

thersites

19/2024

Matthias Heinemann,
Adrian Weiß & Christine Walde (eds.)

**Fantastic antiquities
and where to find them:
ancient worlds in
(post-)modern novels**



Imprint

Universität Potsdam 2024

Historisches Institut, Professur Geschichte des Altertums
Am Neuen Palais 10, 14469 Potsdam (Germany)
<https://www.thersites-journal.de/>

Editors

Apl. Prof. Dr. Annemarie Ambühl (Johannes Gutenberg-Universität Mainz)
Prof. Dr. Filippo Carlà-Uhink (Universität Potsdam)
PD Dr. Christian Rollinger (Universität Trier)
Prof. Dr. Christine Walde (Johannes Gutenberg-Universität Mainz)

ISSN 2364-7612

Contact

Principal Contact

Prof. Dr. Filippo Carlà-Uhink
Email: thersitesjournal@uni-potsdam.de

Support Contact

PD Dr. Christian Rollinger
Email: thersitesjournal@uni-potsdam.de

Layout and Typesetting

text plus form, Dresden

Cover pictures:

Left – Created with Microsoft Designer (DALL-E 3)

Right – Created with ChatGPT-4 (DALL-E 3)

Published online at:

<https://doi.org/10.34679/thersites.vol19>

This work is licensed under a Creative Commons License:
Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).

This does not apply to quoted content from other authors.

To view a copy of this license visit

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

PIETRO VESENTIN

(Università degli Studi di Padova)

The Golden Ass

Il romanzo di Apuleio nel *graphic novel* di Milo Manara

Abstract For some time, the debt – not merely literary – that Western culture owes to Apuleius' *Golden Ass* has been acknowledged. If the *Metamorphoses*, unlike other classical texts, have enjoyed a certain success in the landscape of the graphic novel, it is also thanks to the free rewriting composed by the Italian cartoonist Milo Manara (1945–). Devoted to erotic production, in 1999 he publishes his version of the novel, where he cuts, stitches together, and reinterprets many sequences of the novel. The contribution reconstructs the editorial history of the work and, by comparing it with its model, investigates its transmedial configuration through the analysis of structures, images, and language.

Keywords Apuleius, *Metamorphoses*, Milo Manara, graphic novel, erotic comics.

PARTE PRIMA. EROTOGRAFI ALLO SPECCHIO*

Mi sia permesso un conciso *excursus* sulla situazione generale prima di venire ai fatti. La Getulia, questa colonia sirtica un tempo così ridente e prospera e pacifica, è oggi, nell'anno dodicesimo della illuminata guida del nostro imperatore Antonino Pio, avvilita, spaurita, soggiogata da quella che potrei definire – perdonatemi il bisticcio! – la psicosi di Psiche. Psiche! Questa maga ha fatto del deserto il suo regno, e con le sue magiche arti va trasformando la nostra più balda gioventù, i nostri militi, in un campionario animalesco...

Con queste parole il leguleio inaugura la scena dal sentore postribolare che dà il la a *L'asino d'oro: processo per fatti strani contro Lucius Apuleius cittadino romano*, ora disponibile su RaiPlay. Corre l'anno 1970 e il regista Sergio Spina (1928–2017), intercettata la figura storica dell'autore, la parabola giudiziaria del processo di Sabratha e le carni letterarie di Lucio, eroe delle *Metamorfosi*, ne fa un tutt'uno. Il film, che inclina a un gusto di stampo felliniano – il *Satyricon* usciva nelle sale soltanto l'anno prima¹ –, evidentemente vocato alla risata e messo insieme senza rispetto per il capitale culturale dell'opera di partenza – o delle opere, dato che al romanzo si unisce l'orazione *de magia* –, pur essendo indirizzato a un pubblico avvezzo al genere <decamerotico> genera un'emorragia di critiche, di cui resta ancora traccia su internet. Forse per la natura mai veramente oblativa della sua satira – senza indulgere a spaccati copulatori perde di eleganza e di *appeal*, bersagliando la figura femminile e il mondo omosessuale, ridotto a bozzetto da una scarsa vaporosità creativa –; forse per l'allestimento della struttura e la calibratura delle trame, caotiche e sfilacciate. Mai veramente *à la page*.

Per quanto poco brillante, quello di Spina non è che uno dei numerosi adattamenti, delle molte trasposizioni e riprese più o meno fedeli che certificano il rinascimento del capolavoro apuleiano, il cui *Fortleben* – esso conosce uno dei suoi

* Desidero ringraziare Gianluigi Baldo, Luca Beltramini e Francesco Lubian che hanno letto queste pagine offrendomi generosamente i loro suggerimenti. Sono molto grato, inoltre, a Domitilla della libreria *Dalet* di San Gimignano per avermi venduto, in un momento in cui sembrava pressoché introvabile, il fumetto in questione. Sono passati diversi anni ma non ho dimenticato la mia promessa. Nutro un debito di riconoscenza anche nei confronti degli uffici Feltrinelli e, in particolare, di Francesca Fedeli e di Maria Teresa che mi hanno aiutato a disbrigare le pratiche per domandare all'autore l'autorizzazione a riprodurre le immagini.

¹ Su Petronio e Fellini si vedano, tra i molti lavori, Lago (2006) 57–63 e Gianotti (2012) 565–584.

momenti chiave, per esempio, grazie al Boccaccio o al Manzoni² – riesce a penetrare varie forme di sapere e diversi generi dell'espressione culturale, complice, peraltro, l'incredibile risonanza della *bella fabella* di Amore e Psiche: dalla scultura alla pittura all'incisione – si pensi alle acqueforti di Max Klinger –, passando per la poesia, il teatro, la psicanalisi³. Da ciò deriva il notevole interesse della critica⁴ per la fortuna delle *Metamorfosi*, specialmente nella curva temporale che dalla tarda antichità si protende verso il 1800. Nondimeno, episodi «minori» della vita dell'opera non sono ancora stati messi bene a fuoco⁵.

La parabola di Apuleio nel (e oltre il) secolo breve, sembra dunque reclamare ulteriore attenzione. Se è rilevante il discorso sulla lingua e sullo stile delle varie traduzioni – una su tutte quella ancora scarsamente valorizzata di Bontempelli⁶, ideatore del «realismo magico» che affonda le sue radici nell'avanguardia artistica del Surrealismo –, lo è altrettanto quello sui canali e sui mezzi della diffusione stessa. Nella fattispecie, è poco noto e interessante il caso del *graphic novel* di Milo Manara che, consacrando come maestro dell'eros nel fumetto italiano a partire dagli anni Sessanta, pur attraverso le consuete difficoltà dell'adattamento transmediale – nel fumetto non si potrà parlare di un guardare fondato sul leggere, prerogativa specifica della narrativa, ma di un leggere fondato sul guardare, giacché la storia «invece di essere un racconto, diventa un'azione scenica»⁷ –, giunge nella sua riscrittura a una efficace sintesi di «conservatorismo» a tutela

2 Tra le molteplici figurazioni significative si ricordano la Peronella del racconto di Filostrato (*Decameron*, giornata 7, novella 2) che strizza l'occhio alla *mulier fedifraga* di *met.* 9, 5-7 e la vecchia governante al castello dell'Innominato nei *Promessi Sposi* (cap. 20), vicina all'*anus* custode dei briganti (*met.* 4, 7).

3 Si tratta, naturalmente, di un tema ampio e molto frequentato: riccamente discusso, e.g., in Bélim-Droguet, Gély, Mailho-Daboussi et Vendrix (2013) e, prima ancora, Acocella (2001). Per quanto concerne la psicanalisi, il mito di Eros e Psiche costituisce un cardine della psicologia archetipica di James Hillman, le cui opere, purtroppo, sono ancora poco battute dai filologi classici.

4 Oltre ai volumi già menzionati, si vedano, ad esempio, Gaisser (2008); Pasetti (2018) 27-48; Vannini (2018); Lubian (2021) 247-257.

5 Altro caso interessante è rappresentato dalle 13 litografie di Aldo Salvadori che illustrano la favola di Amore e Psiche a margine della traduzione di Ferdinando Carlesi, edita in tiratura limitata nel 1951 dalla casa editrice veronese Mardersteig.

6 D'ora in poi Bontempelli (1973).

7 Queste le parole del direttore dei progetti disneyani di Mondadori Antonio Rubino, riportate e commentate da Barbieri (2017), 21.

della trama e voluttuose atmosfere di gusto fellinian-sadiano. A *L'asino d'oro* di Manara è dedicato questo studio⁸.

Milo Manara⁹ (1945 –), all'anagrafe Maurilio, nasce a Bolzano il 12 settembre 1945. Dopo aver conseguito la maturità artistica a Verona si iscrive alla facoltà di Architettura dell'Università di Venezia – abbandonerà poi gli studi per dedicarsi completamente all'esperienza dell'arte – e, contestualmente, inizia a interessarsi al mondo del *pop*, da cui mutua la provocazione nei confronti del gusto corrente, l'interesse verso la produzione di consumo con diffusione di massa, ma anche le modalità espressive che gli saranno care nei decenni seguenti¹⁰. È quasi impossibile, infatti, imbattersi in una tavola, o in uno dei manifesti per festival e spettacoli da lui realizzati, non intrisa di quel larvato *savoir vivre* che alla fine degli anni Sessanta si coagula sul piano concreto della realizzazione estetica nelle pubblicità delle lattine di Coca-Cola e nei poster luminosi delle dive. Il suo forte interesse per la cultura popolare, a onor del vero, tradisce un vasto coinvolgimento e un'attenzione che si rinnova nel tempo per la dimensione sociale¹¹, come dimostreranno le tavole postreme della *Ballata in Si bemolle* (1997), della *Rivoluzione sull'imbarbarimento generato dalla televisione* (2000), e di *Tre ragazze nella rete* (2000), produzioni volte a scandagliare le pieghe dei mali contemporanei: l'usura; l'imperversante telecrazia della *tv trash* italiana; la pornografia online e il mondo delle webcam quando ancora non si parlava di *revenge porn*.

