

"La Rivista di Engramma (open access)" ISSN 1826-901X [Engramma](#)

- [warburg & mnemosyne](#)
- [temi di ricerca](#)
- [indici](#)
- [archivio](#)
- [libreria](#)
- [colophon](#)
- -

[182 | giugno 2021](#)

97888948401

Nietzsche, secondo Arianna

Presentazione di: *Ariadna abandonada. Nietzsche trabaja en el mito*, Alpha Decay, Barcelona 2021

Victoria Cirlot

[English abstract](#)



Victoria Cirlot

—
Ariadna
abandonada

Nietzsche trabaja
en el mito

ALPHA  DECAY

Presentiamo qui l'indice, il prologo e il primo capitolo di Ariadna abandonada. Nietzsche trabaja en el mito, di Victoria Cirlot, fresco di stampa per i tipi di Alpha Decay, Barcelona 2021. Il volume nasce dall'elaborazione e sviluppo dei contributi pubblicati dall'autrice in Engramma 173 "Arianna filosofica": [Arianna e Dioniso nelle opere di Friedrich Nietzsche](#) e [Gestos, palabras y signos de la Ariadna de Friedrich Nietzsche](#).

Indice

[Prólogo](#)

Ariadna Abandonada

[I. Entre el abandono y la espera: las imágenes del alma en Zaratustra II y III y la Ariadna durmiente de los Museos Vaticanos](#)

II. Ariadna o la fuente: la "Canción de la noche" y las plazas de Giorgio de Chirico

III. ¿Es Cosima Wagner Ariadna Idilio en Tribschen Antología?

IV. "Lamento de Ariadna": un ditirambo de Dioniso o las últimas palabras del filósofo

Epílogo

Antalogía: Ariadna en la obra de Nietzsche

1. De los sublimes

2. La segunda carcajada de Zaratustra
3. Del gran anhelo
4. Los siete sellos
5. Así habló Zaratustra (en *Ecce homo*)
6. ¿Qué es aristocrático?
7. Moral y fisiología
8. El libro perfecto. Pieza satírica
9. Bello y feo
10. Lamento de Ariadna

Lista de ilustraciones

Prólogo

Este ensayo es una ampliación del artículo que publiqué en el número 173, junio de 2020, de la revista *Engramma*: “Gestos, palabras y signos de la Ariadna de Friedrich Nietzsche”, un número monográfico titulado *Arianna filosofica*, editado por Daniela Sacco y yo misma. La indagación sobre Ariadna había comenzado dos años atrás, justamente en la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona, donde tuvo lugar el primer seminario bajo el título “Ariadna: extática melancolía”, dirigido por Monica Centanni y organizado por el Institut Universitari de Cultura de dicha universidad. Se sucedieron otros sobre el éxtasis y la melancolía de Ariadna: en octubre de 2018 en Venecia y en marzo de 2019 en Hamburgo, en el que ya se presentó el [número 163 de Engramma](#), el primer monográfico sobre Ariadna (*Arianna: estasi e malinconia*), editado por Monica Centanni y Micol Forti. En el seminario de Venecia, en junio de 2019, presenté una antología de textos de Nietzsche en los cuales se hacía referencia, implícita o explícita, a Ariadna, y que constituyó la base para la antología bilingüe que publiqué junto con Anna Fressola en el [número 173](#). En el seminario de Lucca, diciembre de 2019, pude plantear en un primer esbozo los contenidos de mi artículo sobre los gestos, las palabras y los signos de Ariadna. Quiero, pues, expresar mi agradecimiento al Seminario Mnemosyne, ya que ha sido un fértil espacio de diálogo y discusión, de intercambio de ideas, de conversaciones y de proyectos.

En este libro he querido reunir también los textos íntegros en los que Nietzsche se refería a Ariadna sola, o a Ariadna y Dioniso, tanto en la obra publicada como en la póstuma. Creo que esta antología muestra que Nietzsche realizó, especialmente en la década de los ochenta, lo que Hans Blumenberg denominó “trabajo en el mito”, es decir, una extracción de nuevos significados, en este caso, del mito de Ariadna, que me ha parecido central en la vida de Nietzsche. El trabajo en el mito tiene su origen en la vida misma. Son las situaciones existenciales las que llevan a recordar ese antiguo acervo de la humanidad que son los mitos, y a utilizarlos para una comprensión, en busca de la verdad que puedan contener. Se establece entonces un intenso diálogo entre el mito, es decir, entre las diversas versiones del mito, y la propia vida que será la que vuelva a modelarlo y a encontrar significados ocultos o todavía inexplorados. El mito se enriquece con nuevas variantes que son nuevas posibilidades. Como se expresa a través de imágenes y no de conceptos, el mito posee una gran potencia visual que puede ser reforzada por imágenes plásticas. En el origen de este ensayo hay un gesto con el que se identifica a Ariadna: con el brazo apoyado sobre la cabeza y la otra mano en la mejilla, tal y como se muestra la *Ariadna durmiente* de los Museos Vaticanos, y que he creído encontrar también en Nietzsche, en perfecta correspondencia entre el texto nietzscheano –se trata de un capítulo del *Zaratustra II*– y la imagen plástica romana. El primer capítulo de este libro se dedica a explorar esta imagen conflictiva y polar, pues se sitúa entre dos polos que aquí he denominado el abandono y la espera. El mito de Ariadna, al menos en muchas versiones tanto griegas como latinas, es el de una mujer abandonada. El abandono se sitúa en un entramado de sentimientos y emociones que se relacionan con la soledad, la melancolía y el sufrimiento. La mirada retrospectiva y reflexiva de Nietzsche en *Ecce homo* sobre su vida y su obra me ha permitido penetrar en ese ámbito para completarlo con la pintura metafísica de Giorgio de Chirico, lector profundo de Nietzsche. El tercer capítulo trata de exponer la situación existencial de Nietzsche que le convierte en alguien afín al mito de Ariadna. Me ha parecido que la ruptura con los Wagner en 1878 fue decisiva para su trabajo en el mito, como lo fue, sin duda, el aislamiento en el que vivió a partir de entonces, motivado también por la nula recepción por parte de amigos y enemigos de su obra fundamental, el *Zaratustra*. El último capítulo está dedicado al *Lamento de Ariadna*, un ditirambo de Dioniso, resuelto en dos días, los últimos de su vida consciente. Compuesto a partir de un poema anterior del *Zaratustra IV*, sorprende por la hondura con la que Nietzsche excavó en los significados del mito.

