das den verborgenen und vergessenen Schatz, den Tropfen Güte und süsser Geistigkeit unter trübem dickem Eise erräth und eine Wünschelruthe für jedes Korn Goldes ist, welches lange im Kerker vielen Schlamms und Sandes begraben lag; das Genie des Herzens, von dessen Berührung Jeder reicher fortgeht, nicht begnadet und überrascht, nicht wie von fremdem Gute beglückt und bedrückt, sondern reicher an sich selber, sich neuer als zuvor, aufgebrochen, von einem Thauwinde angeweht und ausgehorcht, unsicherer vielleicht, zärtlicher zerbrechlicher zerbrochener, aber voll Hoffnungen, die noch keinen Namen haben, voll neuen Willens und Strömens, voll neuen Unwillens und Zurückströmens..... aber was thue ich, meine Freunde? Von wem rede ich zu euch?

§ 295

Il genio del cuore, quale lo possiede quel grande occulto, il dio-tentatore e l'innato acchiappatore di topi per coloro che sono sicuri, colui la cui voce sa scendere fin nell'oltretomba di ogni anima, che non pronuncia parola né rivolge sguardo in cui non sia riposta un'attenzione e un'increspatura di adescamento, alla cui maestria si compete il saper apparire – e non così come egli è, ma come una costrizione *di più* in coloro che sono al suo seguito, per stringersi sempre più vicini a lui, per seguirlo sempre più intimamente e radicalmente – il genio del cuore che fa ammutolire ogni voce troppo sonora e ogni compiacimento di sé e insegna a porsi in ascolto, che leviga le anime scabre e infonde loro un nuovo desiderio da assaporare – quello di starsene taciturne come uno specchio affinché in esse si rispecchi il profondo cielo; il genio del cuore, che insegna alla mano maldestra e precipitosa l'indugio e una maggior delicatezza nell'afferrare: che sa divinare il tesoro occulto e obliato, la goccia di bontà e di dolce spiritualità sotto un ghiaccio torbido e spesso, ed è una bacchetta magica per ogni granello d'oro che a lungo sia restato sepolto nel carcere di molto fango e sabbia; il genio del cuore, dal cui tocco ognuno si diparte più ricco, non graziato e stupito, non beneficato e oppresso come da un bene estraneo, sibbene più ricco di sé, più nuovo che per l'innanzi, dissigillato, alitato e spiato da un vento australe, forse più insicuro, più delicato, più fragile, più infranto, ma colmo di speranze che non hanno ancora un nome, colmo di un volere e di un fluire nuovo, colmo di una nuova riluttanza e di un nuovo riflusso... ma che dico mai, amici? Di chi vi sto parlando?

Vergass ich mich soweit, dass ich euch nicht einmal seinen Namen nannte? es sei denn, dass ihr nicht schon von selbst erriethet, wer dieser fragwürdige Geist und Gott ist, der in solcher Weise *gelobt* sein will. Wie es nämlich einem Jeden ergeht, der von Kindesbeinen an immer unterwegs und in der Fremde war, so sind auch mir manche seltsame und nicht ungefährliche Geister über den Weg gelaufen, vor Allem aber der, von dem ich eben sprach, und dieser immer wieder, kein Geringerer nämlich, als der Gott *Dionysos*, jener grosse Zweideutige und Versucher Gott, dem ich einstmals, wie ihr wisst, in aller Heimlichkeit und Ehrfurcht meine Erstlinge dargebracht habe – als der Letzte, wie mir scheint, der ihm ein *Opfer* dargebracht hat: denn ich fand Keinen, der es verstanden hätte, was ich damals that. Inzwischen lernte ich Vieles, Allzuvieles über die Philosophie dieses Gottes hinzu, und, wie gesagt, von Mund zu Mund, – ich, der letzte Jünger und Eingeweihte des Gottes Dionysos: und ich dürfte wohl endlich einmal damit anfangen, euch, meinen Freunden, ein Wenig, so weit es mir erlaubt ist, von dieser Philosophie zu kosten zu geben? Mit halber Stimme, wie billig: denn es handelt sich dabei um mancherlei Heimliches, Neues, Fremdes, Wunderliches, Unheimliches.

Ho dimenticato me stesso al punto da non rammentarvi neppure il suo nome? A meno che non l'abbiate già indovinato da voi, chi è questo spirito e questo dio problematico, che vuole essere *lodato* a questo modo. Come accade infatti a chiunque, fin dalla più tenera età, sia stato sempre in viaggio e in contrade straniere, anche a me è capitato d'incontrare, strada facendo, parecchi spiriti singolari e tutt'altro che innocui, ma soprattutto quello di cui appunto parlavo, costui sono tornato sempre a incontrarlo, nientemeno, cioè, che il dio *Dionysos*, quel grande dio ambiguo e tentatore, a cui un tempo, come sapete, ho offerto in tutta segretezza e venerazione le mie primizie – l'ultimo, mi sembra, ad avergli offerto un *sacrificio*, poiché non ho trovato nessuno che avesse compreso quel che io feci allora. Nel frattempo imparai per giunta molte cose, troppe cose sulla filosofia di questo dio, e, come si dice, di bocca in bocca – io, l'ultimo discepolo e iniziato del dio *Dionysos*: e non mi sarà ben concesso, infine, cominciare una buona volta a far gustare a voi, amici, un poco, quel tanto che m'è permesso, di questa filosofia? A mezza voce, come è giusto: giacché si tratta di molte cose misteriose, nuove, prodigiose, inquietanti.

Schon dass Dionysos ein Philosoph ist, und dass also auch Götter philosophiren, scheint mir eine Neuigkeit, welche nicht unverfänglich ist und die vielleicht gerade unter Philosophen Misstrauen erregen möchte, – unter euch, meine Freunde, hat sie schon weniger gegen sich, es sei denn, dass sie zu spät und nicht zur rechten Stunde kommt: denn ihr glaubt heute ungern, wie man mir verrathen hat, an Gott und Götter. Vielleicht auch, dass ich in der Freimüthigkeit meiner Erzählung weiter gehn muss, als den strengen Gewohnheiten eurer Ohren immer liebsam ist? Gewisslich gieng der genannte Gott bei dergleichen Zwiegesprächen weiter, sehr viel weiter, und war immer um viele Schritt mir voraus.... Ja ich würde, falls es erlaubt wäre, ihm nach Menschenbrauch schöne feierliche Prunk- und Tugendnamen beizulegen, viel Rühmens von seinem Forscher- und Entdecker-Muthe, von seiner gewagten Redlichkeit, Wahrhaftigkeit und Liebe zur Weisheit zu machen haben.

Già il fatto che Dionysos è un filosofo e che quindi anche gli dèi filosofeggino mi pare una novità tutt'altro che scevra d'insidie e che forse potrebbe suscitare della diffidenza proprio in mezzo a filosofi – in mezzo a voi, amici, ha già contro di sé una minor diffidenza, se non fosse che tale novità vien troppo tardi e non al momento giusto: giacché voi oggi non amate credere, come mi è stato rivelato, in dio e negli dèi. Non potrà darsi, forse, che nella franchezza del mio discorso io debba spingermi più oltre di quanto non sia ognor gradito alle severe consuetudini delle vostre orecchie? Durante i colloqui a due di questo genere non v'è dubbio che il menzionato iddio andava oltre, notevolmente oltre, e mi precedeva sempre di molti passi... Anzi, se fosse lecito, gli attribuirei, secondo il costume umano, molti nomi belli e solenni, di magnificenza e di virtù, e molto avrei da glorificare il suo coraggio d'indagatore e di scopritore, la sua ardimentosa lealtà, veracità e il suo amore per la sapienza.

Aber mit all diesem ehrwürdigen Plunder und Prunk weiss ein solcher Gott nichts anzufangen. „Behalte dies, würde er sagen, für dich und deines Gleichen und wer sonst es nöthig hat! Ich – habe keinen Grund, meine Blösse zu decken!“ – Man erräth: es fehlt dieser Art von Gottheit und Philosophen vielleicht an Scham? – So sagte er einmal: „unter Umständen liebe ich den Menschen – und dabei spielte er auf Ariadne an, die zugegen war –: der Mensch ist mir ein angenehmes tapferes erfinderisches Thier, das auf Erden nicht seines Gleichen hat, es findet sich in allen Labyrinthen noch zurecht. Ich bin ihm gut: ich denke oft darüber nach, wie ich ihn noch vorwärts bringe und ihn stärker, böser und tiefer mache, als er ist“. – „Stärker, böser und tiefer?“ fragte ich erschreckt. „Ja, sagte er noch Ein Mal, stärker, böser und tiefer; auch schöner“ – und dazu lächelte der Versucher-Gott mit seinem halkyonischen Lächeln, wie als ob er eben eine bezaubernde Artigkeit gesagt habe. Man sieht hier zugleich: es fehlt dieser Gottheit nicht nur an Scham –; und es giebt überhaupt gute Gründe dafür, zu muthmaassen, dass in einigen Stücken die Götter insgesamt bei uns Menschen in die Schule gehn könnten. Wir Menschen sind – menschlicher...

KSA 5, 237-239

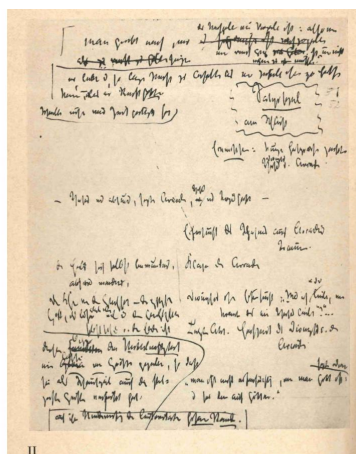
Ma di tutte queste venerabili, pompose anticaglie un tale iddio non sa che farsene. "Tientele per te – mi direbbe – e per i tuoi simili e per chiunque altro ne abbia bisogno! Io – non ho alcun motivo per coprire le mie nudità!". – Lo si indovina: manca forse di pudore questa specie di divinità e di filosofo? – Così disse una volta: "In certi momenti io amo l'uomo," – e con ciò alludeva ad Arianna che era presente – "l'uomo è per me un animale gradevole, coraggioso, ingegnoso, che non ha pari sulla terra, in ogni labirinto si sente ancora a suo agio. Gli sono benigno: penso spesso a come portarlo ancora innanzi e renderlo più forte, più malvagio e più profondo di quanto già sia". – "Più forte, più malvagio e più profondo?" chiesi spaventato. "Sì – disse lui ancora una volta – più forte, più malvagio e più profondo, e anche più bello" – e sorrise il dio tentatore del suo sorriso alcionio, come se avesse appunto detto una incantevole gentilezza. È ora chiaro al tempo stesso che questa divinità manca non soltanto di pudore –; ed esistono in genere buone ragioni per supporre che in alcune cose gli dèi tutti potrebbero venire a prender lezione da noi uomini. Noi uomini siamo – più umani...

OFN VI, 2, 203-205

8. Il libro perfetto. Dramma satiresco

dai *Frammenti postumi*, autunno 1887, 9 [115]

Una scena di conversazione tra Arianna, Dioniso e Teseo. Arianna critica la virtù di Teseo e il suo essere eroico: è quella l'essenza che deve perire e che il dio, Dioniso, supera. E far perire l'eroe è l'estremo amore di Arianna, ormai stanca della pietà, dal cui accumulo deriva quella compassione che, "ostile alla vita", "conserva ciò che è maturo per il tramonto" (AD §7, OFN VI, 3, 172-173). Allo stesso modo è da superare la gelosia – tema trattato anche nel capitolo *Dei sublimi* di *Zarathustra*: "La sua conoscenza non ha ancora imparato a sorridere e a essere senza gelosia; la sua scrosciante passione non si è ancora acquietata nella bellezza" (testo 3). Dioniso identifica Arianna come labirinto ("*du bist ein Labyrinth*"), mentre nella *Klage der Ariadne* sarà lo stesso Dioniso ad essere labirinto per Arianna: "Io sono il tuo labirinto" ("*ich bin dein Labyrinth*"; sul labirinto v. la nota al testo 2). Erich Podach criticò le modalità in cui questi passaggi furono predisposti da Peter Gast nel XIV volume dell'opera postuma di Nietzsche edita nel 1904; l'amico-editore eccitato dalla scoperta delle identificazioni dei personaggi – Nietzsche: Dioniso; Wagner: Teseo; Cosima: Arianna –, convinto che Nietzsche avesse in mente una "drammatizzazione dei suoi sogni ad occhi aperti risalenti al periodo delle visite a Tribschen", introdusse pure alcune variazioni testuali, così come ad esempio il titolo *Naxos* (Podach 1963,107).



8 | *Satyrspiel* (in alto a destra) nel Quaderno W II 1 di Friedrich Nietzsche, 53; riprodotta in Erich Podach, *Ein Blick in Notizbücher Nietzsches. Ewige Widerkunft, Wille zur Macht, Ariadne. Eine schaffensanalytische Studie*, Heidelberg 1963, Abb. II.

9 [115] Zu erwägen: *Das vollkommene Buch*

1 | die Form, der Stil

Ein *idealer Monolog*. Alles Gelehrtenhafte aufgesaugt in die Tiefe
alle Accente der tiefen Leidenschaft, Sorge, auch der Schwächen,
Milderungen, *Sonnen* stellen, – das kurze Glück, die sublimen Heiterkeit –
Überwindung der Demonstration; absolut *persönlich*. Kein „ich“...
eine Art *mémoires*; die abstraktesten Dinge am leibhaftesten und blutigsten
die ganze Geschichte wie *persönlich erlebt und erlitten* (– so allein wird's
wahr)

gleichsam ein Geistergespräch; eine Vorforderung, Herausforderung,
Totenbeschwörung möglichst viel Sichtbares, Bestimmtes, Beispielsweises,
Vorsicht vor Gegenwärtigem.

alles Zeitgemässe

Vermeiden der Worte „vornehm“ und überhaupt aller

Worte, worin eine Selbst-In-Scenesetzung liegen könnte.

Nicht „Beschreibung“; alle Probleme ins *Gefühl*, übersetzt, bis zur Passion –

2 | Sammlung *ausdrücklicher* Worte. Vorzug für militärische W[orte].

Ersatzworte für die philosophischen Termini: womöglich deutsch und zur
Formel ausgeprägt.

sämtliche *Zustände der geistigsten Menschen* darstellen; so dass ihre
Reihe im ganzen Werke umfasst ist.

(– Zustände des Legislators)

des Versuchers

des zur Opferung Gezwungenen, Zögernden –

der grossen Verantwortlichkeit

des Leidens an der Unerkennbarkeit

des Leidens am *Scheinen-Müssen*

des Leidens am Wehthun-Müssen,

der Wollust am Zerstören).

3 | Das Werk auf eine *Katastrophe* hin bauen

Einleitung herzunehmen von dem Willen zum Pessimismus. *Nicht* als
Leidender, Enttäuschter reden.

„Wir, die wir nicht an die Tugend und die schönen Schwellungen glauben.“

9 [115] **Da considerare: Il libro perfetto.** –

1 | la forma, lo stile:

Un *monologo ideale*. Ogni erudizione assorbita dalla profondità; tutti gli accenti della profonda passione, della premura, anche delle debolezze e attenuazioni, dei *luoghi soleggiati* – la breve felicità, la sublime serenità;

superamento della dimostrazione; assolutamente *personale*.

Nessun “io”...

una specie di *mémoires*; le cose più astratte espresse nel modo più corposo e sanguigno;

tutta la storia *come vissuta e sofferta personalmente* (solo così diventa *vera*);

per così dire un dialogo tra spiriti; una citazione in giudizio, una sfida,

un’evocazione dei morti;

il più possibile di visibile, determinato, esemplificativo, cautela verso il presente. Tutto attuale.

Evitare le parole “aristocratico” e in genere tutte le parole che potrebbero implicare un mettersi in mostra.

Non “descrizione”; tutti i problemi tradotti nel *sentimento*, fino alla passione. –

2 | Raccolta di parole *più espressive*. Preferenza di termini militari.

Parole per sostituire i termini filosofici: possibilmente tedesche e coniate in una formula. Raffigurare tutti gli *stati degli uomini più spirituali*; in modo che la loro serie sia percorsa in tutta l’opera.

(Stati del legislatore,
dello sperimentatore,
di chi è costretto a sacrificare, di chi esita –
della grande responsabilità,
del dolore dell’inconoscibilità,
del dolore del dover *sembrare*,
del dolore del dover far male,
della voluttà di distruggere).

3 | Costruire l’opera su una *catastrofe*.

Ricavare l’introduzione dalla *volontà* di pessimismo.

Parlare *non* come un sofferente, un deluso. “Noi che non crediamo alla virtù e ai pavoneggiamenti”.

Satyrspiel

Am Schluss

Einmischen: kurze Gespräche zwischen Theseus, Dionysus und Ariadne.

– Theseus wird absurd, sagte Ariadne, Theseus wird tugendhaft –

Eifersucht des Theseus auf Ariadne's Traum.

der Held sich selbst bewundernd, absurd werdend.

Klage der Ariadne

Dionysus ohne Eifersucht: „Was ich an Dir liebe, wie könnte das ein Theseus lieben?“...

Letzter Akt. Hochzeit des Dionysus und der Ariadne

„man ist nicht eifersüchtig, wenn man Gott ist, sagte Dionysus: es sei denn auf Götter“.

„Ariadne, sagte Dionysus, du bist ein Labyrinth: Theseus hat sich in dich verirrt, er hat keinen Faden mehr; was nützt es ihm nun, dass er nicht vom Minotauros gefressen wurde? Was ihn frisst, ist schlimmer als ein Minotauros.“ Du schmeichelst mir, antwortete Ariadne, aber ich bin meines Mitleidens müde, an mir sollen alle Helden zu Grunde gehen: das ist meine letzte Liebe zu Theseus: „ich richte ihn zu Grunde“.

KSA 12, 400-402

Dramma satiresco

In conclusione

Frammezzare: brevi dialoghi tra Teseo, Dioniso e Arianna.

– Teseo diventa assurdo, disse Arianna, Teseo diventa virtuoso –

Gelosia di Teseo per il sogno di Arianna.

L'eroe che ammira se stesso, che diventa assurdo. Lamento di Arianna.

Dioniso senza gelosia: "Ciò che io amo in te, come potrebbe amarlo un Teseo?"...

Ultimo atto. Nozze di Dioniso e Arianna.

"Non si è gelosi, quando si è Dio, disse Dioniso, se non di altri dèi".

"Arianna, disse Dioniso, tu sei un labirinto: Teseo si è smarrito in te, non ha più un filo; a che gli giova adesso il non essere stato divorato dal Minotauro? Ciò che lo divora è peggio di un Minotauro". Tu mi aduli, rispose Arianna, ma io sono stanca della mia pietà, per me dovranno perire tutti gli eroi; questo è il mio estremo amore per Teseo: "lo faccio perire".

OFN VIII, 2, 56-58

9. Bello e brutto

dal *Crepuscolo degli idoli. Ovvero come si fa filosofia col martello, Scorribande di un inattuale*, §19, 1888

“Questi scritti [1888] suonano come un ‘finale’ tempestoso: precipitandosi, incalzandosi in una successione serrata, che poi d’improvviso si tronca nel silenzio definitivo”: così Giorgio Colli descrive le fitte pubblicazioni delle opere composte nel 1888 (Colli 1980, 449). Sono proprio questi gli scritti in cui Arianna fa la sua trionfale epifania nel teatro delle figure di Nietzsche. È il tempo che lo stesso Nietzsche, in una lettera a Franz Overbeck del 18 ottobre 1888, descrive felicemente così: “è il periodo della mia grande vendemmia. Tutto mi diventa facile, tutto mi riesce” (OFN, XX, 47-48); è il periodo in cui, nota Gilles Deleuze, “succede proprio come se le facoltà creative di Nietzsche si esasperassero, prendessero un nuovo slancio prima del crollo finale” (Deleuze [1965] 1997, 17).

Il *Crepuscolo degli idoli*, il cui titolo allude ironicamente al dramma musicale *Crepuscolo dei dei* (*Götterdämmerung*) di Richard Wagner, vide la stampa al principio di novembre del 1888, e verso il 25 novembre Nietzsche ricevette quattro esemplari del volume pubblicati da C.G. Naumann a Lipsia (Colli in OFN VI, 3, 488-489). L’aforisma §19 del capitolo *Scorribande di un inattuale* si conclude con una scena giocosa che si svolge a Nasso, in cui Arianna si lamenta perché il suo filosofo amante, Dioniso, le tira le orecchie. Ad Arianna, il dio risponde scherzando sulle sue orecchie troppo piccole. Il dialogo della coppia dionisiaca si relaziona direttamente al finale della *Klage der Ariadne* in cui le orecchie giocano una parte fondamentale (v. le note ai testi 11, 15 e Cirlot 2020).

Il passaggio è citato da Guillaume Apollinaire in *La peinture nouvelle*, saggio pubblicato nel 1912 nel terzo numero della rivista letteraria da lui fondata, “Les Soirées de Paris”. L’artista, analogamente all’amico Giorgio de Chirico che nello stesso anno avviava la sua ‘serie di Arianna’, vede in Nietzsche il fondamento filosofico della pittura moderna: “L’arte greca aveva della bellezza un concetto puramente umano. Assumeva l’uomo quale misura della perfezione. L’arte dei pittori nuovi prende l’universo infinito come ideale e a questo ideale si deve una misura nuova della perfezione che permette al pittore di assegnare all’oggetto proporzioni conformi al grado di plasticità cui egli desidera condurlo. Nietzsche aveva presentito la possibilità

di un'arte tale. 'O Dioniso divino, perché mi tiri le orecchie?' chiede Arianna al suo filosofico amante in un celebre dialogo sull'Isola di Nasso. 'C'è qualcosa di piacevole e di divertente nelle tue orecchie. Arianna: perché non sono ancora più lunghe?'. Nietzsche, nel riportare l'aneddoto, fa per bocca di Dioniso il processo all'arte greca" (Apollinaire [1912] 1945, 90-91). Apollinaire è anche l'autore del poema *Le Musicien de Saint-Merry* (1913) in cui compare la figura di Arianna, e che costituirà un riferimento per de Chirico. Per entrambi, la fonte della rielaborazione del mito di Arianna è Nietzsche.

§ 19

Schön und hässlich. – Nichts ist bedingter, sagen wir *beschränkter*, als unser Gefühl des Schönen. Wer es losgelöst von der Lust des Menschen am Menschen denken wollte, verlöre sofort Grund und Boden unter den Füßen. Das „Schöne an sich“ ist bloss ein Wort, nicht einmal ein Begriff. Im Schönen setzt sich der Mensch als Maass der Vollkommenheit; in ausgesuchten Fällen betet er sich darin an. Eine Gattung *kann* gar nicht anders als dergestalt zu sich allein Ja sagen. Ihr *unterster* Instinkt, der der Selbsterhaltung und Selbsterweiterung, strahlt noch in solchen Sublimitäten aus. Der Mensch glaubt die Welt selbst mit Schönheit überhäuft, – er *vergisst* sich als deren Ursache. Er allein hat sie mit Schönheit beschenkt, ach! nur mit einer sehr menschlich-allzumenschlichen Schönheit... Im Grunde spiegelt sich der Mensch in den Dingen, er hält alles für schön, was ihm sein Bild zurückwirft: das Urteil „schön“ ist seine *Gattungs-Eitelkeit*... Dem Skeptiker nämlich darf ein kleiner Argwohn die Frage in's Ohr flüstern: ist wirklich damit die Welt verschönt, dass gerade der Mensch sie für schön nimmt? Er hat sie *vermenschlicht*: das ist Alles. Aber Nichts, gar Nichts verbürgt uns, dass gerade der Mensch das Modell des Schönen abgäbe. Wer weiss, wie er sich in den Augen eines höheren Geschmacksrichters ausnimmt? Vielleicht gewagt? vielleicht selbst erheiternd? vielleicht ein wenig arbiträr?...

„O Dionysos, Göttlicher, warum ziehst du mich an den Ohren?“ fragte Ariadne einmal bei einem jener berühmten Zwiegespräche auf Naxos ihren philosophischen Liebhaber. Ich finde eine Art Humor in deinen Ohren, Ariadne: warum sind sie nicht noch länger?“

KSA 6, 123-124

§ 19

Bello e brutto. – Nulla è più condizionato, diciamo pure *più limitato*, del nostro sentimento del bello. Chi volesse pensarlo scevro dal piacere che l'uomo ha dell'uomo, perderebbe subito il terreno sotto i piedi. Il "bello in sé" è soltanto una parola, neppure un concetto. Nel bello l'uomo pone se stesso come norma della perfezione; in particolari casi egli si adora in esso. Una specie non *può* affermare esclusivamente se stessa in alcun altro modo che in questo. Il suo *infimo* istinto, quello della conservazione e dell'incremento di sé, diffonde i suoi raggi anche in tali sublimi altezze. L'uomo crede il mondo stesso sovraccarico di bellezza – *dimentica* d'esserne egli stesso la causa. È stato unicamente lui a donargli bellezza, ah!, una bellezza molto umana – troppo umana!... L'uomo in fondo si rispecchia nelle cose, considera bello tutto ciò che gli rimanda la sua immagine, il giudizio "bello" è la sua *specifica vanità*... Infatti un piccolo sospetto può sussurrare all'orecchio dello scettico la domanda: davvero il mondo è divenuto bello, perché appunto l'uomo lo ritiene tale? L'uomo lo ha *umanizzato*: questo è tutto. Ma nulla, proprio nulla ci garantisce che precisamente l'uomo valga come modello di bellezza. Chissà come egli apparirebbe agli occhi di un più alto giudice del gusto? Forse come amante del rischio? Forse persino divertente? forse leggermente incline al capriccio?...

"O Dioniso, divino, perché mi tiri le orecchie?" chiese una volta Arianna al suo filosofo amante in uno di quei famosi dialoghi di Nasso. Trovo nelle tue orecchie un certo spirito faceto, Arianna: perché non sono ancora più lunghe?"

OFN VI, 3, 120

10. Aesthetica

dai *Frammenti postumi*, primavera-estate 1888, 16 [40]

Il dialogo tra Dioniso e Arianna che anima il secondo paragrafo di questo scritto è una variante dell'aforisma §19 del *Crepuscolo degli idoli* (testo 9). Entrambi i passaggi sono inseriti in un contesto dedicato all'estetica, che tratta del sentimento della bellezza e della bruttezza.

16 [40] Aesthet[ica] Grundeinsicht: was ist schön und hässlich

Nichts ist bedingter, sagen wir *bornirter* als unser Gefühl des Schönen. Wer es losgelöst denken wollte von der Lust des Menschen am Menschen, verlöre sofort Grund und Boden unter den Füßen. Im Schönen bewundert sich der Mensch als Typus: in extremen Fällen betet er sich selbst an. Es gehört zum Wesen eines Typus, daß er nur an *seinem* Anblick glücklich wird, – daß er sich und nur sich bejaht. Der Mensch, wie sehr er auch die Welt mit Schönheiten überhäuft sieht, er hat sie immer nur mit seiner eignen „Schönheit“ überhäuft: das heißt, er hält Alles für schön, was ihn an das Vollkommenheits-Gefühl erinnert, mit dem er als Mensch zwischen allen Dingen steht. Ob er wirklich damit die Welt *verschönert* hat?... Und sollte zuletzt in den Augen eines höheren Geschmacksrichters der Mensch vielleicht gar nicht schön sein?... Ich will nicht hiermit sagen unwürdig, aber ein wenig komisch?...

2

– Oh Dionysos, Göttlicher, warum ziehst Du mich an den Ohren? Ich finde eine Art Humor in deinen Ohren, Ariadne: warum sind sie nicht noch länger?...

3

„Nichts ist schön: nur der Mensch ist schön“ Auf dieser Naivetät ruht alle unsere Aesthetik: sie sei deren erste „Wahrheit“.

Fügen wir die complementäre „Wahrheit“ sofort hinzu, sie ist nicht weniger naiv: daß nichts häßlich ist als der *mißrathene* Mensch.

Wo der Mensch am Häßlichen leidet, leidet er am Abortiren seines Typus; und wo er auch am Entferntesten an ein solches Abortiren erinnert wird, da setzt er das Prädikat „häßlich“ an. Der Mensch hat die Welt mit Häßlichem überhäuft: das will sagen immer nur mit seiner eignen Häßlichkeit... Hat er die Welt wirklich dadurch *verhäßlicht*?...

4

Alles Häßliche schwächt und betrübt den Menschen: es erinnert ihn an Verfall, Gefahr, Ohnmacht. Man kann den Eindruck des Häßlichen mit dem Dynamometer messen. Wo er niedergedrückt wird, da wirkt irgend ein Häßliches. Das Gefühl der Macht, der Wille zur Macht – das wächst mit dem Schönen, das fällt mit dem Häßlichen.

16 [40] [Aesthetica] Conoscenza fondamentale: che cosa è bello, che cosa è brutto.

Nulla è più condizionato, diciamo anzi limitato del nostro sentimento del bello. Chi volesse pensarlo distaccato dal piacere che l'uomo prova per l'uomo stesso, perderebbe immediatamente il terreno sotto i piedi. Nel bello l'uomo ammira se stesso come tipo: in casi estremi egli adora se stesso. Fa parte dell'essenza di un tipo provare felicità solo nella visione *di se stesso*, che esso ammira e affermi soltanto se stesso. L'uomo, per quanto veda il mondo sovraccarico di bellezza, lui solo l'ha sovraccaricato della propria "bellezza": ciò vuol dire che egli ritiene bello tutto quanto gli ricorda il sentimento di perfezione con cui, in quanto uomo, si trova in mezzo alle cose. Ma in tal modo ha egli veramente *abbellito* il mondo?... E non potrebbe darsi che, agli occhi di un giudice dal gusto superiore, l'uomo finisse per non essere bello?... Non voglio dire con ciò indegno, ma un po' comico?...

2

– O Dioniso, divino, perché mi tiri le orecchie? "Trovo nelle tue orecchie un certo spirito faceto, Arianna: perché non sono ancora più lunghe?..."

3

"Nulla è bello: l'uomo soltanto è bello". Su questa ingenuità si basa ogni nostra estetica: questa sia la sua prima "verità". Aggiungiamoci subito anche la "verità" complementare, questa è meno ingenua: che nulla è brutto salvo l'uomo *malriuscito*.

Quando l'uomo soffre della bruttezza, soffre per l'abortire del suo stesso tipo; e dove anche solo lontanissimamente gli si ricorda un tale abortire, egli stabilisce il predicato di "brutto". L'uomo ha sovraccaricato il mondo di bruttezza: vale a dire sempre e soltanto della sua propria bruttezza... Ha egli in tal modo veramente *imbruttito* il mondo?...

4

Ogni bruttezza indebolisce e offusca l'uomo: gli rammenta decadenza, pericolo, impotenza. Si può misurare col dinamometro l'effetto del brutto. Quando è depresso è in azione qualche cosa di brutto. Il senso della potenza, la volontà di potenza: tutto ciò aumenta col bello, viene a mancare col brutto.

5

Im Instinkt und Gedächtniß ist ein ungeheures Material aufgehäuft: wir haben tausenderlei Zeichen, an denen sich uns die Degenerescenz des Typus verräth. Wo an Erschöpfung, Müdigkeit, Schwere, Alter, oder an Unfreiheit, Krampf, Zersetzung, Fäulniß auch nur angespielt wird, da redet sofort unser unterstes Werthurtheil: *da haßt der Mensch das Häßliche...*

Was er da haßt, es ist immer der *Niedergang seines Typus*. In diesem Haß besteht die ganze Philosophie der Kunst.

6

Wenn meine Leser darüber zur Genüge eingeweiht sind, daß auch „der Gute“ im großen Gesamt-Schauspiel des Lebens eine Form der *Erschöpfung* darstellt: so werden sie der Consequenz des Christenthums die Ehre geben, welche den Guten als den *Häßlichen* concipirte. Das Christenthum hatte damit Recht. –

An einem Philosophen ist es eine Nichtswürdigkeit zu sagen: das Gute und das Schöne sind Eins: fügt er gar noch hinzu „auch das Wahre“, so soll man ihn prügeln. Die Wahrheit ist häßlich: *wir haben die Kunst*, damit wir nicht an der Wahrheit zu Grunde gehn.

7

Über das Verhältniß der Kunst zur Wahrheit bin ich am frühesten ernst geworden: und noch jetzt stehe ich mit einem heiligen Entsetzen vor diesem Zwiespalt. Mein erstes Buch [war] ihm geweiht; die Geburt der Tragödie glaubt an die Kunst auf dem Hintergrund eines anderen Glaubens: daß es *nicht möglich ist mit der Wahrheit zu leben*; daß der „Wille zur Wahrheit“ bereits ein Symptom der Entartung ist...

Ich stelle die absonderlich düstere und unangenehme Conception jenes Buches hier noch einmal hin. Sie hat den Vorrang vor anderen pessimistischen Conceptionen, daß sie *unmoralisch* [ist]: – sie ist nicht wie diese von der Circe der Philosophen, von der Tugend, inspirirt. –

Die Kunst in der „Geburt der Tragödie“.

KSA 13, 498-500

5

Nell'istinto e nella memoria è accumulato un materiale immenso: noi abbiamo migliaia di segni dai quali ci si rivela la degenerazione del tipo. Là dove anche soltanto si allude a esaurimento, stanchezza, pesantezza, vecchiaia, o a mancanza di libertà, crampo, decomposizione, corruzione, parla immediatamente il nostro istinto di valore più profondo: *là l'uomo odia la bruttezza...*

Ciò che odia è sempre la *decadenza del suo tipo*. In questo odio consiste tutta la filosofia dell'arte [tr. it. delle autrici].

6

Se i miei lettori sono sufficientemente iniziati sul fatto che anche "il buono" rappresenta, nel grande spettacolo globale della vita, una forma di *esaurimento*, faranno onore alla coerenza del cristianesimo, che concepì l'uomo buono come l'uomo *brutto*. Il cristianesimo aveva in ciò ragione. Per un filosofo è già un'indegnità dire: il buono e il bello fanno tutt'uno. Ma se poi aggiunge "e anche il vero", bisogna bastonarlo. La verità è brutta: *abbiamo l'arte* per non perire a causa della verità.

7

È stato sui rapporti tra arte e verità che io sono diventato serio prima che in ogni altra questione: e ancora adesso mi trovo con sacro orrore davanti a questo dissidio. [Fu] a esso dedicato il mio primo libro; la *Nascita della tragedia* crede nell'arte sullo sfondo di un'altra credenza: *che non sia possibile vivere con la verità*; che la "volontà di verità" sia già un sintomo di degenerazione...

Propongo qui, ancora una volta, la concezione straordinariamente fosca e sgradevole di quel libro. Essa ha, rispetto ad altre concezioni pessimistiche, il vantaggio di essere *immorale* – non è, come quelle, ispirata dalla Circe dei filosofi, dalla virtù.

L'arte nella "Nascita della tragedia".

OFN VIII, 3, 287-290

11. Prefazione a *L'Anticristo*

da *L'Anticristo. Maledizione del cristianesimo*, 1888

Il 30 settembre 1888 Nietzsche conclude *L'Anticristo* e, il 26 novembre 1888, scrive a Paul Deussen: “La mia *Trasvalutazione di tutti i valori*, che ha come titolo principale *L'anticristo*, è pronta” (*Lettere da Torino*, 95). Nietzsche apre l'opera affermando come la condizione della sua comprensione dipenda da un particolare tipo di orecchio. Reclama “nuove orecchie per una nuova musica”, avvertendo del pericolo della crescita delle orecchie e confermando così che un ruolo importante, qui ancora una volta dietro le quinte, è affidato alla figura di Arianna, alternativa a coloro “a cui vanno crescendo orecchie” e che nella *Klage* svelerà di avere “piccole orecchie”, le uniche capaci di sentire (sull'orecchio dell'asino v. Cirlot 2020, in particolare le figure 9 e 10 della *Conférence sur l'expression generale* di Charles le Brun (1668) e dei *Physiognomische Fragmente* di Johann Kaspar Lavater del 1778). Un'altra immagine importante per la comprensione è quella relativa alla predestinazione al labirinto (“*die Vorherbestimmung zum Labyrinth*”; v. la nota al testo 2).

Vorwort

Dies Buch gehört den Wenigsten. Vielleicht lebt selbst noch Keiner von ihnen. Es mögen die sein, welche meinen Zarathustra verstehen: wie *dürfte* ich mich mit denen verwechseln, für welche heute schon Ohren wachsen? – Erst das Übermorgen gehört mir. Einige werden posthu[m] geboren.

Die Bedingungen, unter denen man mich versteht und dann *mit Nothwendigkeit* versteht [, –] ich kenne sie nur zu genau. Man muss rechtschaffen sein in geistigen Dingen bis zur Härte, um auch nur meinen Ernst, meine Leidenschaft auszuhalten. Man muss geübt sein, auf Bergen zu leben – das erbärmliche Zeitgeschwätz von Politik und Völker-Selbstsucht *unter* sich zu sehn. Man muss gleichgültig geworden sein, man muss nie fragen, ob die Wahrheit nützt, ob sie Einem Verhängniss wird... Eine Vorliebe der Stärke für Fragen, zu denen Niemand heute den Muth hat; der Muth zum *Verbotenen*; die Vorherbestimmung zum Labyrinth. Eine Erfahrung aus sieben Einsamkeiten. Neue Ohren für neue Musik. Neue Augen für das Fernste. Ein neues Gewissen für bisher stumm gebliebene Wahrheiten. *Und* der Wille zur Ökonomie grossen Stils: seine Kraft, seine *Begeisterung* beisammen behalten... Die Ehrfurcht vor sich; die Liebe zu sich; die unbedingte Freiheit gegen sich...

Wohlan! Das allein sind meine Leser, meine rechten Leser, meine vorherbestimmten Leser: was liegt am *Rest*? – Der Rest ist bloss die Menschheit. – Man muss der Menschheit überlegen sein durch Kraft, durch *Höhe* der Seele, – durch Verachtung...

KSA 6, 167-168

Prefazione

Questo libro si conviene ai pochissimi. Forse di questi non ne vive ancora neppure uno. Potrebbero essere quelli che comprendono il mio *Zarathustra*: come *potrei* confondermi con coloro per i quali già oggi vanno crescendo orecchi? – A me si confà unicamente il giorno seguente al domani. C'è chi è nato postumo.

Le condizioni alle quali mi si comprende – e mi si comprende, allora, *per necessità* – le conosco fin troppo bene. Nelle cose dello spirito si deve essere onesti fino alla durezza, per poter anche soltanto sopportare la mia serietà, la mia passione. Si deve essere addestrati a vivere sui monti – a vedere *sotto* di sé il miserabile ciarlare di politica ed egoismo-dei-popoli, proprio del nostro tempo. Si deve essere diventati indifferenti, non si deve mai domandare se la verità sia utile, se essa diventi per qualcuno una fatalità... Una predilezione della forza per quei problemi per cui oggi nessuno ha il coraggio; il coraggio del *proibito*; la predestinazione al labirinto. Un'esperienza di sette solitudini. Nuove orecchie per nuova musica. Nuovi occhi per il più lontano. E una nuova coscienza per verità restate fino a oggi mute. *E* la volontà dell'economia in grande stile; mantenere compatta la propria forza, la propria *esaltazione*... Rispetto di sé; amore di sé; libertà assoluta verso di sé...

Suvvia! Questi soltanto sono i miei lettori, i miei giusti lettori, i miei predestinati lettori: che mi importa del *resto*? – Il resto è semplicemente l'umanità. – Si deve essere superiori all'umanità per forza, per *altezza* d'animo – per disprezzo...

OFN VI, 3, 167

12. Prologo di *Ecce Homo*

da *Ecce Homo. Come si diventa ciò che si è*, 1888

I principali manoscritti preparatori di *Ecce Homo* risalgono ai mesi tra l'ottobre e il dicembre del 1888. Delle bozze conservate, una, su cui Nietzsche appose l'*imprimatur*, è datata da lui stesso "*Turin, den 18. Dez. 1888*", mentre le ultime correzioni riportano le date del 29 dicembre 1888 e del 2 gennaio 1889 (Colli, Montinari 1988, 459). Nel secondo paragrafo del 'Prologo' è riaffermato il pensiero, sviluppato a partire dal 1885 (JGB §295, qui testo 7), di Dioniso filosofo, del quale Nietzsche si presenta come discepolo.

Vorwort

2

Ich bin zum Beispiel durchaus kein Popanz, kein Moral-Ungeheuer, – ich bin sogar eine Gegensatz-Natur zu der Art Mensch, die man bisher als tugendhaft verehrt hat. Unter uns, es scheint mir, dass gerade Das zu meinem Stolz gehört. Ich bin ein jünger des Philosophen Dionysos, ich zöge vor, eher noch ein Satyr zu sein als ein Heiliger. Aber man lese nur diese Schrift. Vielleicht gelang es mir, vielleicht hatte diese Schrift gar keinen andren Sinn, als diesen Gegensatz in einer heitren und menschenfreundlichen Weise zum Ausdruck zu bringen. Das Letzte, was *ich* versprechen würde, wäre, die Menschheit zu „verbessern“. Von mir werden keine neuen Götzen aufgerichtet; die alten mögen lernen, was es mit thönernen Beinen auf sich hat. *Götzen* (mein Wort für „Ideale“) *umwerfen* – das gehört schon eher zu meinem Handwerk. Man hat die Realität in dem Grade um ihren Werth, ihren Sinn, ihre Wahrhaftigkeit gebracht, als man eine ideale Welt *erlog*... Die „wahre Welt“ und die „scheinbare Welt“ – auf deutsch: die *erlogne* Welt und die Realität... Die *Lüge* des Ideals war bisher der Fluch über der Realität, die Menschheit selbst ist durch sie bis in ihre untersten Instinkte hinein verlogen und falsch geworden – bis zur Anbetung der *umgekehrten* Werthe, als die sind, mit denen ihr erst das Gedeihen, die Zukunft, das hohe Recht auf Zukunft verbürgt wäre.

KSA 6, 257-258

Prologo

2

Per esempio, io non sono affatto uno spauracchio, un mostro morale – anzi, sono una natura opposta a quella specie di uomo che fino a oggi è stata venerata come virtuosa. Detto fra noi, mi pare che proprio questo faccia parte della mia fierezza. Io sono un discepolo del filosofo Dioniso, preferirei essere un satiro piuttosto che un santo. Ma leggete questo scritto. Forse ci sono riuscito, a esprimere questo contrasto in modo sereno e amorevole, forse questo scritto non aveva altro senso. “Migliorare” l’umanità sarebbe l’ultima cosa che *io* mai prometterei. Non sarò io a elevare nuovi idoli, e quanto ai vecchi, comincino a imparare che vuol dire avere i piedi di argilla. *Rovesciare idoli* (parola che uso per dire “ideali”) – questo sì è affar mio. La realtà è stata destituita del suo valore, del suo senso, della sua veracità, nella misura in cui si è dovuto *fingere* un mondo ideale... Il “mondo vero” e il “mondo apparente” – in altre parole: il mondo *finto* e la realtà... Fino a oggi pesava sulla realtà la *menzogna* dell’ideale, la maledizione che ha penetrato l’umanità fin nei suoi istinti più riposti per farla diventare menzognera e falsa – fino al punto di farle adorare i valori *inversi* di quelli che soli potrebbero garantire la crescita, l’avvenire, il sovrano *diritto* all’avvenire. OFN VI, 3, 265-266

13. Perché scrivo libri così buoni

da *Ecce Homo. Come si diventa ciò che si è, Perché scrivo libri così buoni*, par. 2, 1888

Nietzsche attribuisce a se stesso “le orecchie più piccole fra tutte”, le stesse piccole orecchie di Dioniso e di Arianna (v. *Klage der Ariadne*, testo 15), opposte alle lunghe orecchie dell’asino, proprie del cristianesimo (v. le note introduttive ai testi 9, 11, 15).

Warum ich so gute Bücher schreibe

2. Dies war für Deutsche gesagt: denn überall sonst habe ich Leser – lauter *ausgesuchte* Intelligenzen, bewährte, in hohen Stellungen und Pflichten erzogene Charaktere; ich habe sogar wirkliche Genies unter meinen Lesern. In Wien, in St. Petersburg, in Stockholm, in Kopenhagen, in Paris und New-York – überall bin ich entdeckt: ich bin es *nicht* in Europa's Flachland Deutschland... Und, dass ich es bekenne, ich freue mich noch mehr über meine Nicht-Leser, solche, die weder meinen Namen, noch das Wort Philosophie je gehört haben; aber wohin ich komme, hier in Turin zum Beispiel, erheitert und vergütigt sich bei meinem Anblick jedes Gesicht. Was mir bisher am meisten geschmeichelt hat, das ist, dass alte Höckerinnen nicht Ruhe haben, bevor sie mir nicht das Süsseste aus ihren Trauben zusammengesucht haben. *So weit* muss man Philosoph sein...

Man nennt nicht umsonst die Polen die Franzosen unter den Slaven. Eine charmante Russin wird sich nicht einen Augenblick darüber vergreifen, wohin ich gehöre. Es gelingt mir nicht, feierlich zu werden, ich bringe es höchstens bis zur Verlegenheit... Deutsch denken, deutsch fühlen – ich kann Alles, aber *das* geht über meine Kräfte... Mein alter Lehrer Ritschl behauptete sogar, ich concipirte selbst noch meine philologischen Abhandlungen wie ein Pariser romancier – absurd spannend. In Paris selbst ist man erstaunt über „toutes mes audaces et finesses“ – der Ausdruck ist von Monsieur Taine –; ich fürchte, bis in die höchsten Formen des Dithyrambus findet man bei mir von jenem Salze beigemischt, das niemals dumm – „deutsch“ – wird, esprit... Ich kann nicht anders. Gott helfe mir! Amen. – Wir wissen Alle, Einige wissen es sogar aus Erfahrung, was ein Langohr ist. Wohlan, ich wage zu behaupten, dass ich die kleinsten Ohren habe. Dies interessirt gar nicht wenig die Weiblein –, es scheint mir, sie fühlen sich besser von mir verstanden?... Ich bin der *Antiesel* par excellence und damit ein welthistorisches Unthier, – ich bin, auf griechisch, und nicht nur auf griechisch, der *Antichrist*...

KSA 6, 301-302

Perché scrivo libri così buoni

2. Questo l'ho detto per i Tedeschi: perché altrove ho lettori dappertutto – tutte intelligenze *ricercate*, caratteri provati, educati alle alte posizioni e agli alti doveri; ho perfino dei veri e propri geni fra i miei lettori. A Vienna, a San Pietroburgo, a Stoccolma, a Copenaghen, a Parigi e a New York – dovunque mi scoprono: ma *non* nel paese piatto d'Europa, la Germania... E, lo confesso, mi rallegrano ancor più i miei non lettori, quelli che non hanno mai udito il mio nome, né la parola filosofia; ma dovunque io arrivi, per esempio qui a Torino, ogni faccia si rasserenata tanto e si addolcisce al vedermi. Nulla mi ha lusingato tanto finora come certe vecchie fruttivendole che non hanno pace finché non sono riuscite a scegliermi i grappoli più dolci della loro uva... *Fino a questo punto* bisogna essere filosofi...

Non per niente si dice che i Polacchi sono i Francesi fra gli Slavi. Una russa affascinante non si ingannerà un solo momento sulle mie origini. Non mi riesce di diventare solenne, tutt'al più prendo un'aria imbarazzata... Pensare alla tedesca, sentire alla tedesca – posso fare qualunque cosa, ma *questo* proprio supera le mie forze... Il mio vecchio maestro Ritschl affermava addirittura che io ideavo i miei lavori filologici come una *romancier* parigino – avvincenti fino all'assurdo. Persino a Parigi sono stupiti da "*toutes mes audaces et finesses*" – i termini sono di Monsieur Taine –; ho paura che fin nelle forme supreme del ditirambo si trovi in me un bel po' di quel sale che non diventa mai sciocco – "tedesco" –, *l'esprit*... Non posso fare diversamente. Dio mi aiuti! Amen. – Noi tutti sappiamo, alcuni poi lo sanno per esperienza, che cos'è un animale dalle orecchie lunghe. Bene, io oso affermare che ho le orecchie più piccole fra tutte. Questo ha non poco interesse per le femmine – mi pare, forse che si sentano meglio comprese da me?... Io sono l'*antiasino par excellence*, e perciò un mostro nella storia universale – in greco, e non solo in greco, io sono l'*Anticristo*...