Sono però, tornando agli anni Sessanta, il desiderio di frantumare le tendenze delle *élites* e il bisogno di ampliare fasce di utenza esigue a instradare Manara sul sentiero dell'editoria illustrata¹². Inizia così la stagione di *Genius* – epigono del *Diabolik* delle sorelle Giussani – che muta la veste redazionale di fotoromanzo facendosi fumetto, e di *Jolanda de Almagora*, albo capostipite del filone ero-

8 Contrariamente a quanto si potrebbe pensare, il fumetto esiste già nell'antichità. A questo proposito: Stramaglia (2005) 3–37 e (2007) 577–643. Sul rapporto tra fumetti e letteratura dal mondo classico in poi si veda, e.g., il recente volume curato da Moroni (2022).

9 Oltre al sito ufficiale dell'autore, è recentemente uscita sul mercato la sua autobiografia, cui si rimanda per una trattazione più approfondita: Manara (2021a).

10 Manara (2021a) 26–28; 49–50.

11 Del resto, come ebbe a definirlo il *Corriere della Sera* (29 aprile 2010, articolo di Alessandro Trevisani), fu il «politico» di piazza Fontana», il disegnatore del PSI.

12 Manara (2021a) 71 e 97–98.

tico-piratesco¹³ del quale Manara, a partire dal numero 14 (Aprile 1971), cura la veste grafica.

Bisognerà attendere il biennio 1976–77 per assistere al suo debutto nel mondo della produzione d'autore: a questo periodo risalgono *Alessio, il borghese rivoluzionario*, e *Lo Scimmiotto*; entrambi su sceneggiatura di Silverio Pisu. Il secondo inizialmente edito sul supplemento di *Linus*, quindi trasferito su *alter alter*, l'altro pubblicato direttamente su *alter alter*.

La fase creativa maggiore e i successi più significativi dell'illustratore si datano, in ogni caso, agli ultimi Settanta e ai primi anni Ottanta, quando *Il Gioco* (1983) – il *graphic novel* che egli crea su commissione del giornale *Playmen* – diviene il mito erotico di un'intera generazione, approdando sullo schermo nel riadattamento francese *Le Déclat* (1985) e sul mercato editoriale in cinque diverse edizioni uscite nello stesso momento¹⁴. Lo stile lussureggiante, sensuoso e insieme tumido del tratto e della trama dell'albo, da un lato sancisce la definitiva affermazione dell'erotografo sul piano internazionale – a tal punto che solo pochi decenni dopo sarà chiamato a collaborare con DC Comics e Neil Gaiman, ma anche con Marvel che lo cercherà per dare corpo ad alcune figure femminili sommatamente evocative, tra cui Wanda e Spider-Woman –, dall'altro gli attirano le recensioni caustiche di chi, come Luigi Bernardi, rifiutando la sostanza ammaliante e il *glamour* dei suoi lavori, lo declassa a pornografo da edicola. Icastiche, a questo proposito, furono le parole con cui Bernardi licenziò *Il Gioco* sulla rubrica di *Comic Art* (luglio 1989): «un fumettaccio senza pretese, sceneggiato alla boia di un giuda e disegnato spesso ricalcando fotografie di riviste superpatinate»¹⁵. Lungi dall'offuscarsi, la stella di Manara brilla però sempre più in alto, grazie al moltiplicarsi dei generi narrativi cui dedica attenzione; una *poikilia* che tradisce il fondo magmatico e inesauribile della sua ispirazione. Se nel 1986 Miele, la celebre eroina ispirata alla figura di Kim Basinger, protagonista di *Il profumo dell'invisibile* e delle sei strisce di *Candid Camera*, conquistava l'Italia con il suo arguto erotismo, tra il 1983 e il 1995 egli prosegue le sue incursioni nel mondo dell'avventura e del western, pubblicando a puntate per *Corto Maltese* e per *Il Grifo*.

Al 1987 risale l'amicizia con Federico Fellini, omaggiato, tra l'altro, in *Senza Titolo*, per il quale illustra la sceneggiatura di *Viaggio a Tulum* (1989), di *Il viaggio*

13 Per approfondire si veda Spinazzola (2008) 62.

14 Fontana (2022) 424.

15 Fontana (2022) 424.

di G. Mastorna, detto Fernet (1992) e le locandine fiabesche di alcuni film (*Intervista; La voce della luna*). Si tratta di una disposizione al meraviglioso che iniziava a esplodere in fantasmagorie di segni, figure e forme nelle illustrazioni dei racconti di Pedro Almodovar, *El fuego y las entrañas* (1981); che continuerà in quelle dei quattro albi sulla famiglia Borgia redatti da Alejandro Jodorowsky (2004–2011) e oltre, fino al *graphic novel* sulla vita del Caravaggio giunto, nel 2019, al secondo volume: dopo *La tavolozza e la spada, La grazia*.

In un quadro siffatto, stupisce poco che nel '98/'99 Manara, ribattezzato da Fellini Milone¹⁶ – ironia della sorte, proprio come il personaggio apuleiano –, decida di illustrare, in seguito ad altri due classici della letteratura: *Gulliveriana* (1996) e le *Lettere di una monaca portoghese* (1997), anche *Kamasutra* e *La Métamorphose de Lucius* (su commissione editoriale dell'editore francese *Les Humanoïdes Associés*, collettivo specializzato in *sci-fi* fondato da Jean Giraud, in arte Moebius, e collaboratori).

Per un artista che scopre precocemente il nodo centrale della sua vocazione nella rappresentazione della corporeità e dell'eros, quello con *L'asino d'oro* dovette di certo essere un incontro felice, data la rilevanza e la lunga durata di questi temi nell'architettura tematica del romanzo. Apuleio, del resto, scrive Pietro Citati, dischiude la «soglia del regno della metamorfosi»¹⁷ agli occhi del suo lettore attraverso «l'esperienza di Afrodite: la folgorante luce amorosa e l'onnipervasiva umidità erotica»¹⁸, facendo del proprio capolavoro uno scandaglio delle passioni dell'essere umano e del dio, parimenti lacerato da brame, trepidazioni e languori¹⁹. *Belle Dame sans Merci*, la donna delle *Metamorfosi* non esibisce solo una sensualità dominate e sfrenata, ma risolve spesso le sue brame in un domi-

¹⁶ Manara (2021a) 140.

¹⁷ Citati (2005) 405.

¹⁸ Citati (2005) 406.

¹⁹ Il tema dell'eros costituisce un ritornello dalla lunga durata e assume coloriture più *dark* man mano che ci si avvicina alla conclusione dell'opera, ove sono collocate le novelle di gelosia e assassinio (ad esempio *met.* 10, 2–12, la storia della matrigna innamorata, e 10, 23–28: la storia dell'assassina). In questo modo Apuleio rileva la natura ambigua e ingannevole dei rapporti umani, sottolineando la crudeltà del mondo prima di far approdare il suo protagonista all'ultima tappa del processo di redenzione. A tal proposito si legga anche Nicolini (2000) 58–59. Sulle passioni divine nelle *Metamorfosi*: Keulen (2000) 55–72 e Vesentin (2022) 147–174.

nio assoluto del corpo maschile che oggettualizza, smembra e castra²⁰, divenendo la reale protagonista di un mondo in cui l'uomo – Lucio *in primis*, soggetto all'evento traumatico che lo priva del sembiante – agisce in maniera casuale, gretta o onesta, che però lo attira e lo fa inciampare in ostacoli e fallimenti.

Laddove i «fumettari» dell'ultimo Novecento «intendono trasmettere al maschio adolescente, loro lettore elettivo, [...] per un lato l'idoleggiamento di una femminilità che rinnega la missione di angelo del focolare e libera la sua sessualità entusiasticamente [...]; per l'altro [...] l'assaporamento dei guai, le sventure, le umiliazioni, cui la loro intraprendenza le espone»²¹, Manara, in questo *graphic novel*, sulla scorta della caratterizzazione a tinte forti delle «matrone» apuleiane, fa un passo in avanti. Pur preservando la costante artistica della figura muliebre, sulla cui morbidezza il lettore maschio, cioè l'ideale fruitore-tipo, può continuare a lustrarsi gli occhi, dà corpo e sostanza a un figurino femminile lontano da quello *d'antan* dei colleghi coetanei: questi sono gli anni, va ricordato, dell'aliena Alike, della vampira Jacula, della lussuriosa Messalina e delle varie «oscenità pornoginecologiche»²².