Victoria Cirlet
Barcelona, 15 de Octubre de 2020

I. Entre el abandono y la espera: las imágenes del alma en *Zaratustra II y III* y la *Ariadna durmiente* de los Museos Vaticanos

Un lugar intersticial se abre en el ser abandonado que está a la espera. Es un espacio hecho de dolor y de esperanza, de sufrimiento y de ilusión, de vigilia y de sueño. Necesariamente híbrido, es una zona intermedia, un tiempo intermedio que no puede durar mucho. Aparece y desaparece; de pronto se diluye y se esfuma. Los contrarios, que son los elementos de los que están hechos este tiempo y este espacio, se encuentran en una oposición excesiva, una tensión demasiado insostenible. Pero, aunque presto a decantarse por uno o por otro extremo y así acabar con los intersticios espaciales y temporales, este estado, que es un estado del alma, existe. Además puede alcanzar visibilidad, porque está expresado por medio de gestos, que con Darwin y Aby Warburg constituyeron un objeto de análisis, tanto antropológico como histórico-artístico. Friedrich Nietzsche también se interesó especialmente por los gestos, entendidos como una expresión anterior al lenguaje, de una gran intensidad y fuerza, pues “no podemos ver un movimiento en un rostro sin que se produzca una reacción en el nuestro”. En este fragmento de *Humano, demasiado humano* (1878), que, sin duda, leyó Aby Warburg, hipotetiza que “puede que los sentimientos de dolor fueran expresados con gestos (*Gebürden*) que a su vez producían dolor (por ejemplo, arrancarse los pelos, golpearse el pecho, contraer o torcer violentamente los músculos de la cara)” y más adelante, “en cuanto hubo entendimiento mediante gestos, pudo nacer un simbolismo del gesto” (Nietzsche 2019a, 216, pp. 246-247). En un cuaderno con *Notas de Tautenburg para Lou von Salomé*, fechado en julio-agosto de 1882, Nietzsche escribió que “La abundancia de vida se descubre en la abundancia de los gestos. Hay que *aprender* a sentirlo todo como un gesto”, para seguidamente aplicarlo al estilo, a la frase, a las palabras, etcétera (Nietzsche 2010a, 1 [45], 35). Las ideas sobre la importancia de los gestos, lo que está relacionado estrechamente con la importancia que el cuerpo tenía para Nietzsche, se hacen reales en un texto en el que la gestualidad sirve para conceder identidad. En la segunda parte del *Zaratustra* (primavera-verano de 1883), en el capítulo titulado *De los sublimes* (*Von den Erhabenen*), estos, que vienen a añadirse a “los compasivos”, “los virtuosos”, “la chusma” o “los sabios famosos”, y que tienen que ver con la figura del héroe, irrumpen el “súper-héroe” (*Über-Held*), y es a través del gesto como se va dibujando la distinta complejión de ambos, del sublime o héroe, y del superhéroe (Nietzsche 2019b, pp. 202-206/ ksa 4, II, 150-152). “Un elevado (*Gehobener*) debe ser para mí, y no solo un sublime (*Erhabener*)...”: el sublime o penitente de espíritu (*Büsser des Geistes*), el otro nombre para el mismo héroe es ese que va “con el pecho levantado, igual que los que están cogiendo aire” (*Mit erhobener Brust und Denen gleich, welche den Athem an sich ziehn*), es decir, hinchado, hinchado de sí mismo. “Como un tigre que quiere saltar”, una comparación reveladora de un “alma tensa” (*gespannten Seele*), de seres contraídos (*Zurückgezogenen*). Zaratustra piensa en la transformación del héroe en superhéroe: “y solo cuando se aparte de sí mismo, saltará por encima de su propia sombra – y en verdad! penetrará en *su sol*”. Y así sucesivamente se va construyendo el texto, concediendo visualidad a lo que tiene que ser superado, hasta llegar a lo que podría considerarse el final de la primera parte del capítulo, que concluye con una imagen poderosa, justamente por el gesto:

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

(ksa 4, II, 152)

Con el brazo apoyado sobre la cabeza: así debería reposar el héroe, así debería superar incluso su reposo.

(Nietzsche 2019b, II, 204)

El poder de la imagen se debe a que el gesto descrito tiene una rica tradición iconográfica en la antigüedad clásica. Es un gesto de reposo, ciertamente, de dormición, con el que se suele representar a Endymion en la cerámica (McNally 1985) [Fig. 1] o en el momento en que es descubierto por Selene, tal y como lo muestran los relieves de los sarcófagos romanos [Fig. 1]. Se trata de una escena que mantiene claro parentesco con otra que también fue utilizada para decorar sarcófagos: la de Ariadna descubierta por Dioniso y su tíaso [Fig. 2] (Zanker 2012, pp. 166-167). Ariadna y Endymion comparten la belleza que extasia a los que los descubren. Ambos duermen y, sobre todo, ambos duermen con el brazo apoyado sobre la cabeza, gesto de dormición y relajamiento, de apertura y de confianza. Nietzsche habla en masculino, pues se refiere al héroe (*der Held*). Al final del mismo capítulo lo hará en femenino: héroe y superhéroe no serán ahora el objeto directo de la mirada, sino que aparecerán como agentes de la que se ha convertido en protagonista de la escena: el alma (*die Seele*). Nietzsche concluye el capítulo:

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

(ksa 4, II, 152)

Este es, en efecto, el misterio del alma: solo cuando el héroe la ha abandonado acércase a ella, en sueños, –el superhéroe.

(Nietzsche 2019b, II, 205)

Abandonada por el héroe, se le aparece el superhéroe, o sueña con él. Y este, dice Nietzsche, es “el misterio del alma”, que necesita del abandono y la soledad para que acontezca algo extraordinario que no es sino la llegada del superhéroe. En un cuaderno preparatorio de la segunda parte del Zarathustra, fechado en el verano de 1883, se encuentra una variante de esta frase que concluye el capítulo “De los sublimes”. Pero en este cuaderno constan nombres, al menos de la que se había presentado como alma, en una escena en la que aparece un personaje con un nombre nada indiferente en la obra de Nietzsche:

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)

Dioniso sobre un tigre; el cráneo de una cabra; una pantera. Ariadna soñando: “abandonada por el héroe sueño con el superhéroe”. ¡Callar completamente de Dioniso!

(Nietzsche 2010a, 13 [1], 300)



1 | *Selene se aproxima a Endymion*. Detalle de un sarcófago romano, ca. 230. Palacio Galería Doria Pamphili, Roma.

2 | *Dioniso y su tíaso se aproximan a Ariadna*. Sarcófago romano procedente de Burdeos, ca. 240. Museo del Louvre, París.