OFN VI, 3, 310-311

14. Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno

da *Ecce Homo. Come si diventa ciò che si è, Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, par. 4, 7, 8, 1888

Nel paragrafo 4 del capitolo di *Ecce Homo* dedicato a *Zarathustra*, Nietzsche riferisce le circostanze e il luogo di composizione del “canto più solitario che esista”, il *Canto della notte* (*Der Nachtlied*) introdotto nella Parte seconda di *Zarathustra*: in una loggia che dà su piazza Barberini a Roma, da dove si sente, in sottofondo, “lo scrosciare della fontana”. La relazione di questo canto con il mito di Arianna è commentata nei successivi paragrafi 7 e 8 (v. Cirlot 2020).

Nietzsche si presenta come l’inventore del ditirambo, identificandosi così con Dioniso (v. il ditirambo di Dioniso, *Klage der Ariadne*, testo 15). La trasformazione della melanconia in “ditirambo” è facoltà di Dioniso, ma anche dell’anima/Arianna come si rivela nel capitolo *Del grande anelito di Zarathustra*: “Ma se non vuoi piangere, se non vuoi sfogare nelle lacrime la tua melanconia purpurea, allora dovrai cantare, anima mia!” (testo 4). In questo paragrafo di *Ecce Homo* è riportato interamente il ‘Canto della notte’ che, in *Zarathustra*, era seguito dai capitoli *Il canto della danza* (*Das Tanzlied*), *Il canto dei sepolcri* (*Das Grablied*), *Della vittoria su se stessi* (*Von der Selbst-Ueberwindung*) e *Dei sublimi*, con riferimenti ai motivi del mito di Arianna, della fonte, dell’anima, della vita e della donna, della morte, della trasformazione e della resurrezione.

Il ‘Canto della notte’ è associato alle figure di Dioniso e Arianna – l’unica, quest’ultima, a essere capace di rispondere a tale ditirambo. Nietzsche introduce quindi un’esclamazione tanto enigmatica per il lettore, quanto lo è per lui stesso l’enigma di Arianna: non si domanda infatti chi sia, quanto piuttosto “cos’è Arianna” (“*was Ariadne ist*”). Alle qualità della natura dionisiaca – lievità, danza, risa, gioco, ebbrezza... – si aggiunge ora la durezza (*Härte*) simile al martello, un riferimento certo al sottotitolo del *Crepuscolo degli idoli*. Così in *Ecce Homo*, l’opera che tratta “con grande audacia” di Nietzsche stesso e dei suoi scritti (lettera a Heinrich Koselitz del 30 ottobre del 1888, *Lettere da Torino*, 59), l’autore rivela quanto nello *Zarathustra* era rimasto segreto: l’importanza del significato di Arianna.

Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen

4

Ich lag ein Paar Wochen hinterdrein in Genua krank. Dann folgte ein schwermüthiger Frühling in Rom, wo ich das Leben hinnahm – es war nicht leicht. Im Grunde verdross mich dieser für den Dichter des Zarathustra unanständigste Ort der Erde, den ich nicht freiwillig gewählt hatte, über die Maassen; ich versuchte loszukommen, – ich wollte nach *Aquila*, dem Gegenbegriff von Rom, aus Feindschaft gegen Rom gegründet, wie ich einen Ort dereinst gründen werde, die Erinnerung an einen Atheisten und Kirchenfeind comme il faut, an einen meiner Nächstverwandten, den grossen Hohenstaufen-Kaiser Friedrich den Zweiten. Aber es war ein Verhängniss bei dem Allen: ich musste wieder zurück. Zuletzt gab ich mich mit der piazza Barberini zufrieden, nachdem mich meine Mühe um eine *antichristliche* Gegend müde gemacht hatte. Ich fürchte, ich habe einmal, um schlechten Gerüchen möglichst aus dem Wege zu gehn, im palazzo del Quirinale selbst nachgefragt, ob man nicht ein stilles Zimmer für einen Philosophen habe. – Auf einer loggia hoch über der genannten piazza, von der aus man Rom übersieht und tief unten die fontana rauschen hört, wurde jenes einsamste Lied gedichtet, das je gedichtet worden ist, das *Nachtlied*; um diese Zeit gieng immer eine Melodie von unsäglicher Schwermuth um mich herum, deren Refrain ich in den Worten wiederfand „todt vor Unsterblichkeit...“ Im Sommer, heimgekehrt zur heiligen Stelle, wo der erste Blitz des Zarathustra-Gedankens mir geleuchtet hatte, fand ich den zweiten Zarathustra. Zehn Tage genügten; ich habe in keinem Falle, weder beim ersten, noch beim dritten und letzten mehr gebraucht. Im Winter darauf, unter dem halkyonischen Himmel Nizza's, der damals zum ersten Male in mein Leben hineinglänzte, fand ich den dritten Zarathustra – und war fertig. Kaum ein Jahr, für's Ganze gerechnet. Viele verborgne Flecke und Höhen aus der Landschaft Nizza's sind mir durch unvergessliche Augenblicke geweiht; jene entscheidende Partie, welche den Titel „von alten und neuen Tafeln“ trägt, wurde im beschwerlichsten Aufsteigen von der Station zu dem wunderbaren maurischen Felsenneste Eza gedichtet, – die Muskel-Behendheit war bei mir immer am grössten, wenn die schöpferische Kraft am reichsten floss. Der *Leib* ist begeistert: lassen wir die „Seele“ aus dem Spiele... Man hat mich oft tanzen sehn können; ich konnte damals, ohne einen Begriff von Ermüdung, sieben, acht Stunden auf Bergen unterwegs sein. Ich schlief gut, ich lachte viel –, ich war von einer vollkomm[n]en Rüstigkeit und Geduld.

KSA 6, 340-341

Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno

4

Dopodiché giacqui malato per due settimane a Genova. Seguì poi una melanconica primavera a Roma, vi accettai la vita – non fu facile. In fondo questo luogo, il più indecente fra tutti sulla terra per il poeta di Zarathustra, luogo che non avevo scelto liberamente, mi infastidiva oltre misura; tentavo di evadere – volevo andare all’*Aquila*, l’antitesi di Roma, fondata in odio a Roma, come il luogo che un giorno io fonderò, in ricordo di un ateo e nemico della Chiesa *comme il faut*, uno degli esseri a me più affini, il grande imperatore Federico II di Svevia. Ma in tutto questo c’era un destino: dovetti tornare indietro. Stanco di sforzarmi a cercare una terra *anticristiana*, mi contentai alla fine della *piazza Barberini*. Nei miei tentativi di sfuggire il più possibile ai cattivi odori, temo di aver chiesto una volta addirittura al *palazzo del Quirinale* se non avevano una camera tranquilla per un filosofo. – In una *loggia*, che dà sulla piazza suddetta, da dove si domina Roma e si sente, giù in fondo, il crosciare della *fontana*, fu composto il canto più solitario che esista, il *Canto della notte*; in quei giorni mi circondava sempre una melodia indicibilmente melanconica, di cui ho ritrovato il *refrain* nelle parole “morto di immortalità...”. Nell’estate, tornato al sacro luogo dove aveva brillato per me il primo lampo del pensiero di Zarathustra, io trovai il secondo *Zarathustra*. Mi bastarono dieci giorni; non ce ne sono mai voluti di più, né per il primo, né per il terzo, né per l’ultimo. L’inverno seguente, sotto il cielo alcionio di Nizza, che splendeva allora per la prima volta sulla mia vita, trovai il terzo *Zarathustra* – e avevo finito. Neppure un anno per il tutto. Molti recessi e alture dei dintorni di Nizza sono per me consacrati da momenti indimenticabili; quella parte decisiva che porta il titolo “Di antiche tavole e nuove” fu composta durante la faticosissima ascesa dalla stazione al meraviglioso villaggio moresco di Eza, annidato fra le rocce, – avevo sempre la mia massima scioltezza muscolare quando la più ricca forza creativa scorreva in me. Il *corpo* è entusiasmato: lasciamo l’“anima” da parte... Spesso mi hanno visto ballare: ero capace, allora, di andare su per i monti per sette, otto ore, senza sentire mai un qualche senso di stanchezza. Dormivo bene, ridevo molto – il mio vigore e la mia pazienza erano perfetti. OFN VI, 3, 349-351

– Welche Sprache wird ein solcher Geist reden, wenn er mit sich allein redet? Die Sprache des *Dithyrambus*. Ich bin der Erfinder des Dithyrambus. Man höre, wie Zarathustra vor *Sonnenaufgang* (III, 18) mit sich redet: ein solches smaragdenes Glück, eine solche göttliche Zärtlichkeit hatte noch keine Zunge vor mir. Auch die tiefste Schwermuth eines solchen Dionysos wird noch Dithyrambus; ich nehme, zum Zeichen, das *Nachtlied*, die unsterbliche Klage, durch die Überfülle von Licht und Macht, durch seine *Sonnen*-Natur, verurtheilt zu sein, nicht zu lieben.

Nacht ist es: nun reden lauter alle springenden Brunnen. Und auch meine Seele ist ein springender Brunnen.

Nacht ist es: nun erst erwachen alle Lieder der Liebenden. Und auch meine Seele ist das Lied eines Liebenden.

Ein Ungestilltes, Unstillbares ist in mir; das will laut werden. Eine Begierde nach Liebe ist in mir, die redet selber die Sprache der Liebe.

Licht bin ich: ach, dass ich Nacht wäre! Aber diess ist meine Einsamkeit, dass ich von Licht umgürtet bin.

Ach, dass ich dunkel wäre und nächtig! Wie wollte ich an den Brüsten des Lichts saugen!

Und euch selber wollte ich noch segnen, ihr kleinen Funkelsterne und Leuchtwürmer droben! – und selig sein ob eurer Licht-Geschenke.

Aber ich lebe in meinem eignen Lichte, ich trinke die Flammen in mich zurück, die aus mir brechen.

Ich kenne das Glück des Nehmenden nicht; und oft träumte mir davon, dass Stehlen noch seliger sein müsse, als Nehmen.

Das ist meine Armuth, dass meine Hand niemals ausruht vom Schenken; das ist mein Neid, dass ich wartende Augen sehe und die erhellten Nächte der Sehnsucht.

Oh Unseligkeit aller Schenkenden! Oh Verfinsterung meiner Sonne! Oh Begierde nach Begehren! Oh Heiss hunger in der Sättigung!

Sie nehmen von mir: aber rühre ich noch an ihre Seele? Eine Kluft ist zwischen Geben und Nehmen; und die kleinste Kluft ist am letzten zu überbrücken.

– In quale linguaggio parlerà un tale spirito, quando parla da solo con se stesso? Il linguaggio del *ditirambo*. Io sono l'inventore del ditirambo. Ascoltiamo come Zarathustra si parla, *prima che il sole ascenda* (III, 18): prima di me, nessun linguaggio aveva avuto una tale felicità smeraldina, una tale divina tenerezza. Anche la più profonda melanconia di questo Dioniso riesce a diventare ditirambo; ne prendo come segno il *Canto della notte* – il lamento immortale di essere condannato, per sovrabbondanza di luce e potenza, per la propria natura *solare*, a non amare.

È notte: ora parlano più forte tutte le fontane zampillanti. E anche l'anima mia è una zampillante fontana.

È notte: solo ora si destano tutti i canti degli amanti. E anche l'anima mia è il canto di un amante.

Qualcosa di insaziato, insaziabile è in me; e vuol farsi sentire. Una brama d'amore è in me; anch'essa parla il linguaggio dell'amore.

Luce io sono: ah, fossi notte! Ma questa è la mia solitudine, che io sia recinto di luce.

Ah, fossi oscuro e notturno! Come vorrei succhiare alle mammelle della luce! E allora vorrei benedire anche voi, piccole stelle scintillanti e lucciole lassù! – ed essere beato dei vostri doni di luce.

Ma io vivo nella luce mia propria, io ribevo in me stesso le fiamme che da me erompono.

Io non conosco la felicità di colui che prende; e spesso ho sognato che nel rubare, più che nel prendere, dovesse essere beatitudine.

Questa è la mia povertà, che la mia mano mai si riposi dal donare; questa la mia invidia, che io veda occhi in attesa e le notti rischiarate del desiderio.

Oh, infelicità di tutti coloro che donano! Oh, eclisse del mio sole! Oh, brama di bramare! Oh, famelicità nella sazietà!

Essi prendono da me: ma riesco io a toccare la loro anima? Un abisso è tra dare e prendere; e l'abisso più stretto è anche il più difficile da superare.

Ein Hunger wächst aus meiner Schönheit: wehethun möchte ich denen,
welchen ich leuchte, berauben möchte ich meine Beschenkten, – also hungere
ich nach Bosheit.

Die Hand zurückziehend, wenn sich schon ihr die Hand entgegenstreckt;
dem Wasserfall gleich, der noch im Sturze zögert: – also hungere ich nach
Bosheit.

Solche Rache sinnt meine Fülle aus, solche Tücke quillt aus meiner
Einsamkeit.

Mein Glück im Schenken erstarb im Schenken, meine Tugend wurde ihrer
selber müde an ihrem Überflüsse!

Wer immer schenkt, dessen Gefahr ist, dass er die Scham verliere; wer immer
austheilt, dessen Hand und Herz hat Schwielen vor lauter Austheilen.

Mein Auge quillt nicht mehr über vor der Scham der Bittenden; meine Hand
wurde zu hart für das Zittern gefüllter Hände.

Wohin kam die Thräne meinem Auge und der Flaum meinem Herzen? Oh
Einsamkeit aller Schenkenden! Oh Schweigsamkeit aller Leuchtenden!

Viel Sonnen kreisen im öden Räume: zu Allem, was dunkel ist, reden sie mit
ihrem Lichte, – mir schweigen sie.

Oh diess ist die Feindschaft des Lichts gegen Leuchtendes, erbarmungslos
wandelt es seine Bahnen.

Unbillig gegen Leuchtendes im tiefsten Herzen, kalt gegen Sonnen – also
wandelt jede Sonne.

Einem Sturme gleich wandeln die Sonnen ihre Bahnen, ihrem unerbittlichen
Willen folgen sie, das ist ihre Kälte.

Oh, ihr erst seid es, ihr Dunklen, ihr Nächtigen, die ihr Wärme schafft aus
Leuchtendem! Oh ihr erst trinkt euch Milch und Labsal aus des Lichtes
Eutern!

Ach, Eis ist um mich, meine Hand verbrennt sich an Eisigem! Ach, Durst ist in
mir, der schmachtet nach eurem Durste!

Nacht ist es: ach dass ich Licht sein muss! Und Durst nach Nächtigem! Und
Einsamkeit!

Nacht ist es: nun bricht wie ein Born aus mir mein Verlangen, – nach Rede
verlangt mich.

Nacht ist es: nun reden lauter alle springenden Brunnen. Und auch meine
Seele ist ein springender Brunnen.

Nacht ist es: nun erst erwachen alle Lieder der Liebenden. Und auch meine
Seele ist das Lied eines Liebenden. –

KSA 6, 345-347

Una fame cresce dalla mia bellezza: io vorrei far male a coloro pei quali riluco, vorrei derubare coloro che hanno accolto i miei doni: – tanta è la mia fame di cattiveria.

Ritrarre la mano, quando già le si protende una mano; esitare come la cascata che precipitando esita ancora: – tanta è la mia fame di cattiveria.

Questa è la vendetta che la mia abbondanza sogna; questa perfidia sgorga dalla mia solitudine.

La mia felicità nel donare si estinse nel donare, la mia virtù divenne stanca di se stessa, del suo sovrabbondare!

Il pericolo di colui che sempre dona è di perdere il pudore; chi sempre distribuisce, la sua mano e il suo cuore si incalliscono a forza di donare.

Il mio occhio non trabocca più per la vergogna di coloro che chiedono; la mia mano divenne troppo dura per il tremito di mani ricolme.

Dov'è ormai la lacrima del mio occhio e il pudore del mio cuore? Oh, solitudine di tutti coloro che donano! Oh, taciturnità di tutti coloro che rilucono!

Molti soli si aggirano nello spazio deserto: a tutto quanto è oscuro essi parlano con la loro luce, – per me tacciono.

Oh, questa è l'inimicizia della luce contro ciò che riluce, senza pietà essa corre le sue orbite.

Ingiusto nell'intimo del cuore verso ciò che riluce: freddo verso i soli, – così corre ciascun sole.

Simili a una tempesta volano i soli le loro orbite, questo è il loro andare. Essi seguono la loro volontà inesorabile, questa è la loro freddezza.

Oh, voi, voi oscuri, voi notturni, vi create calore da ciò che luce! Oh, voi solamente bevete latte e ristoro dalle mammelle della luce!

Ahimè, ghiaccio è intorno a me, la mia mano si brucia al gelo! Ahimè, sete è in me, assetata della vostra sete!

È notte: dover essere luce! E sete di notturno! E solitudine!

È notte: ecco, il mio desiderio erompe da me come una sorgente – il mio desiderio è di parlare.

È notte: ora parlano più forte tutte le fontane zampillanti. E anche l'anima mia è una zampillante fontana.

È notte: solo ora si destano tutti i canti degli amanti.

E anche l'anima mia è il canto di un amante. –

OFN VI, 3, 355-357

Dergleichen ist nie gedichtet, nie gefühlt, nie *gelitten* worden: so leidet ein Gott, ein Dionysos. Die Antwort auf einen solchen Dithyrambus der Sonnen-Vereinsamung im Lichte wäre *Ariadne*... Wer weiss ausser mir, was *Ariadne* ist!... Von allen solchen Räthseln hatte Niemand bisher die Lösung, ich zweifle, dass je Jemand auch hier nur Räthsel sah. – Zarathustra bestimmt einmal, mit Strenge, seine Aufgabe – es ist auch die meine –, dass man sich über den *Sinn* nicht vergreifen kann: er ist *jasagend* bis zur Rechtfertigung, bis zur Erlösung auch alles Vergangenen.

Ich wandle unter Menschen als unter Bruchstücken der Zukunft: jener Zukunft, die ich schaue.

Und das ist all mein Dichten und Trachten, dass ich in Eins dichte und zusammentrage, was Bruchstück ist und Räthsel und grauser Zufall.

Und wie ertrüge ich es Mensch zu sein, wenn der Mensch nicht auch Dichter und Räthselrather und Erlöser des Zufalls wäre?

Die Vergangnen zu erlösen und alles „Es war“ umzuschaffen in ein „So wollte ich es!“ das hiesse mir erst Erlösung.

An einer anderen Stelle bestimmt er so streng als möglich, was für ihn allein „der Mensch“ sein kann – *kein* Gegenstand der Liebe oder gar des Mitleidens – auch über den *grossen Ekel* am Menschen ist Zarathustra Herr geworden: der Mensch ist ihm eine Uniform, ein Stoff, ein hässlicher Stein, der des Bildners bedarf.

Niente di simile è stato mai poetato, mai provato, mai *sofferto*: così come soffre un dio, un Dioniso. La risposta a un ditirambo come questo, dell'isolamento solare nella luce, sarebbe *Arianna*... Chi, all'infuori di me, sa che cos'è *Arianna*!... Mai finora qualcuno ha conosciuto la soluzione di tutti questi enigmi, e dubito che qualcuno abbia mai anche solo visto degli enigmi in tutte queste cose. – Una volta Zarathustra determina con rigore il suo compito – è anche il mio –, dicendo che non ci si può ingannare sul suo *sensu*: che il suo *dire sì* va fino alla giustificazione, fino alla redenzione anche di tutto il passato.

Io passo in mezzo agli uomini, come in mezzo a frammenti dell'avvenire: di quell'avvenire che io contemplo.

E il senso di tutto il mio operare è che io immagini come un poeta e ricomponga in uno ciò che è frammento ed enigma e orrida casualità.

E come potrei sopportare di essere uomo, se l'uomo non fosse anche poeta e solutore di enigmi e redentore della casualità?

Redimere coloro che sono passati e trasformare ogni "così fu" in un "così volli che fosse!" – solo questo può essere per me redenzione!

In un altro passo egli determina col massimo rigore possibile ciò che per lui solamente può essere "l'uomo" – *non* un oggetto di amore o magari di compassione – Zarathustra ha dominato anche la *grande nausea* per l'uomo; per lui l'uomo è un essere senza forma, un materiale, una brutta pietra che ha bisogno dello scultore.

Nicht-mehr-*wollen* und Nicht-mehr-*schätzen* und Nicht-mehr-*schaffen*: oh dass diese grosse Müdigkeit mir stets ferne bleibe!

Auch im Erkennen fühle ich nur meines Willens Zeuge- und Werdelust; und wenn Unschuld in meiner Erkenntniss ist, so geschieht dies, weil *Wille zur Zeugung* in ihr ist.

Hinweg von Gott und Göttern lockte mich dieser Wille: was wäre denn zu schaffen, wenn Götter – da wären?

Aber zum Menschen treibt er mich stets von Neuem, mein inbrünstiger Schaffens-Wille; so treibt's den Hammer hin zum Steine.

Ach, ihr Menschen, im Steine schläft mir ein Bild, das Bild der Bilder! Ach, dass es im härtesten, hässlichsten Steine schlafen muss!

Nun wüthet mein Hammer grausam gegen sein Gefängniss. Vom Steine stäuben Stücke: was schiert mich das!

Vollenden will ich's, denn ein Schatten kam zu mir, – aller Dinge Stillstes und Leichtestes kam einst zu mir!

Des Übermenschens Schönheit kam zu mir als Schatten: was gehen mich noch – die Götter an!...

Ich hebe einen letzten Gesichtspunkt hervor: der unterstrichne Vers giebt den Anlass hierzu. Für eine *dionysische* Aufgabe gehört die Härte des Hammers, die *Lust selbst am Vernichten* in entscheidender Weise zu den Vorbedingungen. Der Imperativ „werdet hart!“, die unterste Gewissheit darüber, *dass alle Schaffenden hart sind*, ist das eigentliche Abzeichen einer dionysischen Natur. –

KSA 6, 348-349

Non più *volere* e non più *valutare* e non più *creare*: ah, rimanga sempre da me lontana questa grande stanchezza!

Anche nel conoscere io sento la mia volontà che gode di generare e di divenire; e se nella mia conoscenza è innocenza, ciò accade perché in essa è *volontà di generare*.

Via da Dio e dagli dèi mi ha allettato questa volontà: che cosa mai resterebbe da creare, se gli dèi – esistessero!

Ma la mia ardente volontà creatrice mi spinge sempre di nuovo verso l'uomo; così il martello viene spinto verso la pietra.

Ah, uomini, nella pietra è addormentata un'immagine, l'immagine delle mie immagini! Ah, che essa debba dormire nella pietra più dura e più informe!

E ora il mio martello infuria crudelmente contro la sua prigioniera. Dalla pietra un polverio di frammenti: che mi importa?

Io voglio compiere la mia opera: un'ombra venne infatti a me – la più silenziosa e lieve di tutte le cose è venuta una volta da me!

La bellezza del superuomo venne a me come un'ombra: che mai possono importarmi ancora – gli dei!...

Voglio mettere in rilievo un ultimo punto di vista: me ne dà lo spunto il versetto sottolineato. Un presupposto decisivo per un compito *dionisiaco* è la durezza del martello, il *piacere stesso del distruggere*. L'imperativo "diventate duri!", la più riposta certezza *che tutti i creatori sono duri*, è il vero segno distintivo di una natura dionisiaca. –

OFN VI, 3, 358-359

15. Lamento di Arianna

dai *Ditirambi di Dioniso*, 1888-1889

Fino alla fine del 1888, Nietzsche si dedica alla composizione dei suoi ultimi poemi, che confluirono nei *Ditirambi di Dioniso*: *Il sole declina* (*Die Sonne sinkt*); *Tra uccelli di rapina* (*Zwischen Raubvögeln*); *Sulla povertà di chi è il più ricco* (*Von der Armuth Reichsten*); *Gloria ed eternità* (*Ruhm und Ewigkeit*); *Il fuoco del faro* (*Das Feuerzeichen*). Alla metà di novembre 1888, quando aveva già terminato la prima versione di *Ecce Homo*, il titolo della raccolta risulta *Die Lieder Zarathustras*. A questo stesso periodo risale una lettera in cui Nietzsche propone a un editore sconosciuto di pubblicare sei canzoni di *Zarathustra* (27 novembre 1888). Alla metà del dicembre 1888, fino al principio di gennaio 1889, il destino dei canti di Zarathustra è strettamente legato alla storia del processo di creazione di *Ecce Homo* e di *Nietzsche contra Wagner* (Colli, Montinari 1988, 513).

Il 16 dicembre 1888, Nietzsche invia il manoscritto di *Nietzsche contra Wagner* a Lipsia, e scrive a Peter Gast: “Alla fine appare qualcosa di cui neppure il mio amico Köselitz potrebbe avere un’idea: un canto (o in qualsiasi modo Lei lo voglia chiamare...) di Zarathustra intitolato *Sulla povertà di chi è il più ricco* – sa, una piccola settima beatitudine e ancora un ottavo in più... musica...” (*Lettere da Torino*, 139).

Al 22 dicembre risale invece una lettera, sempre destinata a Gast, in cui Nietzsche dichiara di non voler più pubblicare l’opera: “Non vogliamo stampare lo scritto *N. contra W. Ecce* contiene tutto l’essenziale su questo rapporto [...]. Forse vi aggiungerò pure il canto di Zarathustra – si intitola: *Sulla povertà di chi è il più ricco*. Come intermezzo tra 2 capitoli (OFN, XX, 160)”. Ma tre giorni dopo, quando riceve dal tipografo le 24 pagine dello scritto, gli pare di dover accettare il fatto compiuto della pubblicazione.

Il 29 dicembre invia a Lipsia un’altra canzone di Zarathustra, *Gloria ed eternità* (*Ruhm und Ewigkeit*), e il giorno successivo scrive, sempre a Gast: “Ieri ho spedito in tipografia il mio non plus ultra, intitolato *Gloria ed eternità*, composto al di là del settimo cielo. Costituisce il finale di *Ecce Homo*. – si potrebbe morire se lo si legge impreparati” (*Lettere da Torino*, 186). Tra la fine del 1888 e il 2 gennaio 1889, Nietzsche cambia nuovamente idea sul destino delle due canzoni di *Zarathustra*, e chiede

all'editore Naumann di rispedirglielo indietro. In questi ultimissimi giorni, in cui aumentano i segni del crollo spirituale di Nietzsche, appaiono i *Ditirambi di Dioniso* nella versione attuale: è proprio ora che mette a punto il manoscritto.

Nella prima pagina dell'opera compare il titolo *Dionysos-Dithyramben*, e nell'ultima l'indice elaborato da Nietzsche con i titoli dei nove ditirambi dell'opera, che consistono nei sei sopra citati canti di Zarathustra e in altri tre ditirambi che derivano dalla "Parte quarta e ultima" dello *Zarathustra*, su cui l'autore interviene con alcune modifiche: *Il Canto della melanconia* (*Das Lied der Schwermuth*; ora compare con il titolo *Soltanto giullare! Soltanto poeta!* (*Nur Narr! Nur Dichter!* mentre il canto *Il mago* (*Der Zauberer*) è ora *Lamento di Arianna* (*Klage der Ariadne*). Il 3 gennaio l'opera dovrebbe essere già stampata: Nietzsche annuncia l'evento a Cosima Wagner in una delle cosiddette "lettere della follia" – lettere pubblicate la prima volta da Curt von Westernhagen nella sua biografia di Wagner (1956), e oggi conservate a Bayreuth. Nella busta della lettera scritta a Cosima intorno ai ditirambi, si legge "Madame Cosima feu Wagner / Bayreuth / Allemagne" il timbro riporta "Torino / Ferrovia / 3.1.89"; il testo dice: "Mi si racconta che un certo divino pagliaccio in questi giorni ha terminato i *Ditirambi di Dioniso*..." (OFN, XX, 103). Il 2 gennaio 1889 Nietzsche aveva dedicato i *Ditirambi di Dioniso* a Catulle Mendès (Colli, Montinari 1988, 514-515).

Il canto *Der Zauberer* (*Il mago*) (KSA 4, 313-320; OFN VI, 1, 305-312), inserito nella Parte quarta e ultima dello *Zarathustra*, fu concepito da Nietzsche come poesia nell'autunno 1884 con il titolo di *Der Dichter. – Die Qual des Schaffenden* (*Il poeta. – La tortura del creatore*); una seconda versione presenta altri due titoli: *Aus der siebenten Einsamkeit* (*Della settima solitudine*) e *Der Gedanke* (*Il Pensiero*). Nei *Ditirambi di Dioniso*, il canto è trasformato dal passaggio dal maschile al femminile e dall'aggiunta del finale – con l'apparizione di Dioniso. In questi ultimi versi il tema ricorrente dell'orecchio e della sua morfologia, relazionato alla comprensione e alla saggezza ("*Steck ein kluges Wort hinein!* –"), trova la sua somma espressione e costituisce il segno identificativo di Arianna, Dioniso ("*Du hast kleine Ohren, du hast meine Ohren*") e, per estensione, dello stesso Nietzsche (v. Cirlot 2020).

Il ditirambo dà voce al lamento di Arianna per la tortura e il martirio, ai quali è esposta da colui a cui è dato il nome di "dio sconosciuto". Nel *Sanctus*

Januarius del Libro IV – l'ultimo nella prima edizione – de *La Gaia Scienza*, Nietzsche aveva rifiutato espressamente di introdurre immagini di martirio: “§313. *Nessun quadro di martirio*. Voglio fare come Raffaello e non dipingere più un quadro di martirio. Ce n'è abbastanza di cose sublimi, perché si debba andare a cercare la sublimità laddove essa vive con la crudeltà in un rapporto di sorella a sorella; la mia ambizione non ne trarrebbe soddisfazione alcuna, qualora mi volessi trasformare in un sublime torturatore” (KSA 3, 548; OFN V, 2, 213-214). Qui, invece, inserisce quelle immagini all'interno di una iconografia intimamente relazionata alla devozione e alla mistica, come è, per esempio, per la scala che sale al cuore, che rimanda a immagini visive come quella riprodotta e studiata dal medievista Jeffrey F. Hamburger, presente nell'abbazia di St. Walburg a Eichstätt (v. Hamburger 1997). La relazione della *Klage* con il *Sanctus Januarius* appare rilevante a partire dal carattere androgino di San Gennaro – con le due ampole che conservano il sangue versato durante il martirio e il sangue mestruale – e l'androginità di Dioniso, là dove Arianna è proiezione visibile della polarità femminile (v. l'Introduzione a questa antologia).

Il lampo che manifesta Dioniso può così tessere una relazione con la “lancia di fuoco” del poema che apre il Libro IV (“Tu che con lancia di fuoco / frangi il gelo dell'anima mia”), scritto a Genova nel gennaio del 1882. Si tratta peraltro di un'immagine che presenta similitudini (lancia di fuoco e spada fiammeggiante; gelo) con un'altra immagine, quella dello Spirito del fuoco nel poema *For the Sexes. Gates of Paradise* di William Blake [Fig. 1], così commentato da Elémire Zolla: “William Blake diede voce a una tradizione diffusa e particolarmente viva presso gli alchimisti, immaginando che la materia visibile sia preceduta da una fermentazione invisibile, nel corso della quale il principio maschile della luce e del tempo ruota come una ‘spada fiammeggiante’ entro il velo di neve e ghiaccio del principio femminile, che rappresenta l'essenza dello spazio. Il gelido velo o la solida crosta dell'aspetto femminile della materia primordiale costituisce l'aspetto visibile del reale, l'illusione cosmica o *maya*” (Zolla (1980) 1989, 95). Nella tradizione alchemica il verde è il colore dello Spirito Santo, in cui, come si legge nel commento di Jung al globo di Heinrich Khunrath [Fig. 2], è integrata la polarità di maschile e femminile: “A Iride, all'arcobaleno in quanto fenomeno cromatico, corrisponde la *cauda pavonis*, un oggetto iconografico prediletto dalle stampe e dai manoscritti antichi, in cui tuttavia compare non solo la coda, ma il pavone tutto intero. Dato che esso significa

‘omnes colores’, ossia l’integrazione di tutte le qualità, un’illustrazione dell’*Amphitheatrum sapientiae* di Khunrath lo pone logicamente sulle due teste del Rebis, del quale esso rappresenta evidentemente l’unità. È indicato come l’‘uccello di Ermete’ e come *benedicta viriditas*, epiteti che rimandano entrambi allo Spirito Santo, o al Ruach Elohim, che tanta importanza riveste in Khunrath. Il verde è il colore dello Spirito Santo. La *cauda pavonis* viene anche chiamata ‘anima del mondo, natura, quintessenza, che fa germogliare tutte le cose’. Il pavone si trova qui collocato nella posizione più elevata, come simbolo dello Spirito Santo, in cui è integrata la suprema polarità di maschile e femminile rappresentata dall’ermafrodito e dal Rebis” (Jung [1955-1956] 1990, 300).



9 | *Scala che sale al cuore*, sec. XV, St. Walburg, Eichstätt.

Klage der Ariadne

Wer wärmt mich, wer liebt mich noch?
Gebt heisse Hände!
gebt Herzens-Kohlenbecken!
Hingestreckt, schauernd,
Halbtodtem gleich, dem man die Füße wärmt,
geschüttelt ach! Von unbekannten Fiebern,
zitternd vor spitzen eisigen Frostpfeilen,
von dir gejagt, Gedanke!
Unnennbarer! Verhüllter! Entsetzlicher!
Du Jäger hinter Wolken!
Darnieder geblitzt von dir,
du höhnisch Auge, das mich aus Dunklem anblickt!
So liege ich,
biege mich, winde mich, gequält
von allen ewigen Martern,
getroffen
von dir, grausamster Jäger,
du unbekannter – *Gott*...

Triff tiefer!
Triff Ein Mal noch!
Zerstich, zerbrich dies Herz!
Was soll dies Martern
mit zähnestumpfen Pfeilen?
Was blickst du wieder
der Menschen-Qual nicht müde,
mit schadenfrohen Götter-Blitz-Augen?
Nicht tödten willst du,
nur martern, martern?
Wozu – *mich* martern,
Du schadenfroher unbekannter Gott?

Lamento di Arianna

Chi mi riscalda, chi mi ama ancora?
Date mani ardenti,
date bracieri per il cuore!
Giù prostrata, inorridita,
quasi una moribonda cui si scaldano i piedi,
squassata, ahimè!, da febbri ignote,
tremante per gelidi dardi pungenti, glaciali,
incalzata da te, pensiero!
Innominabile! Velato! Orrendo!
Tu cacciatore dietro le nubi!
Fulminata a terra da te,
occhio beffardo che dall'oscuro mi guardi!
Eccomi distesa,
mi piego, mi dibatto, tormentata
da tutte le torture eterne,
colpita,
da te, crudelissimo cacciatore,
sconosciuto – *dio*...

Colpisci più in fondo!
Colpisci una volta ancora!
Trafiggi, infrangi questo cuore!
A che questa tortura
con frecce spuntate?
Perché guardi di nuovo
inappagato del tormento umano,
con maligni, divini occhi lampeggianti?
Non vuoi uccidere,
torturare solo, torturare?
A che – torturar*mi*,
tu maligno dio sconosciuto?

Haha!
Du schleichst heran
bei solcher Mitternacht?...
Was willst Du?
Sprich!
Du drängst mich, drückst mich,
Ha! Schon viel zu nahe!
Du hörst mich athmen,
Du behorchst mein Herz,
Du Eifersüchtiger!
- worauf doch eifersüchtig?
- Weg! Weg!
wozu die Leiter?
willst du *hinein*,
ins Herz, einsteigen,
in meine heimlichsten
Gedanken einsteigen?
Schamloser! Unbekannter Dieb!
Was willst du dir erstehlen?
Was willst du dir erhorchen?
Was willst du dir erfoltern,
Du Folterer!
Du – Henker-Gott!
Oder soll ich, dem Hunde gleich,
Vor dir mich wälzen?
Hingebend, begeistert ausser mir
Dir Liebe – zuwedeln?

Ah! Ah!
Ti avvicini furtivo
proprio in questa mezzanotte?...
Che vuoi?
Parla!
Mi stringi, mi opprimi,
ah! troppo vicino!
Mi ascolti respirare,
il tuo orecchio spia il mio cuore,
o geloso
– ma di che geloso?
– Via, via!
perché la scala?
vuoi salire
sin *dentro*, nel cuore,
nei miei più segreti
pensieri salire?
Svergognato! Ignoto! Ladro!
Che spera di rubare?
Che spera di scoprire spiando?
che spera di estorcere,
torturatore!
tu – dio carnefice!
Oppure devo, come il cane,
dinanzi a te voltolarmi?
Devota, rapita fuori di me
scodinzolarti – amore?

Umsonst!
Stich weiter!
Grausamster Stachel!
Kein Hund –dein Wild nur bin ich,
grausamster Jäger!
deine stolzeste Gefangene,
du Räuber hinter Wolken...
Sprich endlich!
Du Blitz-Verhüllter! Unbekannter! sprich!
Was willst du, Wegelagerer, von – *mir?* ...

Wie?
Lösegeld?
Was willst du Lösegelds?
Verlange Viel – das räth mein Stolz!
und rede kurz – das räth mein andrer Stolz!

Haha!
Mich – willst du mich?
Mich – ganz?...

Haha!
Und marterst mich, Narr, der du bist,
zermarterst meinen Stolz?
Gieb *Liebe* mir – wer wärmt mich noch?
Wer liebt mich noch?
gieb heisse Hände,
gieb Herzens-Kohlenbecken,
gieb mir, der Einsamsten,
die Eis, ach! siebenfaches Eis
nach Feinden selber,
nach Feinden schmachten lehrt,
gieb, ja ergieb
grausamster Feind,
Mir – *dich!* ...

È inutile!
Trafiggi ancora,
spina crudelissima!
Non sono un cane – solo la tua preda sono,
crudelissimo cacciatore!
la più superba tua prigioniera,
tu rapitore dietro le nubi...
Parla infine!
Tu velato dal fulmine! Ignoto! parla!
Che vuoi, predone, da – *me?*...

Come?
Prezzo di riscatto?
Quanto vuoi per riscattarmi?
Chiedi molto – consiglia il mio orgoglio,
e parla poco – consiglia l'altro mio orgoglio!

Ah! Ah!
Me – vuoi? *me?*
me – tutta?...

Ah! Ah!
E mi torturi, folle che sei,
martirizzi il mio orgoglio?
Dà *amore* a me – chi mi scalda ancora?
chi mi ama ancora?
dà mani ardenti,
dà bracieri per il cuore,
dà a me, la più solitaria,
cui ghiaccio, ah! sette strati di ghiaccio
a bramare nemici insegnano,
persino nemici,
dà a me – *te*,
nemico crudelissimo,
anzi arrenditi a me!...

Davon!

Da floh er selber,
mein einziger Genoss,
mein grosser Feind,
mein Unbekannter,
mein Henker-Gott!...

Nein!

komm zurück!

Mit allen deinen Martern!

All meine Thränen laufen
zu dir den Lauf
und meine letzte Herzensflamme
dir glüht sie auf.

Oh komm zurück,
mein unbekannter Gott! mein *Schmerz*!
mein letztes Glück!...

Ein Blitz. Dionysos wird in smaragdener Schönheit sichtbar.

Dionysos:

Sei klug, Ariadne!...

Du hast kleine Ohren, du hast meine Ohren:

Steck ein kluges Wort hinein! –

Muss man sich nicht erst hassen, wenn man sich lieben soll?...

Ich bin dein Labyrinth...

KSA 6, 375-412

È andato!
Ecco anche lui fuggì,
il mio unico compagno,
il mio grande nemico,
il mio sconosciuto,
il mio dio carnefice!...
No!
torna indietro!
Con tutte le tue torture!
Tutte le lacrime mie
corrono a te
e l'ultima fiamma del mio cuore
s'accende per te.
Oh torna indietro,
mio dio sconosciuto! *dolore* mio!
felicità mia ultima!...

Un lampo – Dioniso si manifesta con una bellezza smeraldina.

Dioniso:

Sii saggia Arianna!...
Hai piccole orecchie, hai le mie orecchie:
metti là dentro una saggia parola! –
Non ci si deve prima odiare, se ci si vuole amare?...
Io sono il tuo Labirinto...
OFN VI, 4, 46-53

16. Lettere della follia

dall'*Epistolario*, gennaio 1889

Il crollo di Nietzsche si manifesta nelle lettere inviate gli ultimi giorni del 1888 e i primi giorni del 1889 (*Wahnsinnszettel*). Nella corrispondenza si moltiplicano le considerazioni sull'importanza della sua opera e sulla sua persona. Cosima Wagner è identificata con Arianna e Nietzsche stesso con "Dionysos" – che diventa in questo periodo la sua firma abituale, insieme a "Der Antichristus" (l'anticristo) e "Der Gekreuzigte" (il crocifisso). Ma, come abbiamo tentato di dimostrare in questa antologia, tale assimilazione non esaurisce il significato di Arianna, rintracciabile almeno a partire da *La Gaia Scienza* (1882).

Nella lettera del 3 gennaio destinata a Cosima/Arianna, Nietzsche elenca le varie figure, da Buddha a Napoleone, che è stato nel passato, per annunciarsi ora come un Dioniso "vittorioso, che renderà la terra un giorno di festa". Si rifà qui anche all'essere stato "appeso alla croce", evocando l'immagine di Dioniso crocifisso. A Cosima/Arianna, lo stesso giorno, in un biglietto molto noto, dichiara il suo dionisiaco amore. Del giorno successivo è una lettera al wagneriano Hans von Bülow, primo marito di Cosima, a cui Nietzsche si presenta come "terzo" amante – dopo lo stesso von Bülow e Wagner – della "Veuve Clicquot-Arianna", richiamando l'innovativa e audace imprenditrice di champagne francese, vedova Clicquot, assimilata ora ad Arianna. Von Bülow, a sua volta, è condannato ad essere divorato dal "Leone di Venezia", in un gioco di doppi sensi che rimandano alla lettera del 10 agosto 1888 in cui Nietzsche raccomandava al celebre direttore d'orchestra l'opera *Il leone di Venezia* dell'amico Peter Gast e su cui non ebbe risposta (v. la lettera del 9 ottobre 1888 e la rispettiva nota in *Lettere da Torino*, 43 e 209). La coppia Dioniso-Arianna torna nelle lettere del 4 e del 6 gennaio destinate a Jacob Burckhardt.

Turin, 3 Januar 1889 | Brief an Cosima Wagner

An die Princeß Ariadne, meine Geliebte.

Es ist ein Vorurtheil, daß ich ein Mensch bin. Aber ich habe schon oft unter den Menschen gelebt und kenne Alles, was Menschen erleben können, vom Niedrigsten bis zum Höchsten. Ich bin unter Indern Buddha, in Griechenland Dionysos gewesen, – Alexander und Caesar sind meine Inkarnationen, insgleichen der Dichter des Shakesperare Lord Bakon. Zuletzt war ich noch Voltaire und Napoleon, vielleicht auch Richard Wagner... Dies Mal aber komme ich als siegreiche Dionysos, der die Erde zu einem Festtag machen wird... Nicht daß ich viel Zeit hätte... Die Himmel freuen sich, daß ich da bin... Ich habe auch am Kreuze gehangen...

(KGB III/5, 442-579)

Turin, vermutlich 3 Januar 1889 | Brief an Cosima Wagner

Ariadne, ich liebe Dich!

Dionysos

(KGB III/5, 442-579)

Turin, 4 Januar 1889 | Brief an Hans von Bülow

Herrn Hans von Bülow

In Anbetracht, dass Sie angefangen haben und der erste Hanseat gewesen, ich, in aller Bescheidenheit, bloss der Dritte Veuve Clicquout-Ariadne, darf ich Ihnen schon nicht das Spiel verderben: viel mehr verurtheile ich Sie zum „Löwen von Venedig“ – der mag Sie fressen...

Dionysos

(KGB III/5, 442-579)

Torino, 3 gennaio 1889 | A Cosima Wagner

Alla principessa Arianna, la mia amata.

È un pregiudizio che io sia un uomo. Ma ho spesso vissuto tra gli uomini e conosco tutte le esperienze che gli uomini possono fare, dalle più basse alle più alte. Tra gli indiani sono stato Buddha, in Grecia Dioniso – Alessandro e Cesare sono le mie incarnazioni, come pure il poeta di Shakespeare Lord Bacon. Da ultimo sono stato ancora Voltaire e Napoleone, forse anche Richard Wagner... Ma questa volta vengo come Dioniso il vittorioso, che renderà la terra un giorno di festa... Non che io abbia molto tempo... I cieli gioiscono per il fatto che sono qui... Sono stato anche appeso alla croce... (OFN, XX, 194)

Torino, probabilmente 3 gennaio 1889 | A Cosima Wagner

Arianna, ti amo!

Dioniso

(OFN, XX, 194)

Torino, 4 gennaio 1889 | A Hans von Bülow

Al signor Hans von Bülow...

Considerando che ha cominciato Lei, ed è stato il primo membro della Lega anseatica, mentre io, in tutta modestia, sono solo il terzo Veuve Clicquot-Arianna, non posso rovinarLe il gioco: la condanno piuttosto al *Leone di Venezia* – che possa divorarla...

Dioniso

(OFN, XX, 195)

Turin, 4 Januar 1889 | Brief an Jacob Burckhardt

Meinem verehrungswürdigen Jacob Burckhardt

Das war der kleine Scherz, dessentwegen ich mir die Langweile, eine Welt geschaffen zu haben, nachsehe. Nun sind Sie – bist Du – unser grosser grösster Lehrer: denn ich, zusammen mit Ariadne, habe nur das goldne Gleichgewicht aller Dinge zu sein, wir haben in jedem Stücke Solche, dir über uns sind...

Dionysos

(KGB III/5, 442-579)

Turin, 6 Januar 1889 | Marginalia – Brief an Jacob Burckhardt

Morgen kommt mein Sohn Umberto mit der lieblichen Margherita, die ich aber auch nur hier in Hemdsärmeln empfangen. Der Rest für Frau Cosima... Ariadne... Von Zeit zu Zeit wird gezaubert...

Ich gehe überall hin in meinem Studentenrock, schlage hier und da Jemandem auf die Schulter und sage: siamo contenti? son dio, ho fatto questa caricatura...

Ich habe Kaiphas in Ketten legen lassen; auch bin ich voriges Jahr von den deutschen Ärzten auf eine sehr langwierige Weise gekreuzigt worden.

Wilhelm, Bismarck und alle Antisemiten abgeschafft.

Sie können von diesen Brief jeden Gebrauch machen, der mich in der Achtung der Basler nicht heruntersetzt. -

(KGB III/5, 442-579)

Torino, 4 gennaio 1889 | A Jacob Burckhardt

Al mio venerabile Jacob Burckhardt

Questo è stato il piccolo scherzo a causa del quale mi perdono la noia di aver creato un mondo. Ora è Lei – sei tu – il nostro grande, grandissimo maestro: dato che io, insieme con Arianna, devo soltanto essere l'equilibrio aureo di tutte le cose, io ogni cosa abbiamo alcuni che stanno al di sopra di noi...

Dioniso

(OFN, XX, 195-196)

Torino, 6 gennaio 1889 | Marginalia – a Jacob Burckhardt

Domani arriva mio figlio Umberto con la graziosa Margherita, ma anche qui li riceverò solo in maniche di camicia. Il resto per la signora Cosima...

Arianna... Di tanto in tanto si fanno degli incantesimi...

Vado ovunque col mio vestito da studente, ogni tanto do una pacca sulla spalla a qualcuno e dico: siamo contenti? son dio, ho fatto questa caricatura...

Ho fatto mettere Caifa in catene; e l'anno scorso sono stato crocefisso a lungo dai medici tedeschi. Wilhelm Bismarck e tutti gli antisemiti eliminati.