È vero che la donna nel fumetto è più assoggettata al maschio rispetto a quanto non lo sia nel romanzo – si veda e.g. la riscrittura, nella parte conclusiva dell'albo, dell'episodio della matrona che concupisce l'asino (*met.* 10, 20–22) in cui spicca la figura inedita del marito *voyeur* a concerto della scena –, ma è anche vero che è colta con estro elegante e ironia mordace. Panfile ingiuria la serva e la picchia con un frustino, facendosi sadiana esecutrice di fantasie punitive; la

20 Il rapporto tra i ruoli di genere nell'*Asino d'oro* è assai interessante; ad esso ho dedicato larga parte delle mie riflessioni in alcuni lavori in corso di pubblicazione. Un buon punto di partenza sull'argomento è offerto da Spaeth (2010) 231–258. Senza addentrarci in una questione complessa che chiamerebbe in causa il mondo del rito e del simbolo, ci limitiamo a ricordare per sommi capi i contenuti della novella di Aristomene (*met.* 1, 5–19) e di Telifrone (*met.* 2, 21–30). Aristomene cade preda delle streghe che penetrano e profanano il corpo del suo amico Socrate (*met.* 1, 13, 4ss.) minacciando di evirarlo (*met.* 1, 13, 2). Telifrone, chiamato a custodire una salma per evitare che possa essere saccheggiata dalle *sagae* amanti dei cadaveri, durante la notte, complice un curioso caso di omonimia, finisce da loro deprivato di alcune parti del corpo (*met.* 2, 30). Nell'opera vi sono numerosi altri momenti in cui il femminile si impone sul maschile: Carite, nella sua *fabula*, acceca il malvagio Trasillo con uno spillone e lo maledice (*met.* 8, 12–13) – un gesto che riprende la simbologia della castrazione –; una donna crudele si rivolge a una fattucchiera e, attraverso un'evocazione diabolica, le fa assassinare il marito (*met.* 9, 29–30).

21 Spinazzola (2008) 63.

22 Spinazzola (2008) 63.

vecchia custode dei briganti non più mite e tremebonda (è così in *met.* 4, 7, 4) è ripugnantemente grifagna e scortese²³; l'avvelenatrice del pantomimo (*met.* 10, 23–34), destinata al corpo dell'asino, insulta brillantemente il soldato che la conduce al patibolo – «se fossi tu il mio marito di oggi, la pena sarebbe eccessiva persino per me!» –, dischiudendo le porte a un immaginario erotico che galoppa, seppur dimidiato dalla considerazione del *baloon* finale – «non sono dunque degna neanche di un asino», – contro il motivo *cliché* della sottomissione. La lettura «virilistica» della donna operata da Apuleio ha, insomma, pur con accenti diversi, una progressione nel fumetto di Milo Manara che la fa esibire nel pieno della sua esuberanza carnale in più di trenta pagine.

PARTE SECONDA. IL ROMANZO E IL «FUMETTACCIO»

Leggiamo il volume nell'edizione italiana uscita a settembre del 2021 per Feltrinelli Comics. Si tratta della divisione editoriale interessata al mondo del fumetto della casa editrice milanese diretta da Tito Faraci che, a partire dall'anno succitato, inaugura la collana *Biblioteca Manara*; una sede in cui i capolavori dell'artista sono tuttora in corso di stampa²⁴.

In un unico libro di formato A4 sono messi insieme *Gulliveriana*, riscrittura al femminile dei viaggi di Gulliver, disegnata a inchiostro, e *L'asino d'oro*, realizzato a matita e colorato a mezzatinta acquerellata, una tecnica nota al mondo dell'illustrazione che conferisce densità e spessore volumetrico all'immagine.

Il *graphic novel* si compone di 54 tavole²⁵; nello *specimen* che segue associamo le sue illustrazioni alle sequenze del romanzo, di modo che sia più immediato ca-

23 Si capisce così perché nella riscrittura manchi la *bella fabella* di Amore e Psiche, raccontata con dolcezza dalla donna, nell'opera originale, a Carite: la fanciulla impaurita che desidera blandire.

24 Analogo progetto è quello promosso dal Sole 24 ore a partire dal mese di ottobre dell'anno 2006, che pubblica opere di Manara al completo, in 21 volumi a cadenza settimanale. Sul recente «sdoganamento dei fumettacci» che passano «dai ripiani più defilati delle edicole provviste di *séparé*, ai banchi delle novità delle librerie del centro» sempre Spinazzola (2008) 61–64.

25 Nell'edizione Feltrinelli di cui mi avvalgo, cioè Manara (2021b), le tavole non sono numerate. La mia numerazione segue la regolare scansione di pagina, per cui alla p. 1 corrisponderà la tav. 1 e così via...

pire quali capitoli e quali sezioni delle *Metamorfosi* Manara scelga per il proprio lavoro. Laddove necessario, cerchiamo di porre l'accento su quei luoghi del riadattamento in cui la storia originale si spezza, mettendo a fuoco, di volta in volta, la sostanza e la forma della riscrittura.

Contenuti dell'albo

Tavole 1–3: viaggio verso Ipata; dialogo con la vecchia e arrivo alla casa di Milone. La focalizzazione interna del racconto – «Mi chiamo Lucio e la mia stirpe è assai antica...» – è introdotta da due riquadri.

Tavole 4–6: Lucio incontra Fotide – nel fumetto inspiegabilmente Potide – e dialoga Milone. In scena c'è anche la moglie Panfile, *kofon prosopon*.

Tavole 6–8: Lucio, che si trova alle terme, viene riconosciuto da un vecchio; questi lo conduce dalla parente Birrena che, presentatasi, lo mette in guardia «dalle arti malvagie e dalle lusinghe delittuose di Panfila». La madre di Lucio è nominata Silvia.

Tavole 8–9: *Flirt* tra Lucio e la serva.

Tavole 10–13: incontro erotico tra i due, preceduto da una ellissi temporale: in un riquadro in alto a sinistra si legge «più tardi, verso sera...». Lucio, prima di giacere con Fotide, chiede alla strega una lezione di magia.

Corrispondenze nel romanzo

Lucio si presenta in *met.* 1, 2 e descrive la Tessaglia in *met.* 2, 1. Il dialogo con la vecchia è in *met.* 1, 21. Allusioni alla lettera di Demea in *met.* 1, 22.

L'incontro tra Lucio e gli ospiti è descritto molto similmente in *met.* 1, 22–24.

Birrena fa la sua comparsa al mercato in 2, 2 in compagnia di un anziano servo, ma allerta Lucio raccontando di Panfile solo in seguito, in 2, 5, una volta che l'ha condotto a casa. La sequenza termale è accennata alla fine di 1, 25. La madre di Lucio è Salvia (2, 2, 8).

Il dialogo è collocato in *met.* 2, 7 e 10.

L'amplesso è descritto in *met.* 2, 15–17. Panfile non è mai direttamente interpellata dall'eroe che, piuttosto spaventato, distoglie da lei gli occhi (*met.* 2, 11).

Contenuti dell'albo

Tavole 14–16: la festa di Birrena, ambientata «l'indomani» durante i Lupercali, momento in cui «si festeggia Dioniso, Libero Bacco e il dio delle risate...», è riepilogata dal narratore, assente sulla scena, che impiega la tecnica del sommario. Il *baloon* è sostituito da una narrazione che procede per riquadri.

Tavole 16–18: duello con gli otri, Lucio torna sulla scena. Al riepilogo, che procede sempre per riquadri, si sostituisce il *baloon* nel momento in cui ricomincia la «presa diretta».

Tavole 19–20: come annunciato dal riquadro in alto a sinistra siamo «nella casa di Milone». Fotide, poi accudita da Lucio, viene frustata da Panfile e dal marito per la sua «lingua troppo lunga [...]». La matrona, infatti, «non vuole che si sappia che è una strega».

Tavole 21–25: focus sul serraglio di Panfile; metamorfosi della strega in gufo e di Lucio in asino.

Corrispondenze nel romanzo

Descrizione della festa e delle men-
se in *met.* 2, 19. Nessun riferimento
ai *Lupercalia*. Unicamente al termine
del banchetto in 2, 31, Birrena fa cen-
no alla festa del dio Riso: un evento
che unirà la cittadinanza il giorno se-
guente.

In *met.* 2, 32 Lucio incontra i briganti/
otri e li sconfigge. Poi rincasa. Il pro-
cesso/beffa, che si svolge il giorno se-
guente, è profusamente descritto in 3,
1–12.

Questa sequenza non è presente nel-
le *Metamorfosi*. Fotide giunge da Lucio
porgendogli il *lorus* in 3, 13–14 perché
accusa la responsabilità della beffa.
In 3, 15 la serva parla delle *malae artes*
della padrona. L'unica allusione alla
violenza di Panfile sull'ancella si legge
in 3, 16, 7: *meque verberare saevissime*
*consuevit*²⁶.

La *feralis officina* è descritta in 3, 17;
la metamorfosi di lei in 3, 21; quella di
Lucio in 3, 24.

²⁶ Dove non diversamente dichiarato leggiamo il testo Oxford curato da M. Zimmerman (*Apvlei Metamorphoseon libri XI. Recognovit brevique adnotatione critica instruxit M. Zimmerman*).

Contenuti dell'albo

Tavole 25–26: Lucio, informato sulla natura dell'antidoto alla trasformazione, in attesa delle rose, è condotto nella stalla ove lo attende il suo cavallo. Qui viene rapito dai briganti.

Tavole 27–29: la tavola si apre con l'immagine di Aurora che cavalca nel cielo. Ostaggio dei ladroni, il protagonista incontra Carite; quindi scappano insieme, vengono riacciuffati e puniti.