En efecto, el alma de “De los sublimes” y esta Ariadna se encuentran en la misma situación: abandonada por el héroe, sueña con el superhéroe. Y en la escena también está el dios, Dioniso, sobre el que se concluye con una frase enigmática: nada hay que decir de él. No es esta la primera vez que aparece el nombre de Ariadna en un texto de Nietzsche. Se han conservado unos esbozos para un drama titulado *Empédocles*, pensado entre el invierno de 1870-1871 y el otoño de 1872. Empédocles, que presenta ciertas similitudes con Zarathustra, aparece como un dios que cura en medio de una epidemia de peste. El drama concebido en cinco actos comienza con Pausanias entregando una corona a Corina. En el tercer acto, Pausanias y Corina parecen duplicarse en Teseo y Ariadna, que en el esbozo están citados junto a los dos anteriores sin mayor explicación. El drama concluye con un Empédocles entre discípulos, sintiéndose como un asesino y digno de un castigo infinito. Esperando un renacimiento de una muerte reparadora, quiere lanzarse al Etna. “Quiere salvar a Corina. Un animal llega junto a ellos. Corina muere con él. “¿Dioniso huye ante Ariadna?” (*Flieht Dionysos vor Ariadne?*)” (Nietzsche 2007, 8 [30-37], 208-208; ksa 7, 8 [30-37], 236-237). Ya en estos años pensaba Nietzsche en el mito de Ariadna. Quizás, antes incluso, aunque ciertamente la afinidad con el mito debió surgir entonces, pues el mito se elabora cuando la situación existencial así lo requiere, tal y como Hans Blumenberg demostró en su extenso y preciso análisis de la relación de Goethe con el mito de Prometeo (Blumenberg [1979] 2003, 434). En el caso de Nietzsche, es la época de la gran amistad con Richard Wagner y Cosima, los años de Tribschen, junto a Lucerna. Años más tarde, Lou von Salomé recordaría en su libro sobre Nietzsche la visita que hicieron juntos a Tribschen:

Visitamos el dominio de Tribschen, cerca de Lucerna, donde había vivido con Wagner horas inolvidables. Durante mucho, mucho rato permaneció sentado en silencio a orillas del lago, inmerso en sus pesados recuerdos; luego, dibujando con la punta del bastón en la arena húmeda, me habló con voz sorda de aquellos tiempos revueltos. Y cuando levantó la mirada, vi que lloraba.

(Salomé [1894], 1992, 116)

Lou von Salomé no cita ni una sola vez a Cosima Wagner a lo largo de todo su libro. Pero está claro que Nietzsche no debía sentir solo nostalgia por Richard, sino también por aquella joven mujer de la que él había decidido ser su perfecto *chevalier servant*. El mito de Ariadna debió servir a Nietzsche para dar nombres a aquel triángulo, como se deduce de las últimas “notas de la locura”, en las que se dirige a su amada Ariadna, es decir, Cosima Wagner, y él firma como Dioniso (véase capítulo III de este libro). El lugar del héroe se lo había reservado, claro está, a Richard. No es posible obviar la relación con los Wagner al tratar el mito de Ariadna en la obra de Nietzsche. Por ello me referiré a dicha relación en varias ocasiones a lo largo de este libro, sin que eso signifique que esta fuera la única función del mito. Todo lo contrario: creo que el mito de Ariadna es un eficaz instrumento para desplegar la filosofía nietzscheana, íntimamente vinculada a su propia vida, y, en particular, la de la última década de su vida consciente, la de los años ochenta en que se propuso la “transvalorización de los valores” (*Umwertung aller Werte*) y

dentro de esta, los temas del héroe y superhéroe, y el eterno retorno. En definitiva, Ariadna es un poderoso símbolo del pensamiento nietzscheano (Del Caro 1988, 136).

Así, la historia de la princesa cretense, antigua divinidad, que con su hilo ayuda al héroe ateniense Teseo a salir del laberinto, una vez ha dado muerte al Minotauro, hermanastro de Ariadna, mitad hombre, mitad toro, fruto de los oscuros y terribles amores de su madre Pasífae con el toro, y que deja a su familia para marcharse enamorada con su héroe, Teseo, a Atenas, es recurrente en el pensamiento nietzscheano. Ariadna, detentadora de la sabiduría, como tantas mujeres griegas (Diotima, entre otras muchas), por ser la propietaria de lo que permite resolver el problema, el hilo para salir del laberinto, será abandonada cruelmente –según casi todos los comentaristas griegos y latinos del mito– por Teseo, que la deja en la playa de la isla de Naxos, lejos de Creta y de su familia, lejos también de Atenas, donde debería haber contraído matrimonio con el héroe. Naxos: la isla del ruido ensordecedor. Roberto Calasso dedicó unas líneas memorables a este abandono:

Teseo no abandona a Ariadna por un motivo, ni por otra mujer, sino porque Ariadna escapa de su memoria, en un momento que equivale a todos los momentos. Cuando Teseo se distrae, alguien está perdido. Ariadna ha ayudado al Extranjero a matar al hermanastro de cabeza de toro, ha abandonado el palacio de los suyos, está dispuesta a lavar los pies de Teseo en Atenas, como una sierva. Pero Teseo no se acuerda, ya piensa en otra cosa. Y el lugar donde Ariadna permanece se vuelve, de una vez para siempre, el paisaje del amor abandonado. Teseo no es cruel porque abandone a Ariadna. Su crueldad se confundiría entonces con la de muchos. Teseo es cruel porque abandona a Ariadna en la isla de Naxos. No en la casa donde se ha nacido, y menos aún en la casa donde se esperaba ser acogido, y ni siquiera en un lugar intermedio. Es una playa, batida por olas ensordecedoras, un lugar abstracto al que solo acuden las algas. Es la isla que nadie habita, el lugar de la obsesión circular, del que no hay salida. Todo ostenta la muerte. Es un lugar del alma.

(Calasso 1990, 2)

En el *Carmen* 64, Catulo llama a Teseo *immemor*, olvidadizo, que perdió la memoria (Catulo 2016, pp. 160-182).