Di questa lettera potrà farne qualsiasi uso, purchè non mi screditi nelle considerazioni dei basileesi. –

(OFN, XX, 202)

Meinem verehrungswürdigen Jakob Burck-
hardt
Das war der kleine Scherz, dessentwegen
ich mir die Langeweile, eine Welt geschaffen zu haben, nicht scheu.
Nun sind Sie – bist du – unser grosser grösster Lehrer: denn
ich, zusammen mit Arminius, habe nun das goldene Heiligtum aller
Dinge zu sein, was haben in jedem Stücke Selbste, die alles was sind...
Dionysos.

5 | Lettera di Friedrich Nietzsche a Jacob Burckhardt, Torino, 4 gennaio 1889.

Seghe delle opere di Friedrich Nietzsche secondo l'edizione Colli-Montinari

AC

Der Antichrist. Fluch auf das Christenthum

DD

Dionysos-Dithyramben

EH

Ecce Homo. Wie man wird, was man ist

FW

Die fröhliche Wissenschaft

GD

Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophirt

JGB

Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft

KGB

Kritische Gesamtausgabe Briefwechsel

KSA

Kritische Studienausgabe

NS

Nachgelassene Fragmente

NW

Nietzsche contra Wagner

OFN

Opere di Friedrich Nietzsche

Za

Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen

Bibliografia

Opere di Friedrich Nietzsche

F. Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft* [1882], Kritische Studienausgabe 3, hrsg. von G. Colli und M. Montinari, de Gruyter, Berlin 1967-1988; tr. it. *La gaia scienza*,

Opere di Friedrich Nietzsche V, 2, ed. it. condotta sul testo critico stabilito da G. Colli e M. Montinari, versione di F. Masini, Adelphi, Milano [1968] 2018.

F. Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente 1882-1884*, Kritische Studienausgabe 10, hrsg. von G. Colli und M. Montinari, de Gruyter, Berlin 1967-1988; tr. it. *Frammenti postumi 1882-1884*, Opere di Friedrich Nietzsche VII, 1, parte 1 e 2, ed. it. condotta sul testo critico stabilito da G. Colli e M. Montinari, a c. di M. Carpitella e M. Montinari, versione di L. Amoroso e M. Montinari, F. Masini, Adelphi, Milano 1982-1986.

F. Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen* [1883-1885], Kritische Studienausgabe 4, hrsg. von G. Colli und M. Montinari, de Gruyter, Berlin 1967-1988; tr. it. *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, Opere di Friedrich Nietzsche VI, 1, ed. it. condotta sul testo critico stabilito da G. Colli e M. Montinari, versione di M. Montinari, Adelphi, Milano [1968] 1973.

F. Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente 1884-1885*, Kritische Studienausgabe 11, hrsg. von G. Colli und M. Montinari, de Gruyter, Berlin 1967-1988; tr. it. *Frammenti postumi 1884-1885*, Opere di Friedrich Nietzsche VII, 3, ed. it. condotta sul testo critico stabilito da G. Colli e M. Montinari, versione di S. Giametta, Adelphi, Milano 1975.

F. Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft* [1886], Kritische Studienausgabe 5, hrsg. von G. Colli und M. Montinari, de Gruyter, Berlin 1967-1988; tr. it. *Al di là del bene e del male. Preludio per una filosofia dell'avvenire*, Opere di Friedrich Nietzsche VI, 2, ed. it. condotta sul testo critico stabilito da G. Colli e M. Montinari, versione di F. Masini, Adelphi, Milano 1968.

F. Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente 1885-1887*, Kritische Studienausgabe 12, hrsg. von G. Colli und M. Montinari, de Gruyter, Berlin 1967-1988; tr. it. *Frammenti postumi 1887-1888*, Opere di Friedrich Nietzsche VIII, 2, ed. it. condotta sul testo critico stabilito da G. Colli e M. Montinari, versione di S. Giametta, Adelphi, Milano 1971.

F. Nietzsche, *Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophirt* [1888], Kritische Studienausgabe 6, hrsg. von G. Colli und M. Montinari, de Gruyter, Berlin 1967-1988; tr. it. *Crepuscolo degli idoli. Ovvero come si fa filosofia col martello*, Opere di Friedrich Nietzsche VI, 3, ed. it. condotta sul testo critico stabilito da G. Colli e M. Montinari, versione di F. Masini, Adelphi, Milano 1970, 51-164.

F. Nietzsche, *Der Antichrist. Fluch auf das Christenthum* [1888], Kritische Studienausgabe 6, hrsg. von G. Colli und M. Montinari, de Gruyter, Berlin 1967-1988; tr. it. *L'Anticristo. Maledizione del cristianesimo*, Opere di Friedrich Nietzsche VI, 3, ed. it. condotta sul testo critico stabilito da G. Colli e M. Montinari, versione di F. Masini, Adelphi, Milano 1970, 165-262.

F. Nietzsche, *Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophirt* [1888], Kritische Studienausgabe 6, hrsg. von G. Colli und M. Montinari, de Gruyter, Berlin 1967-1988; tr. it. *Crepuscolo degli idoli. Ovvero come si fa filosofia col*

martello, Opere di Friedrich Nietzsche VI, 3, ed. it. condotta sul testo critico stabilito da G. Colli e M. Montinari, versione di R. Calasso, Adelphi, Milano 1970, 263-385.

F. Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente 1887-1889*, Kritische Studienausgabe 13, hrsg. von G. Colli und M. Montinari, de Gruyter, Berlin 1967-1988; tr. it. *Frammenti postumi 1888-1889*, Opere di Friedrich Nietzsche VIII, 3, ed. it. condotta sul testo critico stabilito da G. Colli e M. Montinari, versione di S. Giametta, Adelphi, Milano 1974.

F. Nietzsche, *Dionysos-Dithyramben* [1888-1889], Kritische Studienausgabe 6, hrsg. von G. Colli und M. Montinari, de Gruyter, Berlin 1967-1988; tr. it. *Ditirambi di Dioniso*, Opere di Friedrich Nietzsche VI, 4, ed. it. condotta sul testo critico stabilito da G. Colli e M. Montinari, versione di G. Colli, Adelphi, Milano 1970, 3-71.

F. Nietzsche, *Briefwechsel*, Kritische Gesamtausgabe III/5, hrsg. von G. Colli, M. Montinari, Berlin, De Gruyter, 1975-2004; tr. *Lettere da Torino*, ed. it. condotta sul testo critico stabilito da G. Colli e M. Montinari, a cura di G. Campioni, tr. it. di V. Vivarelli, Adelphi, Milano 2008.

Riferimenti bibliografici

Apollinaire [1912] 1945

G. Apollinaire, *Pittori cubisti. Meditazioni estetiche* [1912], tr. it. Roma 1945.

Arasse 1999

D. Arasse, *L'Annonciation italienne. Une histoire de perspectiva*, Paris 1999.

Blumenberg [1979] 1991

H. Blumenberg, *Elaborazione del mito* [1979], tr. it. Milano 1991.

Colli 1980

G. Colli, *Scritti su Nietzsche*, Milano 1980.

Colli 1980

G. Colli, *Nachworten (zu) Die Schriften von 1888*, in Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, hrsg. von G. Colli, M. Montinari, 6, Berlin 1980, 449-458.

Colli, Montinari 1988

G. Colli, M. Montinari (hrsg.), *Friedrich Nietzsche, Kommentar zu den Bänden 1-13*, in Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, 14, Berlin 1988.

Centanni 2007

M. Centanni, *Nemica a Ulisse*, Torino 2007.

Cirlot 2020

V. Cirlot, *Gestos, palabras y signos de la Ariadna de Friedrich Nietzsche*, "La Rivista di Engramma" 173 (maggio 2020).

Del Caro 1988

A. Del Caro, *Symbolizing Philosophy. Ariadne and the Labyrinth*, "Nietzsche Studien" XVII (1988), 125-157.

Deleuze [1962] 1978

G. Deleuze, *Nietzsche e la filosofia* [1962], tr. it. Firenze 1978.

Deleuze [1963] 2020

G. Deleuze, *I misteri di Arianna secondo Nietzsche* [1963], tr. it. "La Rivista di Engramma" 173 (maggio 2020).

Deleuze [1965] 1997

G. Deleuze, *Nietzsche* [1965], tr. it. Milano 1997.

Eliade [1958] 1995

M. Eliade, *Mefistofele e l'androgino o il mistero della totalità*, in Id., *Mefistofele e l'androgine* [1958], tr. it. Roma 1995, 71-114.

Eliade [1959] 1962

M. Eliade, *Renouveau cosmique et eschatologie* [1959], in Id., *Méphistophélès et l'androgynisme*, Paris 1962, 155-199.

Haas 2003

A.M. Haas, *Nietzsche zwischen Dionysos und Christus. Einblicke in einen Lebenskampf*, Wald 2003.

Hamburger 1997

J.K. Hamburger, *Nuns as artists. The visual culture of a medieval convent*, Berkeley 1997.

Isler-Kerényi [2010] 2011

C. Isler-Kerényi, *Dioniso sull'altare di Pergamo* [2010], tr. it. "La Rivista di Engramma" 90 (maggio/giugno 2011).

Jung [1955-6] 1990

C.G. Jung, *Mysterium Coniunctionis. Ricerche sulla separazione e composizione degli opposti nell'alchimia* [1955-1956], in *Opere di C.G. Jung*, XIV, II, ed. diretta da L. Aurigemma, tr. it. e c. di M.A. Massimello, Torino 1990.

Kerényi [1944] 1971

K. Kerényi, *Nietzsche und Ariadne – Gedanken über die Zukunft des Humanismus* [1944], "Gedanken über die Zukunft des Humanismus. Neue Schweizer Rundschau" XII, 7 (1944), 402-412.

Maguolo 2020

M. Maguolo, *Gilles Deleuze, I misteri di Arianna secondo Nietzsche*, "La Rivista di Engramma" 173 (maggio 2020).

Nietzsche, von Salomé, Rée [1875-1884] 1999

F. Nietzsche, L. von Salomé, P. Rée, *Triangolo di lettere. Carteggio di Friedrich Nietzsche, Paul Rée e Lou von Salomé*, a cura di E. Pfeiffer, M. Carpitella, Milano 1999.

Safranski [2000] 2008

R. Safranski, *Nietzsche* [2000], tr. it. Milano [2001] 2008.

Zolla [1980] 1989

E. Zolla, *L'androgino. L'umana nostalgia dell'interezza* [1980], Como 1989.

English abstract

The contribution proposes for the reading a selection of texts from Friedrich Nietzsche's works that show the presence of the myth of Ariadne, its secret, hidden but recognizable history, the formation of the new couple Ariadne and Dionysus, up to its progressive revelation and final apotheosis. Each passage is introduced by a commentary that aims to illuminate words and figures that through time portray the Dionysian couple, and provides an account of the chronological arc in which Nietzsche composed and worked on these writings, starting from *The Gay Science* published in 1882 to his final collapse in 1889.

keywords | Friedrich Nietzsche; myth of Ariadne; Ariadne and Dionysus; Dionysian couple

Gilles Deleuze

I misteri di Arianna secondo Nietzsche

a cura di Michela Maguolo

Bien plus : il n'y a pas de 'chose', mais seulement
des interprétations, et la pluralité de sens.
Gilles Deleuze, *Conclusions sur la volonté de puissance*.

Nel 1963 Gilles Deleuze dedica un saggio alla figura di Arianna quale emerge dagli scritti di Friedrich Nietzsche. Come il titolo *Mystère d'Ariane selon Nietzsche* suggerisce, si tratta del disvelamento del senso profondo, dell'ermeneutica nascosta della figura del mito secondo Nietzsche, del suo essere 'doppia conversione' dalla negazione all'affermazione, e non tanto del tema teoretico assoluto della trasmutazione del nichilismo. Avverte infatti Deleuze:

Notre objet n'est pas d'analyser cette transmutation du nihilisme, cette double conversion, mais de chercher seulement comment le mythe d'Ariane l'exprime (Deleuze [1963] 1993).

Si ripropone qui il saggio in una nuova traduzione in cui si è voluto dare evidenza alla lettura deleuziana di alcuni passi di Nietzsche. Al saggio del 1963, accostiamo poi un altro scritto di Deleuze su Arianna: un paragrafo del volume dedicato a Nietzsche nel 1962 (Deleuze 1962), in cui è invece approfondito il tema della trasmutazione e della doppia affermazione, proprio nel rapporto Arianna-Dioniso.

Mystère d'Ariane selon Nietzsche esce nel 1963 nel "Bulletin de la Société Française d'études nietzschéennes", a un anno di distanza da *Nietzsche et la Philosophie*, l'opera con cui ha inizio il percorso esplorativo di Deleuze nel pensiero nietzschiano (preceduta da un breve saggio, *Sens et valeur*, nella rivista "Arguments" nel 1959 in cui è affrontato il tema della pluralità dei sensi e delle interpretazioni), un percorso che avrà come tappe il

convegno di Royaumont del 1964 (VII^e Colloque philosophique international de Royaumont: "Nietzsche", 4-8 luglio 1964: Deleuze 1967), il volumetto *Nietzsche : sa vie, son œuvre, avec un exposé de sa philosophie* (Paris 1965), la curatela, con Michel Foucault, della nuova edizione francese dell'*opera omnia* di Nietzsche, basata sulle trascrizioni e il riordino dei manoscritti di Nietzsche da parte di Giorgio Colli e Mazzino Montinari, che esce a partire dal 1967 per i tipi di Gallimard, in contemporanea con l'edizione tedesca di Gruyter, mentre l'edizione italiana aveva già prodotto nel 1964 la pubblicazione di *Aurora e Frammenti postumi 1879-81*. Questo percorso culminerà in *Différence et répétition* (Paris 1968), "il teatro meraviglioso", lo definirà Michel Foucault, "dove si muovono, sempre nuove, le differenze che noi siamo, che mettiamo in atto, fra le quali ci muoviamo" (Foucault [1969, 1994] 2018). Un percorso che insieme a quello intrapreso da altri pensatori e autori francesi, Pierre Klossowski in testa, dà vita in Francia nel corso degli anni Sessanta del Novecento, al "ritorno a Nietzsche".

Molto acceso è il dibattito intorno a Nietzsche in Francia, già a partire dall'ultimo decennio dell'Ottocento tanto da divenire oggetto di studio fin dal 1929, quando la germanista Geneviève Bianquis pubblica *Nietzsche en France. L'influence de Nietzsche sur la pensée française* (Bianquis 1929). Il complesso rapporto del pensiero e della cultura francese con Nietzsche è stato oggetto di analisi sistematica da parte di Jacques Le Rider che nel 1999 ricostruisce il denso tessuto di fili filosofici e letterari che nel corso di un secolo si sono intrecciati in Francia intorno alla figura di Nietzsche, fra traduzioni e interpretazioni, letture e citazioni (Le Rider 1999). A questo sono seguiti ulteriori studi (fra i tanti, Schober 2000, Verbaere 2003) che hanno indagato forme e modi della recezione di Nietzsche in Francia.

L'interesse verso Nietzsche tuttavia non ha seguito in Francia una curva uniforme, ma ha registrato fasi di maggiore e minore vivacità. Fra gli ultimi anni del XIX secolo e i primi del XX, una prima edizione dell'opera completa di Nietzsche appare nella traduzione di Henri Albert per la casa editrice Mercure de France (traduzione che rimarrà il riferimento in lingua francese fino all'edizione Gallimard) e la figura di Nietzsche sarà al centro della "Nouvelle Revue Française" di André Gide. Fra gli anni Trenta e Quaranta la stessa Bianquis traduce *Der Wille zu Macht* (*Volonté de*

Puissance, Paris, 1935; 1937), Henry Lefebvre pubblica *Nietzsche* (1939), e Georges Bataille *Sur Nietzsche* (1944). Negli anni Sessanta e Settanta, la figura di Nietzsche torna al centro dell'attenzione con gli scritti di Deleuze, la nuova edizione dell'opera completa, il convegno di Royaumont a cui partecipano fra gli altri Karl Löwith, Colli e Montinari, Foucault, Gianni Vattimo e Pierre Klossowski, la pubblicazione da parte di quest'ultimo, nel 1969, di *Nietzsche et le cercle vicieux*. Arriviamo infine ai primi anni Settanta quando, in parziale polemica con le posizioni precedenti, Jacques Derrida nel 1972 pronuncia il discorso *Éperons* (Derrida 1978).

In un'intervista del 1967, Deleuze riconduce il "ritorno a Nietzsche", che in qualche modo egli stesso ha contribuito a promuovere, a un'esigenza di pensiero non storico, non dialettico, alla riscoperta dell'inattuale, l'*intempestif*, ovvero di una dimensione che è insieme *nel* tempo e *contro* il tempo, fuori sia dalla storia, intesa anche dialetticamente, che dall'eternità, a cui la vita come interpretazione attinge:

La raison du 'retour à Nietzsche', c'est peut-être la redécouverte de cet intempestif, de cette dimension distincte, à la fois, de la philosophie classique dans son entreprise 'éternitaire' et de la philosophie dialectique dans sa compréhension de l'histoire: un élément singulier de trouble (Deleuze [1967] 2002, 180).

"Le Surhomme. Contre la dialectique" è il titolo del capitolo con cui si chiude *Nietzsche et la philosophie*, nel quale Deleuze affronta il tema della doppia figura di Arianna e Dioniso, spiegando che "A la dualité métaphysique de l'apparence et de l'essence, et aussi à la relation scientifique de l'effet et de la cause, Nietzsche substitue la corrélation du phénomène et du sens" (Deleuze [1962] I, 2). E a questa correlazione, che muta continuamente, perché ogni fenomeno muta di senso a seconda delle forze che se ne impadroniscono, corrisponde la coppia Dioniso-Arianna: la relazione, il nesso, la complementarietà, il fenomeno e il senso, la doppia affermazione. Scrive Deleuze:

A l'antithèse Dionysos-Apollon, dieux qui se réconcilient pour résoudre la douleur, se substitue la complémentarité plus mystérieuse Dionysos-Ariane;

car une femme, une fiancée, sont nécessaires quand il s'agit d'affirmer la vie (Deleuze 1962, I, 6).

Arianna è dunque la seconda affermazione. L'affermazione nella sua potenza, spiega Deleuze, è duplice: la prima affermazione in quanto divenire è essere solo come oggetto della seconda affermazione, e le due affermazioni insieme, costituiscono la potenza affermativa. Il paragrafo dedicato ad Arianna, "La double affirmation: Ariane" esamina i passaggi attraverso cui Nietzsche costruisce la doppia affermazione e il ruolo di Arianna: "L'affirmation première est Dionysos, le devenir. L'affirmation seconde est Ariane, le miroir, la fiancée, la réflexion" (Deleuze 1962, V, 12). Arianna specchio, dunque, Arianna riflessione, e – prima e dopo di tutto – Arianna 'sposa promessa'.

L'Arianna della doppia affermazione non è più l'immagine femminile dell'uomo, ma la potenza femminile emancipata, l'Anima. Così viene infatti descritta nel "Dictionnaire des principaux personnages de Nietzsche", che Deleuze include nel suo *Nietzsche* del 1965:

Ariane (et Thésée). — C'est l'Anima. Elle fut aimée de Thésée, et l'aima. Mais alors précisément, elle tenait le fil, elle était un peu Araignée, froide créature du ressentiment. Thésée est le Héros, une image de l'Homme supérieur. Il a toutes les infériorités de " l'Homme supérieur " : porter, assumer, ne pas savoir dételer, ignorer la légèreté. Tant qu'Ariane aime Thésée, et en est aimée, sa féminité reste emprisonnée, liée par le fil. Mais quand Dionysos-Taureau approche, elle apprend ce qu'est la véritable affirmation, la vraie légèreté. Elle devient l'Anima affirmative, qui dit Oui à Dionysos. A eux deux, ils sont le couple constituant de l'éternel Retour, et engendrent le Surhomme. Car : " quand le héros a abandonné l'âme, c'est alors seulement que s'approche en rêve le surhéros " (Deleuze 1965, 44).

In *Différence et répétition*, opera in cui le questioni sollevate nei saggi su Nietzsche – il ritornare dell'affermazione, il riprodursi della differenza – si ripresentano in forma più complessa e compiuta, Deleuze non indugia più che tanto sulla figura di Arianna, differenza in quanto 'sposa promessa' che passa da Teseo a Dioniso, dal "principio che fonda allo 'sprofondarsi' universale" (Deleuze [1968] 1972, 434, 438). È invece Michel Foucault che, nel recensire il volume su "Le Nouvel Observateur", sintetizza il senso dell'opera di Deleuze facendolo precipitare nell'immagine di un'Arianna

impiccata, di un corpo che gira su se stesso intorno al filo spezzato dell'identità, della conoscenza, della memoria, di un labirinto in cui Teseo, divenuto il Toro, si perde.

Lasse d'attendre que Thésée remonte du Labyrinthe, lasse de guetter son pas égal et de retrouver son visage parmi toutes les ombres qui passent, Ariane vient de se pendre. Au fil amoureux tressé de l'identité, de la mémoire et de la reconnaissance, son corps pensif tourne sur soi. Cependant, Thésée, amarre rompue, ne revient pas. Corridors, tunnels, caves et cavernes, fourches, abîmes, éclairs sombres, tonnerres d'en dessous : il s'avance, boîte, danse, bondit. Dans la savante géométrie du Labyrinthe habilement centré? Non pas, mais tout au long du dissymétrique, du tortueux, de l'irrégulier, du montagneux et de l'à-pic. Du moins vers le terme de son épreuve, vers la victoire qui lui promet le retour? Non plus; il va joyeusement vers le monstre sans identité, vers le disparate sans espèce, vers celui qui n'appartient à aucun ordre animal, qui est homme et bête, qui juxtapose en soi le temps vide, répétitif, du juge infernal et la violence génitale, instantanée, du taureau. Et il va vers lui, non pour effacer de la terre cette forme insupportable, mais pour se perdre avec elle dans son extrême distorsion. Et c'est là, peut-être (non pas à Naxos), que le dieu bachique est aux aguets : Dionysos masqué, Dionysos déguisé, indéfiniment répété. Le fil célèbre a été rompu, lui qu'on pensait si solide; Ariane a été abandonnée un temps plus tôt qu'on ne le croyait : et toute l'histoire de la pensée occidentale est à récrire (Foucault [1969] 1994, 767-768).

Filo negativo, filo del risentimento, filo morale che, afferma Deleuze, nella trasmutazione diventa il filo dell'affermazione. Ma per diventare tale, deve prima servire ad Arianna per impiccarsi, perché dovrà uccidersi affinché la trasmutazione si compia: "Ariane se pend, Ariane veut perir" (Deleuze 1963, V, 12). E, se l'impiccagione di Arianna è contemplata in alcune varianti del mito come ricorda ancora Deleuze citando il *Dionysos* di Jeanmaire (Paris 1951), è a Nietzsche che fa comunque riferimento, citando un passo della *Volontà di Potenza*:

Nous sommes particulièrement curieux d'explorer le labyrinthe, nous nous efforçons de lier connaissance avec M. le Minotaure dont on raconte des choses si terribles; que nous importent votre chemin qui monte, votre fil qui mène dehors, qui mène au bonheur et à la vertu, qui mène vers vous, je le

crains... vous pouvez nous sauver à l'aide de ce fil ? Et nous, nous vous en prions instamment, pendez-vous à ce fil ! (Nietzsche 1935 III 408, in Deleuze 1962 n. 117).

A chiusura di questa presentazione, è necessario fare almeno un cenno alla questione, ermeneutica prima che filologica, delle fonti, un tema spinoso che nell'affrontare la traduzione dei due testi di Deleuze si è manifestato in tutta la sua evidenza. Nel portare in italiano alcuni passi da Nietzsche che Deleuze cita nei suoi saggi, ci si trova davanti alla scelta se restare fedeli al testo originale, e quindi tradurre dal tedesco, o seguire la versione francese proposta da Deleuze, spesso non corrispondente all'originale. In alcuni casi, infatti, la traduzione di una citazione dal tedesco, anziché dal francese, comporta la perdita del significato che Deleuze a quel passo precisamente attribuisce.

Particolarmente significativo al riguardo è il passo da *Also Sprach Zarathustra*, riportato sia in *Mystère* che in *Nietzsche et la philosophie*: "Wer weiss ausser mir, was Ariadne ist". Deleuze lo riporta in questa forma: "Qui donc sait en dehors de moi, qui est Ariane!" (Deleuze 1962, V, 12), ovvero "Qui, sauf moi, sait qui est Ariane?" (Deleuze 1963, 126), dove il tedesco 'was', cosa, è tradotto con "qui", chi. In nessuno dei due testi, Deleuze indica l'edizione francese cui attinge per le citazioni, limitandosi a indicare il numero di paragrafo dell'opera. Potrebbe trattarsi della traduzione di Henri Albert o di quella di Geneviève Bianquis (Paris, 1935). Tuttavia, il fatto che il passo sia riportato nei due saggi in forma leggermente diversa – "en dehors de moi", "sauf moi" – potrebbe far pensare a una traduzione dello stesso Deleuze, che viene peraltro riproposta anche nelle successive edizioni di *Mystère*, fino a *Critique et Clinique*.

La traduzione di "was ist Ariane" con "qui est Ariane" richiama alla mente la riflessione di Deleuze sul rapporto fra 'cosa?' e 'chi?' in quello che definisce il "metodo nietzschiano". Afferma infatti Deleuze in *Nietzsche et la philosophie*, che mentre la domanda *Che cosa?* è tipica della dialettica, "Nietzsche crée sa propre méthode: dramatique, typologique, différentielle. Il faut de la philosophie un art, l'art d'interpréter et d'évaluer. Pur toute choses il pose la question: 'Qui?'" (Deleuze 1962, Conclusion). "La question qui? – afferma ancora Deleuze in *Mystère* – ne

réclame pas des personnes, mais des forces et des vouloir» (Deleuze 1963, 126).

Questo passaggio dal 'cosa' al 'chi', dalla logica all'interpretazione, è spiegato più diffusamente nell'intervento conclusivo che Deleuze tiene al VIIe Colloque Philosophique International di Royaumont:

Mais la raison la plus générale pour laquelle il y a tant de choses cachées dans Nietzsche et son oeuvre, est méthodologique. Jamais une chose n'a un seul sens. Chaque chose a plusieurs sens qui expriment les forces et le devenir des forces qui agissent en elle. Bien plus : il n'y a pas de ' chose ', mais seulement des interprétations, et la pluralité des sens. Des interprétations qui se cachent dans d'autres, comme des masques emboîtés, des langages inclus les uns dans les autres. M. Foucault nous l'a montré : Nietzsche invente une nouvelle conception et de nouvelles méthodes d'interpréter. D'abord en changeant l'espace où les signes se répartissent, en découvrant une nouvelle 'profondeur' par rapport à laquelle l'ancienne s'étale, et n'est plus rien. Mais surtout, en substituant au rapport simple du signe et du sens un complexe de sens, tel que toute interprétation est déjà celle d'une interprétation, à l'infini [...]. A la logique se substituent une topologie et une typologie : il y a des interprétations qui supposent une manière basse ou vile de penser, de sentir et même d'exister, d'autres qui témoignent d'une noblesse, d'une générosité, d'une créativité..., si bien que les interprétations jugent avant tout du 'type' de celui qui interprète et renoncent à la question : 'qu'est-ce que ?' pour promouvoir la question 'Qui ?' (Deleuze 1967a, 277).

Chi è Arianna, dunque, per Deleuze: il senso di chi Arianna sia, cambia a seconda di chi l'avvicina: il suo divenire dipende dallo sguardo che su di lei si posa, da chi l'abbandona, da chi di lei si innamora. Non ci sono soggetti, ma solo relazioni.

Edizioni francesi delle opere di Nietzsche citate da Deleuze

Nietzsche 1899

F. Nietzsche, *Le Crépuscule des idoles, Le Cas Wagner, Nietzsche contra Wagner, L'Antechrist*, traduit par Henri Albert, Société du Mercure de France, Paris 1899.

Nietzsche 1901

F. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra : un livre pour tous et pour personne*, traduit par Henri Albert, Société du Mercure de France, Paris 1901 (*Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche*, collection d'auteurs étrangers).

Nietzsche 1903

F. Nietzsche, *Par delà le Bien et le Mal : prélude d'une philosophie de l'avenir*, traduit par Henri Albert, Société du Mercure de France, Paris 1903 (*Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche*, collection d'auteurs étrangers).

Nietzsche 1909

F. Nietzsche, *Ecce homo. Suivi des Poésies*, traduits par Henri Albert, Société du Mercure de France, Paris 1909 (*Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche*, collection d'auteurs étrangers).

Nietzsche 1935

F. Nietzsche, *Volonté de puissance*, traduit par Geneviève Bianquis, Gallimard, Paris 1935.

Riferimenti bibliografici

Bianquis 1929

G. Bianquis, *Nietzsche en France. L'influence de Nietzsche sur la pensée française*, Paris, 1929.

Deleuze 1962

G. Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Paris 1962.

Deleuze [1963] 1993

G. Deleuze, *Mystère d'Ariane selon Nietzsche*, in *Critique et Clinique*, Paris 1993, 126-134.

Deleuze 1965

G. Deleuze, *Nietzsche*, Paris 1965.

Deleuze 1967

G. Deleuze, *Nietzsche*, "Cahiers de Royaumont. Philosophie", VI: Compte rendu, publié sous la direction de Gilles Deleuze, du colloque qui s'est tenu du 4 au 8 juillet 1964 à Royaumont (1967).

Deleuze 1967a

G. Deleuze, *Conclusions sur la volonté de puissance et l'éternel retour*, in G. Deleuze, *Nietzsche*, "Cahiers de Royaumont. Philosophie", VI: Compte rendu, publié sous la direction de Gilles Deleuze, du colloque qui s'est tenu du 4 au 8 juillet 1964 à Royaumont (1967), 275-287.

Deleuze [1967] 2002

G. Deleuze, *L'éclat de rire de Nietzsche* (Propos recueillies par Guy Dumur), "Le Nouvel Observateur", 5 avril (1967), 40-41, ora in G. Deleuze, *L'Île déserte. Textes et entretiens 1953-1974*. Edition préparée par David Lapoujade, Paris 2002, 178-181.

Deleuze [1968] 1972

G. Deleuze, *Differenza e ripetizione* [*Différence et Répétition*, Paris 1968], Milano 1972.

Deleuze [1962] 1978

G. Deleuze, *Nietzsche e la filosofia* [*Nietzsche et la philosophie*, Paris 1962], Firenze 1978.

Deleuze [1993] 1996

G. Deleuze, *Critica e clinica* [*Critique et Clinique*, Paris 1993], Milano 1996.

Deleuze [1965] 1997

G. Deleuze, *Nietzsche* [*Nietzsche*, Paris 1965], Milano 1997.

Derrida 1978

J. Derrida, *Éperons. Les styles de Nietzsche*, Paris 1978.

Foucault [1969] 2018

M. Foucault, *Arianna si è impiccata* [*Ariane s'est pendu*, "Le Nouvel Observateur" n. 229 (31 mars-6 avril 1969, 36-37); ora in M. Foucault, *Dits et Ecrits*, Paris 1994, tome I texte 64, 767-768], "La Rivista di Engramma", 158 (2018).

Le Rider 1999

J. Le Rider, *Nietzsche en France de la fin du XXe siècle au temps present*, Paris 1999.

Schober 2000

A. Schober, *Présences de Nietzsche en France*, "Revue Internationale de Philosophie" 54/211 (1), *Nietzsche* (Mars 2000), 99-118.

Verbaere 2003

L. Verbaere, *Les traductions françaises de Nietzsche en Europe*, "Études Germaniques", 251 (2008), 601-621.

English Abstract

In 1963 Gilles Deleuze dedicates an essay to the figure of Ariadne as this emerges from Friedrich Nietzsche's writings (G. Deleuze, *Mystère d'Ariane selon Nietzsche*, "Bulletin de la Société française d'études nietzschéennes" (Mars 1963), 12-15, now in *Critique et clinique*, Paris 1993, pp. 126-134). While in this text, the French philosopher analyzes the "double conversion" as it is expressed in the myth of Ariadne, in a chapter of the book on Nietzsche, published one year before (G. Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Paris 1963), he explores the problem of the transmutation and double affirmation as part of Nietzsche's method. The new translation of both texts that we propose is an attempt to register the way Deleuze interprets Nietzsche's words, according to his observation that "there is not a 'thing', but only interpretations, and a plurality of sense".

keywords | Ariadne, Dionysus, Gilles Deleuze, Friedrich Nietzsche, double affirmation.

Mystère d'Ariane selon Nietzsche*

Gilles Deleuze

Dionysos chante :
Sois raisonnable Ariane,
Tu as de petites oreilles, tu as mes oreilles
Mets-y un mot avisé
Ne faut-il pas commencer par se haïr
lorsqu'on doit s'aimer
Je suis ton labyrinthe.

Comme d'autres femmes sont entre deux hommes, Ariane est entre Thésée et Dionysos. Elle passe de Thésée à Dionysos. Elle a commencé par haïr Dionysos-Taureau. Mais, abandonnée par Thésée, qu'elle avait pourtant guidé dans le labyrinthe, elle est emportée par Dionysos, elle découvre un autre labyrinthe. " Qui, sauf moi, sait qui est Ariane ? " (*Ecce Homo*, 'Ainsi parlait Zarathoustra', 8). " (*Ecce Homo*, 'Ainsi parlait Zarathoustra', 8). Est-ce dire : Wagner-Thésée, Cosima-Ariane, Nietzsche-Dionysos ? La question *qui* ? ne réclame pas des personnes, mais des forces et des vouloirs. Thésée semble bien le modèle d'un texte de *Zarathoustra*, livre II, 'Les Sublimes'. Il s'agit du *héros*, habile à déchiffrer les énigmes, à fréquenter le labyrinthe et à vaincre le taureau. Cet homme sublime préfigure la théorie de l'homme supérieur, dans le livre IV : il est nommé 'le pénitent de l'esprit', nom qui s'appliquera plus tard à l'un des fragments de l'homme supérieur (l'Enchanteur). Et les caractères de l'homme sublime recourent les attributs de l'homme supérieur en général : son esprit de sérieux, sa lourdeur, son goût de porter des fardeaux, son mépris de la terre, son impuissance à rire et à jouer, son entreprise de vengeance.

On sait que, chez Nietzsche, la théorie de l'homme supérieur est une critique qui se propose de dénoncer la mystification la plus profonde ou la plus dangereuse de l'humanisme.

Mistero di Arianna secondo Nietzsche*

Gilles Deleuze

Canta Dioniso:
Sii saggia Arianna!
Hai piccole orecchie, hai le mie orecchie:
Mettici una parola saggia!
Non si deve cominciare
con l'odiarsi, per poi amarsi?
Io sono il tuo labirinto.

Come altre donne sono fra due uomini, Arianna è fra Teseo e Dioniso. Passa da Teseo a Dioniso. All'inizio odiava Dioniso-Toro. Ma, abbandonata da Teseo, che pure aveva guidato nel labirinto, è rapita da Dioniso e scopre un altro labirinto. "Chi, all'infuori di me, sa chi è Arianna?". Cioè: Wagner-Teseo, Cosima - Arianna, Nietzsche - Dioniso? La domanda *chi?* non implica persone, ma potenze e volontà. Teseo sembra proprio il modello di un testo del secondo libro di *Zarathustra*, 'I Sublimi'.

È l'eroe, abile a decifrare enigmi, a muoversi nel labirinto e a sopraffare il toro. Uomo sublime che prefigura la teoria dell'uomo superiore, nel libro IV. Qui è chiamato "il penitente dello spirito", nome che più tardi sarà assegnato a uno dei frammenti sull'uomo superiore ('Il Mago'). E i caratteri dell'uomo sublime confermano quelli dell'uomo superiore in generale: il suo spirito grave, la sua pesantezza, il suo piacere nel portare fardelli, il disprezzo per la terra, l'incapacità di ridere e giocare, l'azione vendicativa.

È risaputo che per Nietzsche la teoria dell'uomo superiore è una critica che si propone di denunciare la mistificazione più profonda o pericolosa dell'umanesimo.

L'homme supérieur prétend porter l'humanité jusqu'à la perfection, jusqu'à l'achèvement. Il prétend récupérer toutes les propriétés de l'homme, surmonter les aliénations, réaliser l'homme total, mettre l'homme à la place de Dieu, faire de l'homme une puissance qui affirme et qui s'affirme. Mais en vérité l'homme, fût-il supérieur, ne sait pas du tout ce que signifie affirmer. Il présente de l'affirmation une caricature, un travesti ridicules. Il croit qu'affirmer c'est porter, assumer, supporter une épreuve, prendre en charge un fardeau. La positivité, il l'évalue au poids de ce qu'il porte ; l'affirmation, il la confond avec l'effort de ses muscles tendus [1]. Est réel tout ce qui pèse, est affirmatif et actif toute ce qui porte ! Aussi les animaux de l'homme supérieur ne sont-ils pas le taureau, mais l'âne et le chameau, bêtes du désert, habitant la face désolée de la Terre et qui savent porter. Le taureau est vaincu par Thésée, homme sublime ou supérieur. Mais Thésée est très inférieur au taureau, il n'en a que la nuque.

Il devrait faire comme le taureau et son bonheur devrait avoir une odeur de terre et non de mépris de la terre. Je voudrais le voir semblable au taureau blanc qui souffle et mugit devant la charrue ; et son mugissement devrait chanter la louange de tout ce qui est terrestre... Rester les muscles détendus et la volonté dételée, c'est ce qui vous est le plus difficile à vous les sublimes (*Zarathoustra* II, 'Les Sublimes').

L'homme sublime ou supérieur vainc les monstres, pose les énigmes mais ignore l'énigme et le monstre qu'il est lui-même. Il ignore qu'affirmer n'est pas porter, s'atteler, assumer ce qui est, mais au contraire dételer, délivrer, décharger ce qui vit. Non pas charger la vie sous le poids des valeurs supérieures, mai héroïque, mais créer des valeurs nouvelles qui soient celles de la vie, qui fassent de la vie la légère ou l'affirmative. " Il faut qu'il désapprenne sa volonté d'héroïsme, je veux qu'il se sente à l'aise sur la hauteur, et pas seulement monté haut ". Thésée ne comprend pas que le taureau (ou le rhinocéros) possède la seule vraie supériorité : prodigieuse bête légère au fond du labyrinthe, mais aussi qui se sent à l'aise sur la hauteur, bête qui dételle et qui affirme la vie.

L'uomo superiore pretende di portare l'umanità alla perfezione, al compimento, pretende di recuperare tutte le caratteristiche dell'uomo, superare le alienazioni, realizzare l'uomo totale, porre l'uomo al posto di Dio, fare dell'uomo una potenza che afferma e si afferma.

Ma l'uomo, in verità, per quanto superiore, non sa nulla di ciò che significa affermare. Dell'affermazione non è altro che una caricatura, una maschera ridicola. È convinto che affermare sia prendersi carico, sostenere, sopportare una prova, portare un peso. Valuta la positività secondo la pesantezza del suo carico, e confonde l'affermazione con lo sforzo dei muscoli tesi [1]. È reale tutto ciò che pesa, è affermativo e attivo colui che porta il peso! Così, gli animali dell'uomo superiore non sono il toro, ma l'asino e il cammello, bestie del deserto, che abitano la faccia triste della Terra e sono abituati a portare pesi. Teseo, uomo sublime e superiore, sconfigge il toro, ma gli è così inferiore da non raggiungergli la nuca.

Dovrebbe fare come il toro e la sua felicità dovrebbe avere l'odore della terra, non di disprezzo per la terra. Vorrei vederlo simile a un toro bianco che soffia e muggisce tirando l'aratro; e il suo muggito dovrebbe essere il canto di lode per tutto ciò che è terrestre... Stare fermi senza più tendere i muscoli e con il giogo della volontà staccato: questa è la cosa più difficile per voi, sublimi! (*Zarathustra*, II, 'Dei Sublimi').

L'uomo sublime o superiore, sconfigge i mostri, pone gli enigmi ma ignora l'enigma e il mostro che sono in lui. Non sa che affermare non significa portare pesi, caricarsi sulle spalle il giogo, assumere su di sé ciò che è, ma al contrario, sciogliere il giogo, liberarsi, scaricare il vivente. Non caricare la vita del peso dei valori superiori, persino eroici, ma creare dei valori nuovi che sono quelli della vita, che donano alla vita l'appellativo di leggera e affermativa. "Deve disimparare il volere eroico: voglio che si senta a suo agio sulle vette e non solo che salga in alto". Teseo non comprende che il toro (o il rinoceronte) possiede la sola vera superiorità: prodigiosa fiera leggera, nella profondità del labirinto, ma anche a suo agio sulle vette, bestia che scioglie il giogo e dice sì alla vita.

Selon Nietzsche, la volonté de puissance a deux tonalités : l'affirmation et la négation ; les forces ont deux qualités : l'action et la réaction. Ce que l'homme supérieur présente comme l'affirmation, c'est sans doute l'être le plus profond de l'homme, mais c'est seulement l'extrême combinaison de la négation avec la réaction, de la volonté négative avec la force réactive, du nihilisme avec la mauvaise conscience et le ressentiment. Ce sont les produits du nihilisme qui se font porter, ce sont les forces réactives qui portent. D'où l'illusion d'une fausse affirmation. L'homme supérieur se réclame de la connaissance : il prétend explorer le labyrinthe ou la forêt de la connaissance.

Mais la connaissance est seulement le déguisement de la moralité ; le fil dans le labyrinthe est le fil moral. La morale à son tour est un labyrinthe : déguisement de l'idéal ascétique et religieux. De l'idéal ascétique à l'idéal moral, de l'idéal moral à l'idéal de connaissance : c'est toujours la même entreprise qui se poursuit, celle de tuer le taureau, c'est-à-dire de nier la vie, de l'écraser sous un poids, de la réduire à ses forces réactives. L'homme sublime n'a même plus besoin d'un Dieu pour atteler l'homme. L'homme à la fin remplace Dieu par l'humanisme ; l'idéal ascétique, par l'idéal moral et de connaissance. L'homme se charge lui-même, il s'attelle tout seul, au nom des valeurs héroïques, au nom des valeurs de l'homme.

L'homme supérieur est plusieurs : le devin, les deux rois, l'homme à la sangsue, l'enchanteur, le dernier pape, le plus hideux des hommes, le mendiant volontaire et l'ombre. Ils forment une théorie, une série, une farandole. C'est parce qu'ils se distinguent d'après la place qu'ils occupent le long du fil, d'après la forme de l'idéal, d'après leur poids spécifique de réactif et leur tonalité de négatif. Mais ils reviennent au même : ce sont les puissances du faux, un défilé de faussaires, comme si le faux renvoyait nécessairement au faux. Même l'homme véridique est un faussaire, parce qu'il cache ses motifs de vouloir le vrai, sa sombre passion de condamner la vie.

Secondo Nietzsche, la volontà di potenza ha due tonalità: l'affermazione e la negazione. Le forze hanno due qualità: l'azione e la reazione. Quello che l'uomo superiore presenta come affermazione, è senza dubbio l'essere più profondo dell'uomo; ma è anche l'estrema combinazione di negazione e reazione, di volontà negativa e forza reattiva, di nichilismo, cattiva coscienza e risentimento. Le forze del nichilismo si fanno trasportare, le forze reattive sono quelle che portano. Da qui, l'illusione di una affermazione, falsa. L'uomo superiore si appella alla conoscenza, pretende di esplorare il labirinto o la foresta della conoscenza.

Ma la conoscenza non è altro che la moralità camuffata e il filo del labirinto è un filo morale. La morale a sua volta è un labirinto, travestito da ideale ascetico e religioso. Dall'ideale ascetico a quello morale, dall'ideale morale a quello della conoscenza, si tratta sempre di perseguire il medesimo obiettivo: uccidere il toro, negare la vita, schiacciarla sotto un peso, ridurla alle sue sole forze reattive.

L'uomo sublime non ha più bisogno di Dio per soggiogare l'uomo. L'uomo ha finito con il sostituire Dio con l'umanesimo, l'ideale ascetico con quello morale e della conoscenza. È l'uomo stesso ad addossarsi i pesi, a mettersi il giogo, in nome di valori eroici, di valori umani.

L'uomo superiore ha molteplici volti: è l'indovino e i due re, l'uomo della sanguisuga, l'incantatore, il mendicante volontario e l'ombra. Insieme formano una teoria, una serie, una farandola. Si differenziano per il posto che occupano nella fila, per la forma dell'ideale, per il peso specifico di ognuno come agente reattivo, per la loro tonalità di negativo. Alla fine però sono tutti uguali: sono la potenza del falso, una sfilata di falsari, come se il falso rinviasse sempre a un altro falso. Anche l'uomo autentico è un falsario, perché nasconde i motivi della sua ricerca della verità: l'oscuro desiderio di condannare la vita.

Peut-être seul Melville est-il comparable à Nietzsche pour avoir créé une prodigieuse chaîne de faussaires, hommes supérieurs émanant du “ grand Cosmopolite ”, et dont chacun garantit ou même dénonce l’escroquerie de l’autre, mais toujours de manière à relancer la puissance du faux (Melville [1857] 1950). Le faux n’est-il pas déjà dans le modèle, dans l’homme véridique, autant que dans les simulations ? Tant qu’Ariane aime Thésée, elle participe à cette entreprise de nier la vie. Sous ses fausses apparences d’affirmation, Thésée – le modèle – est la puissance de nier, l’Esprit de négation, le grand escroc.

Ariane est l’Anima, l’Ame, mais l’âme réactive ou la force du ressentiment. Sa splendide chanson reste une plainte, et, dans Zarathoustra où elle apparaît d’abord, est mise dans la bouche de l’Enchanteur : faussaire par excellence, abject vieillard qui se pare d’une masque de jeune fille. Ariane est la sœur, mais la sœur qui éprouve le ressentiment contre son frère le taureau. Dans toute l’œuvre de Nietzsche court un appel pathétique : méfiez-vous des sœurs. C’est Ariane qui tient le fil dans le labyrinthe, le fil de la moralité. Ariane est l’Araignée, la tarentule. Ici encore Nietzsche lance un appel : “ Pendez-vous à ce fil ! ” (*La volonté de puissance*, II, livre 3, par. 408). Il faudra qu’Ariane elle-même réalise cette prophétie (dans certaines traditions, Ariane abandonnée par Thésée ne manque pas de se pendre. Jeanmaire, 1951, 223). Mais que signifie : Ariane abandonnée par Thésée ? C’est que la combinaison de la volonté négative et de la force de réaction, de l’esprit de négation et de l’âme réactive n’est pas le dernier mot du nihilisme. Vient le moment où la volonté de négation brise son alliance avec les forces de réaction, les abandonne et même se retourne contre elles. Ariane se pend, Ariane veut périr.

Or c’est ce moment fondamental (‘minuit’) qui annonce une double transmutation, comme si le nihilisme achevé laissait place à son contraire : les forces réactives, étant elles mêmes niées, deviennent actives ; la négation se convertit, devient le coup de tonnerre d’une affirmation pure, le mode polémique et ludique d’une volonté qui affirme et passe au service d’un excédent de la vie.

Forse solo Melville è paragonabile a Nietzsche per aver dato vita a una prodigiosa catena di falsari, uomini superiori, emanazioni del 'grande Cosmopolita' e dunque ognuno a garantire o a denunciare la truffa dell'altro, sempre però con lo scopo di rilanciare la potenza del falso (Melville [1857] 1961). Il falso, così come la simulazione, non è in fondo già implicito nel modello, nell'uomo autentico? Finché Arianna ama Teseo, non può che partecipare all'impresa di negare la vita. Sotto la falsa apparenza dell'affermazione, Teseo, il modello, è la potenza negatrice, lo Spirito della negazione, il grande truffatore.