Tavole 30–31: ingresso di Emo/Tlepolemo che droga i briganti, fugge con la sposa e l'asino. In lontananza si intravede il cadavere della vecchia morta impiccata.

Tavola 32: tramite un sommario l'asino racconta del breve soggiorno «al paese dei due sposi». Poi «la padrona ha un'idea» e chiede che sia condotto «a scorrazzare per i prati».

Tavole 32–33: nuovo sommario inframezzato da scene «a presa diretta»: Lucio è torturato dal pastorello che viene poi ucciso da un'orsa.

Tavole 34–35: l'asino, sottrattosi alla belva, è percosso dalla madre del pastore. Si salva scappando dopo averla imbrattata.

Corrispondenze nel romanzo

L'antidoto alla metamorfosi è menzionato in 3, 25, 3: *nam rosis tantum demorsicatis...* Lucio è condotto nella stalla in 3, 26, ove lo attende il suo cavallo. È rapito e portato sui monti in 3, 28–29.

L'immagine di Aurora si collocava nell'*ouverture* del libro terzo (3, 1). Lucio conosce Carite in *met.* 4, 23 e fugge con lei all'altezza di 6, 27–29. Vengono recuperati dai ladroni in 6, 30. Punizioni e minacce in 6, 31–32.

L'ingresso di Emo/Tlepolemo si colloca in *met.* 7, 5. L'allestimento del banchetto e la neutralizzazione dei briganti in 7, 11–12. La morte della vecchia veniva descritta in 6, 30.

Ripresa fedele di *met.* 7, 14.

La figura del pastore e le disavventure alla macina cominciano in 7, 15. All'altezza di 7, 17–20 Apuleio descrive i supplizi cui è sottoposto l'asino. L'orsa fa la sua comparsa in 7, 24.

La donna (*met.* 7, 27–28) picchia l'asino e lo tortura per vendicare il figlio. L'episodio si chiude nello stesso modo.

Contenuti dell'albo

Tavole 35–37: dopo un'ellissi temporale rivelata dal solito riquadro, si chiarisce la situazione: «...vengo catturato da un banditore che mi mette all'asta nella piazza del mercato...». Lucio, acquistato quindi da un cinedo, va incontro al destino. Nuova ellissi: l'asino è condotto nel postribolo in cui questi, in compagnia delle sue «bambine», opera. Sommario: la narrazione procede per spaccati in cui mette a fuoco il loro tenore di vita dissoluto. Un capannello armato irrompe infine nel covo, e un mugnaio – si scopre la sua identità nella tavola seguente – sottrae l'asino.

Tavola 38: Lucio, ora «proprietà di un mugnaio», assiste al tradimento della moglie che nasconde l'amante sotto una damigiana. Lo smaschera pestandogli una mano.

Tavole 39–40: nuovo sommario inframezzato da momenti <in presa diretta>. Lucio, messo ai lavori forzati presso la macina, sottrae cibi alle «cucine del padrone». La moglie del mugnaio lo smaschera e lo condanna. Un patrizio romano, di passaggio, basito dal suo strano appetito, lo salva dalla morte e lo porta a casa con sé.

Corrispondenze nel romanzo

Lucio viene condotto al mercato dai pastori profughi in 8, 23. Nel capitolo successivo è acquistato dal *senex cinaedus*. È condotto a casa dell'uomo in 8, 26.

Le avventure dei sacerdoti della dea Siria sono descritte in *met.* 8, 27–29. Si segnalano alcuni evocativi particolari ripresi fedelmente nelle illustrazioni: l'autoflagellazione del servo invasato (8, 28) e la seduzione del giovane maschio (8, 29).

Nel romanzo i cinedi vengono arrestati in 9, 10 per gli inganni e i crimini che hanno ordito ai danni dei cittadini.

Nel romanzo di Apuleio la storia della giara si colloca all'altezza di 9, 5–7: coinvolge un fabbro, sua moglie e l'amante che, tuttavia, riescono a beffare l'uomo. Diversi sono invece i racconti che prendono forma nella sequenza del mugnaio (*met.* 9, 11–31): la storia di Barbaro e Filesitero (9, 17–21) e della moglie del tintore (9, 24–25).

La descrizione alienante dei lavori alla macina si colloca all'altezza di *met.* 9, 11–13. Ai furti di cibo si fa riferimento, invece, molto più tardi in *met.* 10, 13: coinvolgono dei cuochi presso i quali Lucio è alloggiato, non la moglie del mugnaio. Il patrizio di Manara corrisponde al padrone dei cuochi, il magistrato Tiaso di Corinto. Fa la sua

Contenuti dell'albo

Tavole 41–45: Lucio è sedotto dalla moglie di questi, «una Pasifae asinina senza pudore». Il marito, che assiste al rapporto, desidera che lo si replichi all'indomani, «nel circo, davanti a tutti...». La *mulier* rifiuta, e il patrizio, pur dovendo optare per un'altra donna, dà ordine che l'asino sia condotto al circo.

Tavole 46–47: come suggerisce il riquadro in alto a sinistra alla tavola 47: «dopo i gladiatori, c'è la rappresentazione del <Giudizio di Paride>».

Tavole 47–51: solito riquadro – in basso a sinistra –: «il banditore annuncia l'arrivo di una donna. Si tratta di una assassina, accusata di aver dato una morte atroce a ben... cinque persone, tra cui una bambina e una ragazza, uccisa cacciandole nei genitali un tizzone ardente». Preparazione di «un enorme letto musicale» per il rapporto. L'asino fugge, spaventato dalle belve feroci.

Tavola 52: preghiera a «Cerere, regina del cielo»; in lontananza si vede una «strana luce» che «non sembra la luna e nemmeno il sole...». La dea

Corrispondenze nel romanzo

comparsa in 10, 15; ospita Lucio a cena in 10, 17; lo porta a Corinto, ove si imbatte nella lussuosa matrona, in 10, 19.

Gli amplessi con la donna si collocano in *met.* 10, 20–22. Il custode rivela tutto al proprietario dell'asino (assimilato da Manara al marito di lei) che decide di darne mostra in un momento di pubblica esibizione (*met.* 10, 23).

Il pantomimo del monte Ida è in *met.* 10, 29–34.

Lo spettacolo coinvolge la matrigna avvelenatrice, la cui storia nefanda è stata riferita in 10, 23–28. Il soldato la preleva dal carcere pubblico all'altezza di 10, 34 al fine di condurla al <talamo nuziale>. Spaventato dalle fiere, Lucio, però, guadagna la fuga (10, 35).

Il disco pieno della luna emerge dalle onde del mare in 11, 1. L'apostrofe a Iside/Cerere–Venere–Diana–Proserpina si colloca in 11, 2. La rivelazione

Contenuti dell'albo

appare dal nulla e rivela al protagonista che, l'indomani, durante una processione, potrà mangiare le rose cogliendole dalla corona di un sacerdote.

Tavole 53–54: Lucio si imbatte, come profetizzato, nella processione; mangia le rose e si trasforma di nuovo in uomo. Contempla con ritrovata meraviglia la natura.

Corrispondenze nel romanzo

della dea, in sogno, nei capitoli 3 e 4, anche se ella dichiara il suo nome in 11, 5. La profezia e le coordinate di salvezza sono elargite in 11, 5–6.

All'altezza di 11, 7 Lucio si risveglia; seguono gli *anteludia* della processione (11, 8), quindi inizia il corteo vero e proprio (11, 9–17). La ritrasformazione dell'asino in uomo è descritta in 11, 13. La contemplazione della natura, invece, era in 11, 7.

Dall'immagine al testo, dal testo all'immagine

Come si vede, le modifiche più significative all'«originale» apuleiano si collocano nella seconda parte dell'albo, a partire dalla tavola 37 che corrisponde all'ultima metà del libro ottavo. Manara, del resto, è chiamato a dover stringare in poco meno di venti pagine tre interi libri ad alta densità – si pensi all'undicesimo, il *liber isiaco* –, con una notevole concentrazione di accadimenti. Lucio, infatti, ormai libero dalla prigionia dei briganti (*met.* 7, 13), entra nel vivo del suo viaggio: viene rimpallato qua e là passando per le mani di diversi proprietari, ascolta e riferisce numerose storie che incidono la cornice diegetica di primo grado conducendo a una miriade di sentieri narrativi altri. Trattasi di «novelle» in cui è boccaccianamente – e boccaccescamente – ritratto il caleidoscopio degli affari del mondo: storie di gelosia, adulterio e vendetta, ora lievi ora gravi, che spingono a meditare sullo spettro eterogeneo delle passioni umane. L'eros, la radice comune di quasi tutte queste digressioni, è dipinto da Apuleio come un'onda che si sprigiona al di là di ogni condizionamento morale: Trasillo, nella *fabula* di Carite (*met.* 8, 1–14)²⁷, tradisce l'amico e lo uccide per fare sua la moglie; una matri-

²⁷ Il commento di riferimento è curato da Nicolini (2000).

gna si innamora del figliastro e cede alle brame senza riuscire a frenarsi (*met.* 10, 2–12)²⁸; una donna teme di essere usurpata del talamo e, «resa folle dal pungolo di una furia sfrenata» (trad. Nicolini 2005), sevizia la presunta rivale prima di ammazzarla in maniera atroce (*met.* 10, 23–28)²⁹.