El caso de Ariadna se parece mucho al de Brunnhilde en las sagas nórdicas, también llena de sabiduría y asimismo abandonada por el héroe, Siegfried, que en el mito wagneriano atraviesa el cerco de fuego para despertarla, amarla, y luego dejarla y olvidarla. Como en el mito nórdico de Brunnhilde, el mito griego de Ariadna conoce diversas posibilidades. Se cuenta de maneras diversas y de entre las múltiples versiones y variantes destaca fundamentalmente un elemento: ¿qué hizo Ariadna cuando se vio abandonada por Teseo? ¿Se ahorcó, según el modo propiamente femenino de suicidio, como quieren algunas versiones y retomó Michel Foucault (Foucault 1969)? ¿O bien esperó la llegada de Dioniso, el dios, el superhéroe? Nietzsche elegirá esta segunda versión como motivo de su pensamiento y le servirá para dar forma al tema del superhéroe: abandonada por el héroe, Teseo, Ariadna espera al superhéroe, al dios, Dioniso. En este lugar intersticial se sitúa Nietzsche, porque de lo que trata es de comprender cómo puede tener lugar la superación del héroe –y en qué consiste tal superación– y la creación del superhéroe. Pero la verdad es que, por la eliminación de los nombres, el mito de Ariadna pasa desapercibido en *Zarathustra*. Solo situando la última frase de *De los sublimes* junto al fragmento póstumo del verano del 83, es posible concluir que el misterio del alma es el misterio de Ariadna. La centralidad del mito de Ariadna en Nietzsche se corrobora en su obra de los años ochenta, que concluye en un ditirambo cuyo título es, ahora sí, de forma explícita “Lamento de Ariadna” (*Klage der Ariadne*).

Me pregunto qué es para Nietzsche el abandono, qué la espera. En *El retorno a casa (Die Heimkehr)* de la tercera parte de *Zarathustra*, Nietzsche contrapone abandono (*Verlassenheit*) a soledad (*Einsamkeit*). Comienza invocando la soledad (¡Oh soledad!), para pocas líneas más abajo sostener: ‘Una cosa es el abandono, y otra cosa distinta, soledad’, y más adelante dar entrada a un fragmento en el que se expone a partir de ejemplos lo que es el abandono con la repetición de la exclamación ¡aquello era abandono! (*Das war Verlassenheit*):

Pero otra cosa distinta es el estar abandonado (*Verlassensein*). Pues ¿lo sabes aún, Zarathustra? Cuando en otro tiempo tu pájaro lanzó un grito por encima de ti, hallándote tú en el bosque, sin saber adónde ir, inexperto, cerca de un cadáver: –y tú dijiste: ¡que mis animales me guíen! He encontrado más peligros entre los hombres que entre los animales –aquello era abandono! (*Das war Verlassenheit*).

¿Y lo sabes aún, oh Zarathustra? Cuando estabas sentado en tu isla, siendo una fuente de vino entre cántaros vacíos, dando y repartiendo, regalando y escanciando entre sedientos: –hasta que por fin fuiste tú el único que allí se hallaba sediento entre borrachos, y por las noches te lamentabas “¿tomar no es una cosa más dichosa que dar? ¿Y robar, una cosa más dichosa que tomar?” –¡aquello era abandono!

¿Y lo sabes todavía, oh Zarathustra? Cuando llegó tu hora más silenciosa y te arrastró lejos de ti mismo, cuando ella dijo con un susurro malvado: “¡habla y hazte pedazos!” – cuando ella te hizo penoso todo tu aguardar y todo tu callar, y desalentó tu humilde valor: ¡aquello era abandono!

(Nietzsche 2019b, III, 203; ksa 4, III, 232)

Nietzsche conocía bien la soledad, la de Génova, Niza, Sils Maria... el mundo de las pensiones que iba recorriendo incansablemente con el cambio de estación en busca de un clima seco y de cielos despejados de nubes. La soledad fue para él una necesidad, pues de otro modo no habría podido concebir la obra que concibió, que está hecha, como él mismo repitió infinidad de veces, de soledad y de altura. A seis mil pies sobre el nivel del mar un día de primeros de agosto de 1881 pensó “el retorno de lo igual” (*Wiederkunft des Gleiches*). Pero el abandono, como bien se preocupa de precisar en este capítulo de la tercera parte, es otra cosa: recibir mucho daño de los que te son próximos, tanto como para preferir la compañía de los animales, aunque sean salvajes, o cuando se te niega la comida y la bebida, es decir, lo que en un momento determinado es esencial para ti, o cuando la crueldad se apodera de quien tienes al lado y solo se puede sentir dolor. Con todo, a Ariadna le abandona el héroe, pero espera al superhéroe. Nietzsche nunca fue pesimista, o al menos se esforzó mucho en no serlo. Su filosofía procede de una imperiosa necesidad, la de superar el pesimismo y el nihilismo.

Ariadna sabe esperar. “Saber esperar es tan difícil que los mayores poetas nunca han desdeñado como tema de sus poesías el no saber esperar. Así Shakespeare en *Otelo* y Sófocles en *Ayante*: si hubiese dejado entibiar al menos un día su sentimiento, el suicidio no le habría parecido ya necesario, como señala el oráculo...” (Nietzsche 2019a, 61,152). Como ya hemos visto, una de las posibilidades de Ariadna abandonada en la isla de Naxos es el suicidio, pero otra es la espera. También en el *Zarathustra* Nietzsche pensó en la espera y en la llegada del dios o superhéroe, y también en este caso se dejó conducir por el mito de Ariadna. En la tercera parte hay un capítulo titulado “Del gran anhelo” (*Von der grossen Sehnsucht*) que sustituyó a un título anterior: *Ariadne*. Que Nietzsche cambiaba frecuentemente los títulos de los capítulos e incluso de sus obras, es algo de sobra conocido. Pero en el caso de Ariadna no se trata de un mero cambio de un título por otro, sino que parece que nos encontramos ante la intención decidida de borrarla de la obra. El gesto de Nietzsche de supresión de su nombre, quizás tiene que ver con la necesidad de dejar solo el nombre de Zarathustra, el antiguo profeta persa, que en su soledad resplandece en la obra como el oro al que alude el significado de su nombre: astro de oro. El mito de Ariadna podría entrar en competición con el nuevo mito de Zarathustra, creado por el propio Nietzsche, por lo que Ariadna en el *Zarathustra* es el alma, pero un alma sin nombre a la que le ocurre lo mismo que le sucedió a Ariadna: entre el héroe y el superhéroe, entre el abandono y la espera. Todo este capítulo es una invocación al alma (‘Oh, alma mía!’ *Oh meine Seele*) que de pronto se encontrará teñida de lo dionisiaco, pues el alma se presenta “cual viña” (*Weinstock*). Las imágenes del alma como viña son poderosas por el color y la exuberancia. Son femeninas, muy femeninas:

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 Überflüsse und schamhaft noch ob deines Wartens.

(ksa 4, III, 279)

Oh alma mía, inmensamente rica y pesada te encuentras ahora, como una viña, con hinchadas ubres y densos y dorados [marrones] racimos de oro: –apretada y oprimida por tu felicidad, aguardando a causa de tu sobreabundancia, y avergonzada incluso de tu aguardar.