Arianna è l'Anima, ma è anima reattiva o forza del risentimento. La sua meravigliosa canzone resta un lamento e nello *Zarathustra*, dove compare per la prima volta, proviene dalle labbra dell'Incantatore, il falsario per eccellenza, l'abietto vegliardo che si nasconde dietro la maschera di una giovane fanciulla. Arianna è la sorella, ma la sorella che prova risentimento nei confronti del fratello, il toro. Tutta l'opera di Nietzsche è pervasa da un appello accorato: diffidate delle sorelle. È Arianna che tiene il filo nel labirinto, il filo della moralità. Arianna è il ragno, la tarantola. E Nietzsche lancia un altro appello: "Impiccatevi a quel filo!" (Nietzsche 1935 vol. II t. 3, par. 408). Toccherà a Arianna avverare la profezia (e infatti, secondo alcuni, Arianna abbandonata da Teseo si impiccherà) (Jeanmaire [1951] 1972, 223). Ma cosa significa: Arianna abbandonata da Teseo? Significa che la combinazione fra la volontà negativa e la forza di reazione, fra lo spirito di negazione e l'anima reattiva non è l'ultima parola del nichilismo. Arriva il momento in cui la volontà di negazione infrange l'alleanza con le forze di reazione, le abbandona e si rivolta contro di esse. Arianna s'impicca, Arianna vuole morire.

Questo è il momento fondamentale, la mezzanotte, che annuncia una doppia trasmutazione, come se il nichilismo, giunto a compimento, cedesse il passo al suo opposto. Le forze reattive, nel momento stesso in cui sono negate, diventano attive; la negazione si converte, diventa il tuono, il suono potente di un'affermazione pura, la forma polemica e ludica di una volontà che dice sì e passa al servizio di un eccesso di vita.

Le nihilisme, 'vaincu par lui-même'. Notre objet n'est pas d'analyser cette transmutation du nihilisme, cette double conversion, mais de chercher seulement comment le mythe d'Ariane l'exprime.

Abandonnée par Thésée, Ariane sent que Dionysos approche. Dionysos-taureau est l'affirmation pure et multiple, la vraie affirmation, la volonté affirmative ; il ne porte rien, il ne se charge de rien, mais allège tout ce qui vit. Il sait faire ce que l'homme supérieur ne sait pas : rire, jouer, danser, c'est-à-dire affirmer. Il est le Léger, qui ne se reconnaît pas dans l'homme, surtout pas dans l'homme supérieur ou le héros sublime, mais seulement dans le sur-homme, dans le sur-héros, dans autre chose que l'homme. Il fallait qu'Ariane fût abandonnée par Thésée : " Ceci est le secret de l'Âme : quand le héros l'a abandonnée, alors seulement elle voit s'approcher d'elle en rêve le sur-héros " (*Zarathoustra* II, 'Les Sublimes').

Sous la caresse de Dionysos, l'âme devient active. Elle était si lourde avec Thésée, mais s'allège avec Dionysos, déchargée, effilée, élevée jusqu'au ciel. Elle apprend que ce qu'elle croyait naguère une activité n'était qu'entreprise de vengeance, méfiance et surveillance (le fil), réaction de la mauvaise conscience et du ressentiment ; et, plus profondément, ce qu'elle croyait être une affirmation n'était qu'un travesti, une manifestation de la lourdeur, une manière de se croire fort parce qu'on porte et assume. Ariane comprend sa déception : Thésée n'était même pas un vrai Grec, mais plutôt, avant la lettre, une sorte d'Allemand, quand on croyait rencontrer un Grec [2]. Mais Ariane comprend sa déception à un moment où elle ne s'en soucie plus : Dionysos approche, qui est un vrai Grec ; l'Âme devient active, en même temps que l'Esprit révèle la vraie nature de l'affirmation. Alors la chanson d'Ariane prend tout son sens : transmutation d'Ariane à l'approche de Dionysos, Ariane étant l'Anima qui correspond maintenant à l'Esprit qui dit oui. Dionysos ajoute un ultime couplet à la chanson d'Ariane, qui devient dithyrambe.

Il nichilismo, 'da se stesso vinto'. Non è nostra intenzione analizzare qui questa trasmutazione del nichilismo, questa doppia conversione: vogliamo solo rintracciare il modo in cui essa è espressa nel mito di Arianna.

Abbandonata da Teseo, Arianna sente che Dioniso si avvicina. Dioniso-toro è l'affermazione pura e multipla, il vero sì, la volontà di dire sì. Non porta carichi su di sé, e rende leggera ogni forma di vita intorno a lui. Sa fare ciò di cui l'uomo superiore non è capace: ridere, giocare, danzare, cioè affermare. È il Leggero, che non si riconosce nell'uomo, né tanto meno nell'uomo superiore o nell'uomo sublime, ma solo nel super-uomo, nel super-eroe, in ciò che è altro dall'uomo. Era necessario che Arianna fosse abbandonata da Teseo: "Questo è il segreto dell'Anima: solo quando l'eroe l'ha lasciata, le si avvicina in sogno il super-eroe" (*Zarathustra*, II, 'Dei Sublimi').

È sotto la carezza di Dioniso che l'Anima si attiva. Era così pesante con Teseo, diventa leggera con Dioniso, priva di peso, e nella sua inconsistenza sollevata fino al cielo. Impara che quanto fino ad allora credeva essere una vita attiva, altro non era che un atto di vendetta, sfiducia, controllo (il filo), reazione della cattiva coscienza e del risentimento. E, più in profondità, ciò che credeva un'affermazione, non era che un camuffamento, una manifestazione di pesantezza, un modo di credersi forti perché si portano dei pesi. Arianna capisce l'inganno in cui era stata tratta: Teseo non era nemmeno un vero Greco, ma piuttosto, ante-litteram, una specie di tedesco che credeva di aver incontrato un Greco [2]. Arianna comprende l'inganno nel momento in cui non se ne cura più. Dioniso, che è un vero Greco, si avvicina, l'Anima diventa attiva nello stesso istante in cui lo Spirito rivela la vera natura dell'affermazione. Allora, il canto di Arianna acquista tutto il suo senso. Arianna, all'avvicinarsi di Dioniso si trasforma. Arianna è l'Anima che corrisponde ora allo Spirito che dice sì. Dioniso aggiunge un'ultima strofa al canto di Arianna, che diventa così un ditirambo.

Conformément à la méthode générale de Nietzsche, la chanson change de nature et de sens suivant celui qui la chante, l'enchanteur sous le masque d'Ariane, Ariane elle-même à l'oreille de Dionysos. Pourquoi Dionysos a-t-il besoin d'Ariane ou d'être aimé ? Il chante une chanson de solitude, il réclame une fiancée (*Zarathoustra* II, 'Le chant de la nuit').

C'est que Dionysos est le dieu de l'affirmation ; or il faut une seconde affirmation pour que l'affirmation soit elle-même affirmée il faut qu'elle se dédouble pour pouvoir redoubler. Nietzsche distingue bien les deux affirmations quand il dit : " Eternelle affirmation de l'être, éternellement je suis ton affirmation " (*Dithyrambes dionysiaques*, 'Gloire et éternité'). Dionysos est l'affirmation de l'Être, mais Ariane, l'affirmation de l'affirmation, la seconde affirmation ou le devenir-actif. De ce point de vue, tout les symboles d'Ariane changent de sens, quand ils se rapportent à Dionysos au lieu d'être déformés par Thésée. Non seulement la chanson d'Ariane cesse d'être l'expression du ressentiment, pour être une recherche active, une question qui affirme déjà (" Qui es-tu... C'est moi, moi que tu veux ? Moi tout entière ? ") ; mais le labyrinthe n'est plus le labyrinthe de la connaissance et de la morale, le labyrinthe n'est plus le chemin où s'engage, en tenant un fil, celui qui va tuer le taureau.

Le labyrinthe est devenu le taureau blanc lui-même, Dionysos-taureau : " Je suis ton labyrinthe ". Plus précisément, le labyrinthe est maintenant l'oreille de Dionysos, l'oreille labyrinthique. Il faut qu'Ariane ait des oreilles comme celles de Dionysos, pur entendre l'affirmation dionysiaque, mais aussi qu'elle réponde à l'affirmation dans l'oreille de Dionysos lui-même. Dionysos dit à Ariane : " Tu as de petites oreilles, tu as mes oreilles, mets-y un mot avisé, oui " . Il arrive encore à Dionysos de dire à Ariane, par jeu : " Pourquoi tes oreilles ne sont-elles pas encore plus longues ? " [3]. Dionysos lui rappelle ainsi ses erreurs, quand elle aimait Thésée : elle croyait qu'affirmer c'était porter un poids, faire comme l'âne. Mai en vérité Ariane, avec Dionysos, a acquis de petites oreilles : l'oreille ronde, propice à l'éternel retour.

In perfetta coerenza con il metodo generale di Nietzsche, il canto cambia di natura e di senso a seconda di chi lo intona: l'incantatore sotto la maschera di Arianna, la stessa Arianna nell'orecchio di Dioniso. Perché Dioniso ha bisogno di Arianna o di essere amato? Egli canta un canto di solitudine, invoca una compagna (*Zarathustra*, II, 'Il canto della notte').

Il fatto è che Dioniso è il dio dell'affermazione e ora diventa necessaria una seconda affermazione, perché la prima sia affermata. È necessario che l'affermazione si sdoppi per raddoppiarsi. Nietzsche distingue bene le due affermazioni, quando dice: "Eterna affermazione dell'essere, eternamente io sono la tua affermazione" (*Ditirambi di Dioniso*, 'Gloria e eternità'). Dioniso è l'affermazione dell'Essere, ma Arianna è l'affermazione dell'affermazione, la seconda affermazione, o il divenire-attivo. Da questo punto di vista, tutti i simboli di Arianna mutano di senso quando entrano in contatto con Dioniso, mentre con Teseo la loro forma ne veniva distorta. Non solo il canto di Arianna cessa di essere espressione di risentimento, per diventare ricerca attiva, una domanda che è già un'affermazione ("Chi sei tu?... È me che vuoi? Tutta me?"); ma il labirinto non è più il labirinto della conoscenza e della morale, non è più il cammino che intraprende, tenendosi al filo, colui che va a uccidere il toro.

Il labirinto è diventato il toro bianco, Dioniso-toro: "Io sono il tuo labirinto". Più precisamente, il labirinto è ora l'orecchio di Dioniso, l'orecchio-labirinto. Arianna deve avere le orecchie come quelle di Dioniso, per intendere l'affermazione dionisiaca, ma deve anche rispondere all'affermazione nell'orecchio di Dioniso stesso. Dioniso dice ad Arianna: "Hai piccole orecchie, hai le mie orecchie: mettimi una parola saggia!": sì. Capita a Dioniso di dire ad Arianna, per gioco: "Perché le tue orecchie non sono ancora più lunghe?" [3]. Dioniso le rammenta anche i suoi errori, quando ella amava Teseo e credeva che affermare fosse portare un peso, comportarsi come un asino. In verità, le orecchie di Arianna, con Dioniso, sono diventate piccole, piccole orecchie tonde, propizie all'eterno ritorno.

Le labyrinthe n'est plus d'architecture, il est devenu sonore, et de musique. C'est Schopenhauer qui définissait l'architecture en fonction de deux forces, celle de porter et celle d'être porté, support et charge, même si elles tendent à se confondre.

Mais la musique apparaît à l'opposé, quand Nietzsche se sépare de plus en plus du vieux faussaire, Wagner l'enchanteur : elle est la Légère, pure apesanteur (*Le cas Wagner*). Toute l'histoire triangulaire d'Ariane ne témoigne-t-elle pas d'une légèreté anti-wagnérienne, plus proche d'Offenbach et de Strauss que de Wagner ? Ce qui appartient essentiellement à Dionysos musicien, c'est de faire danser les toits, balancer les poutres (Detienne, 1986, 80-81 ; et les Bacchantes d'Euripides). Sans doute y a-t-il aussi de la musique du côté d'Apollon, et aussi du côté de Thésée ; mais c'est une musique qui se répartit d'après les territoires, les milieux, les activités, les éthos : un chant de travail, un chant de marche, un chant de danse, un chant pour le repos, un chant à boire, une berceuse..., presque de petites " rengaines ", dont chacune a son poids [4].

Pour que la musique se libère, il faudra passer de l'autre côté, là où les territoires tremblent, où les architectures s'effondrent, où les éthos se mêlent, où se dégage un puissant chant de la Terre, la grande ritournelle qui transmue tous les airs qu'elle emporte et fait revenir (Cf. les différents strophes des 'Sept sceaux', *Zarathoustra* III). Dionysos ne connaît plus d'autre architecture que celle des parcours et des trajets. N'était-ce pas déjà le propre du Lied, de sortir du territoire à l'appel ou au vent de la Terre ? Chacun des hommes supérieurs quitte son domaine et se dirige vers la grotte de Zarathoustra. Mais seul le dithyrambe s'étend sur la Terre et l'épouse tout entière. Dionysos n'a plus de territoire parce qu'il est partout sur la Terre [5]. Le labyrinthe sonore est le chant de la Terre, la Ritournelle, l'éternel retour en personne. Mais pourquoi opposer les deux côtés comme le vrai et le faux ? N'est-ce pas des deux côtés la même puissance du faux, et Dionysos n'est-il pas un grand faussaire, le plus grand " en vérité ", le Cosmopolite ! L'art n'est-il pas la plus haute puissance du faux ?

Il labirinto non è più un'architettura, è fatto di suoni, è musicale. È Schopenhauer che definisce l'architettura in funzione di due forze, ciò che porta e ciò che viene portato, il supporto e il peso, anche se le due forze tendono a confondersi.

Ma la musica compare dal lato opposto, quando Nietzsche si distacca sempre di più dal vecchio falsario, Wagner l'incantatore. La musica è Leggerezza, pura imponderabilità (*Il Caso Wagner*). L'intero triangolo amoroso di Arianna non testimonia forse una leggerezza anti-wagneriana, più prossima a Offenbach e Strauss che a Wagner stesso? Il musicante Dioniso è colui che fa danzare i tetti e ondeggiare le travi (Detienne [1986] 1987, 75-76). Certo, c'è della musica dalla parte di Apollo e di Teseo, ma è una musica che si distingue per territorio, ambiente, attività, ethos: un canto di lavoro, di marcia, di danza, un canto per il riposo, un canto conviviale, una berceuse... quasi dei 'ritornelli', ciascuno con il suo peso [4]. Perché la musica si liberi, è necessario passare sull'altro versante, dove i territori tremano, le architetture collassano, gli ethos si mescolano, dove dalla Terra si sprigiona un canto potente, il grande ritornello che trasforma tutte le arie che cattura e restituisce. (v. le diverse strofe dei 'Sette sigilli', *Zarathustra*, III). *Dioniso non conosce altra architettura se non quella dei percorsi e dei tragitti*. Non è in fondo una caratteristica del Lied uscire dal territorio al richiamo o al soffio di vento della Terra? Ognuno degli uomini superiori lascia il suo dominio e si dirige verso la grotta di Zarathustra. Ma solo il ditirambo si stende sulla Terra e la sposa, tutta intera. Dioniso non ha un suo territorio perché sta ovunque sulla Terra [5]. Il labirinto sonoro è il canto della Terra, il ritornello, l'eterno ritorno in persona.

Ma perché contrapporre i due versanti come vero e falso? Ogni versante non possiede la stessa potenza di falso? e Dioniso non è forse un grande falsario, il più grande in verità, il Cosmopolita?

Entre le haut et le bas, d'un côté à l'autre, il y a une différence considérable, une distance qui doit être affirmée. C'est que l'araignée refait toujours sa toile, et le scorpion ne cesse pas de piquer; chaque homme supérieur est fixé à sa propre prouesse, qu'il répète comme un numéro de cirque, (et c'est bien ainsi que le livre IV de *Zarathoustra* est organisé, à la manière d'un gala des Incomparables chez Raymond Roussel, ou d'un spectacle de marionnettes, d'une opérette). C'est que chacun de ces mimes a un modèle invariable, une forme fixe, qu'on peut toujours appeler vraie, bien qu'elle soit aussi " fausse " que ses reproductions. C'est comme le faussaire en peinture : ce qu'il copie du peintre original est une forme assignable aussi fausse que les copies ; ce qu'il laisse échapper, c'est la métamorphose où la transformation de l'original, l'impossibilité de lui assigner une forme quelconque, bref la création. C'est pourquoi les hommes supérieurs ne sont que les plus bas degrés de la volonté de puissance : " Puissent de meilleurs que vous passer de l'autre côté ! Vous représentez des degrés " (*Zarathoustra* IV, 'La salutation').

Avec eux la volonté de puissance représente seulement un vouloir-tromper, un vouloir-prendre, un vouloir-dominer, une vie malade épuisée qui brandit des prothèses. Leurs rôles mêmes sont des prothèses pour tenir debout. Seul Dionysos, l'artiste créateur, atteint à la puissance des métamorphoses qui le fait devenir, témoignant d'une vie jaillissante ; il porte la puissance du faux à un degré qui s'effectue non plus dans la forme, mais dans la transformation – " vertu qui donne ", ou création de possibilités de vie : transmutation. La volonté de puissance est comme l'énergie, on appelle noble celle qui est apte à se transformer. Sont vils, ou bas, ceux qui ne savent que se déguiser, se travestir, c'est-à-dire prendre une forme, et se tenir à une forme toujours la même. Passer de Thésée à Dionysos, c'est pour Ariane affaire de clinique de santé et de guérison. Pour Dionysos aussi. Dionysos a besoin d'Ariane. Dionysos est l'affirmation pure : Ariane est l'Anima l'affirmation dédoublée, le 'oui' chi répond au 'oui'. Mais, dédoublée, l'affirmation revient à Dionysos comme affirmation qui redouble.

L'arte non è la più elevata forma di potenza del falso? Fra sopra e sotto, un lato e l'altro, c'è una notevole differenza, una distanza che deve essere affermata. È il ragno che continuamente rifà la sua tela, è lo scorpione che non smette di pungere. Ogni uomo superiore ripete come un numero da circo la propria prodezza, cui è saldamente attaccato (ed è così che è organizzato il libro IV di *Zarathustra*, come un 'Gala des Incomparables' in Raymond Roussel, uno spettacolo di marionette o un'operetta). Ognuno di questi mimi si rifà a un modello invariabile, a una forma fissa, che può sempre essere definita vera, benché sia tanto 'falsa' quanto le sue riproduzioni. È come il falsario in pittura: ciò che copia dal pittore originale è una forma che può essere attribuita, altrettanto falsa delle copie; ciò che si lascia sfuggire è la metamorfosi, la trasformazione dell'originale, l'impossibilità di assegnargli una forma qualunque, insomma: la creazione. È per questo che gli uomini superiori non sono altro che il gradino più basso della volontà di potenza: "Possano gli uomini più grandi di voi passare al di là! Voi non siete che gradini" (*Zarathustra*, IV, 'Il saluto').

Con loro, la volontà di potenza è solo un voler ingannare, un voler prendere, un voler dominare, una vita malata ormai esausta che non può brandire che delle protesi. Loro stessi sono delle protesi per stare in piedi. Solo Dioniso, l'artista creatore, raggiunge la potenza delle metamorfosi grazie alle quali egli diviene, a testimonianza di una vita che sgorga. Egli porta la potenza del falso a un grado tale da essere raggiungibile non più nella forma ma nella trasformazione: 'virtù che dona' o creazione di possibilità di vita e quindi trasmutazione. La volontà di potenza è come l'energia, ed è nobile colui che è in grado di trasformarsi. Bassi e vili sono coloro che non sanno fare altro che camuffarsi, travestirsi, e cioè prendere una forma e attenersi sempre alla stessa forma. Passare da Teseo a Dioniso è per Arianna una questione clinica, di salute, di guarigione. E lo stesso vale per Dioniso. Dioniso ha bisogno di Arianna. Dioniso è l'affermazione pura: Arianna è l'Anima, l'affermazione sdoppiata, il 'sì' che risponde al 'sì'. Ma, una volta sdoppiata, la affermazione ritorna a Dioniso come affermazione che raddoppia.

C'est bien en ce sens que l'Eternel retour est le produit de l'union de Dionysos et d'Ariane.

Tant que Dionysos est seul, il a encore peur de la pensée de l'Eternel retour, parce qu'il craint que celui-ci ne ramène les forces réactives, l'entreprise de nier la vie, l'homme petit (fût-il supérieur ou sublime). Mais quand l'affirmation dionysiaque trouve son plein développement avec Ariane, Dionysos à son tour apprend quelque chose de nouveau : que la pensée de l'Eternel retour est consolante, en même temps que l'Eternel retour lui-même est sélectif.

L'Eternel retour est le produit d'une double affirmation, qui fait revenir ce qui s'affirme, et ne fait devenir que ce qui est actif. Ni les forces réactives ni la volonté de nier ne reviendront : elles sont éliminées par la transmutation, par l'Eternel retour qui sélectionne. Ariane a oublié Thésée, ce n'est même plus un mauvais souvenir. Jamais Thésée ne reviendra.

L'Eternel retour est actif et affirmatif ; il est l'union de Dionysos et d'Ariane. C'est pourquoi Nietzsche le compare, non seulement à l'oreille circulaire, mais à l'anneau nuptial. Voilà que le labyrinthe est l'anneau, l'oreille, l'Eternel retour lui-même qui se dit de ce qui est actif ou affirmatif. Le labyrinthe n'est plus le chemin où l'on se perd, mais le chemin qui revient. Le labyrinthe n'est plus celui de la connaissance et de la morale, mais celui de la vie et de l'Etre comme vivant. Quant au produit de l'union de Dionysos et d'Ariane, c'est le surhomme ou le sur-héros, le contraire de l'homme supérieur. Le surhomme est le vivant des cavernes et des cimes, le seul enfant qui se fasse par l'oreille, le fils d'Ariane et du Taureau.

* *Mystère d'Ariane selon Nietzsche*, " Bulletin de la Société Française d'études nietzschéennes ", Mars 1963, 12-15. *Mystère d'Ariane selon Nietzsche, Critique et clinique*, chapitre XIII, Paris 1993, 126-134.

È proprio in questo senso che l'Eterno ritorno è il prodotto dell'unione di Dioniso e Arianna. Fintanto che Dioniso è solo, non se la sente di pensare all'Eterno ritorno perché teme che riporterà le forze reattive, l'impresa di negare la vita, l'uomo meschino (che sia superiore o sublime). Ma quando l'affermazione dionisiaca trova in Arianna il suo complemento, Dioniso apprende a sua volta qualcosa di nuovo. Diviene consapevole che l'Eterno ritorno è consolante e, nello stesso tempo, è selettivo.

L'Eterno ritorno è il prodotto di una doppia affermazione, che riporta ciò che si afferma e porta solo ciò che è attivo. Né le forze reattive né la volontà di negazione ritorneranno: esse infatti vengono eliminate dalla trasmutazione, dall'Eterno ritorno selettivo. Arianna ha dimenticato Teseo, egli non è più nemmeno un cattivo ricordo. Teseo non tornerà mai più. L'Eterno ritorno è attivo e affermativo: è l'unione di Dioniso e Arianna. Per questo Nietzsche paragona l'Eterno ritorno non solo all'orecchio circolare, ma all'anello nuziale. Ecco che il labirinto è diventato l'anello, l'orecchio, lo stesso Eterno ritorno attivo e affermativo. Il labirinto non è più il percorso lungo il quale ci si perde, ma il percorso che ritorna. Il labirinto non è più quello della conoscenza e della morale, ma quello della vita e dell'Essere come vivente. Dall'unione di Dioniso e Arianna nasce il super-uomo, il super-eroe, che è l'opposto dell'uomo superiore. Il super-uomo è la creatura vivente delle caverne e delle vette, l'unico figlio che si fa orecchio, il figlio di Arianna e del Toro.

Traduzione a cura di Michela Maguolo.

1. *Zarathoustra*, III 'De l'esprit de lourdeur'. Et *Par-delà le bien et le mal*, 213 : " Penser et prendre une chose au sérieux. En assumer le poids, c'est tout un pour eux, ils n'en ont pas d'autre expérience ".
 2. Fragment d'une préface pour *Humain trop humain*. Cf. aussi l'intervention d'Ariane, dans *La volonté de puissance*, I, livre 2, par. 226.
 3. *Crépuscule des Idoles*, " Ce que les Allemands sont en train de perdre ", 19.
 4. A ses animaux meme Zarathoustra dit : l'éternel retour, " vous en avez déjà fait une rengaine " III, 'Le convalescent' , par. 2.
 5. Sur la question du 'sanctuaire' , c'est-à-dire du territoire du Dieu, cf. Jeanmarie 1951, 193 (" On le rencontre partout et pourtant il n'est nulle part chez lui... Il s'est insinué plus qu'il ne s'est imposé...").
-

Références bibliographiques

Detienne 1986

M.Detienne, *Dyonise à ciel ouvert*, Paris 1986.

Jeanmaire 1951

H. Jeanmaire, *Dionysos. Histoire du culte du Bacchus*, Paris 1951.

Melville [1857] 1950

H. Melville, *Le grand escroc* [*The Confidence Man. His Masquerade*, New York 1857] Paris 1950.

Nietzsche 1935

F. Nietzsche, *Volonté de puissance*, traduit par Geneviève Bianquis, Paris, 1935.

1. v. *Zarathustra*, III, 'Dello spirito di gravità'; Al di là del bene e del male, 213: "‘Pensare’ e ‘prendere sul serio’ una cosa, ‘soppesarla gravemente’ - questo per loro è tutt’uno: soltanto in tal modo hanno ‘vissuto’".
 2. Frammento di una prefazione per *Umano troppo umano*, 10. V. anche l'intervento di Arianna in Nietzsche 1935, vol. 1, t. 2, par. 226.
 3. *Crepuscolo degli Idoli*, 'Quello che i Tedeschi stanno per perdere'.
 4. Ai suoi animali, Zarathustra dice: l'Eterno ritorno, "voi ne avete già fatto una canzone da organetto", III 'Il convalescente'.
 5. Sulla questione del 'Santuario' cioè del territorio di Dio, v. Jeanmaire, [1951] 1972, 194: "Dioniso lo si incontra dovunque e [...] tuttavia, in nessun luogo egli è a casa sua [...]. Più che imporsi, egli si insinua".
-

Riferimenti bibliografici

Detienne [1986] 1987

M. Detienne, *Dioniso a cielo aperto* [*Dyonise à ciel ouvert*, Paris 1986] Bari 1987.

Jeanmaire [1951]1972

H. Jeanmaire, *Dioniso. Religione e cultura in Grecia* [*Dionysos. Histoire du culte du Bacchus*, Paris 1951], Torino 1972.

Melville [1857] 1961

H. Melville, *L'uomo di fiducia. Una mascherata* [*The Confidence Man. His Masquerade*, New York 1857], tr. it. Sergio Perosa, Venezia 1961.

Nietzsche 1935

F. Nietzsche, *Volonté de puissance*, traduit par Geneviève Bianquis, Paris, 1935.

La double affirmation : Ariane*

Gilles Deleuze

Qu'est-ce que l'affirmation dans toute sa puissance ? Nietzsche ne supprime pas le concept d'être. Il propose de l'être une nouvelle conception. L'affirmation est être. L'être n'est pas l'objet de l'affirmation, pas davantage un élément qui s'offrirait, qui se donnerait en charge à l'affirmation. L'affirmation n'est pas la puissance de l'être, au contraire. L'affirmation elle-même est l'être, l'être est seulement l'affirmation dans toute sa puissance. On ne s'étonnera donc pas qu'il n'y ait chez Nietzsche ni analyse de l'être pour lui-même, ni analyse du néant pour lui-même ; on évitera de croire que Nietzsche, à cet égard, n'ait pas livré sa dernière pensée. *L'être et le néant sont seulement l'expression abstraite de l'affirmation et de la négation comme qualités (qualia) de la volonté de puissance* [1].

Mais toute la question est : en quel sens l'affirmation est-elle elle-même l'être ? L'affirmation n'a pas d'autre objet que soi-même. Mais précisément, elle est l'être en tant qu'elle est à elle-même son propre objet. L'affirmation comme objet de l'affirmation: tel est l'être. En elle-même et comme l'affirmation première, elle est devenir. Mais elle est l'être, en tant qu'elle est l'objet d'une autre affirmation qui élève le devenir à l'être ou qui extrait l'être du devenir. C'est pourquoi l'affirmation dans toute sa puissance est double: on affirme l'affirmation. C'est affirmation première (le devenir) qui est être, mais elle ne l'est que comme objet de la seconde affirmation. Les deux affirmations constituent la puissance d'affirmer dans son ensemble. Que cette puissance soit nécessairement double est exprimé par Nietzsche dans des textes de haute portée symbolique:

La duplice affermazione: Arianna*

Gilles Deleuze

Che cos'è l'affermazione in tutta la sua potenza? Nietzsche non abolisce il concetto di essere: ne propone invece una nuova concezione.

L'affermazione è l'essere. L'essere non è l'oggetto dell'affermazione, né, tanto meno, un elemento che si attribuisce all'affermazione.

L'affermazione non è la potenza dell'essere. L'affermazione è l'essere e l'essere non è altro che l'affermazione in tutta la sua potenza. Non dobbiamo dunque meravigliarci se in Nietzsche non c'è né analisi dell'essere in sé, né analisi del nulla in sé. Sarebbe sbagliato credere che Nietzsche non abbia, a questo riguardo, espresso fino in fondo il proprio pensiero. *L'essere e il nulla non sono altro che l'espressione astratta dell'affermazione e della negazione come qualità (qualia) della volontà di potenza*[1].

Il problema a questo punto è: in quale senso l'affermazione è essa stessa l'essere? L'affermazione non ha altro oggetto che se stessa; ma, proprio per questo, essa è l'essere, in quanto è oggetto di se stessa.

L'affermazione come oggetto dell'affermazione: questo è l'essere. In sé, e come prima affermazione, essa è divenire. Ma essa è l'essere in quanto è l'oggetto di un'altra affermazione che innalza il divenire all'essere, ovvero deriva l'essere dal divenire. Per questo, l'affermazione in tutta la sua potenza è duplice: si afferma l'affermazione. La prima affermazione (il divenire) è l'essere, ma lo è solo come oggetto della seconda affermazione. Le due affermazioni costituiscono la potenza affermativa nel suo insieme. Che questa potenza sia necessariamente duplice, è spiegato da Nietzsche in testi di grande portata simbolica.

1. Les deux animaux de Zarathoustra, l'aigle et le serpent. Interprétés du point de vue de l'éternel retour, l'aigle est comme la grande année, la période cosmique, et le serpent, comme la destinée individuelle insérée dans cette grande période. Mais cette interprétation exacte n'en est pas moins insuffisante, parce qu'elle suppose l'éternel retour et ne dit rien sur les éléments préconstituants dont il dérive. L'aigle plane en larges cercles, un serpent enroulé autour de son cou, " non pareil à une proie, mais comme un ami " (*Zarathoustra*, Prologue, 10) : on y verra la nécessité, pour l'affirmation la plus fière d'être accompagnée, doublée d'une affirmation seconde qui la prend pour objet.

2. Le couple divin, Dionysos-Ariane. " Qui donc sait en dehors de moi, qui est Ariane ! " (*Ecce Homo*, III 'Ainsi parlait Zarathoustra', 8). Et sans doute le mystère d'Ariane a-t-il une pluralité de sens. Ariane aime Thésée. Thésée est une représentation de l'homme supérieur : c'est l'homme sublime et héroïque, celui qui assume les fardeaux et qui vainc les monstres. Mais il lui manque précisément la vertu du taureau, c'est-à-dire le sens de la terre quand il est attelé, et aussi la capacité de dételer, de rejeter les fardeaux [2]. Tant que la femme aime l'homme, tant qu'elle est mère, sœur, épouse de l'homme, serait-ce l'homme supérieur, elle est seulement l'image féminine de l'homme : la puissance féminine reste enchaînée dans la femme (*Zarathoustra* III, 'De la vertu qui amenuise'). Mères terribles, sœurs et épouses terribles, la féminité représente ici l'esprit de vengeance et le ressentiment qui animent l'homme lui-même. Mais Ariane abandonnée par Thésée sent venir une transmutation qui lui est propre: la puissance féminine affranchie, devenue bienfaisante et affirmative, l'Anima. " Que le reflet d'une étoile luise dans votre amour ! Que votre espoir dise: Oh, puissé-je mettre au monde le surhomme ! " (*Zarathoustra* I, 'Des femmes jeunes et vieilles').

Bien plus : par rapport à Dionysos, Ariane-Anima est comme une seconde affirmation. L'affirmation dionysiaque réclame une autre affirmation qui la prend pour objet.

1. *I due animali di Zarathustra, l'aquila e il serpente.* L'aquila, interpretata dal punto di vista dell'eterno ritorno, è il simbolo del grande anno, del tempo cosmico, il serpente è il simbolo del destino individuale all'interno di questo tempo. Ma questa interpretazione, pur esatta, è nondimeno insufficiente, poiché presuppone l'eterno ritorno e non dice nulla sulle condizioni da cui questo dipende. L'aquila volteggia in larghi cerchi, con un serpente avvolto intorno al collo, "non simile a una preda, ma come un amico" (*Zarathustra*, 'Prefazione', 10): si intravede qui la necessità, per la più orgogliosa affermazione, di essere accompagnata e raddoppiata da una seconda affermazione che l'assume come oggetto.

2. *La coppia divina, Dioniso - Arianna.* "Chi, dunque, a parte me, sa chi è Arianna!" (*Ecce Homo*, III, 'Così parlò Zarathustra', 8). E indubbiamente il mistero di Arianna contiene una pluralità di sensi. Arianna ama Teseo. Teseo è una rappresentazione dell'uomo superiore, dell'uomo sublime ed eroico, colui che si fa carico dei fardelli e soggioga i mostri. Ma gli manca, per l'appunto, la virtù del toro, ossia il senso della terra, quando è sotto il giogo, come anche la capacità di sottrarsi al giogo, di respingere i fardelli [2]. Finché la donna ama l'uomo, finché ella è madre, sorella, sposa, fosse anche dell'uomo superiore, essa non è altro che l'immagine femminile dell'uomo: la potenza femminile rimane incatenata nella donna (*Zarathustra* III, 'Della virtù che rende meschini'). Madri terribili, sorelle e spose terribili, la femminilità rappresenta qui lo spirito di vendetta e il risentimento da cui l'uomo stesso è animato. Ma Arianna abbandonata da Teseo sente sopraggiungere una trasmutazione che le è propria: la potenza femminile emancipata, divenuta benefica e affermativa, l'Anima. "Il riflesso di una stella splenda sul vostro amore! La vostra speranza sia: possa io dare alla luce il super-uomo!" (*Zarathustra* I, 'Delle femmine, vecchie e giovani').

Di più: in rapporto a Dioniso, Arianna-Anima è come una seconda affermazione. L'affermazione dionisiaca richiede una seconda affermazione che l'assuma come oggetto.

Le devenir dionysiaque est l'être, l'éternité, mais en tant que l'affirmation correspondante est elle-même affirmée : " Eternelle affirmation de l'être, éternellement je suis ton affirmation " (*Dithyrambes de Dionysos*, 'Gloire et éternité'). L'éternel retour " rapproche au maximum " le devenir et l'être, il affirme l'un de l'autre (*Volonté de Puissance II*, 170) ; encore faut-il une seconde affirmation pour opérer ce rapprochement. C'est pourquoi l'éternel retour est lui-même un anneau nuptial (*Zarathoustra III*, 'Le sept sceaux'). C'est pourquoi l'univers dionysiaque, le cycle éternel, est un anneau nuptial, un miroir de noces qui attend l'âme (anima) capable de s'y mirer, mais aussi de le réfléchir en se mirant [3]. C'est pourquoi Dionysos veut une fiancée: " C'est moi, moi que tu veux ? Moi, tout entière ? ... " (*Dithyrambes de Dionysos*, 'Plainte d'Ariane'). (Là encore on remarquera que, suivant le point où l'on se place, les noces changent de sens ou de partenaires. Car, selon l'éternel retour constitué, Zarathoustra apparaît lui-même comme le fiancé, et l'éternité, comme une femme aimée. Mais d'après ce qui constitue l'éternel retour, Dionysos est la première affirmation, le devenir et l'être, mais juste ment le devenir qui n'est être que comme objet d'une seconde affirmation; Ariane est cette seconde affirmation, Ariane est la fiancée, la puissance féminine amante).

3. *Le labyrinthe ou les oreilles*. Le labyrinthe est une image fréquente chez Nietzsche. Il désigne d'abord l'inconscient, le soi ; seule l'Anima est capable de nous réconcilier avec l'inconscient, de nous donner un fil conducteur pour son exploration. En second lieu, le labyrinthe désigne l'éternel retour lui-même : circulaire, il n'est pas le chemin perdu, mais le chemin qui nous ramène au même point, au même instant qui est, qui a été et qui sera. Mais plus profondément, du point de vue de ce qui constitue l'éternel retour, le labyrinthe est le devenir, l'affirmation du devenir. Or l'être sortit du devenir, il s'affirme du devenir lui-même, pour autant que l'affirmation du devenir est l'objet d'une autre affirmation (le fil d'Ariane).

Il divenire dionisiaco è l'essere, l'eternità, ma solo quando l'affermazione corrispondente è essa stessa affermata: "Eterna affermazione dell'essere, io sono in eterno la tua affermazione" (*Ditirambi di Dioniso*, 'Gloria e eternità'). L'eterno ritorno "avvicina al massimo" divenire ed essere, afferma l'uno dell'altro (*Volontà di Potenza II*, 170): una seconda affermazione è necessaria perché l'avvicinamento si avveri. Per questo l'eterno ritorno è un anello nuziale (*Zarathustra*, III, 'I sette sigilli'). Per questo l'universo dionisiaco, il ciclo eterno, è un anello nuziale, uno specchio nuziale in attesa dell'anima che vi si specchi e, specchiandosi, lo rifletta [3]. Per questo Dioniso desidera una compagna: "È me che vuoi? Tutta me?" (*Ditirambi di Dioniso*, 'Lamento di Arianna'). (Anche qui si può osservare che, a seconda del punto di vista, le nozze cambiano senso e sposi. Perché, secondo l'eterno ritorno una volta costituito, Zarathustra appare lui Stesso come il promesso sposo, e l'eternità come la donna amata. Ma in base a ciò che costituisce l'eterno ritorno, Dioniso è la prima affermazione, il divenire e l'essere, ma, appunto, il divenire che è l'essere soltanto come oggetto di una seconda affermazione: Arianna è questa seconda affermazione, Arianna è la sposa promessa, la potenza femminile che ama).

3. *Il labirinto o le orecchie*. Il labirinto è un'immagine frequente in Nietzsche. Sta ad indicare innanzitutto l'inconscio, il sé; soltanto l'Anima è in grado di riconciliarci con l'inconscio, di offrirci un filo conduttore per esplorarlo. Secondariamente, il labirinto sta ad indicare l'eterno ritorno, che è circolare, non il cammino perduto, bensì il cammino che ci riconduce al medesimo punto, al medesimo istante che è, che è stato e che sarà. Ma, in un senso più profondo, il labirinto, dal punto di vista di ciò che costituisce l'eterno ritorno, è il divenire, l'affermazione del divenire. Ora, l'essere deriva dal divenire, s'afferma dal divenire, nella misura in cui l'affermazione del divenire è l'oggetto di un'altra affermazione (il filo d'Arianna).

Tant qu'Ariane fréquenta Thésée, le labyrinthe était pris à l'envers, il s'ouvrait sur les valeurs supérieures, le fil était le fil du négatif et du ressentiment, le fil moral [4]. Mais Dionysos apprend à Ariane son secret: le vrai labyrinthe est Dionysos lui-même, le vrai fil est le fil de l'affirmation. " Je suis ton labyrinthe " [5]. Dionysos est le labyrinthe et le taureau, le devenir et l'être, mais le devenir qui n'est être que pour autant que son affirmation est elle-même affirmée. Dionysos ne demande pas seulement à Ariane d'entendre, mais d'affirmer l'affirmation: " Tu as de petites oreilles, tu as mes oreilles: mets-y un mot avisé ". L'oreille est labyrinthique, l'oreille est le labyrinthe du devenir ou le dédale de l'affirmation. Le labyrinthe est ce qui nous mène à l'être, il n'y a d'être que du devenir, il n'y a d'être que du labyrinthe lui-même.

Mais Ariane a les oreilles de Dionysos: l'affirmation doit être elle-même affirmée pour qu'elle soit précisément l'affirmation de l'être. Ariane met un mot avisé dans les oreilles de Dionysos. C'est-à-dire : ayant elle-même entendu l'affirmation dionysiaque, elle en fait l'objet d'une seconde affirmation que Dionysos entend.

Si nous considérons l'affirmation et la négation comme qualités de la volonté de puissance, nous voyons qu'elles n'ont pas un rapport univoque. La négation s'oppose à l'affirmation, mais l'affirmation diffère de la négation. Nous ne pouvons pas penser l'affirmation comme " s'opposant " pour son compte à la négation : ce serait mettre le négatif en elle.

L'opposition n'est pas seulement la relation de la négation avec l'affirmation, mais l'essence du négatif en tant que tel. Et la différence est l'essence de l'affirmatif en tant que tel. L'affirmation est jouissance et jeu de sa propre différence, comme la négation, douleur et travail de l'opposition qui lui est propre. Mais quel est ce jeu de la différence dans l'affirmation ? L'affirmation est posée une première fois comme le multiple, le devenir et le hasard. Car le multiple est la différence de l'un et de l'autre, le devenir est la différence avec soi, le hasard est la différence " entre tous " ou distributive.

Finché Arianna si accompagnava a Teseo, il labirinto era percorso in senso inverso, si apriva verso valori superiori, il filo era il filo del negativo e del risentimento, il filo morale [4]. Ma Dioniso rivela ad Arianna il suo segreto: il vero labirinto è Dioniso stesso, il vero filo è il filo dell'affermazione. "Io sono il tuo labirinto" (Ditirambi di Dioniso, 'Lamento di Arianna') [5]. Dioniso è il labirinto e il toro, il divenire e l'essere, ma il divenire che è l'essere solo in quanto la sua affermazione è essa stessa affermata. Dioniso non si limita a chiedere ad Arianna di ascoltare, ma anche di affermare l'affermazione: "Hai piccole orecchie, hai le mie orecchie: metti una parola saggia". L'orecchio è labirintico, l'orecchio è il labirinto del divenire o il dedalo dell'affermazione. Il labirinto ci conduce all'essere, non c'è essere che del divenire, non c'è essere che del labirinto stesso. Ma Arianna ha le orecchie di Dioniso: l'affermazione deve essere essa stessa affermata, perché sia, appunto, affermazione dell'essere. Arianna mette una parola saggia nelle orecchie di Dioniso. Ossia: ascoltata l'affermazione dionisiaca, ella ne fa l'oggetto di una seconda affermazione che Dioniso a sua volta ascolta.

Se consideriamo affermazione e negazione come qualità della volontà di potenza, constatiamo che esse non hanno un rapporto univoco. La negazione si oppone all'affermazione, ma questa differisce dalla negazione. Non si può pensare che l'affermazione "si opponga" per conto proprio alla negazione: sarebbe come introdurre in essa il negativo. L'opposizione non è soltanto la relazione della negazione con l'affermazione, bensì l'essenza del negativo in quanto tale. Mentre l'essenza dell'affermativo in quanto tale sta nella differenza. L'affermazione è godimento e giuoco della propria differenza, così come la negazione è dolore e travaglio dell'opposizione che le è propria. Ma qual è il giuoco della differenza nell'affermazione? L'affermazione è posta una prima volta come il molteplice, il divenire, la casualità. Infatti, il molteplice è la differenza dell'uno e dell'altro, il divenire è la differenza con sé, il caso è la differenza "tra tutti", ovvero distributiva.

Puis l'affirmation se dédouble, la différence est réfléchie dans l'affirmation de l'affirmation: moment de la réflexion où une seconde affirmation prend pour objet la première. Mais ainsi l'affirmation redouble: comme objet de la seconde affirmation, elle est l'affirmation elle-même affirmée, l'affirmation redoublée, la différence élevée à sa plus haute puissance. Le devenir est l'être, le multiple est l'un, le hasard est la nécessité. L'affirmation du devenir est l'affirmation de l'être, etc., mais pour autant qu'elle est l'objet de la seconde affirmation qui la porte à cette puissance nouvelle. L'être se dit du devenir, l'un du multiple, la nécessité du hasard, mais pour autant que le devenir, le multiple et le hasard se réfléchissent dans la seconde affirmation qui les prend pour objet.

Ainsi, c'est le propre de l'affirmation de revenir, ou de la différence de se reproduire. Revenir est l'être du devenir, l'un du multiple, la nécessité du hasard : l'être de la différence en tant que telle, ou l'éternel retour. Si nous considérons l'affirmation dans son ensemble, nous ne devons pas confondre, sauf par commodité d'expression, l'existence de deux puissances d'affirmer avec l'existence de deux affirmations distinctes. Le devenir et l'être sont une même affirmation, qui passe seulement d'une puissance à l'autre en tant qu'elle est l'objet d'une seconde affirmation. L'affirmation première est Dionysos, le devenir. L'affirmation seconde est Ariane, le miroir, la fiancée, la réflexion. Mais la seconde puissance de l'affirmation première est l'éternel retour ou l'être du devenir. C'est la volonté de puissance comme élément différentiel qui produit et développe la différence dans l'affirmation, qui réfléchit la différence dans l'affirmation de l'affirmation, qui la fait revenir dans l'affirmation elle-même affirmée.

Dionysos développé, réfléchi, élevé à la plus haute puissance : tels sont les aspects du vouloir dionysiaque qui sert de principe à l'éternel retour.

Successivamente, l'affermazione si sdoppia, la differenza viene riflessa nell'affermazione dell'affermazione: momento della riflessione in cui una seconda affermazione prende la prima per oggetto. Ma così l'affermazione raddoppia: come oggetto della seconda affermazione essa è l'affermazione affermata, l'affermazione raddoppiata, la differenza elevata alla sua potenza più alta. Il divenire è l'essere, il molteplice è l'uno, il caso è la necessità. L'affermazione del divenire è l'affermazione dell'essere, eccetera, ma in quanto essa è l'oggetto della seconda affermazione che la innalza a questa nuova potenza. L'essere si dice del divenire, l'uno del molteplice, la necessità del caso, ma in quanto il divenire, il molteplice e il caso si riflettono nella seconda affermazione che li assume come oggetti.

Così, è caratteristico dell'affermazione ritornare, o della differenza riprodursi. Ritornare è l'essere del divenire, l'uno del molteplice, la necessità del caso: l'essere della differenza in quanto tale o l'eterno ritorno. Se consideriamo l'affermazione nel suo insieme, non dobbiamo confondere, salvo che per comodità di espressione, l'esistenza di due potenze affermative con l'esistenza di due affermazioni distinte. Il divenire e l'essere sono una medesima affermazione, che passa solamente da una potenza all'altra in quanto oggetto di una seconda affermazione. La prima affermazione è Dioniso, il divenire. La seconda affermazione è Arianna, lo specchio, la sposa promessa, la riflessione. Ma la seconda potenza della prima affermazione è l'eterno ritorno o l'essere del divenire. La volontà di potenza come elemento differenziale produce e sviluppa la differenza nell'affermazione, riflette la differenza nell'affermazione dell'affermazione, la fa ritornare nella stessa affermazione affermata.

Dioniso sviluppato, riflesso, elevato alla potenza più alta: questi sono i caratteri del volere dionisiaco che costituisce il principio dell'eterno ritorno.

*Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Paris 1962. Chapitre V. Le surhomme: contre la dialectique. 12 La double affirmation : Ariane [Table analytique. L'affirmation de l'affirmation (double affirmation) - Le mystère d'Ariane, le labyrinthe. - L'affirmation affirmé (seconde puissance). - Différence, affirmation et éternel retour. - Le sens de Dionysos.].

1. Trouver dans l'affirmation et la négation les racines mêmes de l'être et du néant n'est pas nouveau ; cette thèse s'inscrit dans une longue tradition philosophique. Mais Nietzsche renouvelle et bouleverse cette tradition par sa conception de l'affirmation et de la négation, par sa théorie de leur rapport et de leur transformation.

2. *Zarathoustra II, 'Des hommes sublimes'*. — “ Rester les muscles inactifs et la volonté de déceler : c'est ce qu'il y a de plus difficile pour vous autres, hommes sublimes ”.