È sorprendente come, di tutta questa sequela di narrazioni seconde, i cui protagonisti sono gli schiavi, gli avidi, i giovani ribaldi e le svergognate, ma anche i ricchi e i potenti, ognuno ricondotto da Apuleio a una comune radice istintuale, Milo Manara, che disegna per «raccontare l'avventura», cioè per «riuscire a parlare di tutti, senza barriere», giacché «il fumetto (è) arte popolare, in senso politico ed etico»³⁰, non trattenga quasi nulla. Resta la micro-storia della giara (*met.* 9, 5–7) parzialmente rielaborata – nel romanzo *l'uxorcula* è maritata con un fabbro e riesce a beffarlo –; rimane un'esile epitome del racconto dell'assassina (*met.* 10, 23–28), referenzializzato nella battuta che abbiamo trascritto a commento delle tavole 47–51. Insomma, c'è solo lo stretto necessario: quelle poche righe che occorrono a giustificare l'illustrazione contestuale del Pantomimo del Giudizio di Paride. La ragione della scelta, che resta comunque poco chiara, sarà da individuarsi, almeno in parte, in motivi di spazio: il principio della selezione influisce evidentemente, tra l'altro, sul taglio della lunga *fabella* di Amore e Psiche (4, 28–6, 24), una narrazione autosussistente che può essere recisa dalla cornice senza problemi. Forse, però, quando nel romanzo fanno il loro ingresso prepotente le forze dell'odio e della violenza, e la leggerezza vitale, naturale e ineludibile della pulsione erotica passa in secondo piano, l'illustratore preferisce alzare la matita.

Mancano, a questo proposito, anche le «novelle di magia» dei libri primo e secondo (*met.* 1, 5–19; 2, 21–30), in cui Apuleio, pur con l'intento di prendersi gioco della bonomia dei creduloni, costruisce alcune feroci immagini corporee. Si tratta di *frames* in cui la sessualità acquisisce un valore semantico stratificato: bramosia, vendetta, travolgimento e piena inarrestabile della violenza erotica.

Insomma: sadomaso sì – fruste e catene nel fumetto sono le benvenute – purché *light*. Il lettore vuole assaggiare il desiderio e non correre il rischio di spaventarsi.

28 Sull'argomento: Fiorencis e Gianotti (1990) 71–114.

29 Per un confronto tra le due novelle del libro decimo si veda l'appendice terza di Zimmerman (2000) 440–444.

30 Manara (2021a) 97.

Sebbene fin dall'inizio vi sia nella riscrittura un appiattimento monodimensionale, perché dalla tavola numero uno scompare la voce autoriale al centro del prologo e dell'architettura complessa delle *Metamorfosi*³¹, le stesse prime vignette basterebbero da sole, anche a chi non dovesse conoscere l'opera, a suggerire la situazione intrigante che Apuleio promette al suo *lector* nell'esordio del testo (*met.* 1, 1: *at ego tibi sermone isto Milesio varias fabulas conseram, auresque tuas benivolas lepido susurro permulceam*). Il *setting* è costruito, nelle illustrazioni in questione, dalla voce del personaggio che mette strategicamente in campo il suo <Sé> auto-diegetico: attraverso le didascalie nei rettangoli in alto e in basso a destra, Lucio, infatti, getta sulla pagina una veduta d'insieme, pur senza esprimersi per tramite del *balloon* a cui di norma spetta, nell'universo del *graphic novel*, il momento dialogico³². Grazie a una sorta di lento *panning* – la <camera> gira all'altezza della seconda tavola seguendo il fanciullo –, il dialogo comincia e la messa in scena si fa cinematografica.

Momenti di sommario, scanditi dal pulsare di una voce interna o da pochi cartigli (e.g. tav. 10: «più tardi, verso sera...») alternati a spaccati <in presa diretta>, costituiscono in generale, per quanto attiene al rapporto tra narrazione verbale e narrazione visiva, la cifra stilistica del lavoro, nonché un espediente intelligente che consente a Manara di bypassare ciò che non gli interessa senza per questo rinunciare a quei raccordi che, se assenti, pregiudicherebbero la coerenza della struttura.

Subentra a questo punto la figura della vecchia (la stessa di *met.* 1, 21) – ha la faccia impastata dal trucco e appesantita dagli *ornamenta* come certe maschere del *Satyricon* felliniano – ed ella trasporta il lettore in «una Roma prima dell'avvento del cristianesimo»³³. Inserita in un contesto di dissolutezze, la donna siede sotto un'epigrafe: G. (o C.) VINTILIA TIMELE FELLATRIX EXTALIOSA che eruditamente riprende e unisce insieme due iscrizioni *osé* del Lupanare pompeiano (VI, 11, 16): *CIL* IV 1388 (TIMELE FELATRIX) e *CIL* IV 1388a (TIMELE EXTALIOSA).

Il senso di continuità tra le tavole, oltre che dal *lettering* sempre uguale, dalla dimensione costante dei *balloon* e dei riquadri, collocati spesso in alto e comun-

³¹ Il prologo delle *Metamorfosi* è forse uno dei testi più letti dell'intera letteratura latina. Per orientarsi nel dibattito: Graverini e Nicolini (2019) 138–149.

³² Sui tipi e sulle forme dei *balloon*: Barbieri (2017) 81–82.

³³ Manara (2021a) 176.

que mai in un punto di disturbo per il disegno, e dall'assenza di *splash pages*³⁴, è rafforzato dalla distribuzione planare dei colori. La tecnica – come dicevamo è quella della matita e dell'acquerello mezzatinta –, non conferisce solo un ampio spessore all'immagine, sviluppando in nitide costruzioni visive fondali gremite di figure e di edifici in cui lo spettatore ha la sensazione di finire intrappolato, ma consente l'accumulo virtuosistico di dettagli e particolari, ad esempio la grana degli assiti e delle pietre, degli affreschi, del vapore e delle ombre, che si sovrappongono tra loro senza mai confondersi.

A pagina 27 fa la sua comparsa una figura diversa dalle altre:

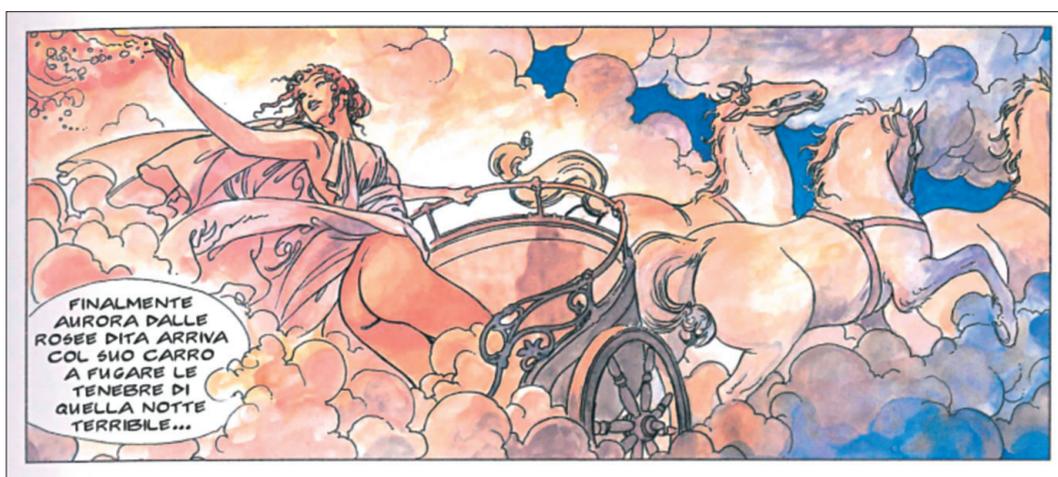


Figura 1 Milo Manara, da «*L'asino d'oro e Gulliveriana*», Feltrinelli 2021, tav. 27.

È la personificazione dell'aurora che apre, nel romanzo, il libro terzo (3, 1):

Commodum punicantibus phaleris Aurora roseum quatiens lacertum caelum inequitabat, et me securae quieti revulsum nox diei reddidit.

[trad. Nicolini 2005] Da poco l'Aurora, agitando le rosee braccia, cavalcava per il cielo sui suoi cavalli bardati di rosso, quando la notte, strappandomi al mio sonno tranquillo, mi consegnò a un nuovo giorno.

34 Pagine, cioè, a pannello unico e con un forte impatto visivo che, catalizzando l'attenzione del lettore, lo rallentano.

Il disegno di Manara, celebrando l'*allure* erotica della creatura celeste, diviene un modo per introdurre nel tempo di un singolo scorcio un profilo femminile differente, provvisto di una sensualità magnifica e solenne: ora la *palette* dei colori si accende, a dimostrazione del fatto che la carne divina è inesorabilmente altra. E si può dire che l'eccezionale impressione visiva del dettato apuleiano³⁵ sia ben preservata da questa immagine: il rosso è appena percettibile, ma il ricorso sapiente al giallo e all'azzurro consente all'artista di modificare e rendere più vivida la sua «sintassi cromatica». Unicamente in questa tavola e in quella di Cerere/Iside signora della notte (tav. 52), del resto, sono presenti simili tinte, che avranno la funzione di richiamare da un lato le profondità del cielo immerso ancora nell'atmosfera notturna del sogno, dall'altro lo splendore dell'oro, la *nuance* che domina l'intero undicesimo libro delle *Metamorfosi*³⁶; la cifra cromatica inconfondibile del divino in cui è facile riconoscere l'elemento estetico che gli è proprio: la luce. Per contro, negli orpelli estetici che decorano i corpi degli esseri umani, per esempio quello della lussuosa matrona (tavv. 41–45), l'oro è sostituito dal bianco, come se potesse sottolineare il vuoto del gioco di apparenze, sofisticazioni e artifici che corrisponde alla società del cosiddetto «barocco imperiale». Quel mondo *kitsch* innamorato del pleonasma decorativo che Federico Fellini portava sullo schermo nel 1969, insegnando a Manara come «ripensare alla romanità»³⁷.