(Nietzsche 2019b, III, 361)

En efecto, el alma está a la espera (*wartend*). ¿De quién? Del que más adelante en el texto se denomina “el gran liberador” (*dein grosser Löser*). Liberador de la sobreabundancia, del exceso: las hinchadas ubres, los densos racimos de oro. La espera (*Warten*) produce vergüenza. El hecho de que el alma/Ariadna se encuentra *entre* el abandono y la espera es algo que ahora se plantea en términos temporales:

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

(ksa 4, III, 279)

¡Oh alma mía, en ninguna parte hay ahora un alma que sea más amorosa y más comprensiva y más amplia que tú! El futuro y el pasado ¿dónde estarían más próximos y juntos que en ti?

(Nietzsche 2019b, III, 362)

Es un tiempo hecho de pasado y de futuro, que insospechadamente se han encontrado. El alma está llena de melancolía, pero también de sonrisa:

Oh meine Seele, ich verstehe das Lächeln deiner Schwermuth: dein Über-Reichtum selber streckt nun sehrende Hände aus!

(ksa 4, III, 279)

Oh alma mía, comprendo la sonrisa de tu melancolía: ¡También tu inmensa riqueza extiende ahora manos anhelantes!

(Nietzsche 2019b, III, 362)

La melancolía pertenece al pasado, el abandono del héroe, la sonrisa corresponde a la espera del dios. En el intersticio lo que se esboza es una sonrisa melancólica. El escenario responde perfectamente al mito, es decir, que la espera del alma transcurre en la playa de Naxos o al menos en un lugar que se le parece mucho, ante “mares rugientes”:

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

(ksa 4, III, 279)

¡Tu plenitud mira por encima de mares rugientes y busca y aguarda; el anhelo de la sobreplenitud mira desde el cielo de tus ojos sonrientes!

(Nietzsche 2019b, III, 362)

Las imágenes de la sobreabundancia prosiguen en este texto cuyos adjetivos y sustantivos están precedidos por la preposición *über* ‘sobre’: *überreich* (‘inmensamente rica’), *Überflüsse* (‘sobreabundancia’), *Über-Fülle* (‘sobreplenitud’), *Über-Güte* (‘sobrebondad’). En este estado excesivo, el alma solo puede estar a la espera del podador, es decir, del que reduce ese exceso y esa densidad. La melancolía del alma está coloreada: es púrpura (*purpurne Schwermuth*), y en lugar de producir llanto, tendrá que generar canto: “cantar, con un canto rugiente, hasta que todos los mares se callen para escuchar tu anhelo”. Empieza ya a dibujarse el que tiene que llegar: un aéreo prodigio (*gülden Wunder*), la barca voluntaria y su dueño (*freiwilligen Nachen und zu seinem Herrn*), el señor, que es el vendimiador, el que llega con una podadera de diamante. El es “el sin-nombre” (*Namenlose*), “al que solo cantos futuros encontrarán un nombre”. Ciertamente, en el ditirambo “Lamento de Ariadna”, y aún antes, en *Más allá del bien y del mal* (1886), el que llega ya aparece con su nombre: es Dioniso, y su llegada es irruptiva como corresponde al dios y ya no parece una ensoñación del alma como en este capítulo. El último capítulo de esta tercera parte, “Los siete sellos (O: La canción “Sí y Amén”)” / *Die sieben Siegel (Oder: das Ja-und Amen-Lied)*, se llamaba inicialmente *Dionysos*, nombre aquí también cancelado y sustituido por ese otro que alude a las siete partes de las que se compone el texto en el que incansablemente se repite “¡Pues yo te amo, oh eternidad!” (*Denn ich liebe dich, oh Ewigkeit*) y en el que aparece el anillo, “el anillo del retorno” (*Ring der Wiederkunft*) como anillo nupcial para la mujer amada, la mujer de la que quisiera tener hijos, la mujer que es “eternidad”. En un cuaderno con notas para *La gaya ciencia* y esbozos previos para el *Zaratustra*, recogidos entre noviembre de 1882 y febrero de 1883 (es decir, después de la intuición del “eterno retorno” en agosto de 1881), Nietzsche escribió:

Ich will das Leben nicht wieder. Wie habe ich’s ertragen? Schaffend. Was macht den Anblick aushalten? Der Blick auf den Übermenschen, der das Leben bejaht. Ich habe versucht, es selber zu bejahen –Ach!

(ksa 10, 4 [81], 137)

No quiero la vida de nuevo. ¿Cómo la soporté? Creando. ¿Qué es lo que me hace soportar esta perspectiva? La visión del superhombre, que afirma la vida. Yo mismo he intentado afirmarla –¡ay!

(Nietzsche 2010a, 4 [81], 109)

El pasaje señala honestamente la distancia entre la idea y la realización de esa idea. Para comprender mejor esta cuestión es importante el testimonio de Lou von Salomé en el que describe el estado de Nietzsche cuando este le revela la idea del eterno retorno, pues es en esa misma época cuando ella le trató:

Jamás olvidaré las horas en que me confió por vez primera, un secreto cuya verificación y confirmación le causaban un horror indecible: lo hizo en voz baja y con los signos manifiestos del terror más profundo. Y es que, en verdad, la existencia le hacía sufrir tan cruelmente que la certeza del eterno retorno de la vida debía ser para él algo atroz. No fue sino más tarde cuando Nietzsche llegó a formular la quintaesencia de esta doctrina, que es una apoteosis de la vida, y que ofrece un contraste tan violento con su sentimiento doloroso de la existencia, que se nos aparece como una máscara realmente espantosa.

(Salomé [1894] 1992, 250)

En el laboratorio de pensamientos que fue Friedrich Nietzsche (Safranski 2019, 374) el mito de Ariadna encontró un lugar a partir del cual desplegó la idea de la afirmación de la vida (Deleuze [1963] 1993). En el *Zaratustra*, como acabamos de ver, el mito está interiorizado: Ariadna es el alma, y lo es en la encrucijada entre el abandono y la espera. Existe una imagen plástica que se corresponde a la perfección con la imagen textual nietzscheana. Se trata de una escultura cuyo original se ha perdido y de la que existen varias copias. Me refiero a la escultura de la *Ariadna durmiente* de los Museos Vaticanos, una copia romana del siglo II d.C. [Fig. 3], que conoce otras versiones: la medicea de los Uffizi de Florencia, la del Museo del Prado, la del Museo de San Antonio en Tejas, o la turca del Museo de Antalya.