3. *Volonté de Puissance II*, 51 : autre développement de l'image des fiançailles et de l'anneau nuptial.

4. *Volonté de Puissance III*, 408 : “ Nous sommes particulièrement curieux d'explorer le labyrinthe, nous nous efforçons de lier connaissance avec M. le Minotaure dont on raconte des choses si terribles; que nous importent votre chemin qui monte, votre fil qui mène dehors, qui mène au bonheur et à la vertu, qui mène vers vous, je le crains... vous pouvez nous sauver à l'aide de ce fil ? Et nous, nous vous en prions instamment, pendez-vous à ce fil ! ”.

5. *Dithyrambes de Dionysos, 'Plainte d'Ariane'* : “ Sois prudente Ariane ! Tu as de petites oreilles, tu as mes oreilles : Mets-y un mot avisé ! Ne faut-il pas d'abord se haïr si l'on doit s'aimer ? ... Je suis ton labyrinthe... ”.

*Gilles Deleuze, Nietzsche et la philosophie, Paris 1962, V, 12. [Indice analitico: L'affermazione dell'affermazione (doppia affermazione) - Il mistero di Arianna, il labirinto - L'affermazione affermata (la seconda potenza) - Differenza, affermazione ed eterno ritorno - Il senso di Dioniso]. Traduzione a cura di Michela Maguolo.

1. *Zarathoustra* II, 'Dei sublimi': "Stare fermi senza più tendere i muscoli e con il giogo della volontà staccato: questa è la cosa più difficile per voi, sublimi!".

2. *Volonté de puissance* II, 51: altro sviluppo dell'immagine del fidanzamento e dell'anello nuziale.

3. *Volonté de puissance* III, 408; "Siamo particolarmente curiosi di esplorare il labirinto, e ci sforziamo di fare la conoscenza del Minotauro, di cui si dicono cose terribili. Che c'importa del vostro sentiero che sale, del vostro filo che conduce all'uscita, alla felicità e alla virtù, che conduce fino a voi, temo... Voi pensate di poterci salvare con quel filo? E allora noi immediatamente vi preghiamo di impiccarvi con quel filo!".

4. "Sii prudente. Arianna. Hai piccole orecchie. Hai le mie orecchie: metti una parola saggia. Non bisogna, forse, innanzitutto odiarsi se ci si deve amare?... Io sono il tuo labirinto..." (Dithyrambes dionysiaques, "Lamento di Arianna").

Saggi

Gestos, palabras y signos de la Ariadna de Friedrich Nietzsche

Victoria Cirlot

Desde la exégesis que Gilles Deleuze dedicó a la obra de Friedrich Nietzsche y el lugar que concedió a Ariadna, no puede haber ya duda alguna acerca del relevante papel de esta figura mítica en el pensamiento del filósofo alemán (Deleuze 1962; Deleuze [1963, 1987] 1993; Deleuze 1965). Los elementos del mito antiguo – Minotauro, laberinto, Naxos, Teseo, Dioniso, Ariadna – aparecen dispersos y combinados de modos diversos a lo largo de su obra, al menos desde la *Fröhliche Wissenschaft* (1882). Lo hacen, por lo general, de forma velada pero no tanto como para impedir su reconocimiento, mostrando una vez más la continuidad temporal del mito y su impresionante potencia (Blumenberg [1979, 2017] 2003). En lo que respecta concretamente a la princesa cretense, antes diosa y señora del laberinto, Ariadna, sus atributos permanecen (por ejemplo, el hilo), pero se le añaden otros. La antigua Ariadna convive con otra moderna. Nietzsche trabaja el personaje, a partir no sólo de los textos antiguos, sino también de las imágenes. Ariadna se hace visible. Adquiere vida a través de los gestos que le atribuye, a través de sus palabras y expresiones, hasta convertirse ella misma en signo legible. Relegada a los fragmentos desechados del *Zarathustra* (1882-1885), pero perceptible detrás de otros rostros de la misma obra, Ariadna va imponiendo lentamente su presencia hasta su eclosión final en el ditirambo de Dioniso, *El lamento de Ariadna* (1888). La intención de este ensayo consiste en mostrar esta historia de desenmascaramiento de Ariadna a lo largo de estos últimos seis años, extraordinariamente fértiles, en la vida de Nietzsche antes del hundimiento. Reconstruir el paradigma histórico y cultural en que tiene lugar su reaparición y su nueva imagen. Atender a la visibilidad que, insospechadamente, habría de cobrar esta figura femenina en unos textos filosóficos que indagaron, a golpe de martillo, en las posibilidades de una transvaloración (*Umwertung*) de los valores.

1.

Si en su comentario al *Lamento de Ariadna*, Max Reinhardt consideró el poema como un caso único en la historia de la literatura, se debe a que ese mismo poema ya lo encontramos en la cuarta parte de *Zaratustra* como “la canción o el lamento del mago”, aunque en masculino. “¿Qué clase de drama será este en que los papeles se dejan intercambiar de este modo?”, se preguntaba (Reinhardt [1935] 1960, 313). Lo cierto es que lo masculino domina en el *Zaratustra*, como si Nietzsche se resistiera a dejar aparecer lo femenino, cuando efectivamente la imagen textual remite a una mujer, y además no a cualquiera, sino concretamente a Ariadna, al menos tal y como la conocemos en la escultura de los Museos Vaticanos, la *Ariadna dormida*, o en cualquiera de las otras copias que han quedado de ella, la medicea de los Uffizi en Firenze, la del Museo del Prado, la del San Antonio Museum de Texas o la del Museo de Antalya [Fig. 1]. Confundida con Cleopatra durante siglos, con la que compartía un cierto destino, el sueño o la muerte – en cualquier caso, transformación –, la mujer está dormida con el brazo derecho en alto y doblado, mientras que con la mano derecha se sostiene la mejilla. El modelo inspirador de estas Ariadnas puede situarse en el ámbito de la creación del primer helenismo microasiático, específicamente el de Pérgamo, entre finales del siglo III y el siglo II a.C. (Valeri 2019; Elvira Barba 2010). Es la misma postura, la del brazo que enmarca la cabeza, de la que se sirve Nietzsche para hablar del héroe en el capítulo *De los sublimes (Von den Erhabenen)* de la IIª parte:

Den Arm über das Haupt gelegt: so sollte der Held ausruhn, so sollte er auch sein Ausruhen überwinden (Nietzsche [1883] 1981-1988, 152).

[Con el brazo apoyado sobre la cabeza: así debería reposar el héroe, así debería superar incluso su reposo (Nietzsche [1883] 2009, 181)].

Sólo unas líneas más abajo encontramos la frase clave que nos coloca sin ambages ante el mito de Ariadna, aunque Nietzsche no la nombre y convierta el mito en “el misterio del alma” (*Geheimnis der Seele*):

Diess nämlich ist das Geheimnis der Seele: erst, wenn sie der Held verlassen hat, naht ihr, im Traume, – der Über-held (Nietzsche [1883] 1967-1988, 152).

[Este es, en efecto, el misterio del alma: sólo cuando el héroe la ha abandonado acércase a ella, en sueños, – el superhéroe (Nietzsche [1883] 2009, 181)].

El héroe y el superhéroe tienen nombres en el mito de Ariadna: son Teseo y Dioniso. Ariadna tampoco es aquí nombrada, sino que aparece como el alma. En cambio, en los *Fragmentos póstumos*, en un pasaje fechado en verano de 1883, encontramos una variante pero, aquí sí, con los nombres:

Dionysos auf einem Tiger: der Schädel einer Ziege: ein Panther. Ariadne träumend: 'vom Helden verlassen träume ich den Über-Helden' (Nietzsche [1882-1884] 1967-1988, 13 [1], 433).

[Dioniso sobre el tigre: el cráneo de una cabra: una pantera. Ariadna soñando: 'abandonada por el héroe sueño con el superhéroe' (traducción del autor)].

Estamos, pues, ante el mito que colocó a Ariadna en esa situación doble entre el abandono de Teseo y la espera de Dioniso, esa que es la que nos muestra la escultura de *Ariadna dormida*, en un sueño probablemente posterior al abandono de Teseo porque es un sueño inquieto, como puede deducirse de la postura de los brazos, del desarreglo de su vestimenta, de la expresión del rostro con la boca semiabierta, que evoca la llegada de Dioniso, ya en éxtasis como las ménades del tíaso (Valeri 2019).

En *Zaratustra* Ariadna aparece siempre como el alma. Gracias a la edición crítica de Colli-Montinari sabemos que el capítulo de la IIIª Parte, *De la gran nostalgia (Von der grossen Sehnsucht)* se llamaba anteriormente *Ariadne*, como también el capítulo de la versión definitiva *Los siete sellos (Die sieben Siegel)* tenía por título *Dionysos* (Colli-Montinari 1988, 324-325). Así pues, indecisión, oscilación, resistencia, por parte de Nietzsche a la hora de dar plena entrada al mito de Ariadna en el *Zaratustra*, pero está claro que el mito está ahí latiendo, y es perceptible a pesar de los ocultamientos. También en un pasaje de *Die fröhliche Wissenschaft*, Karl Kerényi ya vió una clara alusión al mito en una epifanía de la nave (*Schiffepiphanie*), tal y como puede contemplarse en el vaso François, aunque tampoco haya nombre alguno y Nietzsche no hubiera visto nunca el vaso (Kerényi 1944).

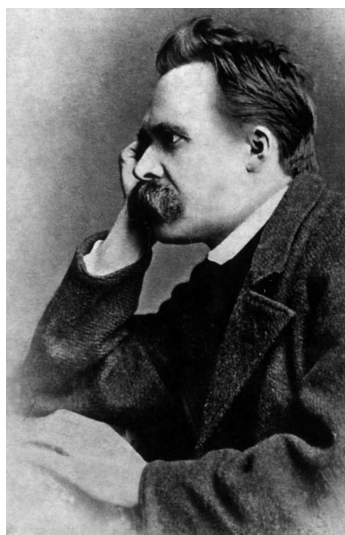


1 | Adriana dormida, siglo II d.C., Città del Vaticano, Museo Pio Clementino, Galleria delle Statue.

2 | Guercino, *Muerte de Cleopatra*, 1648, Genova, Musei di Strada Nuova.

Retornemos a la postura del héroe con el brazo levantado. Con frecuencia se ha ensalzado el sentido auditivo en Nietzsche, y con razón, pero a pesar de su casi ceguera no puede pasarse por alto la intensidad de su sentido visual. Ahí están todas sus descripciones de cosas, ciudades, entre las que destaca Turín, y su gran capacidad para captar la luz, los colores, y cómo la contempla a través de la pintura, a través de Claude Lorrain, como describe en una carta a Heinrich Köselitz fechada en Turín el 30 de octubre de 1888 (Nietzsche [1887-1889] 2012, 280). Pero no sólo capta con gran sutileza luz y colores, sino también gestos. No he podido encontrar testimonio de que Nietzsche hubiera visto la *Ariadna dormida* de los Museos Vaticanos, por ejemplo, durante su estancia de Roma en el mes de mayo de 1883 (en julio de este año escribe Nietzsche a Köselitz diciéndole que ha concebido la IIª parte del *Zaratustra* y que “la ha dado a luz”; Nietzsche [1880-1884] 2010, 374), sino sólo de la impresión que le produjo el antiguo busto de Epicuro en el Museo Capitolino, en el que pudo ver el máximo grado de expresión de voluntad y espiritualidad (Nietzsche [1880-1884] 2010, 360). Pero aunque Nietzsche no hubiera estado en los Museos Vaticanos contemplando a la Cleopatra/Ariadna, sí que es seguro que esa postura femenina tenía que conmover al filósofo, como así lo hizo la Cleopatra de Guercino del Palazzo Brignole de Genova, según reconoce en una carta fechada el 11 de mayo de 1877: “Die andern Bilder liessen mich kalt, ausgenommen eine sterbende Cleopatra von Guercino” [“Los otros cuadros [salvo van Dyck y Rubens] me dejaron frío a excepción de una Cleopatra muriente”] (Nietzsche [1850-1864] 1967-1988, 236, también en Nietzsche 2000) [Fig. 2]. A esta

Cleopatra el brazo izquierdo le cae dejando reposar la mano sobre el lecho, mientras el brazo derecho está doblado sobre su vientre en el que, confundida con sus dedos, aparece la serpiente. Pero todo su cuerpo se dispone de un modo semejante a la Ariadna del Vaticano: con el pecho o los pechos descubiertos, semisentada, con las piernas cruzadas, aquí con la cabeza girada hacia la izquierda. De un modo semejante a la relación que guardaba la Ariadna del Vaticano con la divinidad fluvial, al menos a los ojos de Aby Warburg, tal como muestra la Tafel 4 del Atlas Mnemosyne (Filisetti, Seminario Mnemosyne 2019).



3 | Gustav Schultze, *Retrato de Nietzsche*, 1825-1897, Weimar, Goethe und Schiller Archiv.

Si pongo en estrecha relación la escultura de la *Ariadna dormida* y las dos frases de Nietzsche en *De los sublimes* se debe a que ambos, texto y escultura, expresan exactamente esa situación entre la melancolía y el éxtasis, es decir, entre el abandono y la espera, ese lugar intersticial que corresponde perfectamente a lo que Nietzsche interpreta como “misterio del alma”. El carácter sintético de la imagen vaticana coincide con la concisión aforística con que Nietzsche extrae el significado del mito: “sólo cuando el héroe la ha abandonado, se le acerca en sueños el superhéroe”, justamente lo que habrá de convertirse en el centro de su pensamiento, de nuevo formulada en el *Lamento de Ariadna*. Que el gesto de la

mano en la mejilla y la melancolía están identificados en Nietzsche es algo manifiesto, sobre todo a raíz de que él mismo, el más melancólico de todos, se hiciera fotografiar con la mano en la mejilla [Fig. 3]. No hay que olvidar, por otra parte, que una copia de la *Melancolía* de Dürer presidió las conversaciones entre Nietzsche y Cosima Wagner, tal y como ella anotó en su diario el 24 de junio de 1870, una copia que además le había regalado Nietzsche para su aniversario (Nietzsche 2000).

2.

En *La canción de la noche* (*Das Nachtlied*, IIª parte de *Zarathustra*) la soledad es la necesaria contrapartida del ser solar que es Nietzsche (Nietzsche [1883] 1967-1988, 136-138; Nietzsche [1883] 2009, 163-165). Se trata según Carl Gustav Jung de una experiencia del espíritu, lo que implica su negación porque es al mismo tiempo positivo y negativo: luz y oscuridad, calor y frío. Jung insiste en el carácter absolutamente experiencial del poema (Jung [1934-1939] 2013). El alma posee aquí una imagen y esa es la de la fuente o surtidor:

Nacht ist es: nun reden lauter alle springenden Brunnen. Und auch meine Seele ist ein springender Brunnen.

Nacht ist es: nun erst erwachen alle Lieder der Liebenden. Und auch meine Seele ist das Lied eines Liebenden.

Ein Ungestilltes, Unstillbares ist in mir; das will laut werden.

Eine Begierde nach Liebe ist in mir, die redet selber die Sprache der Liebe.

Licht bin ich: ach, dass ich Nacht wäre! Aber diess ist meine Einsamkeit, dass ich von Licht umgürtet bin (Nietzsche [1883] 1967-1988, 136).

[Es de noche: ahora hablan más fuerte todos los surtidores. Y también mi alma es un surtidor.

Es de noche: sólo ahora se despiertan todas las canciones de los amantes. Y también mi alma es la canción de un amante.

En mí hay algo insaciado, insaciable, que quiere hablar.

En mí hay un ansia de amor, que habla asimismo el lenguaje del amor.

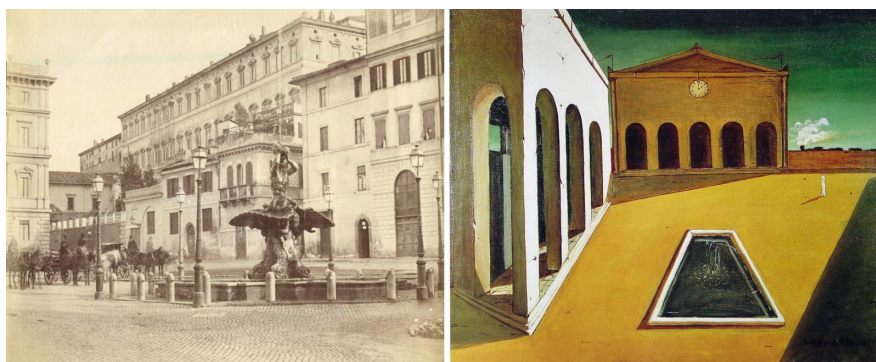
Luz soy yo: ¡ay, si fuera noche! Pero ésta es mi soledad, el estar circundado de luz (Nietzsche [1883] 2009, 163)].

En *Ecce homo* se refiere en dos ocasiones a esta canción. La primera, al explicar el origen del *Zarathustra*, se detiene un momento y describe con precisión el lugar en el que fue compuesta:

Auf einer loggia hoch über der genannten Piazza, von der aus man Rom übersieht und tief unten die fontana rauschen hört, wurde jenes einsamste Lied gedichtet, das je gedichtet worden ist, das Nachtlied; um diese Zeit gieng immer eine Melodie von unsäglicher Schwermuth um mich herum, deren Refrain ich in den Worten wiederfand "todt vor Unsterblichkeit..." (Nietzsche [1888] 1967-1988, 341).

[En una *loggia* situada sobre la mencionada Piazza [Piazza Barberini] desde la cual se domina Roma con la vista y se oye allá abajo en el fondo murmurar la fontana fue compuesta aquella canción, la más solitaria que jamás se ha compuesto, La canción de la noche; por este tiempo rondaba siempre a mi alrededor una melodía indeciblemente melancólica, cuyo estribillo reencontré en las palabras “muerto de inmortalidad...” (Nietzsche [1888] 2018, 123)].

La Piazza Barberini puede ser comparada a una de las plazas pintadas por Giorgio de Chirico (*The Delights of the Poet*, 1912) en las que se puede ver una fuente en el centro [Fig. 4 y 5]. La fuente del Tritón de Bernini y la fuente de de Chirico no se parecen efectivamente mucho, pero en ambos casos pueden ser sustituidas por Ariadna, como ocurre en la pintura de de Chirico, en su célebre serie de Ariadna realizada en 1912-1913, y en la serie posterior reiniciada a mediados de los años 30 y conocida como las pinturas de *Piazza d'Italia*, en las que el mito antiguo se yuxtapone dramáticamente a una localización moderna (Ziolkowski 2008, 121) y en las que la fuente es reemplazada por las esculturas de unas Ariadnas que son variaciones de la *Ariadna dormida* de los Museos Vaticanos, tal y como fue mostrado en el Museum of Art de Philadelphia (Taylor 2002).



4 | Piazza Barberini, 1880, Roma.

5 | Giorgio di Chirico, *The Delights of the Poet*, 1912, col. privada.

También Nietzsche relacionó la canción de la noche con el mito de Ariadna al citarla completa en el *Ecce homo*, precediéndola de una consideración en la que habla de sí mismo como Dioniso:

Auch die tiefste Schwermuth eines solchen Dionysos wird noch Dithyrambus; ich nehme, zum Zeichen, das Nachtlied, die unsterbliche Klage, durch die Überfülle von Licht und Macht, durch seine Sonnen-Natur, verurtheilt zu sein, nicht zu lieben (Nietzsche [1888] 1967-1988, 345).

[Aun la más honda melancolía de este Dioniso se torna ditirambo; tomo como signo La canción de la noche, el inmortal lamento de estar condenado, por la sobreabundancia de luz y de poder, por la propia naturaleza solar, a no amar (Nietzsche [1888] 2018, 128)].

Después de reproducir íntegra *La Canción de la noche*, Nietzsche concluye introduciendo a Ariadna y su enigma:

Dergleichen ist nie gedichtet, nie gefühlt, nie gelitten worden: so leidet ein Gott, ein Dionysos. Die Antwort auf einen solchen Dithyramben der Sonnen-Vereinsammung im Lichte wäre Ariadne ...Wer weiss ausser mir, was Ariadne ist!... Von allen solchen Räthseln hatte Niemand bisher die Lösung, ich zweifle, dass je Jemand auch hier nur Räthsel sah (Nietzsche [1888] 1967-1988, 348).

[Nada igual se ha compuesto nunca, ni sentido nunca, ni sufrido nunca: así sufre un dios, un Dioniso. La respuesta a este ditirambo del aislamiento solar en la luz sería Ariadna... ¡Quién sabe, excepto yo, qué es Ariadna!... De todos estos enigmas nadie tuvo hasta ahora la solución, dudo que alguien viera siquiera aquí nunca enigmas (Nietzsche [1888] 2018, 130)].



6 | Albrecht Dürer, *Ninfa dormida*, 1514, Wien, Kunsthistorisches Museum.

7 | Lucas Cranach el viejo, *Ninfa de la fuente*, 1518, Leipzig, Museum der Bildenden Künste.



8 | Diego de Velázquez, *Vista del jardín de Villa Médicis. Pabellón de Ariadna*, 1630, Madrid, Museo del Prado.

En todos los casos, en la *Canción de la noche*, en la Piazza Barberini, y en la pintura de Giorgio de Chirico, fuente-alma-mujer pertenecen a una misma serie simbólica y pueden, por tanto, ser intercambiables según la ley de correspondencias o de analogías. En la Edad Media, en lo profundo del bosque, el caballero encuentra junto a la fuente al hada, figura maravillosa derivada de las diosas de la mitología céltica (Harf Lancner [1884] 1989, 40). Desde principios del Cinquecento, tanto en el norte como en el sur de Europa, aparece la imagen de una ninfa sensual echada a los pies de una

fuente. Se trata de un conjunto de pinturas en las que aparece el epigrama inscrito en la fuente *Huius Nimpha loci*, como puede verse en las pinturas de Dürer (1514) o Cranach (1518) [Figg. 6 y 7]. El papa Julio II que en 1512 compró la *Ariadna dormida*, identificada con Cleopatra, hizo instalarla en el Cortile del Belvedere. Durante su viaje a Italia Velázquez encontró en el jardín de Villa Medici a la Ariadna de los Uffizi [Fig. 8] (Agnoletto 2019). No es posible pasar por alto la exclamación de Nietzsche: “¡Quién excepto yo sabe qué es Ariadna!” que duplica el enigma de Ariadna con el suyo propio, porque ¿por qué nadie ha de saber “qué es Ariadna”? Ya Curt Paul Janz en su magna biografía de Nietzsche atendía a la sorprendente cuestión de que Nietzsche no dice quién es Ariadna, sino qué es Ariadna, para concluir:

Ariadna no sólo es esa única señora Cosima, es todo un mundo espiritual al completo, al menos todo un mundo cultural, un contenido para la vida, es un canon (Janz [1979] 1985, 24).

3.

El mito de Ariadna no es sólo una historia en la que Nietzsche encuentra personajes en situaciones existenciales que son punto de apoyo para su pensamiento, sino que los personajes del mito han entrado de tal modo en su imaginario que adquieren vida. Son personajes con los que dialoga. Fundamentalmente Nietzsche dialoga con Ariadna. Los *Fragmentos*

póstumos recogen uno de esos diálogos desenvuelto en un tono jocosos. Aquí Ariadna amonesta al filósofo:

“Aber mein Herr, sprach sie, Sie reden Schweindeutsch!” – “Deutsch, antworte ich wohlgenut, einfach Deutsch! Lassen Sie das Schwein weg, meine Göttin! Sie unterschätzen die Schwierigkeit, feine Dinge deutsch zu sagen!” – “Feine Dinge! schrie Ariadne ensetzt auf: aber das war nur Positivismus! Rüssel-Philosophie! Begriffs-Mischmasch und -Mist aus hundert Philosophien! Wo will das noch hinaus!” – und dabei spielte sie ungeduldig mit dem berühmten Faden, der einstmal ihren Theseus durch das Labyrinth leitete.-Also kam es zu Tage, dass Ariadne in ihrer philosophischen Ausbildung um zwei Jahrtausende zurück war (Nietzsche [1884-1885] 1967-1988, 579).

[“Pero señor, me dijo, ¿usted habla un alemán de cerdos!” “Alemán, le respondí de buen talante, simplemente alemán! ¡Deje usted lo de los cerdos, diosa mía! ¡Infravalora usted la dificultad de oír cosas en alemán!” – “¡Cosas finas!, gritó Ariadna sobresaltada, ¡pero si todo eso no era más que positivismo! ¡Filosofía del hocico! ¡Estiércol y Maremagnum conceptual de cien filosofías! ¿Adónde quiere ir eso a parar?” Y al hablar así jugaba impaciente con el famoso hilo que un día guió a su Teseo por el laberinto. – Quedó, pues, claro que en su formación filosófica Ariadna llevaba un retraso de dos siglos (traducción del autor)].

El pasaje está fechado en junio-julio de 1885, es decir, después de la composición de la cuarta parte del *Zarathustra* fechada en invierno de 1884-1885. Curt Paul Janz se detiene en esta irrupción de Ariadna, en este diálogo que tuvo lugar en Naxos, y entiende que el tal Naxos se refiere a Tribschen y que por debajo de la máscara de Ariadna hay que ver a Cosima Wagner, y concluye:

De resultar aceptable la equiparación Ariadna-Cosima ya para este momento, 1885, el anterior paso textual podría remitir también a otra cosa: al mantenimiento por parte de Nietzsche de diálogos imaginarios con Cosima, al recurso, por su parte a un fantasma de Cosima, sencillamente para tener un interlocutor posible (Janz [1979] 1985, 347).

Pero esta me parece una consideración muy reduccionista. Lo cierto es que el famoso *Wahnsinzzettel* del 3 de enero de 1889, “Ariadna, ich liebe

dich”, firmado “Dionysos”, ha constituido un obstáculo y un freno para la comprensión de la vivencia del mito por parte de Nietzsche y su decisiva función en su filosofía, como bien argumentó Adrien del Caro (Del Caro 1988, 136). Que cuando Nietzsche pronunciara “Ariadna” a veces pensara en Cosima Wagner, eso es muy probable. Y también es muy probable que esto pudiera suceder ya en 1885, quizás incluso en la idílica época de Tribtschen (entre 1869-1872), cuando tuviera que explicarse cuál era su lugar en aquel triángulo, y quiénes eran cada uno de los actores del drama (Borchmeyer-Salaquarda 1994). Sobre este asunto hubo al principio un malentendido divertido que se muestra en dos cartas de Heinrich Köselitz-Peter Gast a Franz Overbeck, después de la muerte de Nietzsche (Podach 1963, 115-116). En realidad, Köselitz no sabe muy bien quién es quién en la historia real en relación con el mito: al principio, piensa que Nietzsche es el héroe, Teseo, y que Ariadna es Wagner, convirtiéndose más tarde Nietzsche en el súper-héroe, Dioniso; pero un año más tarde se aclara el asunto tras el encuentro de la señora Wagner y la señora Förster, la hermana de Nietzsche, pues Cosima le cuenta lo del billete recibido, de modo que la tríada quedará ya fijada en Cósima como Ariadna, Wagner como Teseo y Nietzsche como Dioniso. Está claro que el mito ofreció una dimensión icónica a aquellas relaciones humanas. De hecho, esa es una función propia del mito, tal y como ha demostrado Hans Blumenberg con el mito de Prometeo y su remitificación por parte de Goethe tanto en su autoidentificación como en la identificación de Prometeo con Napoleón, pero no es posible pensar que todo se agote ahí. La potencia del mito supera siempre su concreción a una estricta realidad, pues los significados apuntan a múltiples direcciones y a profundidades siempre más abismales (Blumenberg [1979, 2017] 2003, IIIª y IVª Parte). Así, las identificaciones de los personajes míticos con los de la existencia real no impide que alcancen otros contenidos. En eso reside la vida del mito y también el trabajo en el mito.

La voz de Ariadna en el fragmento póstumo citado parece ser un eco de la exclamación del propio Nietzsche en *Más allá del bien y del mal* cuando dice:

– Welche Marter sind deutsch geschrieben Bücher für Den, der das dritte Ohr hat! Wie unwillig steht er dem langsam sich drehenden Sumpfe von Klängen

ohne Klang, von Rhythmen ohne Tanz, welcher bei Deutschen ein 'Buch' genannt wird! (Nietzsche [1886] 1967-1988, 246).

[¡Qué tortura son los libros escritos en alemán para el hombre que dispone de un tercer oído! ¡Con qué repugnancia se detiene ese hombre junto a ese pantano, que lentamente va dándose la vuelta, de acordes carentes de armonía, de ritmos sin baile, que entre los alemanes se llama un 'libro'! (Nietzsche [1886] 2018, 247-248)].

Esto lo dice Nietzsche, que estaba convencido de que su alemán era el mejor alemán en el que podía escribirse desde Lutero y Goethe. Pero aquí aparece un tema fundamental que es el de la audición, distinguiendo entre los oídos preparados para oír un pensamiento nuevo y los que no lo están. Un tema recurrente en Nietzsche y que introduce en el mito como veremos en el *Lamento de Ariadna*.

Volviendo a la vida del mito, parece que Nietzsche pensó en componer una versión del mito, un drama satírico (*Satyrspiel*), un libro perfecto (*Das vollkommene Buch*), del que sólo escribió un boceto, una parte final, resuelta en diálogos breves entre Teseo, Dioniso y Ariadna:

- Theseus wird absurd, sagte Ariadne, Theseus wird tugendhaft –
Eifersucht des Theseus auf Ariadne's Traum.
Der Held sich selbst bewundernd, absurd werdend. Klage der Ariadne.
Dionysus ohne Eifersucht: "Was ich an Dir liebe, wie könnte das ein Theseus lieben?..."
Letzter Akt. Hochzeit des Dionysus und Ariadne.
"Man ist nicht eifersüchtig, wenn man Gott ist, sagte Dionysus: es sei denn auf Götter".

"Ariadne, sagte Dionysus, du bist ein Labyrinth: Theseus hat sich in dich verirrt, er hat keinen Faden mehr; was nützt es ihm nun, dass er nicht vom Minotaurus gefressen wurde? Was ihn frisst, ist schlimmer als ein Minotaurus". Du schmeichelst mir, antwortete Ariadne, aber ich bin meines Mitleidens müde, an mir sollen alle Helden zu Grunde gehen: das ist meine letzte Liebe zu Theseus: "ich richte ihn zu Grunde" (Nietzsche [1885-1887] 1967-1988, 401-402; Podach 1963, 107).

[– Teseo se vuelve absurdo, dijo Ariadna, Teseo se vuelve virtuoso – Celos de Teseo del sueño de Ariadna.

El héroe asombrado de volverse absurdo. Lamento de Ariadna.

Dioniso sin celos: “Lo que yo amo en ti, ¿cómo podría amarlo Teseo?”...

Último acto. Boda de Dioniso y Ariadna.

“No se puede ser celoso cuando se es dios, dice Dioniso, a no ser de los dioses”.

“Ariadna, dijo Dioniso, eres un laberinto: Teseo se perdió en ti, ya no tiene hilo; ¿qué le importa ahora no haber sido devorado por el Minotauro? Lo que le devora es mucho peor que el Minotauro”. “Me adulas, respondió Ariadna, pero estoy cansada de mi compasión, en mí han de perecer todos los héroes: este es mi último amor por Teseo: lo destruyó” (traducción del autor)].

La virtud del héroe, aquello que hay que dejar atrás, los viejos valores, se opone al superhéroe o al dios que carece de las virtudes, una carencia que en la filosofía nietzscheana se vuelve positiva. Ariadna es el laberinto, le dice Dioniso, esto es, la mujer, la vida. Ya no se trata de salir del laberinto, sino de aceptarlo, de vivir en él (Del Caro 1988, 141).

La semejanza de la vida con una mujer es la respuesta creativa de Nietzsche, su respuesta ‘creadora del mito’ a la pregunta por el paso que conduce de la vivencia del dolor al arte de la transfiguración (Deuber-Mankowsky 2002, 21).

Dioniso y Ariadna son ya la divina pareja, tal y como aparecen en la cuadriga de panteras esculpida por Johannes Schilling en la Opernhaus de Dresde por encargo del arquitecto Gottfried Semper (1838 y 1841) (Ierani 2007).

4.

El Lamento de Ariadna (*Klage der Ariadne*) es la canción del mago de la IVª Parte del *Zarathustra*, pero en femenino. También tiene un desenlace distinto. Nietzsche la introdujo en lo que debería ser su última obra, cuidadosamente preparada para la imprenta en diciembre de 1888, *Ditirambos de Dioniso* (*Dionysos-Dithyramben*). Los ditirambos, comenta el editor de su obra, Giorgio Colli, “no salen de la voz de Nietzsche, sino

de la voz del dios del que los ditirambos llevan el nombre, quizás de esa presencia sobrehumana que Nietzsche ya hubiera sentido en diversos momentos de su vida en una cercanía amenazadora" (Colli 1988, 455-457). Los nueve poemas que configuran el libro no fueron creados en los últimos días de la vida consciente de Nietzsche, sino que algunos se remontan a la época de escritura del *Zarathustra* (1883-1884), como el *Lamento de Ariadna*, y los demás al otoño en Turín del '88. Introdujo algunas variaciones en los antiguos y justamente las de *Lamento de Ariadna* no son precisamente insignificantes. Por mucho que Nietzsche considerara el mito mismo como pensamiento ("Dem Mythus liegt nicht eine Gedanke zu Grunde [...] sondern er selber ist ein Denken" [En el fundamento del mito no es que haya un pensamiento... sino que él mismo es pensamiento] (Nietzsche [1876] 1967-1988, 485; Nietzsche [1876] 2003, 153) quizás la resistencia a introducir a Ariadna en el *Zarathustra* se debiera a la necesidad de no contaminar su filosofía con el mito o bien de dejarlo detrás, casi imperceptible, lo cual se enmarca dentro de sus peculiares y ambivalentes relaciones entre la filosofía y la literatura, y de cómo finalmente tiene que emerger lo poético como la única posibilidad expresiva, entre la razón y la locura (Kos 2010, 118-119). Una versión anterior a la canción del mago fue compuesta en otoño de 1884; llevaba por título *El poeta. Tormento de un creador (Der Dichter – Qual des Schaffenden)* (Nietzsche [1884-1885] 1967-1988, 310). Sólo más tarde decidió incorporarla como canción en *El mago (Der Zauberer)* – como ocurre en tantos otros casos en los que introduce poemas en su obra filosófica – a la IVª parte del *Zarathustra*.

Además, el mago también se ha interpretado como una figura alusiva al propio Richard Wagner según una tendencia caricaturizante propia de Nietzsche (Janz [1979] 1985, 298), con lo que de nuevo nos volvemos a situar en la complejidad del triángulo y en las confusiones afectivas. No deja de ser interesante que dentro de esa confusión salga finalmente indemne Ariadna, lo que coincide plenamente con el lugar que ocupa en el *Ecce homo*, Cosima Wagner, una mujer, la única, que no es objeto de sátira ni crítica por parte de Nietzsche (Kofman 1994). En realidad, lo que se está imponiendo es el mito. El ser torturado de la canción del mago, que acaba siendo apaleado por Zarathustra, se convertirá en la mujer abandonada que asiste a la esplendorosa llegada del dios. Los distintos finales conceden un significado totalmente diferente a ambos poemas. Los

cinco versos que añade Nietzsche en esta última versión del poema son prodigiosos, al menos en lo que afecta al trabajo en el mito. Ariadna se lamenta como el mago:

Wer wärmt mich, wer liebt mich noch? (Nietzsche [1888] 1967-1988, 398-401).

[¿Quién me calienta, quién me ama todavía? (Nietzsche [1888] 1998, 74-78)].

En tanto que es Ariadna la que habla, resuenan aquí los versos de Catulo y los de Ovidio, y aparecen las imágenes de la Ariadna abandonada en la playa de Naxos, desesperada mientras ve partir la nave de Teseo, tal y como se encuentran representadas en los frescos pompeyanos, según esa constancia icónica (*Ikönische Konstanz*) propia del mito (Blumenberg 1979, 166; Blumenberg [1979, 2017] 2003, 165). Pero a partir de aquí el texto nietzscheano disiente de las versiones del mito, porque esta Ariadna no se lamenta por el abandono de Teseo, sino por el martirio al que la somete el dios desconocido, es decir, Dioniso. Todo su lamento está destinado a expresar la tortura del más cruel de los cazadores (*grausamster Jäger*), desconocido ladrón (*unbekannter Dieb*), salteador oculto detrás de las nubes (*Du Räuber hinter Wolken*), cruelísimo enemigo (*grausamster Feind*) mientras ella le pide solo el amor que caliente sus manos y su corazón. Ese dios desconocido es al mismo tiempo su dolor y su última felicidad (*Mein Schmerz! Mein letztes Glück*). Lo que ahora se añade al poema anterior resulta decisivo y expresa míticamente en cinco versos todo el mensaje de la última filosofía nietzscheana. La última palabra del poema está reservada al dios mismo, a Dioniso que irrumpe en la escena:

Ein Blitz. Dionysos wird in smaragdener Schönheit sichtbar.

Dionysos:

Sei klug, Ariadne!

Du hast kleine Ohren, du hast meine Ohren:

Steck ein kluges Wort hinein!

Muss man sich nicht erst hassen, wenn man sich lieben soll?

Ich bin dein Labyrinth... (Nietzsche [1888] 1967-1988, 398-401).

[Un rayo. Dioniso se hace visible en una belleza esmaragdina.

Dioniso:

¡Sé juiciosa, Ariadna!

Tienes orejas pequeñas, tienes mis orejas:

¡Pon en ellas una palabra juiciosa!

¿No hay que odiarse primero, cuando uno tiene que amarse?

Yo soy tu laberinto... (Nietzsche [1888] 1998, 74-78)].

Se trata, en efecto, de la irrupción del dios pues es el rayo el que anuncia su llegada, y que también puede identificarse con el mismo dios, cuyo color es el verde, según sucede en el último estadio visionario del sufismo (Corbin [1961] 1971, 95-148). Sus palabras se detienen, en primer lugar, en las orejas de Ariadna y, en segundo lugar, en el odio y el amor de un verso equívoco y ambiguo, para finalmente afirmar: "Yo soy tu laberinto", afirmación que compite con aquella de los *Fragmentos póstumos*, según la cual el laberinto es Ariadna. Son estos tres elementos conjugados los que actualizan las bodas míticas de Dioniso y Ariadna apuntando a un significado que es el que coincide con el pensamiento nietzscheano de la transvalorización (*Umwertung*) de los valores para afirmar la vida. Acerca de la relación inextricable del odio-amor, Nietzsche ofrece una explicación según unos parámetros similares a los que se emplearon para justificar la unidad de las Sagradas Escrituras. En *La genealogía de la moral* (*Zur Genealogie der Moral*) sostiene:

Das aber ist das Ereigniss: aus dem Stamme jenes Baums der Rache und des Hasses, des jüdischen Hasses – des tiefsten und sublimsten, nämlich ideal schaffenden, Werthe umschaffenden Hasses, dessen Gleichen nie auf Erden dagewesen ist – wuchs etwas ebenso Unvergleichliches heraus, eine neue Liebe, die tiefste und sublimste aller Arten Liebe: – und aus welchem andern Stamme hätte sie auch wachsen können?... Dass man aber ja nicht vermeine, sie sei etwa als die eigentliche Verneinung jenes Durstes nach Rache, als der Gegensatz des jüdischen Hasses emporgewachsen! Nein, das Umgekehrte ist die Wahrheit! Diese Liebe wuchs aus ihm heraus, als seine Krone, als die triumphierende, in der reinsten Hellen und Sonnenfülle sich breit und breiter entfaltende Krone... (Nietzsche [1887] 1967-1988, 268).

[Pero esto es lo acontecido: del tronco de aquel árbol de la venganza y del odio, del odio judío – el odio más profundo y sublime, esto es, el odio creador de ideales, modificador de valores, que no ha tenido igual en la tierra –, brotó algo igualmente incomparable, un amor nuevo, la más profunda y sublime de todas las especies del amor: – ¿y de qué otro tronco habría podido brotar? – ...Mas ¡no se piense que brotó acaso como la auténtica negación de aquella sed de venganza, como la antítesis del odio judío! ¡No, lo contrario es la verdad! Ese amor nació de aquel odio como su corona... (Nietzsche [1887] 2018, 53).]

Las orejas de Ariadna se refieren al sentido auditivo para el que algunos idiomas como el castellano poseen dos términos con el fin de distinguir entre el órgano externo, visible, hecho de cartílago y piel, la oreja propiamente dicha, y el oído que es el órgano interno. En alemán sólo existe un término para aludir al sentido auditivo, *Ohren*, que puede referirse tanto al órgano externo como al interno. Dado que Nietzsche califica las orejas de Ariadna como “pequeñas”, está claro que se está refiriendo al órgano externo, lo cual no excluye el órgano interno, es decir, el órgano que percibe los sonidos. El verso no puede dejar de introducirse en el contexto de la obra nietzscheana pues es así como cobra significado. A lo largo de toda su obra Nietzsche privilegia el sentido auditivo por encima de cualquier otro y son constantes las expresiones que aluden a la necesidad de un oído fino para comprender su obra. Son esos los oídos que pueden percibir la novedad. Ya en el Prólogo del *Zarathustra*:

Sie verstehen mich nicht: ich bin nicht der Mund für diese Ohren (Nietzsche [1883] 1967-1988, 20).

[No me entienden: no soy boca para estos oídos (Nietzsche [1883] 2009, 42)].

En la IIIª parte:

Doch was rede ich, wo Niemand meine Ohren hat! (Nietzsche [1884] 1967-1988, 216).

[Sin embargo, ¡para qué hablar si nadie tiene mis oídos! (Nietzsche [1884] 2009, 246)].

Las alusiones a orejas/oídos se incrementan en la IVª parte, en *Coloquio con los reyes (Gespräch mit den Königen)*:

– mag es auch ein Reim werden, der nicht für Jedermanns Ohren taugt. Ich verlernte seit langem schon die Rücksicht auf lange Ohren (Nietzsche [1885] 1967-1988, 306).

[– aunque sean unos versos no aptos para los oídos de todos. Hace ya mucho tiempo que he olvidado el tener consideraciones con orejas largas (Nietzsche [1885] 2009, 339)].

En *Jubilado (Ausser Dienst)*:

Und lag es an unsern Ohren, warum gab er uns Ohren, die ihn schlecht hören? War Schlamm in unsern Ohren, wohlan!, Wer legte ihn hinein? (Nietzsche [1885] 1967-1988, 324).

[Y si dependía de nuestros oídos, ¿por qué nos dio unos oídos que le oían mal? Si en nuestros oídos había barro, ¡bien!, ¿quién lo había introducido allí? (Nietzsche [1885] 2009, 356)].

[...]

Solches ist aber nicht für lange Ohren gesagt. Jedwedes Wort gehört auch nicht in jedes Maul. Das sind fiene ferne Dinge: nach denen sollen nichts Schlafs-Klauen greifen! (Nietzsche [1885] 1967-1988, 359).

[Esto no está dicho, sin embargo, para orejas largas. No toda palabra conviene tampoco a todo hocico. Estas son cosas delicadas y remotas: ¡hacia ellas no deben alargarse pezuñas de ovejas! (ed. Sánchez Pascual [1885] 2009, 392)].

En *El despertar (Die Erweckung)*:

Welche verborgene Weisheit ist das, das sehr lange Ohren trägt und allin Ja und nimmer Nein sagt! Ha ter nicht die Welt erschaffen nach seinem Bilde, nämlich so dumm als möglich? (Nietzsche [1885] 1967-1988, 389).

[¿Qué oculta sabiduría es ésta, tener orejas largas y decir únicamente sí y nunca no! ¿No ha creado el mundo a su imagen, es decir, lo más estúpido posible? (Nietzsche [1885] 2009, 422)].

Las orejas pequeñas poseen además un significado preciso en contraposición a las orejas grandes, las orejas de asno, aquellas aptas para oír los dogmas del cristianismo. Es en *Ecce homo* donde aparecen con claridad las asociaciones entre orejas largas, orejas de asno y cristianismo:

Wir wissen Alle, Einige wissen es sogar aus Erfahrung, was ein Langohr ist. Wohlan, ich wage zu behaupten, dass ich die kleinsten Ohren habe. Dies interessirt gar nicht wenig die Weiblein –, es scheint mir, sie fühlen sich besser von mir verstanden?... Ich bien der Antieselpar excellence, und damit ein welthistorischer Unthier, – ich bien, auf griechisch, und nicht nur auf griechisch, der Antichrist... (Nietzsche [1888] 1967-1988, 302).

[– Todos nosotros sabemos, algunos lo saben incluso por experiencia propia, qué es un animal de orejas largas. Bien, me atrevo a afirmar que yo tengo las orejas más pequeñas que existen. Esto interesa no poco a las mujercitas, – me parece que se sienten comprendidas mejor por mí... Yo soy el antiasnopar excellency, por lo tanto, un monstruo en la historia del mundo; yo soy, dicho en griego, y no sólo en griego, el Anticristo... (Nietzsche [1888] 2018, 77)].



9 | Johann Kaspar Lavater, *Physiognomische Fragmente*, IV Bd., 1778, Leipzig, Wolfenbüttel, M: Vc 4° 3:1.

10 | Charles le Brun, *Orejas de asno*, *Conférence sur l'expression*, 1668.

El hecho de que Nietzsche escoja la forma de las orejas, y en el caso de las orejas largas, la relación de este órgano humano con el mismo órgano en el animal, podría responder a un modo de ver particular, el que instauró la fisionomía en el siglo XVIII [Fig. 9]. Cuando Johann Kaspar Lavater afirma que la fisionomía es un “nuevo ojo” (*ein neues Auge*) se está refiriendo justamente a esa nueva mirada que busca determinar con precisión toda expresión del ser humano y el modo en que se vincula con la interioridad (Lavater [1772-1779] 1943, 151-152). Los *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, formado por cuatro tomos ilustrados con abundantes grabados, fueron publicados entre 1775 y 1778 (Lavater 1775-1778). Antecedentes claros de los estudios de Lavater fueron las tentativas de una fisionomía teriológica de un Giambattista della Porta (*De humana physiognomia*, 1586) (Berland 2005, 27) o de Charles le Brun (*Conférence sur l'expression*, 1668), el pintor de Versailles, quien para sus conferencias sobre fisionomía empleaba grabados en los que, por ejemplo, se manifestaban las similitudes entre hombres y animales, entre hombres y asnos, destacando

sus largas orejas [Fig.10] (Blankenburg 1994, 187). Le Brun es considerado la base de la fisionomía de Lavater. De hecho Lavater integró textos e ilustraciones de Le Brun en las ediciones posteriores, en especial, la francesa de 1806-1809 (Woodrow 2005, 71). Será en el siglo XVIII cuando la fisionomía alcanza ese “nuevo ojo”, implantando un nuevo modo de ver según el cual el cuerpo humano se convierte en un texto o en un palimpsesto, tal y como los filósofos principales de la Aufklärung-Leibniz, Wolff, Lambert, estaban proponiendo, al introducir el cuerpo humano en la naturaleza (Gray 1994, 169), que desde la espiritualidad franciscana era comprendida como el “otro” libro de Dios, y por tanto participando por igual de ese carácter semiótico que tanto habría de ser reivindicado por románticos como Novalis. La fisionomía de Lavater se inscribe claramente en la *Aufklärung* por su voluntad científica, pero participa de la pasión del *Sturm und Drang*, dentro de una mezcla abusiva según su gran detractor, Lichtenberg, entre razón y creencia (Gray 1994, 166-167). En efecto, el teólogo y pastor de Zürich no buscaba en el análisis de miles de rostros humanos sino las huellas del rostro de Cristo. “Ist nicht die ganze Natur Physiognomie?” [¿No es toda la naturaleza fisionomía?] se preguntaba retóricamente Lavater, restaurando así con un nuevo espíritu la antigua creencia y concepción de que todo el cosmos es la imagen del Creador (Wehrli 1994, 18). En una carta de Lavater a Goethe fechada el 19 de noviembre de 1773 se lamenta de que en el correo esperado no ha encontrado la cabeza de Cristo realizada por la mano del mismo Goethe:

...und wenn im Packete, das ich erwarte, kein Christuskopf [...] – so erwart’ich mit erster Post unfehlbar einer gelungenen, oder misslungenen (sc. Christukopf) von der Hand dessen... (Pestalozzi 1994, 266).