A Lucio mutato in asino resta il grigio: un colore così presente nel fumetto in tutto il suo campionario di sfumature – si unisce al viola dei riflessi e delle luci, al nero delle ombre e al bianco delle campiture, virando ora al marrone ora al rosso cupo del sangue – da contribuire direttamente alla costruzione del profilo

35 Nelle *Metamorfosi* non sono tanto le braccia rosee (*roseum lacertum*), che rimandano alla consolidata topica omerica e.g. di *Od.* 2, 1 (Costantini (2021) 47), a conferire vividezza alla scena, quanto più le *phalerae*, rilevate dal participio *punicantibus* di conio apuleiano (Costantini (2021) 47), per mezzo delle quali l'autore trasferisce sulla pagina la suggestione visuale dei filamenti di porpora che striano il cielo dell'alba (Nicolini (2005) 205 n. 1).

36 Dorato è il vaso che la dea regge tra le mani nella sua manifestazione in *met.* 11, 4, 3; dorati sono gli strumenti del rito: la coppa portata dalla scimmia in *met.* 11, 8, 4; i sistri (*met.* 11, 10, 2); la lucerna (11, 10, 3); il vaso arrotondato da cui si versano libagioni di latte (11, 10, 6), la palma *auro foliatam* e il setaccio cui si fa riferimento in *met.* 11, 10, 4 e 6. È trapunta d'oro la tessitura sulle vele dell'imbarcazione (*met.* 11, 16, 7: *litteras [votum] <auro> intextas* [testo di Nicolini (2005)] e nello stesso metallo è modellata la sua carenatura, come si precisa all'altezza di *met.* 11, 16, 8.

37 Manara (2021a) 176.

umano³⁸. Se è vero che la pelle degli uomini risplende di un rosa intenso quando, eccitati, sono fotografati nei loro amplessi (tavv. 11, 12), è vero anche che essa regredisce quasi subito al tono della pietra: una commistione di tortora e basalto tenuti insieme dall'azzurro freddo della china sfumata.

In questa scenografia del passato, insomma, il colore si fa strumento di realismo e di espressionismo, in un'atmosfera generalmente <pietrificata> che il controcanto erotico rende paradossalmente calda e suggestiva; raffinata, pur nella sua prosaicità.

La potenza visiva dell'insieme, ottenuta dall'elevato tasso di processazione della tavola, è ulteriormente intensificata dalla totale assenza di paesaggio sonoro: mancano, cioè, nel *graphic novel*, rumori e grida, «ovvero quelle parti di testo che non sono contenute in spazi appositi (didascalie o *balloon*) e devono la loro efficacia all'apparire direttamente nello spazio, come se fossero oggetti»³⁹; artifici catacresizzati che strappano il tessuto della scrittura richiamando le modalità espressive del cinema.

I suoni ci sono – non è difficile imbattersi nelle espressioni di sorpresa (tav. 24), dolore (tavv. 19, 34) e soprattutto godimento (tavv. 13, 43–45) –, ma sono privi di «invasività grafica»⁴⁰, stanno chiusi nelle vignette e vengono sfruttati *ad hoc*: abbondano, ad esempio, nelle scene degli amplessi di Lucio e sono assenti, invece, in quelle delle ammucciate, dei mercati e delle feste. L'impressione complessiva è quella di una corporeità che, pur eccezionalmente invereconda, attende muta e imbalsamata l'intervento del protagonista, grazie alla cui esuberanza vocale Manara conferisce pregnanza e rilievo ad alcuni momenti della narrazione anziché ad altri: vi sono immagini silenziose – coincidono spesso col momento del sommario – che vanno contemplate con la distanza dell'opera d'arte (tavv. 14, 15, 36, 39, 47) e spaccati da abitare. Il suono del piacere dà vita all'illustrazione e attira il lettore: calandosi *en abyme* nel personaggio egli trasformerà la pagina, muto oggetto passivo di contemplazione e degustazione erotica, in un coloristico *setting* a luci rosse cui accedere in punta di piedi.

³⁸ Manca il colore anche ai gioielli di Birrena (tavv. 7–8) e a quelli degli altri personaggi (e.g. tavv. 14–15); al fuoco, che diventa spettralmente viola (tav. 33) o bianco (tavv. 34–35) e al cibo (tav. 40). Le rose, invece, una sorta di *continuum* della dea, sembrano preservare una tinta più accesa, soprattutto nell'ultima immagine (tav. 53–54) e nella tavola <isiaca> (52).

³⁹ Barbieri (2017) 59–63.

⁴⁰ Barbieri (2017) 59.

Lost in translation

Come dicevamo, l'opera di Manara è edita nel 1999 da *Les Humanoïdes Associés* – titolo: *La Métamorphose de Lucius*, in seguito *L'Âne d'or* –, sebbene la versione italiana esca quasi contestualmente sul mercato per i tipi di Mondadori. Non va taciuto, venendo ora alla questione della lingua, che abbiamo avuto accesso a un limitato numero di tavole in francese (1–8), digitalizzate dall'editore e messe a disposizione sul suo sito⁴¹. Il confronto tra la copia italiana (Feltrinelli Comics 2021) e quella straniera (*L'Âne d'or*; *Les humanoïdes associés* ristampa 2017), rivela, almeno per quanto concerne le pagine in questione, una corrispondenza linguistica serrata.

Trascriviamo ora, a titolo esemplare, il riquadro centrale che dà inizio alla storia (tav. 1):

[IT] Mi chiamo Lucio e la mia stirpe è assai antica. Da parte materna risale addirittura a Plutarco e quindi sono degno di fiducia. Sto finalmente lasciandomi alle spalle i monti scoscesi e le valli malsicure della Macedonia, diretto in Tessaglia per affari. Alcuni compagni di viaggio mi hanno raccontato cose terribili quanto meravigliose su questi luoghi...

[FR] Mon nom est Lucius et ma lignée est très ancienne. Par la branche maternelle, Plutarque est mon ancêtre, ce qui me rend digne de confiance. J'ai franchi déjà les monts escarpés et les périlleuses vallées de la Macédoine afin de gagner la Thessalie pour mes affaires. Mes compagnons de voyage m'ont raconté sur cette région des histoires à la fois terribles et merveilleuses...

Si tratta, chiaramente, di una libera riscrittura di *met.* 1, 2:

[1, 2] Thessaliam – nam et illic originis maternae nostrae fundamenta a Plutarcho illo inclito ac mox Sexto philosopho nepote eius prodita gloriam nobis faciunt – eam Thessaliam ex negotio petebam. Postquam ardua montium et lubrica vallium et roscida cespitum et glebosa camporum <emensus> emersi...

[trad. Nicolini 2005] Ero in viaggio verso la Tessaglia – di lì infatti è originaria la mia famiglia da parte di mia madre, e possiamo vantarci di discendere dal famo-