3 | *Ariadna durmiente*. Copia romana del siglo ii d. C. Museo Pío Clementino, galería de las estatuas, ciudad del Vaticano.

Todas ellas están emparentadas por la postura del cuerpo, echado o semiechado, con las piernas cruzadas, un pecho al descubierto, y sobre todo por el gesto de los brazos: mientras el derecho se apoya sobre la cabeza, la mejilla descansa sobre el dorso de la mano izquierda. Estas copias romanas parecen proceder de un modelo del Asia Menor de finales del siglo III-II a.C., según manifiesta el tratamiento voluminoso de los pliegues, similar al de otras estatuas femeninas halladas en Pérgamo. La historia de esta escultura –desde que fue adquirida por el papa Julio II en 1512, época en la que se la confundió con Cleopatra muriente por el brazalete de serpiente, hasta su correcta identificación como Ariadna por Ennio Quirino Visconti (1782)–, es realmente interesante, entre otras cuestiones, por sus diferentes instalaciones, que atrajeron la atención de dibujantes y pintores, entre ellos Francisco de Holanda; quien en un dibujo de 1588 la reprodujo tal y como se había colocado en tiempos del papa Julio II, en una gruta sobre una fuente en el cortile del Belvedere [Fig. 4]. La Ariadna de los Uffizi, instalada originalmente en Villa Medici, fue pintada por Velázquez durante su viaje a Italia de 1649-1651. Pero, por mucho que atrajeran las instalaciones a los artistas, la auténtica fascinación debió proceder de la escultura misma. Visconti pudo deshacer el malentendido sobre la identidad del personaje gracias al descubrimiento del relieve en que Ariadna aparece con los mismos gestos que la escultura vaticana, pero esta vez junto a Dioniso. Ariadna es descubierta al dios retirándosele el manto, mientras una ménade danza al son de los timbales, según una iconografía perfectamente fijada en los sarcófagos [véase Fig. 2].

En la iconografía antigua, el abandono de Ariadna por parte de Teseo y la llegada de Dioniso fueron tratados como una escena única, ya desde el siglo v a. C., y en la pintura pompeyana de la época de Augusto el tema de la Ariadna abandonada estuvo muy difundido (Valeri 2019, 13-32). El caso de la escultura vaticana, donde la “historia” ha sido suprimida pues al parecer nunca formó parte de un grupo (Stähli 2001, 389), es semejante a otros casos de la historia del arte, en que el personaje aislado ya no es objeto de lectura, sino de contemplación. Se trata aquí de una imagen sintética, y en ese sentido, comparable a la *imago pietatis* gótica, en que la supresión de la historia –la historia de la pasión– induce a una inmersión contemplativa (*kontemplative Versenkung*) en la afortunada expresión de Erwin Panofsky (Panofsky [1927] 1997, 15). El cuerpo de Ariadna descubierto a la mirada del dios, y también a la del espectador, constituye una imagen claramente erótica y sexual (Stähli 2001, 393), aunque podría añadirse que dentro de un erotismo teñido de sacralidad. El cuerpo se muestra por ese acto de descubrimiento, de modo que su percepción es posible gracias a un acto único, comparable con el descorrer de las cortinas, motivo iconográfico que tanto sirvió para mostrar el paraíso en el arte medieval como para aludir al ocultamiento del mundo en el surrealismo (Ciriot 2010, pp. 103-104).



4 | Francisco de Holanda, *Album dos desenhos des Antigualhas*, fol. 8v., Año 1588. Biblioteca de San Lorenzo del Escorial.

En el arte griego, como en la filosofía griega hasta Platón –y eso era justamente lo que Nietzsche admiraba profundamente de los griegos–, el cuerpo es belleza y por ello epifanía, pues en el paganismo es el mundo terrenal aquello intensamente apreciado y valorado. Lo que resulta extraordinario de la Ariadna vaticana y de todas las otras copias consiste en que “lo que le sucedió” a Ariadna queda expresado, no con la historia que narra el mito, sino con el gesto: la mano izquierda en la mejilla como claro gesto de melancolía, el brazo apoyado sobre la cabeza como gesto extático tal y como aparece en la danza de las ménades que echan hacia atrás un brazo, o también como gesto de dormición y espera. A partir de la postura de los brazos se alude a la situación de Ariadna, abandonada por el héroe, por ello presa de la melancolía, y dormida, a la espera en el sueño, o en el despertar, de la llegada del dios. Entre el éxtasis y la melancolía, entre el abandono y la espera. Si queremos situarla en la historia narrada por el mito, este sueño de Ariadna no corresponde al momento en que sigilosamente Teseo la abandona, sin olvidarse de coger sus

sandalias, como se muestra en una copa de figuras rojas fechada a finales del siglo v a. C. (Tarquinia, Museo Nacional RC 5291). La escultura vaticana no ofrece la imagen de un sueño tranquilo. Es un segundo sueño, el que sucede después de haberse dado cuenta del abandono y de recorrer desesperada la playa de Naxos, tal y como nos cuenta Catulo en su *Carmen* 64, el primero que concedió voz a la abandonada y la hizo hablar en primera persona. Es un sueño inquieto como muestran sus vestiduras desarregladas. Ya abandonada, pero sin que todavía haya llegado el dios. Ese es el estado del héroe que Nietzsche describe en el capítulo *De los sublimes* de la segunda parte de *Zaratustra*: “Con el brazo apoyado sobre la cabeza” y ese es el misterio del alma: abandonada por el héroe, se acerca en sueños el superhéroe. La pregunta que ahora nos formulamos es bastante previsible: ¿había visto Nietzsche la escultura vaticana?