[...y cuando en el paquete que esperaba, nada de la cabeza de Cristo [...] – esperaba en el primer correo sin falta una (cabeza de Cristo) conseguida o fallada de la mano de aquel... (traducción del autor)].



11 | John Corner, *Cabeza de Cristo*, dibujo de Johann Heinrich Füssli (según Andrea Verrocchio), December 1791, en Johann Caspar Lavater, *Essays of Physiognomy*, vol. II, 1789-1798, London, 293.

Karl Pestalozzi comenta que semejante petición sólo puede entenderse desde la afirmación de Lavater en el cuarto tomo de los *Physiognomische Fragmente* según la cual “no todo cristiano puede pintar un rostro de Cristo”, pues incluso el mejor pintor no podría lograrlo sin fe ni amor. Concluye que un retrato de Cristo es un autorretrato, citando a Rubens, aunque también habría podido citar a Dürer (Pestalozzi 1994, 266; Stafford 1991, 93) [Fig. 11]. ¿Se acordaba Nietzsche de este fragmento de carta cuando termina el tercer punto de *Warum ich so weise bin* en *Ecce homo*?:

In diesem Augenblick, wo ich dies schreibe, bringt die Post mir einen Dionysos-Kopf...

(Nietzsche [1888] 1967-1988, 269).

[En el instante en que escribo esto, me trae el correo una cabeza de Dioniso... (Nietzsche [1888] 2018, 35)].

¿A quién habría pedido Nietzsche que le pintara una cabeza de Dioniso? En su biblioteca personal, Nietzsche tenía, además de los cuarenta volúmenes de la obra completa de Goethe, un volumen de las cartas de Goethe, pero en el que no se publicaron las de sus correspondientes (J.W. von Goethe, *Goethe's Briefe in den Jahren 1768 bis 1832*, Hgg. von H. Döring, *Ein Supplementband zu des Dichters sämtlichen Werken*, Leipzig 1837; Campioni, D'Iorio et al. 2003). Quizás Nietzsche no habría esperado que en tal dibujo se reflejara el alma del pintor, ni tampoco habría pensado en el dibujo como una prueba fisionómica. Pero, ¿qué duda cabe de que esa cabeza de Dioniso funciona como su propio retrato en ese capítulo que es claramente un autorretrato? También creo que en los versos finales del *Lamento de Ariadna*, Nietzsche se hace cómplice de esta tradición de visibilidad que busca la evidencia sensible, como sucede con la tipologización visual del criminal sobre la que escribió Francis Galton en un libro que Nietzsche conocía y había leído (Stingelin 1994,

190; Haase 1989). Al margen de toda creencia en la nueva “ciencia” que quiso ser la fisionomía, el modo en que aborda la identidad de Ariadna y Dioniso procede de lo que ofrecieron los estudios fisionómicos al entender como signos partes corporales que se hicieron así legibles. A todo ello habría que añadir el humor y la risa, que nunca deshacen la riqueza de significados, sino más bien al contrario.

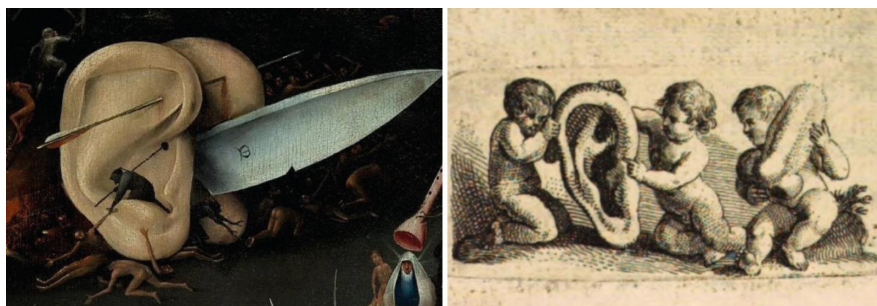
Hay en el *Zaratustra* una imagen realmente poderosa por las dimensiones extraordinarias que adquiere la oreja:

Und als ich aus meiner Einsamkeit kam und zum ersten Male über diese Brücke gieng: da traute ich meinen Augen nicht und sah hin, und wieder hin, und sagte endlich: “das ist ein Ohr! Ein Ohr, so gross wie ein Mensch!”
(Nietzsche [1883] 1967-1988, 178).

[Y cuando yo venía de mi soledad y por vez primera atravesaba este puente: no quería dar crédito a mis ojos, miraba y miraba una y otra vez y acabé por decir: “¡Esto es una oreja!, ¡una sola oreja, tan grande como un hombre!”
(Nietzsche [1883] 2009, 208)].

La monstruosa oreja (*ungeheure Ohr*) estaba asentada sobre una pequeña varilla y la varilla resulta ser un hombre. El carácter descomunal del órgano recuerda a la oreja de Bosch del panel derecho de *El Jardín de las Delicias* [Fig. 12], pero también en su percepción aislada, a las representaciones medievales, típicamente metonímicas o guiadas por la necesidad de dar visibilidad a algo no visible, en las que la oreja aparece aislada con la intención de aludir de este modo al sentido auditivo (Wenzel 1995, IV); también en una ilustración de Lavater (Lavater 1775-1778, vol. I, 266) aparece la oreja desprendida del cuerpo humano y de un tamaño considerable [Fig.13]. Hacer preguntas con el martillo y de pronto oír “aquel famoso sonido a hueco” (*jenen berühmten hohlen Ton hören*) (Colli, Montinari [1888] 1967-1988, 57-58; Sánchez Pascual [1888] 2019, 40). Nietzsche afirma tener, como Ariadna, como Dioniso, las orejas pequeñas, es decir, que las orejas pequeñas constituyen el rasgo distintivo de un círculo de iniciados (Del Caro 1988, 156). Las orejas o más bien los oídos – el oído interno – comparte con el laberinto la forma espiral cuyo origen se encuentra en la danza (Kerényi [1941] 2006, 79; Parra Bañón 2018, 92). Aunque como aprecia Gilles Deleuze, “le labyrinthe n’est plus

d'architecture, il est devenu sonore, et de musique" (Deleuze [1963, 1987] 1993, 131). Finalmente, es en la oreja, más que en la mejilla, donde se coloca la mano en el gesto melancólico, pues lo que hace es proteger al oído de ese sonido persistente e incesante que se conoce como una patología. Pero ¿cuál es la palabra juiciosa que Ariadna debe poner en sus orejas pequeñas? Sólo puede haber una, y ese es el "sí" que responde al "sí" de Dioniso, en esa afirmación de la vida en la que se resume toda la transvaloración nietzscheana que busca una nueva forma de pensar, de sentir y de vivir.



12 | Hieronymus Bosch, *Tríptico del Jardín de las Delicias, Inferno*, 1490-1500, Madrid, Museo del Prado.

13 | Johann Kaspar Lavater, *Physiognomische Fragmente*, Bd. I, Leipzig/Winterthur 1775, 266.

Bibliografía

Obras de Friedrich Nietzsche

Nietzsche [1850-1864] 1967-1988

F. Nietzsche, *Sämtliche Briefe, Juni 1850-September 1864*, 1, Hgg. von G. Colli und M. Montinari, de Gruyter, Berlin 1967-1988.

Nietzsche [1876] 1967-1988

F. Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen IV, Richard Wagner in Bayreuth*, 9, Kritische Studienausgabe 1, Hgg. von G. Colli und M. Montinari, de Gruyter, Berlin 1967-1988.

Nietzsche [1876] 2003

F. Nietzsche, *Richard Wagner en Bayreuth (Consideraciones Intempestivas. Cuarto Volumen)*, en F. Nietzsche, *Escritos sobre Wagner*, introducción, trad. esp. y notas de J.B. Llinares, Biblioteca Nueva, Madrid 2003, 83-182.

Nietzsche [1880-1884] 2010

F. Nietzsche, *Correspondencia, enero 1880-diciembre 1884*, vol. IV, introducción, trad. esp., notas y apéndices de M. Parmeggiani, Trotta, Madrid 2010.

Nietzsche [1883, 1884, 1885] 1967-1988

F. Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, I-IV, Kritische Studienausgabe 4, Hgg. von G. Colli und M. Montinari, de Gruyter, Berlin 1967-1988.

Nietzsche [1883, 1884, 1885] 2009

F. Nietzsche, *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*, introducción, trad. esp. y notas de A. Sánchez Pascual, Alianza, Madrid 2009.

Nietzsche [1882-1884] 1967-1988

F. Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente 1882-1884*, Kritische Studienausgabe 10, Hgg. von G. Colli und M. Montinari, de Gruyter, Berlin 1967-1988.

Nietzsche [1884-1885] 1967-1988

F. Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente 1884-1885*, Kritische Studienausgabe 11, Hgg. von G. Colli und M. Montinari, de Gruyter, Berlin 1967-1988.

Colli, Montinari [1886] 1967-1988

F. Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*, Kritische Studienausgabe 5, Hgg. von G. Colli und M. Montinari, de Gruyter, Berlin 1967-1988, 9-243.

Nietzsche [1886] 2018

F. Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*, trad. esp. de A. Sánchez Pascual, Alianza, Madrid 2018.

Nietzsche [1885-1887] 1967-1988

F. Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente 1885-1887*, Kritische Studienausgabe 12, Hgg. von G. Colli und M. Montinari, de Gruyter, Berlin 1967-1988.

Nietzsche [1887] 1967-1988

F. Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral. Eine Streitfrage*, Kritische Studienausgabe 5, Hgg. von G. Colli und M. Montinari, de Gruyter, Berlin 1967-1988, 245-412.

Nietzsche [1887] 2018

F. Nietzsche, *La genealogía de la moral*, trad. esp. de A. Sánchez Pascual, Alianza, Madrid 2018.

Nietzsche [1888] 1967-1988

F. Nietzsche, *Ecce homo. Wie man wird, was man ist*, Kritische Studienausgabe 6, Hgg. von G. Colli und M. Montinari, de Gruyter, Berlin 1967-1988, 255-374.

Nietzsche [1888] 2018

F. Nietzsche, *Ecce homo. Cómo se llega a ser lo que se es*, trad. esp. de A. Sánchez Pascual, Alianza, Madrid 2018 (5ª ed. actualizada).

Nietzsche [1888] 1967-1988

F. Nietzsche, *Götzendämmerung oder wie mit dem Hammer philosophiert*, Kritische Studienausgabe 6, Hgg. von G. Colli und M. Montinari, de Gruyter, Berlin 1967-1988, 55-162.

Nietzsche [1888] 2019

F. Nietzsche, *Crepúsculo de los ídolos o cómo se filosofa con el martillo*, trad. esp. de A. Sánchez Pascual, Alianza, Madrid 2019.

Nietzsche [1888] 1967-1988

F. Nietzsche, *Klage der Ariadne*, en *Dionysos-Dithyramben*, Kritische Studienausgabe 6, Hgg. von G. Colli und M. Montinari, de Gruyter, Berlin 1967-1988, 398-401.

Nietzsche [1888] 1998

F. Nietzsche, *Lamento de Ariadna*, en *Poesía completa*, ed. y trad. esp. de L. Pérez Latorre, Trotta, Madrid 1998, 74-78.

Nietzsche [1887-1889] 2012

F. Nietzsche, *Correspondencia, octubre 1887-enero 1889*, ed. dirigida por L.E. de Santiago Guervós; trad. esp., introducción, notas y apéndices de J.B. Llinares, vol. VI, Trotta, Madrid 2012.

Nietzsche 2000

F. Nietzsche, *Chronik in Bildern und Texten*, zusammengestellt von R.J. Benders und S. Oetermann, Carl Hanser, München-Wien 2000.

Bibliografia critica

Agnoletto 2019

S. Agnoletto, *Giocare a fare i Classici. L'epigramma 'Huius Nympha Loci', l'invenzione dell'Antico e l'Arianna/Cleopatra dei Musei Vaticani*, "La Rivista di Engramma" 163 (marzo 2019).

Berland 2005

K. Berland, *Inborn Character and Free Will in the History of Physiognomy*, in *Physiognomy in Profile. Lavater's Impact on European Culture*, ed. M. Percival and G. Tytler, Newark 2005, 25-38.

Blankenburg 1994

M. Blankenburg, *Wandlung und Wirkung der Physiognomik: Verusch einer Spurensicherung*, in *Das Antlitz Gottes im Antlitz des Menschen, Zugänge zu Johann Kaspar Lavater*, Hgg. von K. Pestalozzi und H. Weigelt, Göttingen 1994, 179-213.

Blumenberg [1979, 2017] 2003

H. Blumenberg, *Arbeit am Mythos* [ed. or. 1979], Frankfurt am Main 2017; tr. esp. de P. Madrigal, *Trabajo sobre el mito*, Barcelona 2003.

Borchmeyer, Salaquarda 1994

D. Borchmeyer und J. Salaquarda (Hgg.), *Nietzsche und Wagner. Stationen einer epochalen Begegnung*, 2 Bände, Frankfurt am Main 1994.

Campioni, D'Iorio et al. 2003

G. Campioni, P. D'Iorio et al., *Nietzsches persönliche Bibliothek*, Berlin 2003.

Colli 1988

G. Colli, *Nachworten*, Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe 6, Berlin 1988, 449-458.

Colli, Montinari 1988

G. Colli und M. Montinari (Hgg.), *Friedrich Nietzsche, Kommentar zu den Bänden 1-13*, Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe 14, Berlin 1988.

Corbin [1961] 1971

H. Corbin, *L'homme de lumière dans le soufisme iranien* [ed. or. 1961], Chambery 1971.

Del Caro 1988

A. del Caro, *Symbolizing philosophy. Ariadne and the labyrinth*, "Nietzsche Studien" XVII (1988) 125-157.

Deleuze 1962

G. Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Paris 1962.

Deleuze [1963, 1987] 1993

G. Deleuze, *Mystère d'Ariane selon Nietzsche*, "Bulletin de la Société Française d'études nietzschéennes" (Mars 1963), 12-15; réédition dans "Philosophie" 17 (hiver 1987), 67-72; dans "Magazine littéraire" 298 (Avril 1992), 21-24; dans Id. *Critique et Clinique*, Paris 1993, 126-134.

Deleuze 1965

G. Deleuze, *Nietzsche*, Paris 1965.

Deuber-Mankowsky 2002

A. Deuber-Mankowsky, *Ariadna, una estrella danzante en el cielo. Sobre el culto de las imágenes en Nietzsche*, "Enrahonar" 35 (2002), 11-30.

Elvira Barba 2010

M.Á. Elvira Barba, *Cleopatra o Ariadna: retorno a un debate superado*, "Anales de Historia del Arte" 20 (2010), 9-28.

Filisetti, Seminario Mnemosyne 2019

F. Filisetti, a cura del Seminario Mnemosyne coordinato da M. Centanni, *Arianna è scomparsa, il Minotauro è in agguato. Lettura di Tavola 4 di Mnemosyne Atlas*, "La Rivista di Engramma" 163 (marzo 2019).

Gray 1994

R.T. Gray, *Aufklärung und Anti-Aufklärung: Wissenschaftlichkeit und Zeichenbegriff in Lavaters 'Physiognomik'*, in *Das Antlitz Gottes im Antlitz des Menschen, Zugänge zu Johann Kaspar Lavater*, Hgg. von K. Pestalozzi und H. Weigelt, Göttingen 1994, 166-178.

Haase 1989

M.L. Haase, *Friedrich Nietzsche liest Francis Galton*, "Nietzsche Studien" 18 (1989), 633-658.

Harf Lancner [1884] 1989

L. Harf Lancner, *Morgana e Melusina. La nascita delle fate nel Medioevo* [ed. or. *Les Fées au Moyen Age: Morgane et Mélusine – la naissance des fées*, Paris 1984], tr. it. S. Vacca, Torino 1989.

Ieranò 2007

G. Ieranò, *Il mito di Arianna. Da Omero a Borges*, Roma 2007.

Janz [1979] 1985

C.P. Janz, *Friedrich Nietzsche. 4. Los años del hundimiento. 1889-1900* [ed. or. *Friedrich Nietzsche. Biographie. Dritter Band. Die Jahre des Siechtums*, München-Wien 1979], versión española de J. Muñoz e I. Reguera, Madrid 1985.

Jung [1934-1939] 2013

C.G. Jung, *Nietzsche's Zarathustra: Notes of the Seminar Given in 1934-1939*, 2 voll., ed. J.L. Jarrett, Princeton (Routledge, London) 1989; tr. it. e cura di A. Croce, *Lo Zarathustra di Nietzsche. Seminario tenuto nel 1934-1939*, 4 voll., Torino 2011-2013, aquí vol. III, maggio 1936-giugno 1937, Torino 2013, 1216-1222.

Kerényi [1941] 2006

K. Kerényi, *En el laberinto*, edición de C. Bologna, trad. esp. de B. Kiemann, M. Condor, Madrid 2006.

Kerényi 1944

K. Kerényi, *Nietzsche und Ariadne*, Gedanken über die Zukunft des Humanismus, "Neue Schweizer Rundschau" XII/7 (1944) 402-412.

Kofman 1994

S. Kofman, *A Fantastical Genealogy: Nietzsche's Family Romance*, eng. trans. by D. Jenson, in *Nietzsche and the Feminine*, ed. and with an Introduction by P.J. Burgard, Charlottesville-London 1994, 35-52.

Kos 2010

M. Kos, *Friedrich Nietzsche zwischen Philosophie und Literatur*, "Acta Neophilologica" 43/1-2 (2010), 107-120.

Lavater 1775-1778

J.K. Lavater, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, 4 Bd., Leipzig-Winterthur 1775-1778.

Lavater [1772-1779] 1943

J.C. Lavater ausgewählte Werke, Hgg. von E. Staehelin, 2 Band: *Gott schuf den Menschen sich zum Bilde*, Zürich 1943.

Parra Bañón 2018

J.J. Parra Bañón, *El oído melancólico*, Sevilla 2018.

Pestalozzi 1994

K. Pestalozzi, *Lavaters Hoffnung auf Goethe*, in *Das Antlitz Gottes im Antlitz des Menschen, Zugänge zu Johann Kaspar Lavater*, Hgg. von K. Pestalozzi und H. Weigelt, Göttingen 1994, 260-279.

Podach 1963

E.F. Podach, *Ein Blick in Notizbücher Nietzsches*, Heidelberg 1963.

Reinhardt [1935] 1960

K. Reinhardt, *Nietzsches Klage der Ariadne*, "Die Antike" 11 (1935), 85-109; dann in *Id. Vermächtnis der Antike*, Göttingen 1960, 310-333.

Stafford 1991

B.M. Stafford, *Body criticism. Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*, Massachusetts 1991.

Stingelin 1994

M. Stingelin, *Friedrich Nietzsche et l'image du criminel dégénéré*, "Déviance et société" 18/2, 1994, 189-198.

Taylor 2002

M.R. Taylor, *Giorgio de Chirico and the myth of Ariadne*, London 2002.

Valeri, 2019

C. Valeri, *L'Arianna addormentata dei Musei Vaticani, già Cleopatra in Belvedere*, "La Rivista di Engramma" 163 (marzo 2019).

Wehrli 1994

M. Wehrli, *Lavater und das geistige Zürich*, in *Das Antlitz Gottes im Antlitz des Menschen, Zugänge zu Johann Kaspar Lavater*, Hgg. von K. Pestalozzi und H. Weigelt, Göttingen 1994, 9-22.

Wenzel 1995

H. Wenzel, *Hören und Sehen. Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter*, München 1995.

Woodrow 2005

R. Woodrow, *Lavater and the Drawing Manual*, in *Physiognomy in Profile. Lavater's Impact on European Culture*, ed. M. Percival and G. Tytler, Newark 2005, 71-93.

Ziolkowski 2008

T. Ziolkowski, *Minos and the Moderns. Cretan Myths in Twentieth-Century Literature and Arts*, Oxford 2008.

English abstract

This essay is a study of the figure of Ariadne in Nietzsche's work from the gestures granted to her by the philosopher, the words and expressions attributed to her, until finally making her a legible sign. A tour of her apparitions is made, veiled in the *Zarathustra* (1882-1885) but not so in the *Posthumous Fragments*, until her emergence in Dionysus' dithyramb, *Ariadne's Lament* (December 1888). A confrontation takes place between the philosopher's texts and the plastic images. It is proposed as a hypothesis to establish a relationship between the gesture of the hero with the arm raised on which he rests his head with *The sleeping Ariadne of*

the Vatican Museums. Finally, the possibility is raised of understanding the attribute that Nietzsche grants Ariadne as having “small ears” with the theory deployed by J.K. Lavater’s physiognomy that implied a new look according to which the body becomes a text full of meaning.

keywords | Friedrich Nietzsche; Ariadne; Dionysus; Johann Kaspar Lavater; gesture

La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.
(v. Albo dei referee di Engramma)

Nietzsche e Arianna

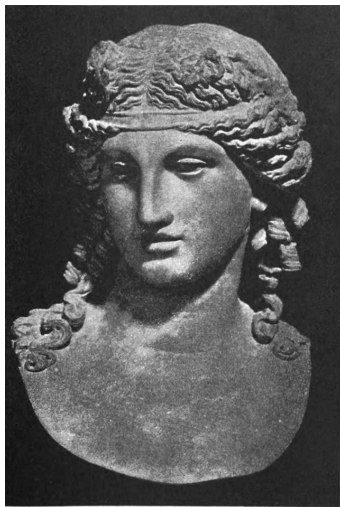
Nota su un incontro a Roma (maggio/ giugno 1883)

Seminario Mnemosyne, a cura di Anna Fressola

Appendice | 1883. Diario romano di Friedrich Nietzsche, *via* Burckhardt

Già le percezioni dei sensi sono azioni:
affinché qualcosa possa venir percepito,
deve già essere in funzione una forza attiva che raccoglie lo stimolo,
lo lascia agire, lo adatta a sé e lo modifica in quanto tale.
È un dato di fatto che qualcosa di assolutamente nuovo si genera in continuazione.
Friedrich Nietzsche, *Frammenti Postumi* VII, I, 7 [64]

Linee. L'Arianna/Dioniso dei Musei Capitolini



Testa di Dioniso, esecuzione del 117-138 d.C. copia di età adrianea da un originale di metà del IV sec. a.C., marmo, Roma, Musei Capitolini, Sala del Galata. Fotografia del 1887.

Riccioli sinuosi, trattiene sulla fronte da una benda, ricadono sulle spalle e incorniciano un volto leggermente inclinato in avanti, in obliquo, dai lineamenti morbidi, pieni di grazia, labbra semiaperte: è di un Dioniso più femminile che efebico il volto dell'opera di tarda età adrianea, che segue l'iconografia del 'Dioniso giovane' (prevalente a partire dal V secolo a.C., v. Isler-Kerény [2011] 2012). Esposto nella Sala del Galata ai Musei Capitolini di Roma a partire dal 1816, è "una delle più belle teste dell'antichità" – così scrive Jacob Burckhardt nel suo *Der Cicerone: Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*.

Significativo che Burckhardt descriva la statua del dio in una pagina dal titolo *Ariadne*, in cui sottolinea come non

esistono statue isolate di una 'Arianna dionisiaca' senza Dioniso, e che nella testa, identificata in vario modo dagli studiosi, per lungo tempo si era riconosciuta una Arianna (v. Doderò, Presicce 2018). Così Burckhardt:

[...] Arianna, la quale, una volta ammessa nella cerchia dionisiaca, necessariamente doveva essere raffigurata simile a lui. Statue a sé stanti di questa Arianna dionisiaca probabilmente non esistono; tuttavia per lungo tempo è stata battezzata per tale una delle più belle teste dell'Antichità, esposta nel Museo Capitolino, nella Sala del Gladiatore Morente, finché studiosi più recenti credettero di potervi riconoscere un Dioniso nella sua primissima gioventù. Comunque, gli occhi, le guance e la bocca rendono con indescrivibile lievità quel carattere, che costituisce la massima dolcezza e la massima bellezza dell'immagine di Bacco (Burckhardt [1855] 1992, 517).

L'errore degli archeologi e degli storici dell'arte antica del XIX secolo risulta, in Burchkardt, una positiva conferma dell'interscambiabilità dell'immagine del dio con quella della sua sposa. Arianna, accolta nella cerchia di Dioniso, assume i caratteri fisici di Dioniso, in particolare nella dolcezza lieve di lineamenti che fa oscillare ogni nettezza di profilo, e oblitera il principio di individuazione, esprimendo al meglio la natura del dio dell'ebbrezza.

Guide. Roma 1882, 1883: ricordo delle tante cose belle viste (e non viste)

Nel corso del primo soggiorno romano, organizzato all'improvviso e dominato dall'incontro con Lou von Salomé, Nietzsche non vide altro che San Pietro, dove incontrerà per la prima volta la giovane intellettuale russa, e Villa Mattei, come testimonia una lettera di Malwida von Meysenbug alla figlia Olga Monod-Herzen (Buddensieg [2002] 2006, 123).

Il secondo soggiorno, che si protrae per più di un mese dal 3 maggio al 14 giugno del 1883, fu sollecitato inizialmente da Malwida Meysenbug che gli aveva prospettato la conoscenza di una giovane russa – Lou Salomé. La preparazione data almeno dal 1 febbraio 1883 ed è assai incerta ed esitante. Come testimonia la sua copia di Theodor Gsell-Fels, *Italien in sechzig Tagen* (1878), che si preoccupò di farsi inviare da Franz Overbeck in vista del viaggio (v. le lettere a Franz Overbeck riportate in Appendice), Nietzsche programmava un intenso programma di visite, a

dimostrazione di un desiderio di conoscere la città. Dalla “tabella giornaliera per le possibili visite alle più importanti collezioni d’arte” ricaviamo il programma di visita delle seguenti gallerie: il lunedì Villa Pamphili, il martedì Villa, Parco e Museo Borghese e la Galleria Doria, il mercoledì Villa Wolkonsky, il giovedì Villa Borghese, il venerdì Galleria Doria e Villa Pamphili, il sabato nuovamente Villa Borghese e Villa Wolkonsky, e il sabato ancora una volta Villa Borghese (solo il Parco). Vi sono poi anche dei segni in corrispondenza dell’indicazione: a Palazzo Sciarra, il “capolavoro di Flaminio Ponzio (1600), un tardivo frutto dell’autentico Rinascimento” (Buddensieg [2002] 2006, 129).

Dall’*Epistolario* che riferisce di questo soggiorno emerge un atteggiamento decisamente ambivalente nei confronti della città: accanto alla ripetuta convinzione che Roma non sia un posto adatto a lui, scrive di essere contento di trovarvisi, di vedere le cose; sente che il soggiorno gli “ricrea il corpo e l’anima”, è felice del riposo, dell’“allegra compagnia” e del suo appartamento all’ultimo piano di Piazza Barberini, 56, dove si sposterà dopo alcuni giorni trascorsi nella rumorosa camera di Via Polveriera, 4. Gli appunti e segni sulla guida Gsell-Fels testimoniano una attenzione a gallerie, ville e musei, e in generale alla città. Rispetto alle tante attrattive artistiche e mondane che la città offre, Nietzsche, in una lettera del 20 maggio, confessa a Overbeck il suo sentimento ambivalente:

Roma è stata una buona idea... una grande città è addirittura tutto l’opposto di quello che occorre per me. Sono troppo poco preparato per tutto quello che Roma offre, o meglio: sono stato troppo occupato a prepararmi per cose di altro genere perché mi resti ancora la voglia di avere a che fare con tante cose nuove e sconosciute (*Epistolario* IV, 357).

E benché la testa antica di Epicuro, quella di Lucio Giunio Bruto del Museo Capitolino e tre paesaggi di Claude Lorrain gli abbiano dato “motivo di riflettere”, non ha ancora riconosciuto “in niente il linguaggio di uno spirito a me affine e amico” (*Epistolario* IV, 357). In una lettera a Heinrich Köselitz del 1 luglio, da Sils-Maria ritornerà sulla testa di Epicuro confessando che era stata proprio questa opera che l’aveva spinto a tornare ai Musei Capitolini:

Nella Sua ultima lettera c'erano pensieri bellissimi, di cui le sono molto grato! Dopo sono andato a guardarmi un'altra volta il busto di Epicuro: in questa testa la forza di volontà e la spiritualità raggiungono il massimo grado di espressione (*Epistolario* IV, 367).

Che la città sul Tevere abbia suscitato nell'“esitante visitatore le impressioni e sensazioni più diverse” è messo in luce anche da Buddensieg che osserva come su uno sfondo “apparentemente negativo si manifestano in Nietzsche, a Roma, nascoste percezioni assolutamente positive”. Percezioni, queste, da distinguere “da un interesse per Roma di tipo correntemente turistico o umanistico [...] e riportarle invece sul suo girovagare e percepire e inventare” (Buddensieg [2002] 2006, 130). Ma anche, sottolinea Carlo Gentili, è da cogliere quella che sarà una “elaborazione e stratificazione simbolica” dell'esperienza romana (Gentili 2015). Lo stesso Nietzsche, in una lettera alla sorella inviata da Sils-Maria il 10 luglio 1883, confiderà come questo viaggio, in relazione alla seconda parte dello Zarathustra appena terminata, assuma un “nuovo significato” e abbia lasciato positivi influssi benefici:

Basta l'*avere terminato* questa 2a parte per giustificare l'intero anno, soprattutto il viaggio in Engadina; e perfino il viaggio a Roma assume ora un nuovo significato: in questo soggiorno romano mi sono profondamente rilassato; e anche nella confusione e nel rumore della mia abitazione c'era per l'appunto qualcosa di *utile*, così come nella storta al piede, sul treno e nello stomaco sempre sottosopra e nelle notti insonni. *Tutto* mi impediva di lavorare e di riflettere; eppure è *difficilissimo* distogliermi da me stesso. Da questi benefici negativi di Roma potrei ora passare a quelli *positivi* – ma ho gli occhi mal ridotti, e ho anche altro da scrivere (A E. 10.7.1883, da Sils-Maria, *Epistolario* IV, 372-373).

Per altro Nietzsche non camminerà per Roma senza compagnia né la visiterà senza scorta: se la Gsell-Fells è la sua guida materiale durante questo soggiorno, è Burchhardt a introdurlo alla città con le osservazioni di *Der Cicerone*. Per Nietzsche è questa la vera guida non solo di Roma ma anche delle altre città italiane che aveva fino allora visitato. Più volte ribadisce che il *Cicerone* è fondamentale per chi voglia recarsi in Italia e questa sorta di guida dovrebbe accompagnare ogni visitatore nell'arco dell'intera giornata. Come scrive in una lettera del 18 ottobre 1872 a Carl

von Gersdorff, il quale stava programmando un viaggio in Italia per la fine dell'anno, si tratta di un libro che non solo educa alla comprensione artistica, ma che è anche capace di stimolare una viva fantasia:

Poi mi sembra che ci si debba alzare e andare a letto con la lettura del *Cicerone* di Burckhardt: esistono pochi libri che stimolano in tal modo la fantasia ed educano alla comprensione artistica (*Epistolario* II, 371-372).

E in effetti, il 5 luglio, appena arrivato a Sils-Maria, commissiona alla madre di acquistare per la sorella l'ultima edizione del libro di Burckhardt. Il 6 luglio comunica ad Elisabeth che si tratta di un libro forse più istruttivo di un soggiorno nella stessa Roma:

Ho dato incarico che il *Cicerone* di Burckhardt, di cui una volta dicesti che desideravi l'ultima edizione, si trovi sul tuo tavolo di compleanno; si tratta veramente di uno dei libri che più vale la pena di possedere, ed è quasi *più istruttivo* di un soggiorno a Roma; per noi due però questo libro deve servire come ricordo delle tante cose belle che abbiamo visto (e *non visto*) là insieme – ivi compresi i piaceri di altro genere, per es. le trattorie.

Il volume di Burckhardt è un deposito di memorie ma anche uno stimolo a invenzioni di pensiero, a immagini filosofiche. Numerosi riflessi delle pagine di quell'opera sono rintracciabili in diversi appunti, aforismi e capitoli degli scritti Nietzsche (si veda, sui passi del *Cicerone* ripresi da Nietzsche, Vivarelli 2015; v. anche Buddensieg [2002] 2006). Uno fra tutti, l'aforisma §145 di *Umano, troppo umano* (MA, KSA II; tr. it. OFN IV, 2, 121), ove Nietzsche parla di:

Un tempio greco come quello di Paestum [...] come se un mattino un dio avesse costruito giocando, con enormi blocchi, la sua casa; altre volte, come se, per magia, un'anima fosse stata improvvisamente trasformata in un masso e ora volesse parlare attraverso di esso.

Il riferimento è alle pagine ove Burckhardt descrivendo il tempio di Paestum parla delle pietre come esseri viventi:

Non sono soltanto pietre brute, quelle che l'occhio scorge qui e in altre costruzioni greche, ma esseri viventi; e noi dobbiamo seguirne attentamente

l'intima essenza e lo sviluppo... anche nella colonna le linee non sono di una durezza matematica, ma un leggero rigonfiamento rappresenta nel modo più appropriato la vita che in essa respira (Burckhardt [1855] 1992, 10).

E il tempio su cui Nietzsche scrisse durante i giorni trascorsi a Sorrento, forse lo conobbe soltanto attraverso la lettura delle pagine iniziali di *Der Cicerone* (Buddensieg [2002] 2006, 31-33).

A partire dal soggiorno romano, tra le cose belle "viste e *non viste*", c'è anche Arianna. Due, in particolare, sono le Arianne presenti a Roma di cui Burckhardt tratta nel *Cicerone*, ed entrambe appaiono trasposte nel progetto e nell'elaborazione filosofica che Nietzsche fa della coppia mitica.

Contorni. Incontro con Arianna

L'immagine di Arianna nell'opera di Nietzsche prende corpo a partire dal 1883 (v. la selezione di testi su Arianna e Dioniso nelle opere di Nietzsche in Cirlot, Fressola 2020, e l'Introduzione di Victoria Cirlot – Cirlot 2020a e Cirlot 2020b). Da questo momento in poi Arianna entrerà in scena più volte in dialogo con Dioniso e con lo stesso Nietzsche. Nel passo, risalente all'estate del 1883, Nietzsche immagina Dioniso su una tigre, accompagnato dai suoi dionisiaci animali:

Dioniso su di una tigre: il cranio di una capra: una pantera. Arianna che sogna: "abbandonata dall'eroe, sogno il super eroe". Tacere del tutto Dioniso! (NF, KSA 10; tr. it. OFN VII, 1/2, 92).

All'inizio dell'estate, Nietzsche era tornato dal suo secondo viaggio a Roma. Ed è proprio qui che è conservata la più celebre Arianna addormentata, vale a dire l'Arianna nella Galleria delle Statue dei Musei Vaticani (Valeri 2019). Che il soggiorno romano risuoni nei moltissimi testi pubblicati postumi e scritti dalla primavera all'estate 1883 alla seconda parte di *Così parlò Zarathustra*, è sottolineato da Buddensieg (Buddensieg [2002] 2006, 123-152; v. anche Gentili 2015 che rinviene echi della elaborazione filosofica della città anche nel libro V della *Gaia Scienza* pubblicato nel 1887), il quale si discosta da quanto scritto da Curt Paul Janz nella sua biografia dove si legge che Nietzsche aveva trascorso giornate "tranquille, in piacevole conversazione, giornate che non avevano lasciato dietro di sé tracce rilevanti" (Janz [1978-79] 1980, 174).

D'altra parte proprio a Burckhardt, "il più profondo conoscitore" della civiltà greca, Nietzsche afferma di dovere il suo incontro con Dioniso nel *Crepuscolo degli idoli*:

Fui il primo che, per comprendere l'antico istinto ellenico, ancora ricco e addirittura straripante, considerai seriamente quel meraviglioso fenomeno chiamato col nome di Dioniso: esso è spiegabile unicamente in base di un eccesso di forza. Chi si è tutto dedicato allo studio dei Greci, come il più profondo conoscitore della loro civiltà che sia oggi vivente, come Jacob Burckhardt di Basilea, ha compreso subito che con ciò qualcosa era stato fatto: Burckhardt inserì nella sua *Civiltà dei Greci* un capitolo speciale sul fenomeno in questione. (GD 3, §5, KSA 6, 77; tr. it. OFN VI, 3, 158).

Molto probabilmente, a Roma Nietzsche aveva visto il Dioniso/Arianna descritto da Burckhardt ai Musei Capitolini (dove, peraltro, come abbiamo visto, Nietzsche era tornato due volte). E sebbene non vi siano prove che egli abbia visto l'Arianna vaticana, questa immagine sembra lo accompagni, anche perché ne parla Burckhardt nel capitolo "Cleopatra Vaticana" del *Cicerone*:

Alle figure di Ninfe vestite di tipo robusto dobbiamo aggiungere una statua, che è l'unica del suo genere: la *Cleopatra Vaticana*, ossia – più esattamente – l'*Arianna dormiente* (Vaticano, Galleria delle Statue). Già l'Antichità ha adoperato questo motivo – come dimostrano le piccole repliche esposte lì presso – per ambedue i soggetti; però quello di Arianna è quello originario e basta un'occhiata per convincersi che si tratta di una dormiente, non di una moribonda. (È vero però che essa è troppo inclinata in avanti, il che dà, soprattutto al braccio destro appoggiato sopra la testa, un aspetto troppo pesante e falsa un poco l'aspetto di tutto l'insieme). Come motivo del riposo, quest'opera dominerà in eterno la scultura. Non è possibile far distendere una donna, amabile nella sua grandiosità, e farla assopire con maggiore maestà. Non si potrà giammai ammirare abbastanza né il modo con cui, per mezzo della posizione delle braccia, il capo viene messo nel massimo valore, né la straordinaria dignità della posa delle gambe ed infine l'irraggiungibile magnificenza dei motivi del panneggio, nonché il sapiente modo con cui si susseguono. Il tipo del viso è ancora di una bellezza severa che ci permette di riconoscervi una Arianna che non è stata ancora accolta nel cerchio del

suo salvatore, Dioniso. La sua raffigurazione posteriore, di tipo bacchico, c'interesserà più in là. (Burckhardt [1855] 1992, 499).

Mentre scrive lo *Zarathustra*, ben si avverte che Nietzsche ha il *Cicerone* aperto sul tavolo, alla pagina in cui si legge che l'Arianna dormiente “non è stata ancora accolta nel cerchio del suo salvatore”, e che presta la sua posa – “il braccio appoggiato sulla testa” – al riposo di Teseo.

Col braccio appoggiato sulla testa: così dovrebbe riposare l'eroe, così dovrebbe egli superare anche il suo riposarsi.

Ma proprio per l'eroe la bellezza è di tutte le cose la più ardua.

Irraggiungibile è la bellezza per ogni volontà violenta.

[...]

Stare in piedi coi muscoli rilassati e con la volontà staccata: questa è la cosa più ardua per voi tutti, o sublimi!

Quando la potenza diventa clemente e scende giù nel visibile: un tale scendere giù, io lo chiamo bellezza.

E da nessun altro come da te, o possente, io voglio appunto la bellezza: la tua bontà sia il tuo supremo sopraffare te stesso.

So che sei capace di ogni malvagità: perciò da te voglio la bontà.

Davvero, spesso ho riso dei rammolliti che si credono buoni perché non hanno artigli!

Alla virtù della colonna aspira! – più bella essa diventa e sempre più delicata, ma di dentro più dura e più robusta, quanto più ascende.

Sì, o sublime, per te verrà il momento di essere anche bello e di specchiarti nella tua stessa bellezza.

Allora l'anima ti rabbrivirà di brame divine; e persino nella tua vanità sarà adorazione!

Questo infatti è il segreto dell'anima: solo quando l'eroe l'ha lasciata, le si avvicina, in sogno, – il super-eroe.

(AsZ, KSA 4, tr. it. OFN VI, 1, 129-130)

Dunque: solo dopo, “quando l'eroe l'avrà lasciata”, Arianna sarà pronta per accogliere colui che va oltre l'eroe, cioè Dioniso.

Il testo di Burckhardt feconda la pagina dello *Zarathustra*, nel segno di Arianna, ma anche il famoso *Klage der Ariadne* (1889) nei *Ditirambi di Dioniso* (DD, KSA 6, 399; tr. it. OFN VI, 4, 49). Non importa che Nietzsche

abbia visto l'Arianna vaticana. Al filologo Nietzsche "studioso senz'occhi" (la definizione è di Giorgio Pasquali a proposito di Warburg) non servono le immagini: bastano le parole. E così Nietzsche leggeva in Burckhardt:

Dopo che l'Arte lo ebbe rappresentato per lungo tempo come un dominatore barbaro, ai tempi di Scopa e di Prassitele gli fu largita la più soave giovinezza, ed il suo seguito, che sino ad allora era stato un seguito da burla (vedi le scene sui vasi più antichi), fu dotato di una ricca sfumatura di tratti caratteristici, sino alla bellezza pura. Di questa folla numerosa e varia (il tiaso) egli costituiva il centro ed il tono fondamentale; ed a lui fu largita una bellezza, che per essere completa accoppiava forme maschili e femminili. Nacque così quel mirabile tipo di felicità indefinita e senza mèta, il cui tratto più profondo è costituito, come in Afrodite, da un lieve desiderio (Burckhardt [1855] 1992, 514-555).

Questa Arianna/Dioniso tratteggiata da Burckhardt trova eco nell'immagine che Friedrich Nietzsche ci restituisce nei suoi scritti della coppia mitica e dell'estetica dionisiaca. Sarà, d'altra parte, lo stesso Nietzsche in *Ecce Homo* a intrecciare la figura di Arianna con l'esperienza romana e il "Canto della notte" che compare nella Parte seconda di *Zarathustra*. Nel paragrafo 4 del capitolo dedicato allo *Zarathustra*, Nietzsche riferirà di aver composto in una loggia che dà su Piazza Barberini il "solitario" *Canto della notte* (AsZ, KSA 4, tr. it. OFN VI, 1, 350) che riporterà per intero nel paragrafo 7, invitando ad ascoltare come "Zarathustra si parla, *prima che il sole ascenda*" (AsZ, KSA 4, tr. it. OFN VI, 1, 355-357):

Niente di simile è stato mai poetato, mai provato, mai *sofferto*: così soffre un dio, un Dioniso. La risposta a un ditirambo come questo, dell'isolamento solare nella luce, sarebbe *Arianna* ... Chi, all'infuori di me, sa cos'è *Arianna*! ... Mai finora qualcuno ha conosciuto la soluzione di tutti questi enigmi, e dubito che qualcuno abbia mai anche solo visto degli enigmi in tutte queste cose (AsZ, KSA 4, tr. it. OFN VI, 1, 358).

L'esperienza di salire e scendere i gradini della sua casa al sesto piano della piazza "diventa un'esperienza fisica e metaforica della distanza dalla vita della città [Roma], la solitudine innalzata al di sopra di ogni legame sociale" (Buddensieg [2002] 2006 135):

Quanto in alto abito io? Non ho ancora mai contato – mentre salivo – le scale fino a me: ma questo so della mia altezza: ho casa e tetto che comincia là dove terminano tutte le scale (FP, KSA 10, tr. it., OFN, VII, I, 1, 98).

In particolare il divenir lieve delle cose emerge nel capitolo “I sette sigilli. (Ovvero: il canto ‘sì e amen’)”, che precedentemente aveva per titolo “Dioniso”, e che è scritto parallelamente a “Del grande anelito”, che portava come titolo “Arianna” (AsZ, KSA 4, tr. it. OFN VI, 1, 463). La lievità di caratteri è in opposizione al precipitare di tratti identificativi, al “serio, radicale, profondo, solenne” spirito di gravità:

E quando ho visto il mio demonio, l’ho sempre trovato serio, radicale, profondo, solenne: era lo spirito di gravità – grazie a lui tutte le cose cadono (AsZ, KSA 4, tr. it. OFN VI, 1, 39).

Quello della lievità è un tema largamente diffuso nello *Zarathustra*, opera che lo stesso Nietzsche, in una lettera a Koselitz in cui comunicava all’amico di aver appena ricevuto da Naumann le bozze della seconda parte del libro, definiva “una vittoria non trascurabile sullo ‘spirito di gravità’” (lettera a H. Koselitz, fine agosto 1883, *Epistolario* IV, 418). Il soggetto che balza “con ambedue i piedi in un’estasi d’oro e smeraldo” chiama alla “bellezza smeraldina” che è la manifestazione di Dioniso che anela all’eternità, ma richiama anche l’anello, l’anello del ritorno. Ancora non ha trovato una donna che gli abbia fatto desiderare dei figli e afferma come il proprio “Alfa e Omega” sia il divenir lievi delle cose gravi, che tutti i corpi diventino danzanti:

Se la mia virtù è la virtù di un danzatore, e spesso io balzai con ambedue i piedi in un’estasi d’oro e smeraldo:

Se la mia cattiveria è una cattiveria ridente, che soggiorna tra pendii di rose e cespugli di gigli:

– Perché nella risata si trova adunata tutta la cattiveria, ma santificata e assolta dalla sua stessa beatitudine: –

E se il mio Alfa e Omega è che tutte le cose gravi divengano lievi, tutti i corpi danzanti, tutti gli spiriti uccello: e davvero questo è il mio Alfa e Omega! –

Come non dovrei anelare all’eternità e al nuziale anello degli anelli, – l’anello del ritorno!

Ancora non trovai donna da farmi desiderare figli, se non questa donna, che

io amo: perché ti amo, Eternità!

Perché ti amo, Eternità! (AsZ, KSA 4, tr. it. OFN VI, 1, 264-265)

Come nota Gilles Deleuze, Arianna è colei che né negando né compiendo dialetticamente ma *affermando* l'asserzione dionisiaca "porta a compimento l'insieme delle relazioni che definiscono Dioniso e il filosofo dionisiaco" (Deleuze [1965] 1997, 35). Ed è grazie all'incontro con Arianna che Nietzsche diventa – che finalmente è – Dioniso.

Linee, guide, contorni: la traccia che congiunge Nietzsche ad Arianna, e che passa per Burckhardt, si compie a Roma, dove il filosofo, tra maggio e giugno del 1883, non si riconcilia con la sorella e non ritrova, ovviamente, neppure Lou: incontra però Arianna a cui Dioniso già nel paragrafo "Che cos'è aristocratico" di *Al di là del bene e del male* aveva dichiarato il suo amore:

'In certi momenti io amo l'uomo', – e con ciò alludeva ad Arianna che era presente (JGB §295, KSA 5, 249; tr. it. OFN VI, 2, 205).

Appendice | 1883. Diario romano di Friedrich Nietzsche, via Burckhardt

Il secondo soggiorno a Roma di Nietzsche è collegato al primo ed è sollecitato, ma solo in ultima istanza, dalla sorella Elisabeth allora ospite dell'amica Malwida von Meysenbug, ai fini di una riappacificazione conseguente dissapori dovuti ai progetti di convivenza e "trinità" che Nietzsche aveva condiviso con Lou von Salomé e Paul Reé. Nietzsche si era recato a Roma la prima volta nell'aprile del 1882, provenendo da Messina, per incontrare la giovane intellettuale russa che, come gli avevano fatto sapere sia Reé sia Malwida von Meysenbug, doveva assolutamente conoscere (lett. della Meysenbug a Nietzsche del 27 marzo 1882, Nietzsche, Salomé, Réé [1970] 2011, 86). Questo primo breve soggiorno era stato però, diversamente dal secondo, un viaggio deciso all'improvviso e inaspettato per gli stessi Meysenbug e Réé, convinti che Roma non fosse una città adatta alle condizioni di salute di Nietzsche (*ibid.* 87). Le giornate

sono segnate dall'incontro e dalla figura di Lou von Salomé che vede per la prima volta a San Pietro: Nietzsche mi apparve "un po' compassato, o più esattamente un po' solenne, già al nostro primo incontro, che ebbe luogo nella basilica di San Pietro, dove Paul Rée, sul gradino di un ... confessionale, si occupava ... dei suoi appunti di viaggio ... Le prime parole che mi rivolse furono: 'Da quali stelle siamo caduti qui insieme?'" (Janz [1978-79] 1980, vol. II, 122 ss.) La Basilica vaticana insieme a Villa Mattei sembra siano stati gli unici monumenti che aveva avuto modo di visitare, come testimonia una lettera di Malwida von Meysenbug alla figlia Olga Monod-Herzen, datata presumibilmente al 28 aprile:

Ieri pomeriggio Nietzsche è stato di nuovo da me per tre ore. Abbiamo conversato piacevolmente; fa stupire e commuovere come il suo spirito rimanga fresco e spumeggiante nonostante le sue sofferenze. Ha passato a letto tutto il tempo che è rimasto qui, e di Roma non ha visto altro che la Villa Mattei e San Pietro (Nietzsche, Salomé, Rée [1970] 2011, 410).