41 Questo il link: <https://www.humano.com/album/37190>

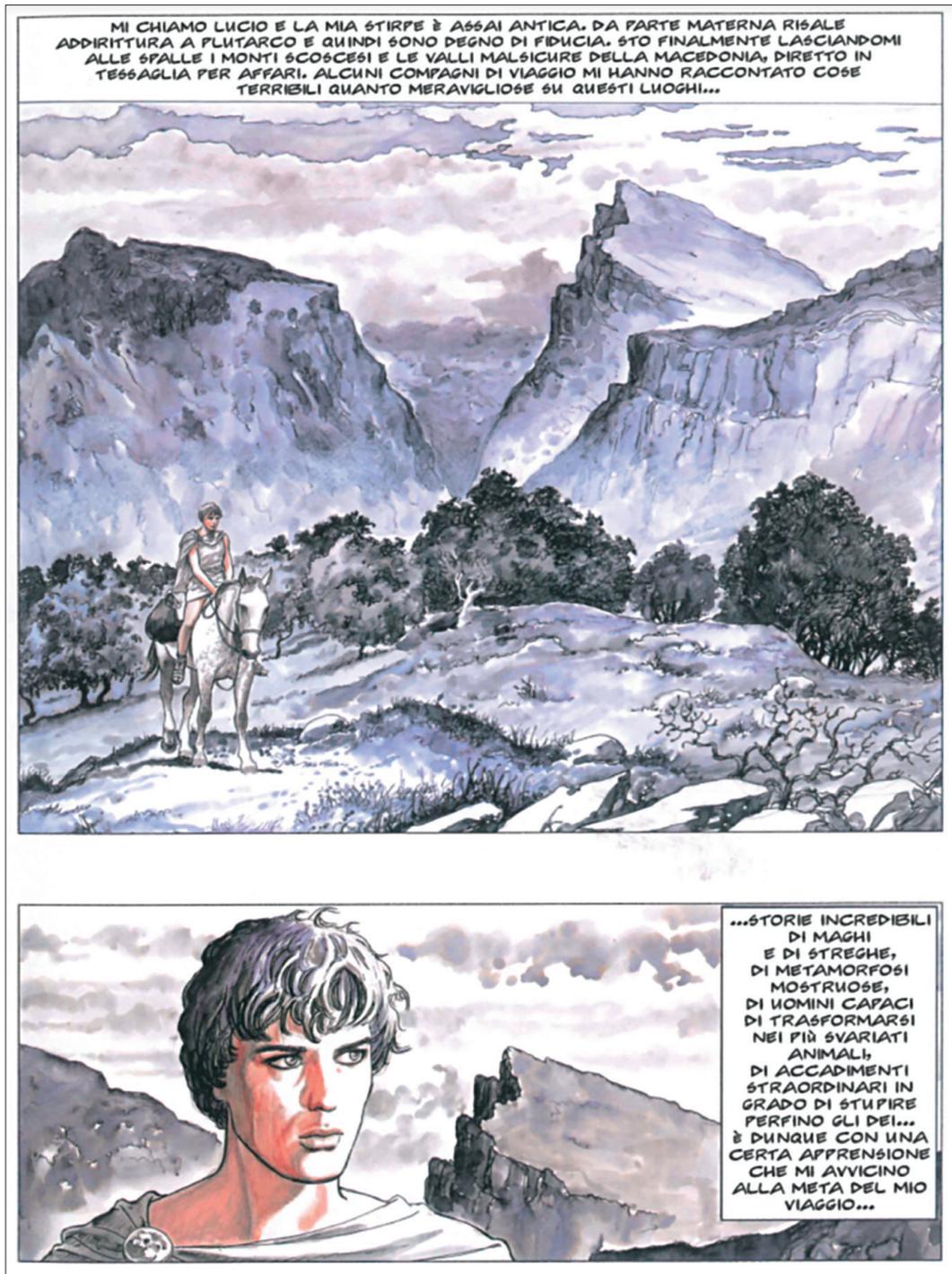


Figura 2 Milo Manara, da «L'asino d'oro e Gulliveriana», Feltrinelli 2021, tav. 1.

so Plutarco e da suo nipote, il filosofo Sesto; andavo dunque in Tessaglia per affari, e avevo già superato monti dalle cime altissime e valli dai pendii scivolosi, freschi prati e campagne arate...

Come si vede, si aggiunge al discorso di Apuleio il riferimento ai «compagni di viaggio»: un'integrazione che, fungendo da sutura con la vignetta seguente (essa riprende fedelmente *met.* 2, 1, ossia la sequenza in cui sono descritti gli accadimenti prodigiosi che si verificano in Tessaglia), consente all'autore di eludere la novella di Aristomene (1, 5–19) pur senza ometterne completamente l'esistenza. Mentre procede verso Ipata, il protagonista, infatti, nel romanzo è accompagnato da due pellegrini – i succitati sodali –: l'uno racconta la *fabula*, l'altro, più scettico, si sottrae rapidamente alla scena (1, 20–21).

Se è difficile pronunciarsi sul rapporto tra francese, italiano e latino, e ricostruire, pertanto, la storia della traduzione in assenza di informazioni che ci consentano di fare chiarezza sulla lingua della composizione originale, impiegata dall'autore nella sua «officina», pare piuttosto significativo, invece, rilevare il debito di riconoscenza che la versione italiana del fumetto, pur rimanendo una libera riscrittura, intrattiene con la traduzione di Massimo Bontempelli, pubblicata da Einaudi nel 1973⁴² e, prima ancora, nei due volumi per la *Società Anonima Notari* col titolo *Trasformazioni* (1928).

Confrontiamo adesso un paio di campioni dei due testi: il criterio della selezione è quello dell'ampiezza, perché il ricorrere di uno specifico sintagma o di un breve giro di frase – anche se sono davvero molti, in tal senso, i punti di convergenza – rischierebbe di non risultare probante.

[Apul. *met.* 3, 17, 5]⁴³ infeliciū avium durantibus, damnis defletorum, sepulorum etiam cadaverum expositis multis admodum membris; hic nares et digiti, illic car-

42 Sul rapporto tra Apuleio e Bontempelli: Bajoni (1989) 546–549.

43 Riproduciamo qui e nel passaggio seguente il testo latino che accompagna il volume Einaudi del 1973 con la traduzione di Bontempelli; è quello dell'edizione teubneriana di R. Helm: *Apulei Platonici Madaurensis metamorphoseon libri XI, recensuit* Rudolfus Helm, Leipzig 1907. Come spiega Nicolini (2005) 235, n. 16, *met.* 3, 17, 5 è un luogo problematico dell'opera: molte edizioni, alla lezione *infeliciū navium*, preferiscono la congettura proposta da Passerat *infeliciū avium*, resa interessante dal confronto con *Apol.* 58: *scripsit se... in vestibulo multas avium pinnas offendisse*. Torna recentemente sul problema Costantini (2017) 331–339.

nosi clavi pendentium, alibi trucidatorum servatus cruror et extorta dentibus ferarum trunca calvaria.

[trad. Bontempelli 1973] pezzi di navi miseramente naufragate, e membra dissotterrate di cadaveri pianti e sepolti, e qui narici e dita, e là chiodi con brandelli di carne di individui crocefissi, e più in là sangue conservato di persone trucidate, e crani tronchi sottratti alle zanne delle fiere.

[tav. 22] pezzi di navi miseramente naufragate... membra dissotterrate di cadaveri pianti e sepolti, e narici e dita, e chiodi con brandelli di carne di individui crocefissi, e sangue conservato di persone trucidate, crani e tronchi sottratti alle zanne delle fiere.



Figura 3 Milo Manara, da «L'asino d'oro e Gulliveriana», Feltrinelli 2021, tav. 22.

Nel diciassettesimo capitolo del terzo libro delle *Metamorfosi*, l'autore delinea, attraverso la voce di Fotide, il laboratorio infernale della maga Panfile, provvisto di tutti i feticci indispensabili a realizzare i sortilegi: erbe, laminette cerimoniali, lacerti di pelle umana...

Si tratta di una sequenza mimetica che a Manara fa gioco richiamare *verbatim* e che può facilmente venire inserita in un dialogo senza influire in modo stridente sul tipo di comunicazione che il *balloon* normalmente riproduce. Mentre nel romanzo, però, Lucio e l'ancella non si trovano nella *feralis officina*, cui accederanno solo alcuni giorni dopo (3, 21), nel fumetto stanno assistendo di-

rettamente alla metamorfosi della strega. La fanciulla che guarda di nascosto la scena, così, non descrive più da lontano il serraglio celato in soffitta⁴⁴, ma il contenuto dell'unguento che la donna si sta applicando sulla pelle. Membra, narici e dita, in altre parole, non compongono una macabra scenografia, ma sono macinati dentro al filtro. Si chiarisce in questo modo perché scompaiano i deittici (*hic-illic*) che, tuttavia, non sono l'unico elemento di difformità tra i due testi. Non è chiaro se la *iunctura* preziosa *trunca calvaria*, (letteralmente «teschi mutilati»), elegantemente resa da Bontempelli in «crani tronchi», ove l'aggettivo «tronco» è sfruttato aulicamente nella sua accezione di «reciso», sia fraintesa dal disegnatore – che scambierebbe in questo modo l'attributo con il sostantivo suo omonimo –, o se sia volutamente banalizzata per agevolare il lettore medio, non abituato alle coloriture lessicali di Bontempelli e certamente non avvezzo alle risonanze semantiche apuleiane. Vi è meno dubbio, invece, sul fatto che si tratti di una variante nata in seno alla citata traduzione Einaudi, perché il testo in francese, in questo preciso punto della tavola 22, mantiene il dettato apuleiano: «des crânes défoncés».

La seconda riproduzione fotografica è mutuata dall'ultima tavola del *graphic novel*, ove si ricopia, con alcuni tagli, *met.* 11, 7.

[Apul. *met.* 11, 7, 3 e 5] Tantaque hilaritudine praeter peculiarem meam gestire mihi cuncta videbantur [...] Quid quod arbores etiam, quae pomifera subole fecundae quaeque earum tantum umbra contentae steriles, austrinis laxatae flatibus, germinae foliorum renidentes, clementi motu brachiorum dulces strepitus obsibilabant...

[trad. Bontempelli 1973] Mi pareva che ogni cosa si rallegrasse di una immensa letizia, oltre quella mia particolare [...] E perfino gli alberi, sia quelli fecondi di fruttifera progenie sia quelli sterili, contenti solo della loro ombra, e ricreati dalle aure australi, rifulgenti di gemme e di foglie, come sussurravano con soave mormorio muovendo i loro rami dolcemente!

[tav. 54] Mi pare che ogni cosa si rallegrasse di una immensa letizia, oltre quella mia particolare... e perfino gli alberi, sia quelli fecondi di fruttifera progenie, sia quelli sterili, contenti solo della loro ombra, e ricreati dalle aure australi, rifulgenti di gemme e di foglie, sussurrano con soave mormorio muovendo i loro rami dolcemente...