No he podido encontrar testimonio de que Nietzsche hubiera visto la Ariadna durmiente de los Museos Vaticanos, por ejemplo, durante su estancia en Roma en el mes de mayo de 1883, justamente cuando está trabajando en la segunda parte del *Zaratustra*, como le escribe en julio de ese año a Köselitz: “he concebido la IIª parte del *Zaratustra* y la he dado a luz” (Nietzsche 2010b, 374). Nietzsche comenta en ocasiones el efecto que le producen las obras de arte; por ejemplo, habla de la impresión que sintió al ver el antiguo busto de Epicuro en los Museos Capitolinos donde pudo apreciar “el máximo grado de expresión de voluntad y espiritualidad” (Nietzsche 2010b, 360). Sin embargo, en su correspondencia no se encuentra ningún testimonio acerca de la Ariadna durmiente. Pero, y eso sí que es seguro, Nietzsche viajó a Roma con Der Cicerone de Jacob Burckhardt, donde se encuentra una descripción de la Ariadna vaticana. El pasaje en concreto alude a la posición de los brazos como medio para enmarcar la cabeza: “Jamás se podrá admirar suficientemente el modo en que, por medio de la posición de los brazos, la cabeza alcanza su máximo valor”, aunque previamente había observado que “está demasiado inclinada hacia delante, lo que concede, sobre todo al brazo derecho apoyado sobre la cabeza, un aspecto demasiado pesado y falsea un poco el aspecto de todo el conjunto” (Fressola 2020, 221). Ya fuera la contemplación de la escultura en los Museos Vaticanos, ya fuera el texto de Burckhardt y su recreación mental, una imagen como la *Ariadna durmiente* tenía que conmover a Nietzsche, como le había conmovido una imagen femenina cuyos brazos no adoptan la postura de Ariadna, pero que de algún modo presenta un parentesco con aquella. Cuando visitó el Palazzo Brignole de Génova, según cuenta en una carta fechada el 11 de mayo de 1877, confesó la honda impresión que le causó, ahora sí, la Cleopatra del Guercino: “Los otros cuadros [salvo Van Dyck y Rubens] me dejaron frío a excepción de una Cleopatra muriente”; “*(Die andern Bilder liessen mich kalt, ausgenommen eine sterbende Cleopatra von Guercino)*” (Nietzsche 2000) [Fig. 5]. 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 su cuerpo se dispone de un modo semejante a la Ariadna del Vaticano: con el pecho o los pechos descubiertos, medio sentada, con las piernas cruzadas, aquí con la cabeza girada hacia la izquierda. Se trata de una semejanza como la que guardaba la Ariadna del Vaticano con la divinidad fluvial, al menos a los ojos de Aby Warburg, tal como muestra el panel 4 del *Atlas Mnemosyne* (Filisetti 2019, 252), con los cuerpos reposando pesadamente sobre la tierra y unidos ambos por un mismo sentimiento, el de la melancolía.

La imagen de una escultura que representa a una figura dormida perseguía a Nietzsche, como se manifiesta en un pasaje del cuaderno de 166 páginas con notas para el *Zaratustra II*, fechado en mayo-junio de 1883, esto es, en su mes “romano”, donde *Zaratustra* habla del superhombre, de “la más sublime de las esculturas” y acerca de cómo despertarla:

¿Cómo lo soportaría yo, si no amase al superhombre más que a vosotros?

¿Para qué os di el espejo de las cien caras?

Superé hasta el amor que os tenía con el amor al superhombre.

Y así como yo os soporto, así debéis vosotros soportaros, por amor al superhombre.

Sois para mí la piedra en la que duerme la más sublime de las esculturas Y así como os golpea mi martillo, así tenéis que golpearos por mí: la llamada del martillo debe despertar a la figura dormida.

(Nietzsche 2010a, 9 [34], 356)

[...]
Ihr seid mir der Stein, in dem das erhabenste aller Bildwerke schläft
Und wie mein Hammer euch schlägt, so sollt ihr mir selber nach euch schlagen: der Hammerruf soll das schlafende Bild aufwecken.

(ksa 10, 9 [34], 356)



5 | Giovanni Francesco Guercino, *Cleopatra muriente*, 1648, óleo sobre tela, Civica Galleria di Palazzo Rosso, Génova.

Nietzsche ya sabe que la filosofía se hace con el martillo, antes del *Crepúsculo de los ídolos*. Además, aquí el martillo sirve para despertar a la doncella durmiente: Ariadna se levanta y abandona la escena.

La interiorización del mito de Ariadna en el *Zaratustra* al transformarlo en “el misterio del alma” nos coloca delante de una elaboración psicológica del mito. El abandono del héroe que en principio parece la catástrofe de Ariadna no es sino su mayor suerte. “En lo que respecta a los héroes, no tengo muy buena opinión de ellos”, escribe Nietzsche en su cuaderno de finales de 1882 y principios de 1883, aunque continúa diciendo “sin embargo, es la forma más aceptable de existencia, sobre todo si no se tiene otra elección” (Nietzsche 2010a, 4 [5], 92). Al nivel de la existencia como héroe corresponde la moral, la virtud, es decir, todo aquello que tiene que ser invertido y superado en la transvalorización nietzscheana. Su crítica a la moral y a las virtudes se fundamenta en su relatividad y en su falsa apariencia detrás de la cual se esconden sentimientos negativos. Resentimiento y rencor son los sentimientos habituales que acompañan al abandono. Solo podrán superarse con la espera del superhéroe. El héroe y el superhéroe se presentan así como un combate en el alma, siempre reanudado, siempre vivo. En distintas ocasiones, Nietzsche, al que Jung llamó injustamente “el más resentido de todos”, entendió la superación del resentimiento como un combate diario, resultado de la atención a la propia interioridad, del autoanálisis y de la autoconciencia. Por mucho que esto pudiera disgustarle, el modelo es cristiano: el conflicto entre héroe y superhéroe se ajusta a la concepción de la vida como una lucha entre vicios y virtudes, de la que nunca nadie ha esperado la radical anulación de los vicios. Pienso que la hipermoral del superhombre en Nietzsche hay que entenderla como una orientación, una aspiración o un sueño, como el de Ariadna, que de pronto ve cómo se le acerca el dios.

Riferimenti bibliografici

- Blumenberg [1979] 2003
H. Blumenberg, *Trabajo sobre el mito*, Paidós [1979] 2003.
- Del Caro 1988
A. Del Caro, Symbolizing philosophy. Ariadne and the labyrinth, “Nietzsche Studien” XVII (1988), 125-157.
- Deleuze [1963] 1993
G. Deleuze, *Mystère d'Ariadne selon Nietzsche*, in Id., *Critique et Clinique*, Paris [1963] 1993, 126-134; [trad. italiana di Michela Maguolo, “La Rivista di Engramma” 173 \(maggio/giugno 2020\), 141-169.](#)
- Catulo 216
Catulo, *Poesía completa* (C. Valerii Catulli Carmina), versión castellana y notas de Juan Manuel Rodríguez Tobal, Madrid 2016.
- Cirlot 2010
V. Cirlot, *La visión abierta. Del mito del grial al surrealismo*, Madrid 2010.
- [Cirlot 2020](#)
[V. Cirlot, Gestos, palabras y signos de la Ariadna de Friedrich Nietzsche, “La Rivista di Engramma” 173 \(maggio/giugno 2020\), 185-214.](#)
- [Cirlot Fressola 2020](#)
[V. Cirlot, A. Fressola \(a cura di\), Arianna e Dioniso nelle opere di Friedrich Nietzsche, “La Rivista di Engramma” 173 \(maggio/giugno 2020\), 15-139](#)