Nietzsche aveva visitato Villa Mattei con Malwida (*ibid.* 410). Il soggiorno del 1883 sarà invece ben preparato. Già il 1 febbraio Nietzsche comunica a Köselitz che è sua intenzione di recarsi a Roma su invito di Malwida, che aveva trovato per lui una camera e una persona disposta a scrivere per un paio d'ore al giorno sotto dettatura la prima parte dello *Zarathustra*. L'amica era infatti convinta che la permanenza a Roma avrebbe giovato alla solitudine di Nietzsche:

Ma torniamo a Lei e alla Sua solitudine, che mi addolora. Pensavo, perché non viene qui? Adesso qui c'è la cugina del povero Brenner, di gran lunga meno intelligente di Lou von Salomé, ma per nulla limitata, è colta e dotata di tutto quel cuore e quell'abnegazione che Lou von Salomé non ha. Sarebbe disposta a scrivere per Lei parecchie ore al giorno. Accanto alla sua abitazione affittano una bella camera per 35 lire al mese; nella stessa casa abitano una brava vecchia tedesca e un tappezziere tedesco, persona squisita, che mi è di aiuto e di conforto. Qui Lei sarebbe vicinissimo al Pincio, dove la mattina si possono fare belle passeggiate in solitudine. Per il pomeriggio si possono trovare altri itinerari ombrosi, ad esempio la villa dove siamo stati insieme. Se poi Le venisse voglia di vedere gente, potrebbe trovare qualcuno con cui parlare, in particolare certi norvegesi, splendide persone che le andrebbero proprio a genio. Ci pensi su. Il clima qui non è

peggiore che in altre parti d'Italia, e se l'anno scorso Lei credette di soffrirne, si trattava certo di una suggestione (*Epistolario* IV, 748).

Nietzsche progetta la partenza per la prima metà di febbraio, nonostante la preoccupazione per il clima e il fatto che non considerasse la città un "luogo ideale" (v. le lettere a H. Köselitz e alla Meysenbug del 1.2.1883, *Epistolario* IV, 301 e 303). In vista del viaggio, forse sollecitato dalla stessa Meysenbug che gli scriveva di come avrebbe potuto passare il pomeriggio a percorrere itinerari ombrosi, chiede all'amico Overbeck di inviargli quanto prima il volume di Theodor Gsell-Fels *Italien in 60 Tagen*, uscito a Lipsia nel 1878:

Ora, sono già alcune settimane che Malwida Meysenbug mi ha proposto di andare da lei a Roma: mi ha trovato una camera, ma non basta: mi ha trovato anche qualcuno che è disposto a scrivere per me un paio d'ore al giorno (e cioè la signorina Horner, che abita nella casa accanto). Roma non è il mio luogo di elezione, ma attualmente non conosco scelta migliore. Ho appena confermato il mio arrivo per la metà di febbraio. – Ora vorrei pregarti di spedire piuttosto in fretta, ancora al mio indirizzo attuale, il denaro (i 400 franchi, se possibile in valuta italiana) e anche un libro (sotto fascia) che ho lasciato a casa tua, *L'Italia in 60 giorni* di Gsell-Fels (1° febbraio 1883, *Epistolario* IV, 304).

Il 10 febbraio scrive a Overbeck annunciando inizialmente che ha deciso di copiare lui stesso il manoscritto ("Roma mi fa paura, e non so decidermi. Chissà quali tormenti mi aspettano laggiù! Così mi sono accinto a fare il copista di me stesso", *Epistolario* IV, 307). L'indomani, a testimonianza che la ragione del programma romano non si annidava unicamente nella possibilità del lavoro sullo *Zarathustra*, gli chiede notizie sulla spedizione del volume Gsell-Fels, rammaricandosi di non averlo ancora ricevuto (riceverà il libro il 9 marzo, *Epistolario* IV, 321).

Il 14 comunica di aver completato la copiatura del manoscritto ribadendo di non essersi ancora deciso di recarsi a Roma (*Epistolario* IV, 307, 309). La notizia della morte di Wagner avvenuta il 13 febbraio e il successivo crollo delle sue condizioni di salute spingono Nietzsche a sospendere il progettato soggiorno romano (v. la lettera di Nietzsche a Malwida von Meysenbug del 21.2.1883, *Epistolario* IV, 314), a cui comunque non

sembra rinunciare definitivamente. Il 27 aprile riceve dalla sorella la proposta di ritrovarsi a Roma per una riconciliazione e decide di partire il 3 maggio (v. le lettere da Genova del 27 aprile a Koselitz ed Elisabeth in *Epistolario* IV, 346 e 347-348; a Overbeck il 29 aprile in *Epistolario* IV, 349), seppur mantenendo una certa refrattarietà verso la città. Lo stesso atteggiamento ambivalente è registrato nelle lettere che scriverà durante il soggiorno romano:

Veramente è importante in tutte le cose 'vedere in carne ed ossa'; anch'io sono molto contento di essere venuto a Roma a correggere i miei giudizi e quelli degli altri su di me, e di 'essere stato visto in carne ed ossa' ... Roma non è il posto che fa per me – questo è fuor di dubbio. Mi adatto a passarvi questo mese in quanto sento che mi ricrea il corpo e l'anima e rappresenta un riposo. Non mi sono mai trovato così bene come in questo appartamento; mi accade ora per la prima volta che l'avermi ospite venga considerato e sentito un onore: e naturalmente è stata una famiglia svizzera a farmi oggetto di tanta distinzione (a Heinrich Köselitz del 10.5.1883, 353; v. anche le lettere alla madre del 13.5.1883, 354, e a H. Köselitz del 20.5.1883, 356).

Prospetta un programma di visite che, come abbiamo visto sopra, è rintracciabile grazie agli appunti apposti sulla sua guida Gsell-Fels. Ma quel che a Roma Nietzsche farà veramente, sarà finire di scrivere lo *Zarathustra*, che invierà prontamente a Burckhardt, "una delle POCHE persone con cui mi trovo davvero bene" (a Overbeck 6 aprile 1883, 338). E al suo "maestro di civiltà greca" invierà puntualmente tutte le sue opere, fino all'ultima sua lettera:

[Burckhardt resta] il suo "grande, grandissimo Maestro". E nulla aveva mai oscurato quella sua incontrollabile fiducia verso l'uomo a cui invierà da Torino l'ultima lettera della sua vita (Ghelardi 2002, 60).

Già nel 1869 Nietzsche dichiarava, in una lettera a Erwin Rohde, come si sentisse in sintonia con il "geniale ed eccentrico" Burckhardt, con il quale scopriva "una singolare concordanza" su comuni "paradossi estetici":

Fin da principio ho avuto relazioni più strette con Jacob Burckhardt, uomo di spirito non comune; e questo mi fa sinceramente piacere, perché scopriamo

una singolare concordanza nei nostri paradossi estetici (*Epistolario* II, 12-13).

Ma si veda anche lettera a Elisabeth Nietzsche del 29 maggio 1869: “Chi frequento molto è Jacob Burckhardt, un noto storico dell’arte e studioso di estetica ..., *Epistolario* II, 11). Pur in una relazione non sempre fluida Burckhardt resta per Nietzsche il suo principale riferimento come studioso. Prova ne è la commovente e spasmodica attesa per i suoi riscontri e per le sue lettere:

Ora però vorrei chiederLe ancora una cosa che mi sta a cuore: mi sono state spedite a Roma alcune lettere, per esempio da Jacob Burckhardt; ... sono lettere che non vorrei perdere (a Malwida von Meysenbug, primi di novembre 1883, 429).

E a Overbeck da Nizza, il 7 aprile del 1884:

Ti ho mai mostrato la lettera di Jacob Burckhardt, che mi ha fatto toccare con mano “la storia universale”? (*Epistolario* IV, 471).

Osserva Maurizio Ghelardi:

[Si nota] soprattutto nei frammenti del 1873-1876, quella che percepiva essere la comune concezione della cultura che lo legava a Burckhardt contro la forza semplificatrice del “cesarismo” artistico (Wagner) e politico (Napoleone III e Bismarck) (Ghelardi 2002, 61).

Infine – per concludere queste brevi e incompiute annotazioni – si leggano le righe della lettera da Roma del 24 maggio a Karl Hillebrand (358):

Egli ama udire più di ogni altra cosa, la verità, qualsiasi verità? Tra i viventi conosco soltanto Lei e Jacob Burckhardt che potrebbero rendermi questo servizio ...

Bibliografia

Segle delle opere di Friedrich Nietzsche secondo l'edizione Colli-Montinari

KSA

Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke: Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hrsg. von G. Colli und M. Montinari, de Gruyter, Berlin 1967-1988.

OFN

Opere di Friedrich Nietzsche, edizione italiana diretta da G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano.

Epistolario

Epistolario di Friedrich Nietzsche, edizione italiana diretta da G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano.

AsZ

Also sprach Zarathustra

DD

Dionysos-Dithyramben

GD

Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophiert

JGB

Jenseits von Gut und Böse

MA

Menschliches Allzumenschliches

NF

Nachgelassene Fragmente

Riferimenti bibliografici

Buddensieg [2002] 2006

T. Buddensieg, *L'Italia di Nietzsche. Città, giardini, palazzi [Nietzsches Italien. Städte, Gärten un Paläste*, Berlin 2002], tr. it. di L. Novati, Milano 2006.

Burckhardt [1855] 1992

J. Burckhardt, *Il Cicerone. Guida al godimento delle opere d'arte in Italia [Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Basel 1855], tr. it. di P. Mingazzini, Firenze 1992.

Cirlot 2020a

V. Cirlot, Introduzione a V. Cirlot, A. Fressola *Arianna e Dioniso nelle opere di Friedrich Nietzsche*, "La Rivista di Engramma" 173 (maggio-giugno 2020).

Cirlot 2020b

V. Cirlot, *Gestos, palabras y signos de la Ariadna de Friedrich Nietzsche*, "La Rivista di Engramma" 173 (maggio-giugno 2020).

Cirlot, Fressola 2020

V. Cirlot, A. Fressola *Arianna e Dioniso nelle opere di Friedrich Nietzsche*, "La Rivista di Engramma" 173 (maggio-giugno 2020).

Del Caro 1988

A. Del Caro, *Symbolizing Philosophy. Ariadne and the Labyrinth*, "Nietzsche Studien" XVII (1988), 125-157.

Deleuze [1962] 1978

G. Deleuze, *Nietzsche e la filosofia [Nietzsche et la philosophie, Paris 1962]*, Firenze 1978.

Deleuze [1963, 1993] 2020

G. Deleuze, *Mystère d'Ariane selon Nietzsche*, "Bulletin de la Société française d'études nietzschéennes" (Mars 1963), 12-15, ristampato in "Philosophie" 17 (hiver 1987), 67-72, e in forma rivista e aggiornata, in "Magazine littéraire" 298 (Avril 1992), 21-24, infine nella raccolta *Critique et Clinique*, Paris 1993, 126-134; tr. it. di A. Panaro in G. Deleuze, *Critica e clinica*, Milano 1996, 131-139; nuova tr. it. di M. Maguolo in M. Maguolo, *Gilles Deleuze, I misteri di Arianna secondo Nietzsche*, "La Rivista di Engramma" 173 (maggio 2020).

Deleuze [1965] 1997

G. Deleuze, *Nietzsche*, Paris 1965; tr. it. di F. Rella, Milano 1997.

Dodero, Parisi Persicce 2018

E. Dodero, C. Parisi Persicce (a cura di) *Il Tesoro di Antichità. Winckelmann e il Museo Capitolino nella Roma del Settecento*, Catalogo della Mostra Campidoglio 2017-2018, Roma 2018.

Gentili 2015

C. Gentili, *Nietzsche e Roma: "dove mai sono esistite rovine più belle?"*, "Dianoia" 21 (2015); pubblicazione dell'intervento tenuto in occasione del Convegno *Nietzsche e l'Italia* (Scuola Normale Superiore di Pisa, 25-26 maggio 2015), visionabile in:

Ghelardi 2002

M. Ghelardi, *Postfazione* in F. Nietzsche, J. Burckhardt, *Carteggio*, con un saggio di A. Warburg, a cura di M. Ghelardi, Torino 2002, 59-67.

Isler-Kerényi 2011

C. Isler-Kerényi, *Dioniso sull'altare di Pergamo*, ed. or "Antike Kunst" 53 (2010), 62-73; tr. it. "La Rivista di Engramma" 90 (maggio/giugno 2011).

Janz [1978-1979] 1980

C.P. Janz, *Vita di Nietzsche [Friedrich Nietzsche. Biographie in 3 Bänden, München, 1978-1979]*, tr. it. M. Carpitella, 3 voll., Bari 1980.

Kerényi [1944] 1971

K. Kerényi, *Nietzsche und Ariadne – Gedanken über die Zukunft des Humanismus*, "Neue Schweizer Rundschau" XII/7 (1944), 402-412; Id., *Der höhere Standpunkt. Zum Humanismus des integralen Menschen*, Munich 1971.

Maguolo 2020

M. Maguolo, *Gilles Deleuze, I misteri di Arianna secondo Nietzsche*, "La Rivista di Engramma" 173 (maggio-giugno 2020).

Nietzsche, von Salomé, Rée [1875-1884] 1999

F. Nietzsche, L. von Salomé, P. Rée, *Triangolo di lettere. Carteggio di Friedrich Nietzsche, Paul Rée e Lou von Salomé*, a cura di E. Pfeiffer, M. Carpitella, Milano 1999.

Valeri 2019

C. Valeri, *L'Arianna addormentata dei Musei Vaticani, già Cleopatra in Belvedere*, "La Rivista di Engramma" 163 (marzo 2019).

Vivarelli 2015

V. Vivarelli, *Nietzsche, Genova e Firenze: le immagini del Cicerone di Burckhardt*, intervento tenuto in occasione del Convegno *Nietzsche e l'Italia*, Scuola Normale Superiore di Pisa, 25-26 maggio 2015.

English abstract

During his Roman stay, between May-June 1883, Friedrich Nietzsche completed *Zarathustra* in which the figures of Dionysus and Ariadne appear backlit in the text, between the lines and the titles of the chapters of the book. In the work of the philosopher, the first traces of Ariadne's name and myth date from this same period. In this article the team of Seminario Mnemosyne search for tracks of an 'encounter' in Rome of Nietzsche with Ariadne, which could have taken place through the mediation of the text of Jacob Burckhardt's *The Cicerone*.

keywords | Friedrich Nietzsche; Ariadne; Dionysus; Jacob Burckhardt

Dalla Cea Nenia di Simonide all'Amante marina di Luce Irigaray

Leggere il Lamento di Arianna di Friedrich Nietzsche

Carlotta Santini

Perché Arianna

Sebbene attestata solo tardivamente nell'opera filosofica di Nietzsche e riconducibile a relativamente poche e puntuali menzioni, la figura di Arianna, la principessa cretese sorella del Minotauro, amata da Teseo e da Dioniso, è certo una delle più icastiche nel repertorio mitologico a cui attinge il filosofo di Naumburg. L'identificazione della sposa di Dioniso con Cosima Wagner, ribadita da Nietzsche nelle sue ultime lettere, sebbene non impedisca di continuare a riconoscerle un carattere per così dire 'fatale' e 'fatidico' nella vicenda umana di Nietzsche, rischia di far perdere di vista la portata filosofica che questa figura riveste in momenti centrali del pensiero del filosofo. Indipendentemente, infatti, dalla rivisitazione in chiave mitologica delle vicende di casa Wagner – nel Caso Wagner anche il Maestro sarà identificato col Minotauro – il personaggio di Arianna viene mobilitato da Nietzsche assieme a quelli di Teseo e Dioniso fin dal 1883 (estate 1883, KSA 10, 13 [1]; tr. it. OFN VII, 1/2) e ancora nel 1887, per un progetto, mai compiuto e frammentario (autunno 1887, KSA 12, 9 [115]; tr. it. OFN VIII, 2), di dramma satiresco a sfondo filosofico, che Peter Gast, nel riordinare i manoscritti, intitolò *Naxos*. I 'Dialoghi di Nasso' tra Dioniso e Arianna sono lo sfondo di una intensa fase di ripresa di questa figura mitologica da parte di Nietzsche, che tra il 1885 e il 1888 riemerge sia nel *Nachlass* che nei testi editi, in particolare in due importanti aforismi, il §295 di *Al di là del bene e del male* e il §19 delle *Scorribande di un Inattuale del Crepuscolo degli Idoli*.

In un precedente articolo (Santini 2012) ho già avuto modo di ricostruire le linee essenziali della presenza di Arianna nella filosofia di Nietzsche. Nella conclusione si affrontava quello che è forse il testo più importante nel quale la figura di Arianna appare come la vera protagonista: *Klage der*

Ariadne (Lamento di Arianna), uno dei *Ditirambi di Dionisio*, ultima delle opere di cui Nietzsche abbia autorizzato la pubblicazione prima della sua malattia. Di questo componimento poetico, di cui allora veniva analizzata la genesi legata a filo doppio con la composizione dello *Zarathustra*, sarà al centro della presente analisi. In questo contributo vorrei infatti studiare il *Lamento di Arianna* ponendolo al centro di un duplice irraggiamento temporale. Da una parte metterò in luce lo stretto legame, formale e contenutistico, di questo 'lamento' nietzschiano con uno dei più celebri *θρήνοι* (*threnoi*) dell'antichità, il *Lamento di Danae*, conosciuto anche come *Cea Nenìa* di Simonide. Dall'altra, aprirò una prospettiva sulla contemporaneità, ricorrendo ad una delle più belle reinterpretazioni del complesso *Zarathustra/Klage der Ariadne* da parte di una filosofa contemporanea, Luce Irigaray.

Nell'articolo del 2012 erano stati messi in luce i debiti compositivi che legano questo ditirambo *Klage der Ariadne* (1889) ad una sezione della IV parte dello *Zarathustra*, conosciuta come lo *Zauberer-Lied, Il canto del mago* (1885). Dal punto di vista formale siamo di fronte ad un solo testo che ha nel tempo cambiato di protagonista, e conseguentemente di carattere. Le traduzioni italiane troppo poco lasciano intravedere delle ragioni del confronto necessario tra questi due scritti, che sono in effetti uno stesso componimento, con varianti puntuali. Comune ai due componimenti è il genere della composizione, a carattere dichiaratamente strofico, che si distingue dunque dallo stile generale che potremmo definire di prosa lirica, adottato nell'intero *Zarathustra*. Si tratta in entrambi i casi di un dialogo monologizzante: il personaggio principale, Arianna (1889) o il Mago (1885), si rivolge talvolta a sé stesso, in un intento introspettivo, talvolta ad un misterioso altro, un minaccioso interlocutore, il dio sconosciuto, la cui presenza/assenza è causa scatenante del travaglio interiore. Delle proposizioni interrogative, impersonali o dirette, costituiscono il fraseggio che guida la composizione, come anche le risposte implicite che i protagonisti forniscono a sé stessi, quasi interpretando l'imperscrutabile volontà del dio la cui lontananza/vicinanza li atterrisce.

Non è questo il luogo per ritornare a porre domande sul perché Nietzsche abbia scelto di sostituire la figura di Arianna a quella, molto più ambigua, del mago di *Zarathustra*. Sta di fatto che questa sostituzione ha reso

necessarie solo pochissime, benché essenziali, modifiche ulteriori al testo, e non ha sostanzialmente mutato la forma dello scritto. In questa ottica, potremmo affermare che il 'lamento' nietzschiano ha acquistato nel tempo una tale importanza e centralità per il filosofo, che Nietzsche ha ritenuto necessario rivalutarlo affrancandolo dal tessuto compositivo dello *Zarathustra*. Per fare questo l'intervento più importante è senz'altro la designazione di un nuovo protagonista, la principessa Arianna, che ri-contestualizza e dunque ri-orienta l'opera.

Il Lamento di Arianna: una trasvalutazione mistica

Oltre alla scelta di Arianna, l'esplicitazione dell'identità del dio sconosciuto, Dioniso, che avviene in conclusione al ditirambo, costituisce l'intervento più esteso ed autonomo rispetto alla versione del 1885. La coppia Dioniso/Arianna mobilita infatti alcuni nuclei del pensiero nietzschiano già precedentemente sviluppati. Nell'apofrasi §295 di *Al di là del bene e del male* Arianna è identificata con l'umanità perfettibile, che il dio Dioniso è impegnato ad educare e a guidare verso una trasformazione radicale.

So sagte er einmal: "unter Umständen liebe ich den Menschen" – und dabei spielte er auf Ariadne an, die zugegen war – "der Mensch ist mir ein angenehmes tapferes erfinderisches Thier, das auf Erden nicht seines Gleichen hat, es findet sich in allen Labyrinthen noch zurecht. Ich bin ihm gut: ich denke oft darüber nach, wie ich ihn noch vorwärts bringe und ihn stärker, böser und tiefer mache, als er ist [...], auch schöner".

[Così disse una volta: "in certi momenti io amo l'uomo" – e con ciò alludeva ad Arianna che era presente – "l'uomo è per me un animale gradevole, coraggioso, ingegnoso, che non ha pari sulla terra, in ogni labirinto si sente a suo agio. Gli sono benigno: penso spesso a come portarlo ancora innanzi e renderlo più forte, più malvagio e più profondo di quanto già sia [...], e anche più bello"] (JGB §295, KSA 5, 249; tr. it. OFN VI, 2, 205).

A questo si aggiunga un'ovvietà: siamo di fronte ad un mito greco. Arianna è cretese, donna di stirpe solare, come anche le temibili Circe e Medea, sue parenti. Pienamente greco è Teseo, l'eroe per eccellenza, che l'ha condotta via da Creta. I Greci sono per Nietzsche l'apice fino ad ora mai eguagliato dell'umanità, la forma più perfetta di 'uomini superiori' che

nello *Zarathustra* costituiscono l'ultimo poderoso baluardo che si oppone alla transvalutazione dei valori. Solo superando sé stessa, lasciandosi alle spalle tanto il meglio quanto il peggio di sé, l'umanità potrà pervenire secondo Nietzsche ad una forma di esistenza superiore.

Per questo motivo, già nell'articolo del 2012, si sosteneva la tesi che il mito di Arianna contesa tra Teseo e Dioniso costituisse per Nietzsche un modello mitologico capace di articolare il pensiero del superamento dell'ideale greco: "Arianna che sogna: 'abbandonata dall'eroe, sogno il super-eroe'" (estate 1883, KSA 10, 13 [1]; tr. it. OFN VII, 1/2). Se già nel 1883 la figura di Arianna dormiente annunciava l'avvento del Superuomo, nel 1887 l'istanza verso il superamento di sé tornerà ancora più esplicita, e passerà attraverso l'annientamento stesso dell'eroe: "Questo è il mio estremo amore per Teseo: 'lo faccio perire'" (autunno 1887, KSA 12, 9 [115]; tr. it. OFN VIII, 2) [1].

Alla luce di questi elementi, l'Arianna del lamento ditirambico acquista spessore. Procediamo ora ad analizzare il contesto specifico di questo componimento. La composizione si apre su uno scenario non definito. L'atmosfera è cupa, forse notturna, certamente tempestosa, agitata dal vento e dal rincorrersi delle nubi, rischiarata solamente da fulmini. Arianna si presenta come una figura innominata, impegnata in una lotta tanto interiore quanto esteriore con un nemico sconosciuto, un dio ignoto e temibile. Solo retrospettivamente, una volta letta la strofe finale, possiamo identificare questa figura misteriosa con Dioniso, e ricostruire dunque lo scenario che abbiamo di fronte: Arianna che giace abbandonata da Teseo sulla spiaggia di Nasso, poco prima dell'arrivo di Dioniso. Di tutta la vicenda mitica dunque, i 'fatti di Nasso' costituiscono lo scenario ideale nel quale Nietzsche ancora una volta, dopo i dialoghi del 1883, costruisce i suoi quadri mitologici a sfondo filosofico.

I fatti di Nasso sono ben noti: la principessa Arianna, fuggita con Teseo da Creta dopo l'uccisione del Minotauro, viene da questi abbandonata, o dimenticata, secondo una delle versioni del mito, su quest'isola. Il dio Dioniso la scorge addormentata sulla spiaggia, se ne innamora, e ne fa la sua sposa. Questo il mito nella sua forma più nota. A questa versione se ne affiancano altre, decisamente meno confortanti. Arianna è stata dimenticata, abbandonata, o forse uccisa? Il suo è forse un sonno di

morte? E chi l'avrebbe uccisa? Si è suicidata, è morta di parto? L'ha forse uccisa Teseo, che ne porta il lutto (le vele nere) fino in Atene? E perché non Dioniso, come riporta una tradizione che risale all'*Odissea* (Od.XI, 321-325)? Le nozze divine, si sa, sono sempre temibili per le mortali. E l'assunzione in cielo della corona di Arianna (la corona boreale) non allude forse ad una divinizzazione *post mortem*? Queste e altre circostanze rendono la presenza di Arianna in questo componimento nietzschiano particolarmente foriera di significati ed implicazioni filosofiche e finanche simboliche, che avranno, come vedremo, grande risonanza fin nell'opera di Luce Irigaray.

Ma restiamo per il momento sugli aspetti formali del *Lamento di Arianna*. La struttura dialogica priva di un interlocutore visibile riconduce questo testo alla tradizione letteraria della confessione (su questo genere v. Zambrano 2004). Ci troviamo qui di fronte ad un dialogo di un'anima con sé stessa, o più propriamente, se non vogliamo fare astrazione della forte componente religiosa di questo genere letterario, di un complesso sistema di interrogazione/responsione dell'anima con Dio, che avviene tutto nell'intimo dell'anima stessa. Sarà difficile però ignorare del tutto la dimensione religiosa di questo testo nietzschiano. Il monologo di Arianna ha infatti tutte le caratteristiche della letteratura mistica di stampo cattolico: il cuore ardente, la sintomatologia estrema, al contempo sensuale e patologica, il rapimento mistico, la preghiera, la fuga ed il dibattersi dell'anima che soffre e si contorce sotto gli occhi del dio, tutto questo richiama da vicino le testimonianze, tanto letterarie quanto spirituali più alte del misticismo cristiano.

Un altro elemento prezioso che si aggiunge a questo quadro di orientamento mistico è quello della Mezzanotte. L'indicazione della Mezzanotte nel *Lamento di Arianna* non può essere ridotta ad una mera considerazione di tempo: a parte tutto, infatti, non siamo nemmeno certi che sia 'notte', sebbene il fatto che Arianna a Nasso dorma non sembri escluderlo a priori. Ciò che è certo invece è che ci troviamo di fronte ad una Mezzanotte dello spirito, che, proiettata retrospettivamente nel contesto di *Zarathustra* è da interpretarsi come il contraltare del Grande Meriggio. Il grande meriggio è il momento in cui il sole incombe allo zenith e l'ombra è più corta, in cui la pienezza dello spirito si manifesta con tutta la sua forza traboccante e l'uomo Zarathustra vede più

chiaramente ogni cosa. A questo si contrappone la Mezzanotte del *Canto del Viandante Notturmo*, sempre nello *Zarathustra*, il momento in cui lo spirito è più profondo, ma anche più oscuro, in cui più forte è la coscienza della debolezza.

Il contrasto è ancor più forte se si considera che proprio Arianna, principessa di stirpe solare, appare nel ditirambo sprofondata in questa 'notte' dello spirito. Questa condizione di cecità nella quale si percepisce solamente l'assenza della divinità, la solitudine e la disperazione dell'abbandono è un *topos* classico della mistica. È quella condizione conosciuta come il silenzio di Dio – di cui parla anche Bernanos (Bernanos 1926 e 1936) – che si sperimenta ad uno stadio molto avanzato dell'esperienza mistica. In questa profonda oscurità dello spirito il mistico è sordo e cieco, non percepisce più la vicinanza di Dio, che prima sentiva con l'intensità di un fuoco. Dio si nega al mistico in questa fase, per metterne alla prova lo spirito con la più grande delle prove, quella di negargli la sua Grazia e finanche la speranza di ritrovarla. L'Arianna nietzschiana vive sulla propria pelle tutte le esperienze della mistica cristiana, dall'ardore al gelo, dalla fremente vicinanza alla disperante lontananza del Dio amato e temuto. Esemplificando nella sua persona l'umanità tutta, o l'anima umana come entelechia universale, Arianna sperimenta tutta la sofferenza della negazione di sé, della perdita di sé, dei diversi stadi che porteranno all'abbandono totale della sua identità nella trasformazione che le impone il dio.

I modelli della mistica sono a mio parere i più utili per interpretare il ditirambo *Klage der Ariadne*. Per trovare delle fonti specifiche basterebbe una recensione del lungo elenco delle sue fonti teologiche già note. D'altro canto, la familiarità di Nietzsche con le questioni teologiche e di storia della Chiesa, eredità familiare sia da parte di padre che di madre, come anche delle frequentazioni degli anni di Basilea (Franz Overbeck solo per citare un nome) è sufficientemente attestata. Non è nemmeno impensabile catalogare Nietzsche stesso, in virtù di alcuni nuclei sensibili della sua filosofia (uno tra tutti il nichilismo) e della particolare forma letteraria del suo *Zarathustra*, nel novero dei mistici, tesi questa che sembrava del tutto percorribile, tra gli altri, al grande teologo francese Henri de Lubac (de Lubac 1949, 145-189). Ma ad una analisi più attenta del percorso

formativo di Nietzsche, altri modelli storico-religiosi e letterari si impongono all'attenzione degli studiosi.

Il lamento di Danae: responsione antistrofica e drammatizzazione lirica

Quella che analizzerò qui di seguito è una fonte antica, il *Lamento di Danae* di Simonide di Ceo, che costituisce a mio parere l'antecedente immediato del *Lamento di Arianna* e permette di allargare l'orizzonte di comprensione di questo testo nel contesto più ampio del misticismo iniziatico antico. Nietzsche conosceva il capolavoro di Simonide fin dall'epoca dei suoi studi a Bonn. A questo $\theta\pi\iota\nu\omicron\varsigma$ aveva infatti consacrato un saggio nel 1865, una dissertazione latina, valida per l'ammissione al Seminario di Filologia dell'Università. Su questo canto che, come ammise egli stesso, gli era rimasto in mente "come una melodia indimenticabile" (A *Friedrich Ritschl*, 12 Maggio 1868, *Epistolario* I, 586), Nietzsche riprenderà il lavoro esegetico nella primavera del 1868, approfittando di un periodo di pausa forzata, immobilizzato da una ferita riportata durante il servizio militare. Il risultato sarà un articolo, che verrà in seguito pubblicato nel "Rheinisches Museum", *Beiträge zur Kritik der griechischen Lyriker*, I. *Der Danae Klage*.



1 | Hydria attica a figure rosse del Pittore di Gallatin, ca. 490 a.C. Boston, Museum of Fine Arts.

Il lamento di Danae è un frammento simonideo, tramandatoci da Dionigi di Alicarnasso (*Comp. verb.*, 26) e Ateneo di Naucrati (*Athen.* IX, 396). Si tratta di un canto polimetro, che presenta dunque una grande quantità e varietà di metri. Vi si descrive la scena, presentata da un narratore ed in seguito esposta in prima persona, della deriva della cassa nella quale è rinchiusa la principessa Danae con il figlioletto Perseo [Fig. 1]. Ricordo il mito per brevi cenni: Danae, figlia di Acrisio, re di Argo, era stata da questi confinata in una torre, per timore che potesse dare alla luce un figlio che lo avrebbe spodestato. Nonostante la prigionia, Danae riceve la visita di Zeus, che si unisce a lei sotto forma di pioggia d'oro, e dà alla luce un figlio: Perseo. Convinto della colpa di sua figlia, Acrisio la fa

rinchiudere in una cassa col frutto del suo ventre, e la abbandona alla deriva nel mare. Questo l'antefatto. I timori, le riflessioni, le invocazioni di Danae nell'oscurità della cassa abbandonata alla deriva sul mare costituiscono l'oggetto del canto, che si conclude con una breve invocazione a Zeus, che porta ad una riconciliazione e ad un blando ritorno della speranza.

Ancora una volta, sono gli aspetti formali di questo canto che ci interessano per primi, come interessarono Nietzsche, del resto. Tra le prime osservazioni di Nietzsche vi è quella del particolare carattere conferito a questa lirica dalla scelta del polimetro, che la renderebbe particolarmente vicina ai ritmi del parlato e della prosa: il fatto cioè di non rispettare un metro fisso permette un affrancamento, anche solo percettivo, dalle costrizioni monotone di un ritmo stabilito. Pur rimanendo rigorosamente strutturata ritmicamente, e mantenendo dunque intatte tutte le qualità della poesia (*ethos*, misura, stretti legami tra le parti), una composizione come il *Lamento di Danae* raggiungerebbe dei canali comunicativi più efficaci, imitando l'immediatezza della prosa.

Questo del rapporto tra lirica e prosa è un tema che da sempre ha affascinato Nietzsche. Lo aveva studiato con passione nel caso della tragedia, quando si interrogava, seguendo lo psuedo-Aristotele (*Problemata*, 19, 6), su uno dei grandi enigmi dell'antichità: la natura e l'effettiva forma della *παρακταλογία*, il recitativo dei dialoghi della tragedia, che pur essendo in metro doveva richiamare da vicino il parlare quotidiano. La predilezione di Nietzsche per Archiloco nella *Nascita della Tragedia* era motivata dallo stesso interesse per quelle forme della lirica che sono in grado di veicolare l'immediatezza del sentimento e la spontaneità del parlato, pur mantenendo un ricchissimo sostrato ritmico e normativo che le fa capaci di una forma di espressione più alta. L'obiettivo che Nietzsche stesso si prefiggeva, studiando gli esempi dell'antichità, era quello di formulare uno stile prosastico, capace delle stesse potenzialità espressive, stilistiche e ritmiche della poesia. Il fatto che l'esperimento nietzschiano meglio riuscito in questo senso sia la prosa lirica dello *Zarathustra* mette in diretta connessione quest'opera della maturità con le riflessioni sulla forma compositiva del tempo degli studi filologici.

Ma i contatti tra questi mondi, il filologico, il letterario e il filosofico, nell'opera di Nietzsche non si limitano a questo, e ve ne sono di ancora più puntuali. L'obiettivo scientifico di Nietzsche nell'articolo del 1868 è quello di confrontarsi con un enigma filologico, che dal tempo di Dionigi di Alicarnasso divide gli studiosi del lamento simonideo. Dionigi, nel riportare il frammento nel suo *Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων* (*Sulla disposizione delle parole*), ci informa di averlo trascritto in forma prosastica. Egli sostiene che in questo modo, se si legge il testo secondo le divisioni del periodo della retorica, non sia più possibile riconoscere la forma antistrofica originaria, cioè la partizione strofe/antistrofe/epodo che gli era propria. Ora, l'enigma da risolvere consiste proprio in questo: la grande difficoltà dei filologi nel ritrovare questa fantomatica distinzione di strofe/antistrofe/epodo che Dionigi sosteneva di aver potuto mascherare così bene.

Anche in questo caso, come spesso accade anche nelle sue ricerche filologiche più erudite, Nietzsche non rinuncerà a formulare *in primis* un argomento di natura estetica, che cercherà poi di verificare con strumenti filologici. Basandosi su criteri stilistici e contenutistici, Nietzsche individua l'epodo nella parte finale del canto, laddove Danae appare riconciliata e rivolge la sua preghiera al dio. Si tratta della magnifica sezione conclusiva del lamento che contiene tra l'altro la celeberrima nenia "dormi bimbo e dorma il mare e s'assopisca l'infinito male" (vv. 21-22). Una volta fissato l'epodo, c'è da situare l'antistrofe nella sezione centrale del frammento: Nietzsche riconoscerà la cesura nel momento in cui si passa alla fase del monologo dialogante, laddove Danae inizia a rivolgersi al suo bambino (v. 10). Di conseguenza la strofe si ridurrebbe ai primissimi versi, quelli della presentazione della scena da parte del narratore. Se si ipotizza però, come è ragionevole, che il frammento fosse preceduto da una sezione di testo più ampia, la brevità della strofe non costituirebbe più motivo di preoccupazione.

Ciò che ci interessa di più in questa sede è questa volontà di Nietzsche, come dei filologi a lui contemporanei (Nietzsche citerà le tesi di Theodor Bergk, Friedrich Wilhelm Schneidewin, Franz Heinrich Ludolf Ahrens e Johann Adam Hartung) di trovare la partizione strofe/antistrofe/epodo, e dunque di riconoscere un carattere antistrofico, responsivo, al canto in questione. Anche questa è una questione che occuperà Nietzsche nel

corso di tutta la sua attività di filologo. L'idea di poter individuare una struttura responsiva, e dunque di poter teorizzare una 'drammatizzazione' nelle sezioni liriche del coro, in particolare dei cori tragici, riemerge continuamente negli appunti filologici. Nietzsche si occuperà della questione della strofe cercando di valutare la possibilità che il coro tragico, benché cantasse all'unisono, fosse ordinato secondo un principio di strofe e antistrofe. Il coro sarebbe cioè stato diviso in due parti composte di pari elementi, le quali cantavano all'unisono ma alternandosi, rispondendosi e avvicinandosi secondo simmetrie ed equilibri studiati. Questa era ad esempio la tesi del suo maestro Friedrich Ritschl, che la applicava anche alle parti dialogate, e che aveva individuato sette discorsi simmetrici nella tragedia *I sette a Tebe* di Eschilo (Ritschl 1866).

Dal punto di vista formale, il *Lamento di Arianna* riproduce le stesse strategie compositive che Nietzsche osservava nel lamento simonideo. Innanzitutto, anche qui è riscontrabile una struttura antistrofica che segue lo schema strofe/antistrofe – strofe/antistrofe – epodo. Se vogliamo applicare a Nietzsche lo stesso argomento estetico da lui impiegato per la Danae, l'epodo è chiaramente riconoscibile nella parte finale del ditirambo, laddove Arianna ribalta il suo atteggiamento verso il dio, smette di scacciarlo e lo invoca, lo supplica di restare presso di lei. A questo momento di riconciliazione segue l'epifania di Dioniso che conclude il canto. Una volta fissato l'epodo, i criteri per stabilire i paletti che delimitano le strofi e le antistrofi possono essere molti. Si potrebbe seguire l'ordine delle diverse forme di allocuzione al dio, le alternanze interno-esterno nell'orientamento monologico, le molte anafore del testo. Da parte mia, fondo tutte le ipotesi sull'ordine antistrofico orientandomi sulla rete di concetti e formule che Nietzsche ripropone secondo dei paralleli simmetrici lungo tutto il canto: le anafore, le ancor più numerose epifore (*Gott, Hencker-Gott, Herz, stolz*) oltre che i rimandi interni di *leitmotiv* che si richiamano di strofe in strofe.

Nel *Lamento di Danae* l'effetto della drammatizzazione è reso tanto dalla struttura di responsione antistrofica, quanto dalla struttura stessa del canto, quel monologo dialogizzante che abbiamo già incontrato, *mutatis mutandis*, nella ritrasposizione, possiamo ben dirlo, che Nietzsche ne darà nel *Lamento di Arianna*. Per Danae gli interlocutori 'muti' ai quali si rivolge il suo monologo sono almeno due: il suo bambino Perseo, e il padre Zeus.

A causa dell'introduzione narrativa del canto, che istituisce un'ulteriore mediazione, sembra mancare una vera e propria introspezione, e dunque una direzione autenticamente riflessiva del monologo di Danae. Anche nel *Lamento di Arianna* l'intero monologo è in realtà estroflesso in un dialogo con un 'tu' che è il dio sconosciuto: ciò non toglie però che lo spazio dell'introspezione e della riflessività sia molto più esplicito e scoperto di quanto non lo fosse nel caso della Danae. Arianna sembra ascoltare continue risposte da questo interlocutore muto e forse assente, delle risposte che ella trae da sé, in un parossismo che potremmo definire schizofrenico, se non fosse piuttosto di natura estatica. Tolte queste differenze, che possono anche attribuirsi ad una diversa percezione del soggetto lirico dai tempi di Simonide a quelli di Nietzsche, possiamo ad analizzare altri punti di contatto tra la Danae simonidea e l'Arianna nietzschiana.

Danae ed Arianna come modelli iniziatici

Come nel *Lamento di Arianna*, anche nel *Lamento di Danae* l'eroina non è nominata. Il carattere frammentario del testo ci porta infatti *in medias res*, quando il destino di Danae si è ormai compiuto: suo padre l'ha condannata alla deriva nel mare col frutto ingrato del suo ventre, il piccolo Perseo. Lo scenario che si apre è lo stesso molto astratto della Nasso presentata Nietzsche. Dai suoni che si percepiscono nell'interno della cassa, sappiamo che il mare è in tempesta, il vento infuria e le onde si avvicinano violentemente contro le pareti di legno. È notte, ma è poi davvero notte? È una notte artificiale quella nella quale Danae e suo figlio sono sprofondati, sotto un cielo punteggiato di pseudo-stelle bronzee, i chiodi della cassa ermeticamente chiusa nella quale navigano sul mare in tempesta. La scura notte artificiale, che corrisponde allo stato di profonda prostrazione e disperazione di Danae (la mezzanotte dello spirito di Danae), non è rischiarata che dal fulgore del viso del fanciullo. Questo bimbo-stella, questo volto luminoso che fende la notte, diverrà un giorno un eroe uccisore di mostri, la cui fama sarà comparabile solo a quella di Teseo.

L'invocazione al cuore di Perseo al v. 12 (ἤτορι), darà a Nietzsche molti grattacapi filologici. La versione che gli procura tanto imbarazzo prevede che Perseo "respiri con cuore di lattante", o per meglio dire, che il suo "cuore di lattante respiri". La soluzione di interpretare "cuore", nel senso

della fisiologia della psiche antica, come ‘animo’ o ‘anima’, dunque ‘soffio’ o ‘spirito’ gli appare poco convincente. Con foga degna di un giovane studioso, Nietzsche mette dunque da parte ogni scrupolo, elimina la menzione del cuore e parafrasa: tu respiri “al modo” (ἥθεϊ) dei lattanti. La sostituzione di ἥτοπι con ἥθεϊ è ormai accettata dalla filologia moderna, ma questo cuore che respira, così scomodo per il giovane filologo che rifugge dalle metafore, lo ritroveremo a sorpresa rivestire un ruolo centrale nel *Lamento di Arianna*. Il ricorso alla simbologia del cuore (cuore ardente, cuore infranto) è frequentissimo nel ditirambo nietzschiano, ma in particolare un gruppo di versi ci permette di ritrovare più da vicino il contesto del *Lamento di Danae*:

Du hörst mich atmen,
 du behorchst mein Herz,
 [...] wozu die Leiter?
 willst du hinein,
 ins Herz, einsteigen,
 in meine heimlichsten
 Gedanken einsteigen?

[mi ascolti respirare,
 il tuo orecchio spia il mio cuore,
 [...] perché la scala?
 vuoi salire sin dentro, nel cuore,
 nei miei più segreti
 pensieri salire?]
 (DD, KSA 6, 399; tr. it. OFN VI, 4, 49).

Il richiamo a questo cuore che respira e che pensa, che rappresenta l'anima di Arianna, messa alla prova, tentata, sollecitata dal dio, si comprende alla luce della definizione che Nietzsche dà di Dioniso nell'aforisma §295 di *Al di là del bene e del male*, laddove il dio è chiamato *Genie des Herzens*, il ‘genio del cuore’, e anche *Rattenfänger des Gewissens*, che potremmo tradurre ‘accalappiatori’, o per meglio dire ‘pifferaio magico’ (dalla favola dei fratelli Grimm) della coscienza. Il Genio del Cuore è il dio tentatore, il pifferaio magico della coscienza, che seduce l'anima e la conduce verso una metamorfosi radicale (v. Santini 2012 e Tönges 1998). Il genio del cuore, il dio Dioniso “la cui voce sa scendere –

hinabzusteigen contro il salire dentro *hinein einsteigen* del *Lamento di Arianna* – fin nell’oltretomba di ogni anima, che non pronuncia parola né rivolge sguardo” (JGB §295, KSA 5; tr. it. OFN VI, 2, 203) presenta molti interessanti punti di contatto con il piccolo Perseo del *Lamento di Danae*. Come Dioniso infatti, anche Perseo è figlio di Zeus. Egli inoltre è l’interlocutore muto di sua madre: è a lei che volge il suo viso luminoso che però non guarda, poiché gli occhi sono chiusi. Nel sonno il suo cuore di lattante respira tranquillo e non presta orecchio all’inquietudine della madre.

Molto interessante è la dinamica del rapporto paura/quiete, coscienza/incoscienza nel *Lamento di Danae*. Nel caso di Arianna, la fenomenologia della paura si gioca tutta intorno al fatto che si sente prossimo un pericolo che non si è però in grado di decifrare precisamente. Arianna trema e quasi si contorce dalla paura, poiché non conosce il profilo del dio che incombe come una minaccia. Il Dio che l’atterrisce è sconosciuto, ed imperscrutabile: le sue intenzioni non sono evidenti, dunque è l’anima di Arianna che partorisce liberamente immagini di terrore. Il caso di Danae sembrerebbe differente: l’eroina conosce infatti il pericolo che incombe su di lei e sul bambino. Nell’oscurità della cassa però, ella può solo sentire ed indovinare quali pericoli stiano per irrompere in quella apparente calma ed attesa. Il pericolo incombe, ma ella non può vederlo arrivare. La sua condizione è dunque letteralmente quella di chi è in balia degli eventi, minacciata da pericoli che non può prevedere. Al contrario Perseo dorme incosciente, e dunque tranquillo, poiché non presta orecchio ai timori della madre.

Questa contraddizione tra un timore dovuto all’ignoranza (Arianna/Danae) ed una calma all’apparenza altrettanto inconsapevole (Perseo) può essere interpretata in un’ottica iniziatica: il non iniziato è in uno stato di ignoranza, per questo teme ogni cosa, mentre l’iniziato che è in possesso della conoscenza misterica può permettersi di ignorare la paura, poiché è cosciente della sua inconsistenza. L’intera vicenda mitica di Danae si presterebbe del resto ad una interpretazione in chiave mistico-iniziatica (v. Formenti 2017). In particolare il seppellimento simbolico della cassa/bara inchiodata nel mare, rimanda ad una concezione rituale del passaggio iniziatico, dalla tenebra alla luce, dalla morte alla vita dopo la morte. La figura di Danae può essere dunque interpretata, tanto quanto quella

dell'Arianna del ditirambo, come la personificazione di un'anima che ha intrapreso il percorso iniziatico verso una conoscenza superiore che comprenda anche la soluzione del dissidio vita/morte.

Elemento cruciale di questa interpretazione in chiave iniziatica dei due testi, quello di Simonide e quello di Nietzsche, è la menzione delle orecchie: le piccole orecchie che Perseo non volge al lamento della madre – le piccole orecchie che, secondo Dioniso, l'Arianna del ditirambo avrebbe simili al dio. Non è ignoto alla *Nietzsche Forschung* il ruolo centrale giocato dalle metafore uditive nell'opera di Nietzsche. Sulla predominanza del senso dell'udito su quello della vista, della dimensione orale su quella letteraria, è incentrata gran parte della analisi critica di Nietzsche della tradizione letteraria antica (v. Santini 2019). L'argomento della 'sensibilità' o della 'finezza d'orecchio' è adottato in molte occasioni nell'opera matura, in particolare nelle *Nuove Prefazioni* o laddove è questione di pensare una nozione centrale per Nietzsche, quella di stile (inteso come stile letterario, di parola, ma anche di vita, *ethos* esistenziale).

La scelta del senso dell'udito da parte di Nietzsche è significativa. Si tratta del senso più specificamente passivo dei cinque: difficilmente infatti potremmo impedirci di sentire. Possiamo certo non vedere, non toccare, tapparci il naso, rifiutarci di assaggiare qualcosa, ma l'arginamento dell'udito risulterà sempre più laborioso (lo sa bene Odisseo, che dovette farsi legare dai suoi marinai, a loro volta provvedutisi di cera nelle orecchie). D'altro canto, proprio questa irriducibilità del senso dell'udito lo rende uno dei sensi ancora più complessi e più profondamente radicati nel complesso della fisiologia finanche negli esemplari così progrediti e civilizzati della specie umana. Si tratta pur sempre del senso meno atrofizzato, più reattivo e anche più istintivo, che permette una reattività immediata. Un altro *topos* della filosofia nietzschiana associa l'udito all'arte della danza. Un buon orecchio o meglio un orecchio assoluto è quello del danzatore, il cui corpo è in *summa* un grande orecchio, che sente il ritmo e lo interpreta in ogni suo arto. Anche nello *Zarathustra* la metafora dell'orecchio è una delle più attestate.

Nel caso del *Lamento di Arianna*, la questione si fa più complicata, e con questo più interessante. Le piccole orecchie, che Dioniso riconosce simili

alle sue, sono in contraddizione con un'altra attestazione in un contesto molto simile nel *Crepuscolo degli Idoli*:

'Oh Dionysus, Göttlicher, warum ziehst du mich an den Ohren?' fragte Ariadne einmal bei einem jener berühmten Zwiegespräche auf Naxos ihren philosophischen Liebhaber. 'Ich finde eine Art Humor in deinen Ohren, Ariadne: warum sind sie nicht noch länger?'

[‘O Dioniso, divino, perchè mi tiri le orecchie?’ chiese una volta Arianna al suo filosofo amante in uno di quei famosi dialoghi di Nasso. ‘Trovo nelle tue orecchie un certo spirito faceto, Arianna: perché non sono ancora più lunghe?’] (GD §19, KSA 6, 120; tr. it. OFN VI, 3, 120).

Alle lunghe orecchie ‘d’asino’ che meritano una bella ‘tirata di orecchi’ si contrappongono le fini orecchie del dio e dell’Arianna in trasformazione del ditirambo. Orecchie piccole, come quelle del bambino Perseo del *Lamento di Danae*, che non lasciano passare niente di superfluo, che costituiscono una soglia insormontabile che la paura e il pregiudizio non riescono a superare. Le piccole orecchie di Perseo, Arianna e Dioniso sono orecchie da iniziati, che non sentono già più ciò che è indegno di essere sentito (paura, smarrimento, morte), ma che recepiscono solamente ciò che può essere assimilato come nutrimento per l’accrescimento dello spirito.

Amante marina: una lettura femminista?

In conclusione di questo articolo vorrei rivolgere la mia attenzione all’opera di Luce Irigaray, in particolare alla sua *Amante marina* (1980), la cui composizione è il risultato di un’antica consuetudine e di un attento dialogo intellettuale con l’opera di Nietzsche, in particolare con lo *Zarathustra*. La complessa struttura compositiva e stilistica dell’*Amante marina* ci riporta agli esperimenti nietzschiani per la formulazione di un nuovo linguaggio filosofico, che si avvale degli strumenti poetici per nobilitare la prosa. *Amante marina* si compone di tre parti, ognuna delle quali sviluppa una particolare tecnica espositiva.

L’impianto del I saggio, *Dire di Acque Immemorabili*, riproduce le stesse strategie del monologo dialogizzante che abbiamo visto in opera nel ditirambo *Klage der Ariadne* e nel *Lamento di Danae*. Il recitativo è in

prima persona, e si sviluppa attraverso momenti riflessivi e vere e proprie allocuzioni. Gli interlocutori esterni sono di due tipi. Il primo è il 'voi', imprescindibile in francese, che sembrerebbe rivolgersi dunque a chi legge. Un tale 'voi' non può però non ricordare il tanto discusso "noi – dico noi per cortesia..." ("wir – ich sage höflicher Weise wir...") (GD 3, §5, KSA 6, 77; tr. it. OFN VI, 3, 72) del *Crepuscolo degli Idoli*. Il *wir* nietzschiano è da interpretarsi talvolta come un *pluralis majestatis* che acuisce l'introversione del discorso, talaltra invece come se indicasse una comunità ideale di ascolto, che comprende il filosofo stesso, ma che si situa, nel migliore dei casi, nella posterità. Il secondo interlocutore che compare nel I saggio di Irigaray è, come nei testi finora analizzati, un generico 'tu', che rimane anch'esso innominato. Il tono dominante della trattazione è quello ipotetico ed interrogativo, che incalza e sospinge il monologo e che costituisce l'ossatura argomentativa e, per così dire, il fraseggio del testo. La II parte, *Labbra velate*, si presenta come una vera e propria trattazione, un saggio a carattere filosofico, storico e letterario, come anche la III parte, *Quando nascono gli dei*, dedicata a tre figure divine: Dioniso, Apollo e il Cristo. La II e la III parte ci forniranno spunti interessanti dal punto di vista contenutistico.

Chi è l'amante marina e chi è il suo interlocutore sconosciuto? Molte figure del mito emergono dal tessuto lirico dello scritto ad incarnare alcune delle caratteristiche di questo eterno femminino messo in scena da Irigaray: Mnemosyne custode della memoria e della storia, Aracne e Penelope, tessitrici di un ordito universale, Diotima la maestra d'amore di Socrate, Ino o Leucotea, la dea bianca del mare con la sua schiera di donne marine: la temibile Medea, la spudorata Pasifae amante del toro bianco di Posidone, e ovviamente sua figlia, Arianna. L'interlocutore sconosciuto e ancora una volta muto può a sua volta essere identificato con Zarathustra ("tu insegna il superuomo, il senso della terra", Irigaray [1980] 2003, 14), con Nietzsche stesso, o con un generico 'uomo moderno', un po' l'equivalente nietzschiano di Teseo uccisore di mostri: l'eroe della modernità, del tempo del progresso, della ragione, della guerra.

Ritroviamo in questo primo saggio alcuni importanti elementi del *Lamento di Arianna*. Primo fra tutti il contrasto Mezzanotte/Meriggio, che si risolve qui esplicitamente in una complementarità. L'oscurità della notte, che pertiene all'amante marina, a cui si associa l'oscurità dell'oltretomba,

simboleggia l'oscurità umida del ventre materno. Questa oscurità profonda e fluida è il necessario sostrato perché si dia la grande luce del Meriggio, il venire alla luce della natura e delle generazioni umane nella riproduzione. Un'altra spia inequivocabile che si incontra è quella della centralità dell'elemento uditivo – la voce, il silenzio e ancora una volta l'orecchio: "Le tue prediche di morte mi infastidiscono le orecchie, e preferisco aprire a musiche che non siano elogi funebri!" (Irigaray [1980] 2003, 23); ancor più esplicitamente: "Proprio non occorre battere dei colpi, ma piuttosto ascoltare per captarne la musica. Con piccolissime orecchie" (Irigaray [1980] 2003, 34); di nuovo, dopo le piccole orecchie incontriamo l'orecchio universale: "Ho io orecchie ancora? Sono io soltanto orecchio ancora e nulla più?" (Irigaray [1980] 2003, 84).

Nel monologo di Irigaray i rapporti di forza sono invertiti rispetto al ditirambo nietzschiano, e ancor più rispetto alla posizione della remissiva Danae di Simonide. Certo, la donna del monologo, come le sue antecedenti mitiche, soffre degli attacchi del suo nemico/amante: sente il peso delle aspirazioni metafisiche dell'uomo, del suo disprezzo, della sua aridità, della sua avversione, della sterile complessità del suo pensiero (labirintico, come già lo definiva Nietzsche), del suo distruttivo desiderio di compiutezza e di finitudine, di omologare tutto a sé stesso. La protagonista risponde però incalzando l'interlocutore di domande alle quali lui sì, non può dare risposta, e si fa portavoce di una filosofia del divenire, che tutto conserva e reintegra nella memoria e che al contempo è capace di produrre e creare mutamento, di una filosofia della fedeltà alla terra più radicale e più rivoluzionaria di quella del sacerdote Zarathustra.

Quella che cercano gli eroi con le loro imprese e la loro tensione verso l'azione – un Teseo, un Perseo, ma anche un Ulisse (Irigaray [1980] 2003, 44) che torna a casa solo per poter ripartire per un nuovo viaggio –, non ultimo con il loro desiderio di 'riprodursi' (letteralmente duplicarsi) attraverso la donna, sarebbe da considerarsi una forma debole di immortalità. La perennità del divenire invece, simboleggiata dalla mobilità del mare, diviene l'immagine di questa possibilità di esistenza potenziata nel mutamento: in mare infatti non esistono cadute, ma solo ricorsi e un sempre continuo incedere e scivolare. Il mare, il grande assente del *Lamento di Arianna* (sebbene a Nasso Arianna giaccia su una spiaggia), è però il grande protagonista del *Lamento di Danae*. È ampiamente

provabile, da un punto di vista strutturale, contenutistico, stilistico e lessicale, e spero lo sarà ancor più nel seguito di questo articolo, che Luce Irigaray aveva davanti agli occhi il modello del ditirambo nietzschiano. Conosceva però la *Cea Nenia* di Simonide, che a sua volta è la fonte del Lamento di Nietzsche?

Come dicevo, i riferimenti alle molte figure femminili del mito greco non escludono la presenza, tra le righe, anche di Danae, ma un collegamento univoco resta da provare. Vi è però nell'*Amante marina* di Luce Irigaray una dimensione che manca completamente al *Lamento di Arianna*, e che è invece centrale nel *Lamento di Danae*: il rapporto col figlio, il bambino in fasce. *Il bambino sempre in culla* è il titolo del I capitolo del III saggio, *Quando nascono gli dei*. L'idea del lattante, che ancora vive in simbiosi con la madre, che si nutre del fluido latte materno, permette di pensare l'uomo come ancora non maturato, non staccato dal seno materno. L'infante sempre nella culla, nella cassa come Perseo, nella cesta come il piccolo Dioniso *Λικνίτης* dei misteri Eleusini, prefigura certo le figure di eroi, uccisori di mostri, potenziali amanti, mariti, padri. D'altro canto però, esso conserva una potenzialità assoluta, non ancora determinata, e dunque non ancora limitata. Questo fanciullo cui appartiene ancora l'elemento umido, che abita le profondità marine, come Melicerte nelle braccia di Ino/Leucotea, come il fuggiasco Dioniso, non conosce il giorno e la notte, non si cura di nulla e dorme tutto il tempo, dotato di una sovrumana incoscienza che, come per il Perseo del *Lamento di Danae*, è indice di una superiore conoscenza.

Il secondo saggio, *Labbra Velate*, abbandona la formula del monologo dialogizzante e sviluppa una trattazione di tipo più tradizionale, sebbene sempre improntata alla prosa lirica. Continua l'esposizione delle figure mitologiche, con una particolare predilezione per quelle personalità mitiche che 'stanno dalla parte degli uomini', che cioè rappresentano figure dell'assoggettamento violento o volontario dell'elemento mutevole e naturale all'elemento della determinazione artificiale. I più importanti nomi di questa serie sono quelli dei 'figli del padre'. La formula intesa in senso generico riguarda un grande numero di figure mitologiche e religiose (Gesù è figlio di Dio, come Dioniso, *Διὸς παῖς*). Una categoria ancora più ristretta è quella dei 'figli dei soli padri', che comprende due divinità in particolare: Dioniso, nato dalla coscia di Zeus dopo

l'incenerimento della madre Semele, ed Atena, fuoriuscita anzitempo dal cranio del re degli dei che ne aveva divorato la madre Temi. A queste figure 'che stanno dalla parte del padre', e che sono il frutto del sacrificio della madre, si aggiunge quella di Elettra, 'colei che ama il padre', responsabile con Oreste dell'uccisione di Clitemnestra.

Tra le figure femminili che giocano un ruolo liminare, di scambio, e quindi necessariamente di conflitto tra i due mondi, vi sono Persefone, Artemide ed ancora una volta, Arianna. Persefone rappresenta la divinità femminile più antica e potente, simbolo della natura, della ricchezza del mondo sotterraneo, e del dominio sulla morte. Il suo 'ratto', ad opera del più oscuro degli Olimpici, lungi dal renderla impotente, le garantisce un potere ambiguo ed imperscrutabile. La dea dell'Oltretomba il cui nome non può essere pronunciato e sulla quale non si può scommettere (come sullo Stige non si può giurare) è il simbolo della forza della natura, passiva ed attiva ad un tempo, figura chiave di ogni culto misterico ed iniziatico, la cui legge eterna ha un "ritmo difficilmente percettibile anche da 'piccole orecchie'" (Irigaray [1980] 2003, 94). Artemide, il doppio femminile dell'eroe Apollo, unisce in sé l'elemento femminile più radicale, l'aspetto selvaggio della natura che Henri Jeanmaire chiamerà 'eterismo', e la negazione di questo: essa è infatti deputata alle nascite e alla guida delle fanciulle nel cammino iniziatico verso la maturità sessuale. È in quest'ottica iniziatica che viene interpretato uno degli aspetti più controversi del mito di Artemide: il fatto che, anch'essa, come il fratello Apollo deputato alle stragi punitive, è una divinità assassina, e assassina in particolare di donne (le Niobidi e Callisto).

Termina questa lista Arianna 'la pura', che Luce Irigaray definisce come "la perfettamente somigliante" (Irigaray [1980] 2003, 95). Come Artemide è il 'doppio' di suo fratello Apollo, Arianna (come Andromaca in un altro contesto) è il doppio degli uomini che la domineranno. La sua docilità è totale: essa è strumento di Teseo prima, di Dioniso poi. Su di lei si rispecchiano gli eroi e gli dei e riproducono se stessi, senza nemmeno dover passare per la riproduzione (l'unione di Apollo con Dafne, di Teseo e Dioniso con Arianna, di Giasone con Medea, possono sotto punti di vista diversi essere tutte considerate come unioni sterili). Proprio per questa sua materialità inerte, per la sua totale passività, Arianna diviene per Luce

Irigaray il campo di prova degli dei e degli eroi, dell'umanità in cerca della sua identità.

Per concludere, l'orizzonte femminista nel quale si iscrive l'opera di Luce Irigaray è a mio parere uno strumento prezioso, che ci permette non tanto di ri-orientare il *Lamento di Arianna* di Nietzsche o la *Nenia* Simonidea prima analizzati, ma di comprenderne e potenziarne i nuclei concettuali. Ben al di là di una lettura orientata e partitica, la lettura femminista esalta dei significati già insiti negli scritti analizzati e li sviluppa in direzioni ancora più radicali. Con una semplificazione certamente eccessiva, l'*Amante marina* di Luce Irigaray racconta la storia dell'umanità come la storia di un conflitto dinamico tra un elemento femminile, materno, naturale ed onnicomprensivo e l'elemento maschile dei 'nati da donna', degli uomini (come specie umana, ma anche come esseri di sesso maschile) che da questo seno materno sempre si partono – per agire nel mondo ed esprimervi la loro irrisolta conflittualità – e a cui sempre ritornano, nel desiderio vano di dominarlo e controllarlo.

Note

1. Questa citazione, accolta nell'edizione Colli-Montinari nel frammento 9 [115], è in realtà separata dal resto del frammento. Essa compare di fatto due pagine più avanti nello stesso manoscritto (il W II 1) ed è stata accorpata dagli editori per ragioni tematiche. A questo proposito si consulti Santini 2012 e Podach 1963, 103-128.

Sigle delle opere di Friedrich Nietzsche secondo l'edizione Colli-Montinari

KSA

Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke*: Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, hrsg. von G. Colli und M. Montinari, de Gruyter, Berlin 1967-1988

OFN

Opere di Friedrich Nietzsche, edizione italiana diretta da G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano

Epistolario

Epistolario di Friedrich Nietzsche, edizione italiana diretta da G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano

DD

Dionysos-Dithyramben

GD

Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophirt

JGB

Jenseits von Gut und Böse

NF

Nachgelassene Fragmente

Bibliografia

Bernanos 1936

G. Bernanos, *Journal d'un curé de campagne*, Paris 1936.

Bernanos 1926

G. Bernanos, *Sous le soleil de Satan*, Paris 1926.

de Lubac 1949

H. de Lubac, *Nietzsche mystique*, in Id., *Affrontements mystiques*, Paris 1949, 145-189.

Formenti 2017

M.A. Formenti, *L'eroe greco e il rito di passaggio: i riflessi iniziatici tra monomito, rituale e culto*, Tesi di Laurea dell'Università di Torino, Dipartimento di Studi Umanistici, 2017.

Irigaray [1980] 2003

L. Irigaray, *Amante marine de Friedrich Nietzsche*, Paris 1980; tr. it. di L. Mauraro, Roma 2003.

Nietzsche 1868

F. Nietzsche, *Beiträge zur Kritik der griechischen Lyriker*, I. *Der Danae Klage*, "Rheinisches Museum" XXIII (1868), 480-489.

Podach 1963

E.F. Podach, *Ein Blick in Notizbücher Nietzsches*, Heidelberg 1963.

Ritschl

F. Ritschl, *Der Parallelismus des sieben Redepaare in den Sieben gegen Theben des Aeschylus*, in Id. *Opuscula philologica*, Leipzig 1862, I, 300-364.

Santini 2012

C. Santini, *Arianna ed il Labirinto. Aspetti del superamento dell'ideale greco nell'opera di Friedrich Nietzsche*, "Rivista di filosofia" 2 (2012), 257-276.

Santini 2019

C. Santini, *Ein Rhythmus für das Auge und einer für das Ohr. Friedrich Nietzsche und die Normativität des Rhythmus*, in "Nietzscheforschung" 26/1 (2019), 39-56.

Tönges 1998

B. Tönges, *Das Genie des Herzens: über das Verhältnis vom aphoristischem Stil und dionysischer Philosophie in Nietzsches Werken*, Stuttgart 1998.

Zambrano 2004

M. Zambrano, *La confessione come genere letterario*, Milano 2004.

English abstract

This contribution studies Friedrich Nietzsche's Ariadne's Lament by placing it at the centre of a double-temporal irradiation. On the one hand, it highlights the close link, from the point of view of the form and of the content, of this Nietzschean 'lament' with one of the most famous *θρήνοι* (*threnoi*) of antiquity, *Danae's Lament*, better known as Simonides' *Cea Nenia*. On the other hand, it opens a perspective on contemporaneity, using one of the most beautiful reinterpretations of the *Zarathustra / Klage der Ariadne* complex by a contemporary philosopher, Luce Irigaray.

keywords | Friedrich Nietzsche; Ariadne; Simonides; Danae; Luce Irigaray

La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.
(v. Albo dei referee di Engramma)

Una nota su Arianna, le sue storie e i suoi contesti

Maria Luisa Catoni

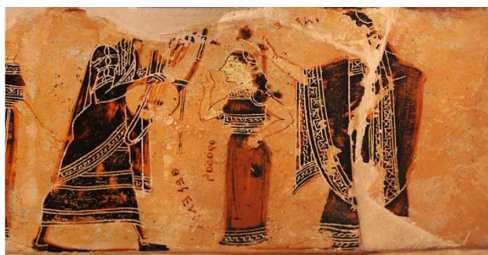


1 | Affresco da Pompei, casa V,6,2bis, amb. 13, parete ovest, pannello centrale. Pompei, Parco Archeologico.

La recente scoperta a Pompei (V,6,2bis) di un nuovo affresco che raffigura Arianna abbandonata da Teseo [Fig. 1] è stata l'occasione per riaffrontare alcuni aspetti della questione relativa ai contesti nei quali i diversi segmenti che compongono i miti della principessa cretese vengono narrati in immagine nell'antichità greca e romana, in particolare a Pompei (Catoni, Osanna 2018). Il caso dell'impiego a Pompei di alcune delle storie di Arianna permette di richiamare ben noti meccanismi di funzionamento del mito, che si rivelano validi anche per l'analisi delle sue sopravvivenze, manipolazioni e riusi entro società molto lontane da quelle che originariamente lo crearono e usarono. Declinando la prospettiva warburghiana nello studio della tradizione dell'antico secondo la lezione della iconologia contestuale, è forse utile soffermarsi su un aspetto che, ferme restando le sostanziali differenze, pare comune all'uso del mito nelle società antiche e al suo riuso nelle società post-antiche: ovvero il ruolo attivo di selezione di un segmento di un mito sia in ragione del suo uso in contesti e per fini specifici (per es. narrativi, ideologici, autorappresentativi, rituali, etc.) sia in ragione degli agenti mediatori che, soprattutto nei casi di riuso post-antico, e in particolare a partire dal XIX secolo, costituiscono una fitta rete di rimandi, riferimenti e rifrazioni di particolare complessità (Santoro 2010; Nativo, Prati 2019; Forti 2019; Centanni, Forti 2019; Green 2011; Loreti 2011; Trione 2013).

Un caso paradigmatico relativo all'antichità è per esempio quello della presenza di Arianna sul cratere François, nel quale ovviamente non solo il mito di Arianna, ma perfino le scelte relative all'impaginazione delle firme del pittore Kleitias e del vasaio Ergotimos, come ha mostrato in uno studio magistrale Mario Torelli (Torelli 2007), sono il frutto di un'attenta opera di selezione e pianificazione all'interno del programma del vaso. All'inizio della narrazione, sul labbro del cratere sul lato B [Fig. 2], all'approdo della nave di Teseo segue la scena di una danza eseguita, verso destra, da sette coppie di giovani e fanciulle ateniesi (il cui nome è inscritto accanto alle relative figure); conduce il *choros*, accompagnandolo al suono della lira, l'eroe ateniese che, come vuole il suo ruolo di tibicini, è vestito sontuosamente di un lungo chitone ricamato e mantello; di fronte a lui ad accoglierlo, volta verso sinistra, è Arianna, anche lei elegantemente vestita che, protendendo in avanti il braccio destro, porge sul palmo ben aperto e rivolto in alto il gomitollo di filo, la chiave del successo dell'impresa di Teseo nel Labirinto (Hedreen 2011, 494-496); davanti a lei, di dimensioni

più piccole, la nutrice (ΘΡΟΦΟΣ per τροφός), anch'ella vòlta verso Teseo, il braccio destro flessò al gomito e sollevato verso l'eroe. Diverse ipotesi sono state avanzate per l'interpretazione di questa scena, per la quale è di cruciale importanza stabilire il momento e, conseguentemente, il luogo nel quale questa danza viene eseguita: se essa è da situare a Creta, al momento dello sbarco di Teseo e prima della sua impresa nel Labirinto, si caratterizzerebbe come lo strumento attraverso il quale Teseo seduce Arianna, convincendola ad aiutarlo (Giuliani 2013, 123-130, 255-257; con un diverso accento sul carattere rituale della danza, v. Hedreen 2011); se essa invece è da situare a Delo e da identificare con la *géranos* istituita da Teseo nel santuario di Apollo lì ubicato, come attestato da una tradizione letteraria che la colloca così dopo l'uccisione del Minotauro, si tratterebbe di una danza di vittoria, e la problematica presenza di Arianna che esibisce il gomitolò e della nutrice andrebbe spiegata con l'inclusione, nel re-enactement danzato, anche della mimesi della "scena che ha dato origine alla gloriosa celebrazione di Delos, quasi a rendere vivo, come in una 'sacra rappresentazione', il canto delle parole che raccontavano l'evento anche dell'antefatto, canto che avrebbe potuto prender la forma di un ditirambo" (Torelli 2007, 23-24 e 49-73).



2 | Vaso François, cratere attico a figure nere, da Chiusi, primo quarto del VI sec. a.C.. Firenze, Museo Archeologico Nazionale.

Ciò che preme sottolineare in questo contesto è il fatto che, al fine della narrazione iconografica impaginata da Kleitias, determinata dalla funzione del vaso e legata ad uno specifico contesto ideologico e d'uso (nel senso evidenziato da Torelli 2007, 49-73), viene scelto uno specifico segmento della storia di Teseo, e agenti rilevanti della mediazione sono senz'altro il rito (la danza rappresentata) ma anche e soprattutto il paradigma ideologico e le pratiche proprie delle cerchie aristocratiche presso le quali il cratere avrebbe trovato uso.

Nel primo ventennio del V secolo a.C. è attestato figurativamente un diverso segmento del mito di Teseo e Arianna, quello nel quale l'eroe ateniese, di ritorno ad Atene, abbandona a Nasso la principessa cretese. La *kylix* attica conservata a Tarquinia, datata ca. 480 a.C. (Tarquinia, MAN Inv. 5291, attr. al Pittore della Fonderia [Fig. 3]) e la *lekythos* attica conservata a Taranto (Taranto, MAN Inv. 4545, attr. al Pittore di Pan), di poco più tarda, rappresentano entrambe la scena. Senza entrare qui in una dettagliata analisi dei due documenti (per cui si rimanda a Catoni, Osanna 2018, 23 ss. con bibliografia precedente), basti sottolineare che in entrambi i casi il racconto è fortemente connotato in senso erotico e nuziale: Arianna è raffigurata come sposa e l'abbandono di Teseo è chiaramente caratterizzato come mosso dal volere divino (con la presenza di Hermes sulla coppa di Tarquinia e di Atena sulla *lekythos* di Taranto). Nel caso della coppa di Tarquinia poi (Dietrich 2010, 98-99 e 359-60; Heinemann 2016, 211-222), la presenza della vite che sorge in corrispondenza del pube di Arianna dormiente, sovrastandone la figura e occupando l'intero spazio fra questa e la figura di Teseo in piedi, è così prominente da diventare un vero e proprio personaggio, una figura che agisce nella scena: si tratta ovviamente di Dioniso, che presto si unirà in nozze ad Arianna, realizzando l'evento divino che rende necessario l'abbandono da parte di Teseo.



3 | *Kylix* attica a figure rosse, da Tarquinia, attr. al Pittore della Fonderia, ca. 480 a.C., Tarquinia, MAN Inv. 5291.

Caratterizzate in senso erotico e nuziale sono anche due ulteriori iconografie che narrano lo stesso segmento del mito, entrambe attestate verso la fine del V secolo a.C. e particolarmente rilevanti per l'analisi delle formule iconografiche impiegate a Pompei. Una di esse congiunge, in modo diverso rispetto alla scena sulla coppa di Tarquinia, l'episodio dell'abbandono di Arianna dormiente da parte di Teseo con quello del

ritrovamento da parte di Dioniso: come è stato possibile segnalare di recente (Catoni, Osanna 2018, 23 ss.), non si tratta di una formula compositiva esclusivamente attestata in ambito apulo (Parise Badoni 1990, 73-74), come è documenta sul cratere a calice frammentario conservato a Taranto e databile verso la fine del V-inizi del IV secolo a.C. (Lippolis, Dell'Aglio 1997, cat. nr. 159,1 [Fig. 4]; Maggialetti 2007; Mugione 1997).



4 | Cratere a calice apulo, da Taranto, attr. alla cerchia del Pittore della nascita di Dioniso, fine V-inizi IV sec. a.C., Taranto, Museo Nazionale 52230.

Un frammento di coperchio di una *lekanis* attica databile a ca. il 400 a.C. (Bonn, Akademisches Kunstmuseum, Inv. 354; Catoni, Osanna 2018, Fig.

32; Heinemann 2016, 218 Fig. 42; Beazley Archive, nr. 12532.), infatti, permette di collocare con certezza, in ambito attico, una formula compositiva nella quale Arianna, che sul cratere di Taranto sensualmente dorme lasciando scoperta la parte superiore del corpo, è distesa ponendo la testa nella stessa direzione nella quale fugge Teseo, mentre Dioniso arriva dalla parte opposta. La presenza nella pittura vascolare attica di una iconografia nella quale i due episodi del mito (l'abbandono di Arianna da parte di Teseo e il successivo ritrovamento da parte di Dioniso) sono esplicitamente congiunti, conduce a dover almeno riconsiderare il problematico passo di Pausania nel quale il periegeta menziona un dipinto, posto nel tempio più recente di Dioniso ad Atene, nel quale sarebbero stati raffigurati:

Ἀριάδνη δέκαθεύδουσα καὶ Θησεὺς ἀναγόμενος καὶ Διόνυσος ἦκων ἐς τῆς Ἀριάδνης τὴν ἄρπαγην.

[Arianna che dorme e Teseo che salpa e Dioniso che viene a rapire Arianna (Pausania, I.20.3)].

(Sul discusso passaggio di Pausania, che secondo alcuni studiosi si riferirebbe a una serie di due distinti dipinti, cfr. Gasparri, Veneri 1986, nrr. 777-779, nr. 778 e commento 513; Gasparri 1986, nrr. 180-188 e commento 563; Catoni, Osanna 2018, 21 ss., con bibliografia).

Anche riguardo a queste due attestazioni figurative della storia dell'abbandono di Arianna, che adottano una formula compositiva e schemi iconografici diversi rispetto alle attestazioni d'inizio V secolo a.C., va sottolineata la forte caratterizzazione erotica e nuziale, resa esplicita, nella scena sul cratere di Taranto, anche dal gesto di Dioniso che con la destra afferra il seno destro, nudo, della dormiente. Sia nel frammento di coperchio di *lekanis* sia nel cratere tarantino, Arianna ha la capigliatura perfettamente acconciata, indossa orecchini (sul cratere di Taranto anche una collana) e il capo è velato dal mantello e cinto da una benda (sul cratere di Taranto) o da una corona di foglie (sul frammento di *lekanis*).

Va ancora sottolineata la placidità del sonno di Arianna seminuda, un sonno che peraltro è uno dei tratti della connotazione erotica della scena: a differenza di quanto avviene nello schema iconografico adottato per

Arianna dormiente nelle più tarde attestazioni scultoree della narrazione dell'abbandono da parte di Teseo – per esempio nel rilievo da Villa Adriana conservato ai Musei Vaticani, Inv. 540; nel sarcofago da Capranica conservato al Metropolitan Museum, Inv. 90.12A-B; nel sarcofago attico conservato al Museo archeologico di Istanbul, Inv. 125 – nella pittura vascolare attica e apula, come anche negli affreschi pompeiani, Arianna non dorme puntellando il capo con il braccio, come a resistere ad un sonno non voluto e come documenta il tipo scultoreo dell'Arianna Vaticana. Il sonno di Arianna è, invece, nella pittura vascolare attica e apula un sonno placido e tranquillo: sul cratere di Taranto la principessa riposa su cuscini morbidi e riccamente decorati, le braccia sono abbandonate lungo il corpo.

Più o meno allo stesso periodo, fine del V-inizi del IV secolo, risale uno *stamnos* apulo conservato a Boston (Boston, Museum of Fine Arts, Inv. 00349) che attesta una diversa formula compositiva: in una scena ben conchiusa a destra e a sinistra, Teseo, sulla sinistra, si appresta a raggiungere la sua nave, mentre con la mano destra già ne tocca la prua rappresentata a sinistra; si volge verso Arianna che, sulla destra, placidamente dorme su una coperta frangiata e morbidi cuscini adagiati su una struttura decorata. Su un piano più alto, seduta su una roccia verso sinistra, vigila Atena. Chiude la scena, a destra, *Hypnos*, alato, con in mano una *phiale* del cui contenuto cosparge il capo di Arianna. Anche in questo caso, come sul cratere di Taranto, Arianna è immersa in un sonno placido e profondo, il viso è leggermente volto verso lo spettatore e il corpo è nudo fino ai fianchi, mentre le gambe (con la destra sopra la sinistra) sono avvolte in un ampio mantello. Rispetto alla postura di Arianna sul cratere di Taranto, nella scena sullo *stamnos* di Boston la donna, che indossa bracciali e orecchini, giace appoggiandosi più decisamente sul fianco sinistro e volgendo la parte superiore del corpo verso lo spettatore, mentre pone il braccio destro trasversalmente al torso e porta la mano destra sul lato sinistro del capo.

La tradizione figurativa dell'abbandono di Arianna nella pittura vascolare attica e magnogreca sembra avere almeno due tratti comuni: il primo è la caratterizzazione di Arianna come sposa e dell'intera scena in senso erotico e nuziale; il secondo tratto è la tranquillità del sonno di Arianna, componente anch'essa della sensualità dell'eroina.

Riguardo al marcato carattere erotico di questo segmento della storia di Arianna, possiamo farci un'idea dei possibili contesti d'uso delle sue rappresentazioni figurative, in *media* diversi, grazie al racconto della performance pantomimica che il Siracusano organizza durante il simposio narrato da Senofonte (Xen., *Symp.*, IX.2 ss.), nella quale è messo in scena il momento dell'incontro fra Arianna e Dioniso.

ὦ ἄνδρες, Ἀριάδνη εἴσεισιν εἰς τὸν ἑαυτῆς τε καὶ Διονύσου θάλαμον· μετὰ δὲ τοῦθ' ἤξει Διόνυσος ὑποπεπωκὼς παρὰ θεοῖς καὶ εἰσεῖσι πρὸς αὐτήν, ἔπειτα παιξοῦνται πρὸς ἀλλήλους. ἐκ τούτου πρῶτον μὲν ἡ Ἀριάδνη ὡς νύμφη κεκοσμημένη παρήλθε καὶ ἐκαθέζετο ἐπὶ τοῦ θρόνου. οὕτω δὲ φαινομένου τοῦ Διονύσου ἠύλειτο ὁ βακχεῖος ῥυθμός. ἔνθα δὴ ἠγάσθησαν τὸν ὀρχηστοδιδασκαλον. εὐθὺς μὲν γὰρ ἡ Ἀριάδνη ἀκούσασα τοιοῦτόν τι ἐποίησεν ὡς πᾶς ἂν ἔγνω ὅτι ἀσμένη ἤκουσε. καὶ ὑπήντησε μὲν οὐ οὐδὲ ἀνέστη, δῆλη δ' ἦν μόλις ἡρεμοῦσα. ἐπεὶ γε μὴν κατεῖδεν αὐτήν ὁ Διόνυσος, ἐπιχορεύσας ὥσπερ ἂν εἴ τις φιλικώτατα ἐκαθέζετο ἐπὶ τῶν γονάτων, καὶ περιλαβὼν ἐφίλησεν αὐτήν. ἡ δ' αἰδουμένη μὲν ἐφείκει, ὁμῶς δὲ φιλικῶς ἀντιπεριελάμβανεν. οἱ δὲ συμπῶται ὀρῶντες ἅμα μὲν ἐκρότουν, ἅμα δὲ ἐβόων αὐθις. ὡς δὲ ὁ Διόνυσος ἀνιστάμενος συνανέστησε μεθ' ἑαυτοῦ τὴν Ἀριάδνην, ἐκ τούτου δὴ φιλοῦντων τε καὶ ἀσπαζομένων ἀλλήλους σχήματα παρῆν θεάσασθαι. οἱ δ' ὀρῶντες ὄντως καλὸν μὲν τὸν Διόνυσον, ὠραίαν δὲ τὴν Ἀριάδνην, οὐ σκώπτοντας δὲ ἀλλ' ἀληθινῶς τοῖς στόμασι φιλοῦντας, πάντες ἀνεπερωμένοι ἐθεῶντο. καὶ γὰρ ἤκουον τοῦ Διονύσου μὲν ἐπερωτῶντος αὐτήν εἰ φιλεῖ αὐτόν, τῆς δὲ οὕτως ἐπομνουούσης <ὥστε> μὴ μόνον τὸν Διόνυσον ἀλλὰ καὶ τοὺς παρόντας ἅπαντας συνομόσαι ἂν ἦ μὴν τὸν παιῖδα καὶ τὴν παιῖδα ὑπ' ἀλλήλων φιλεῖσθαι. ἐφείκεσαν γὰρ οὐ δεδιδαγμένοις τὰ σχήματα ἀλλ' ἐφειμένοις πράττειν ἢ πάλαι ἐπεθύμουν. τέλος δὲ οἱ συμπῶται ἰδόντες περιβεβληκότας τε ἀλλήλους καὶ ὡς εἰς εὐνὴν ἀπιόντας, οἱ μὲν ἄγαμοι γαμεῖν ἐπώμνυσαν, οἱ δὲ γεγαμηκότες ἀναβάντες ἐπὶ τοὺς ἵππους ἀπήλαυνον πρὸς τὰς ἑαυτῶν γυναῖκας, ὅπως τούτων τύχοιεν. Σωκράτης δὲ καὶ τῶν ἄλλων οἱ ὑπομείναντες πρὸς Λύκωνα καὶ τὸν υἱὸν σὺν Καλλίᾳ περιπατήσοντες ἀπῆλθον. αὕτη τοῦ τότε συμποσίου κατάλυσις ἐγένετο.

[“Signori, Arianna entrerà nella stanza nuziale sua e di Dioniso. Dopo entrerà Dioniso, ebbro un poco, reduce da un banchetto di dèi, entrerà dalla sua sposa e si metteranno a far giochi d’amore”. Ed ecco comparire Arianna in veste da sposa, che si siede sul seggio. Dioniso non era ancora apparso e il flauto suonava un ritmo bacchico. A questo punto tutti gli astanti non

poterono che ammirare il coreografo: subito Arianna infatti, appena sentito il flauto, assunse una tale postura che chiunque intendeva che lei provava piacere all'ascolto di quella musica; e non andò incontro a Dioniso che entrava, né si alzò in piedi, ma era evidente che si tratteneva a fatica. Ed ecco Dioniso che, appena la vede, va verso di lei danzando una danza d'amore e si siede sulle sue ginocchia e l'abbraccia e la bacia. E lei, sebbene sembrasse provare un po' di pudore, pure rispondeva con amore al suo abbraccio. E a questa vista, tutti i invitati applaudivano e gridavano a gran voce: "Avanti, ancora!". Quando poi Dioniso si alzò e con lui fece alzare Arianna, allora si poterono vedere le figure di danza [*schemata*] di loro due che si stavano baciando e amando. Gli astanti, vedendo Dioniso così bello e Arianna così attraente, che non fingevano, ma si baciavano per davvero sulla bocca, stavano a guardare tutti eccitati. E ascoltavano quel che Dioniso diceva a lei – se l'amava e quella che rispondeva giurando di sì – e così non solo Dioniso ma anche tutti i presenti avrebbero giurato che i due ragazzi si amavano per davvero. Perché non sembravano proprio due che mettevano in scena figure di danza [*schemata*] imparate, ma era come se fosse loro consentito di fare quello che da tempo desideravano. Alla fine, i simposiasti, vedendoli allacciati l'un l'altra e chiaramente pronti per fare l'amore, chi doveva ancora sposarsi giurò che avrebbe preso subito moglie e chi era sposato montò in fretta a cavallo, per raggiungere la propria sposa (trad. di Monica Centanni)].

Sono molti gli aspetti rilevanti della narrazione senofontea della performance orchestrale offerta da Callia ai propri ospiti, ma ai nostri fini basta qui osservare che la danzatrice che impersona Arianna fa il suo ingresso nella sala ὡς νύμφη κεκοσμημένη (Xen., *Symp.*, IX.3; sul brano senofonteo, v. Catoni 2008, 186-190) e che le immagini di Arianna addormentata che decoravano gli oggetti sui quali i simposiasti posavano il loro sguardo, magari bevendo o mescendo il vino, potevano ben alimentare riflessioni, discorsi, canti e comportamenti analoghi a quelli che, per quanto più tardi, vengono narrati da Senofonte.

Riguardo al secondo tratto comune a tutta la tradizione iconografica testimoniata dalla pittura vascolare, cioè il placido sonno di Arianna, andrà ancora osservato che si tratta certo di un sonno che contribuisce a connotare eroticamente Arianna e di un sonno non naturale, come evidenziano il giaciglio di roccia e la presenza della vite nella scena

raffigurata sulla *kylix* di Tarquinia o la necessaria presenza di *Hypnos* nello *stamnos* di Boston e, forse, nel frammento attico di Bonn; e, tuttavia, è un sonno placido e ben accetto.



5 | Affresco da Pompei. Casa di Meleagro (VI, 9, 2), amb. 14, parete est, ca. 70 d.C., Napoli, MANN 9051.

Questo stesso tratto (accanto ad un ancor più marcato interesse figurativo per la sensualità del corpo dell'eroina) caratterizza il sonno di Arianna anche nella maggior parte degli affreschi pompeiani che narrano l'episodio dell'abbandono da parte di Teseo (e nei quali la figura di Arianna sia

conservata) [Fig. 1]. Si tratta di una tradizione ben lontana, narrativamente e concettualmente, da quella attestata per la prima volta, a quanto ne sappiamo, nell'*ekphrasis* della coperta nuziale di Peleo e Teti nel carme 64 di Catullo: il poeta descrive un'Arianna disperata, che può ancora scorgere all'orizzonte la nave di Teseo in fuga e che si lascia andare ad un solitario lamento a tratti furioso a tratti sconcolato. Non è certo se il motivo del lamento di Arianna sia riconducibile alle fonti ellenistiche di Catullo: è certo, però, che questo segmento ulteriore della storia di Arianna, inventato forse da Catullo o forse da un poeta d'età ellenistica, ebbe grande fortuna sia letteraria sia teatrale sia musicale sia figurativa [Fig. 5], ben oltre la fine del mondo antico.

Ma questo nuovo segmento del mito, che permette di dar voce all'interesse poetico o figurativo per il lamento d'amore dell'eroina abbandonata, mediato dall'invenzione poetica forse di Catullo e dalle rielaborazioni e varianti che poeti e pittori via via riproposero al proprio pubblico e ai propri committenti, cambia anche, in modo assai significativo, l'*ethos* dell'eroina, secondo una modalità di costruzione, uso e riuso del mito assolutamente normale nell'antichità (e particolarmente avversata, per esempio, da conservatori come Platone che aveva visto tutta la pericolosità, dal punto di vista della tenuta dello Stato e di un *ethos* condiviso nella comunità dei cittadini, di lasciare agli imitatori la possibilità di innovare riguardo ai soggetti e agli stili nelle narrazioni dei miti). Nel caso specifico, questa particolare mediazione tratteggia un'Arianna molto diversa non solo dall'eroina d'età arcaica e tardo arcaica ma anche da quella che, dall'inizio del V secolo a.C., la tradizione iconografica greca e magnogreca, pur tematizzando il soggetto dell'abbandono da parte di Teseo, aveva dipinto come la sposa predestinata di Dioniso: addormentata e in attesa di essere eroticamente risvegliata per essere la coprotagonista con il dio di un'amorosa scena nuziale.

Bibliografia

Catoni 2008

M.L. Catoni, *La comunicazione non verbale nella Grecia antica* [Pisa 2005], Torino 2008.

Catoni, Osanna 2018

M.L. Catoni, M. Osanna, *Arianna a Nasso. Un nuovo affresco dalla Regio V di Pompei*, "Bollettino d'Arte" 39-40 (2018), 5-46.

Centanni, Forti 2019

M. Centanni, M. Forti, *Arianna, estasi e malinconia*, "La Rivista di Engramma" 163 (marzo 2019).

Dietrich 2010

N. Dietrich, *Figur ohne Raum? Bäume und Felsen in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr.*, Berlin 2010.

Heinemann 2017

A. Heinemann, *Der Gott des Gelages: Dionysos, Satyrn und Mänaden auf attischem Trinkgeschirr des 5. Jahrhunderts v. Chr.*, Berlin-Boston 2017.

Gasparri 1986

C. Gasparri, *Dionysos/Bacchusin LIMC III*, Zürich-München 1986.

Gasparri, Veneri 1986

C. Gasparri, A. Veneri, *Dionysosin LIMC III*, Zürich-München 1986.

Giuliani [2003] 2013

L. Giuliani, *Image and Myth. A History of pictorial Narration in Greek Art* [München 2003], Chicago 2013.

Green 2011

C. Green, "There is no Antiquity": modern Antiquity in the Work of Pablo Picasso, Giorgio De Chirico, Fernand Léger, and Francis Picabia (1906-1936), in C. Green, J.M. Daehner (eds.), *Modern Antiquity. Picasso, De Chirico, Léger, Picabia, Catalogo della mostra*, Los Angeles 2011, 1-15.

Forti 2019

M. Forti, 'Sotto gli occhi di tutti'. Note sulla raffigurazione di Arianna addormentata nell'arte del Novecento, "La Rivista di Engramma" 163 (marzo 2019).

Hedreen 2011

G. Hedreen, *Bild, Mythos, and Ritual: Choral dance in Theseus' Cretan Adventure on the François Vase*, "Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens" 80/3 (2011), 491-510.

Lippolis, Dell'Aglio 1997

E. Lippolis, A. Dell'Aglio (a cura di), *Catalogo del Museo Nazionale Archeologico di Taranto*, I,3. *Atleti e guerrieri: tradizioni aristocratiche a Taranto tra VI e V sec. a.C.*, (Catalogo della mostra, Taranto, Museo Nazionale Archeologico, 1994), Taranto 1997.

Loreti 2011

S. Loreti, *A timely call: modern representation awakened by Antiquity. De Chirico, Picasso and the Classical Vision*, in Green, Daehner 2011, 17-30.

Maggialetti 2007

M. Maggialetti, *Tra Atene e Sparta. Mito e politica sul cratere apulo Taranto MN 52230*, "Ostraka" XVI/2 (2007), 289-310.

Mugione 1997

E. Mugione, *Temi figurativi della ceramica attica e committenze occidentali. Una esemplificazione: il mito di Teseo*, "Ostraka" VI.1 (1997), 109-128.

Nativo, Prati 2019

M.J. Nativo, A. Prati, *Giorgio de Chirico, Arianna 1912-1913. Una galleria ragionata*, "La Rivista di Engramma" 163 (2019).

Parise, Badoni 1990

F. Parise Badoni, *Arianna a Nasso: la rielaborazione di un mito greco in ambiente romano*, "Dialoghi di archeologia" 1 Terza serie (1990), 73-87.

Santoro 2010

M. Santoro, *Il mito nietzscheano di Arianna nella pittura di Giorgio De Chirico*, "La Rivista di Engramma" 78 (marzo 2010).

Torelli 2007

M. Torelli, *Le strategie di Kleitias. Composizione e programma figurativo del vaso François*, Milano 2007.

Trione 2013

V. Trione, *A futura memoria*, in V. Trione (a cura di), *Post Classici. La ripresa dell'antico nell'arte contemporanea italiana*, Milano 2013, 1-16.

English abstract

Through the outline of the iconographic history of the abandonment of Ariadne in Classical, late Classical and Roman times, this paper proposes a reflection on some mechanisms governing the construction, development and change of the iconographic tradition of the subject both in the ancient and the post-antique cultures. The paper shows how Ariadne is characterised as a bride throughout the whole ancient Greek iconographic tradition of the subject, and considers the momentous and pervasive consequences (both figurative and ethico-mythological) of the changes brought about by the literary and figurative imaginings of the heroine and her desperate laments on the shore of Naxos.

keywords | abandoned Ariadne; Pompeii fresco; iconographic tradition

La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.
(v. Albo dei referee di Engramma)



la rivista di **engramma**
maggio/giugno **2020**
173 • Arianna filosofica

Editoriale

Victoria Cirlot, Daniela Sacco

Arianna e Dioniso nelle opere di Friedrich Nietzsche

Victoria Cirlot e Anna Fressola

Gilles Deleuze. I misteri di Arianna secondo Nietzsche

Michela Maguolo

Gestos, palabras y signos de la Ariadna de Friedrich Nietzsche

Victoria Cirlot

Nietzsche e Arianna. Nota su un incontro a Roma (maggio/giugno 1883)

Seminario Mnemosyne, a cura di Anna Fressola

Dalla Cea Nenia di Simonide all'Amante marina di Luce Irigaray

Carlottla Santini

Una nota su Arianna, le sue storie e i suoi contesti

Maria Luisa Catoni