- [Filisetti 2019](#)
F. Filisetti, a cura del Seminario Mnemosyne coordinato da M. Centanni, *Arianna scomparsa, il Minotauro in agguato. Lettura di Tavola 4 di Mnemosyne Atlas*, "La Rivista di Engramma" 163 (marzo 2019), 243-267.
- Foucault 1969
M. Foucault, *Ariane s'est pendu*, "Le nouvel observateur" 229 (31 marzo/6 abril 1969), 36-37.
- [Fressola 2020](#)
A. Fressola, a cura del Seminario Mnemosyne coordinato da M. Centanni, *Nietzsche e Arianna. Nota su un incontro a Roma (maggio/giugno 1883)*, "La Rivista di Engramma" 173 (maggio/giugno 2020), 215-232.
- McNally 1985
S. McNally, *Ariadne and Others: Images of Sleep in Greek and Early Roman Art*, "Classical Antiquity" 4/2 (1985), 152192.
- Nietzsche 2000
F. Nietzsche, *Chronik in Bildern und Texten*, compilado por R.J. Benders y S. Oettermnn, Munich-Wien 2000.
- Nietzsche 2007
F. Nietzsche, *Fragmentos póstumos [1869-1874]*, vol. I, edición española dirigida por D. Sánchez Meca, Madrid 2007.
- Nietzsche 2010a
F. Nietzsche, *Fragmentos póstumos [1882-1885]*, vol. III, edición española dirigida por Diego Sánchez Meca, traducción, introducción y notas de Diego Sánchez Meca y Jesús Conill, Madrid 2010.
- Nietzsche 2010b
F. Nietzsche, *Correspondencia [1880-1884]*, vol. iv, traducción, introducción y notas de Marco Parmeggiani, Madrid 2010.
- Nietzsche 2019a
F. Nietzsche, *Humano, demasiado humano. Un libro para espíritus libres*, edición, traducción y notas de Marco Parmeggiani Rueda, Madrid 2019.
- Nietzsche 2019b
F. Nietzsche, *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*, introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual, Madrid 2019.
- Panofsky [1927] 1997
E. Panofsky, *Imago pietatis. Contribution à l'histoire des types du "Christ de Pitié"/ "Homme de Douleurs" et de la "Maria Mediatrix"*, en *Peinture et dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen Âge*, Paris 1997.
- Safranski 2019
R. Safranski, *Nietzsche. Biografía de su pensamiento*, Barcelona 2019.
- Stähli 2001
A. Stähli, *Vom Auge des Betrachters entkleidet. Inszenierung des Themas und Konstruktion des Betrachters in der hellenistischen Plastik: Die "Schlafende Ariadne" im Vatikan*, "Zona archeologica. Festschrift für Hans Peter Isler zum 60. Geburtstag", Bonn 2001.
- [Valeri 2019](#)
C. Valeri, *L'Arianna addormentata dei Musei Vaticani, già Cleopatra in Belvedere*, "La Rivista di Engramma" 163 (marzo 2019), 13-33.
- Zanker 2012
P. Zanker, *Reading images without texts on Roman sarcophagi*, "Anthropology and Aesthetics" 61/62 (2012), 166-177.

English abstract

The theme of abandonment runs through the whole of Victoria Cirlot's book *Ariadna abandonada. Nietzsche trabaja en el mito*, recently published by the Barcelona-based publisher Alpha Decay (2021). The author attempts to establish different connections between texts and images to contribute to a renewed reading of Friedrich Nietzsche's work. *Engramma* is pleased to present the *Prologue* and the entire first chapter, titled *Entre el abandono y la espera: las imágenes del alma en Zaratustra II y III* y la Ariadna durmiente de los Museos Vaticanos.

keywords | Ariadna; Nietzsche; Warburg; Atlas Mnemosyne; Zarathustra.

temi di ricerca

[Archeologia](#) [Arti visive e Iconologia](#) [Teatro e arti performative](#) [Filosofia e Storiografia](#) [Architettura](#)

indici

[Testi inediti e rari](#) [Interviste](#) [Indice per autore](#)

colophon

[Centro studi ClassicA](#) [Associazione culturale Engramma](#) [Policy e procedure redazionali](#) [Redazione](#) [Comitato scientifico internazionale](#) [albo Referee](#) [Presentazione in preparazione](#)

libreria

[libreria](#)

archivio

[pdf](#) [1](#) [2](#) [3](#) [4](#) [5](#) [6](#) [7](#) [8](#) [9](#) [10](#) [11](#) [12](#) [13](#) [14](#) [15](#) [16](#) [18](#) [19](#) [20](#) [21](#) [22](#) [23](#) [24](#) [25](#) [26](#) [27](#) [28](#) [29](#) [30](#) [31](#) [32](#) [33](#) [34](#) [35](#) [36](#) [37](#) [38](#) [39](#) [40](#) [41](#) [42](#) [43](#) [44](#) [45](#) [46](#) [47](#) [48](#) [49](#) [50](#) [51](#) [52](#) [53](#) [54](#) [55](#) [56](#) [57](#) [58](#) [59](#) [60](#) [61](#) [62](#) [63](#) [64](#) [65](#) [66](#) [67](#) [68](#) [69](#) [70](#) [71](#) [72](#) [73](#) [74](#) [75](#) [76](#) [77](#) [78](#) [79](#) [80](#) [81](#) [82](#) [83](#) [84](#) [85](#) [86](#) [87](#) [88](#) [89](#) [90](#) [91](#) [92](#) [93](#) [94](#) [95](#) [96](#) [97](#) [98](#) [99](#) [100](#) [101](#) [102](#) [103](#) [104](#) [105](#) [106](#) [107](#) [108](#) [109](#) [110](#) [111](#) [112](#) [113](#) [114](#) [115](#) [116](#) [117](#) [118](#) [119](#) [120](#) [121](#) [122](#) [123](#) [124](#) [125](#) [126](#) [127](#) [128](#) [129](#) [130](#) [131](#) [132](#) [133](#) [134](#) [135](#) [136](#) [137](#) [138](#) [139](#) [140](#) [141](#) [142](#) [143](#) [144](#) [145](#) [146](#) [147](#) [148](#) [149](#) [150](#) [151](#) [152](#) [153](#) [154](#) [155](#) [156](#) [157](#) [158](#) [159](#) [160](#) [161](#) [162](#) [163](#) [164](#) [165](#) [166](#) [167](#) [168](#) [169](#) [170](#) [171](#) [172](#) [173](#) [174](#) [175](#) [176](#) [177](#) [178](#) [179](#) [180](#)