44 Sul passo: Costantini (2019) 75–88.

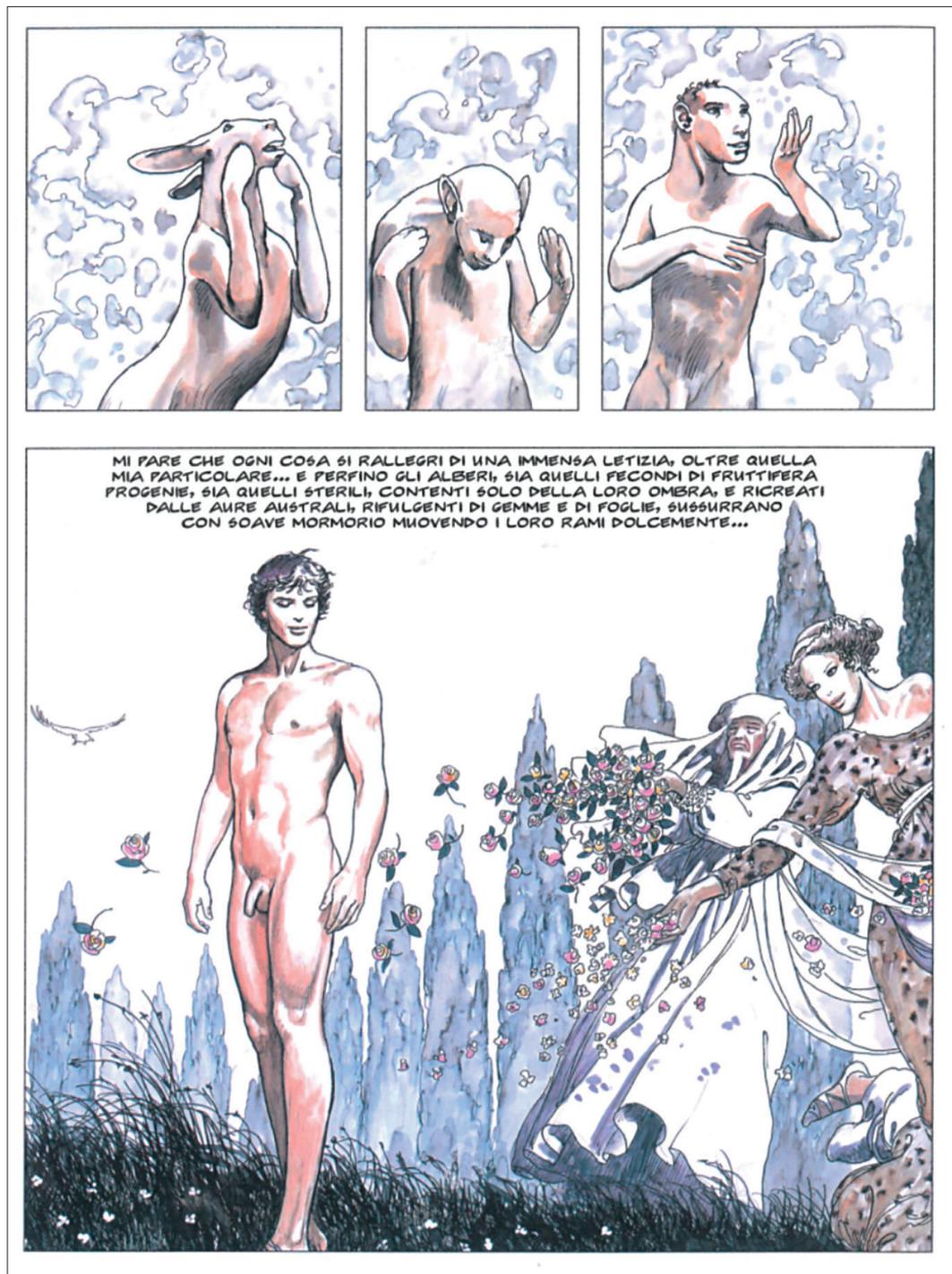


Figura 4 Milo Manara, da «L'asino d'oro e Gulliveriana», Feltrinelli 2021, tav. 54.

Se nel romanzo, però, Lucio, ancora asino, ridestatosi dal sogno <isiaco> contempla mesmerizzato la natura e sta per assistere agli *anteludia* della processione che gli restituirà la forma umana, nell'albo è ormai già un uomo fatto e finito.

L'unico scarto sta nel tempo dei verbi, perché Bontempelli preserva l'imperfetto del dettato latino mentre Manara sceglie il presente, che va a corroborare l'immediatezza visiva della pagina e occorre a una chiusa in cui è necessario esaltare il prodigio della trasformazione avvenuta.

CONSIDERAZIONI CONCLUSIVE

Non sorprende, credo, che a Milo Manara interessi Massimo Bontempelli, teorico del realismo magico: di quella poetica capace di distillare dal quotidiano il fantastico, il soprannaturale e il meraviglioso attraverso l'intelligenza e il garbo di una scrittura nitida pervasa dagli accenti dell'arte metafisica. Certamente non stupisce che entrambi, e soprattutto il primo, siano attratti da Apuleio: «il giovane desideroso di magia, l'asino... l'acrobata, il mistico»⁴⁵, lo scrittore che con classe sovrana, «tocchi fatui e leggeri, scherzi e arguzie, allusioni enigmatiche, note basse ed oscene»⁴⁶, allestisce un mondo in cui l'eros, sempre sospeso sul crinale tra divertimento e laidezza, si riplasma in diavoleschi ritratti femminili. Figure eroticamente ambigue, come quella della strega Panfile, pronte a eccitare l'immaginario maschile e a inquietarlo con il loro potere di incrinare i ruoli di genere.

L'Asino d'oro a fumetti è un vero e proprio <romanzo per immagini>: per quanto l'opera di partenza sia sfrondata, nulla è tradito della sua vocazione. Ogni scena persegue con coerenza il tracciato di una riscrittura di alto livello, squisita nei suoi affondi erotici, ma sempre chiara nel difficile processo di organizzazione e trasposizione delle parti. La tavola splendidamente curata, ripulita da rovine e macerie così presenti nel *peplum* italiano a basso costo, dà respiro al mondo della latinità pagana in chiave di esaltazione dell'antico con un tratto leggero e favoloso in cui si riconosce l'influenza felliniana.

45 Citati (2005) 416.

46 Citati (2005) 404.

Se nella società del manga e del fumetto statunitense⁴⁷, delle lettrici e dei lettori insonni e frenetici, assetati di ninja, robot e fantascienza, Manara viene ristampato, acquistato, letto, significa che nel Terzo Millennio c'è ancora spazio per un piacere che si nutre delle immagini e delle fantasie, che avanza per tramite della lettura lenta, che non conosce vergogna e non conosce tabù. Un tipo di piacere che incoraggia, in ultima istanza, la liberazione della sessualità dalle gabbie rigide della cultura repressiva, che permette agli uomini e alle donne di guardare con curiosità all'arte dell'erotismo, consentendo loro di ammettere serenamente: «io ero... il maschio e la femmina, facevo e ricevevo, agivo e venivo agita»⁴⁸.

APPENDICE. L'ASINO «IMPUDICO» DI GEORGES PICHARD

Nel 1985 usciva il numero 9 del periodico *2984* con un supplemento: *L'asino d'oro. Libero adattamento ispirato al testo di Apuleio*, del fumettista Georges Pichard, già edito in Francia dalla casa editrice *Glénat* con il titolo *Les Sorcières de Thésalie*. Il secondo volume, che conclude l'opera ed è stampato nello stesso anno, come l'altro sarà anonimamente tradotto, quindi pubblicato in albo nel '90.

Padre di *Paulette*, racconto erotico illustrato sulla vita di una seducente ereditiera, Pichard (1920 – 2003) è attivo in Francia negli stessi anni cui Manara opera in Italia. Professore presso l'Istituto di Arti Applicate⁴⁹, è noto per i suoi disegni in cui «l'erotismo viene ben condito dal sadismo»⁵⁰. In effetti, ci troviamo davanti a una riscrittura completamente diversa da quella che abbiamo letto fino a qui. Se per un verso i due albi di 50 pagine – il primo si conclude con la fuga di Carite in groppa all'asino (*met.* 6, 27) – gli consentono di recuperare molte più scene delle *Metamorfosi* – non rinuncia, per esempio, alla «milesia» di Socrate e Aristomene che occupa ben 11 tavole e gli dà occasione di esibire compiaciutamente il suo gusto *splatter* –, per l'altro l'impressione complessiva, tra lingue di

47 Sulle specificità del fumetto italiano (*osé* o meno) e sul suo mercato: Interdonato (2008) 119–126; Spinazzola (2008) 61–64; Gambaro (2012) 49–55; Giovannetti (2012) 29–34.

48 Sono le parole con cui apre l'albo Feltrinelli Valeria Parrella, a sua volta autrice di un romanzo con un protagonista di nome Lucio (*La Fortuna*, Narratori Feltrinelli 2022),

49 Fontana (2022) 282.

50 Fontana (2022) 282.

serpente, «lubriche locandaie», «sacripanti», «puttanelle» (cito dalla traduzione del 1985) e scenografie vagamente fauviste pregne di colori, vignette e *balloon*, è decisamente straniante.

A differenza di Manara che attraverso i disegni costruisce un aggancio intercomunicativo col mondo del cinema di Fellini, visionario eppure rispettoso della classicità e dei suoi corredi, Pichard, con le sue immagini bidimensionali e «flinstoniane» – Lucio a momenti è più irsuto da uomo che da asino – proietta il lettore in un passato imprecisato, in cui alle architetture quiriti (alla tav. 26 spunta un edificio simile al Colosseo) si uniscono fondali gotici in stile Transilvania; ratti e pipistrelli compresi (tav. 16, 38). La sofisticata introduzione dell'autore, a tratti cerebralistica, rivela immediatamente il tipo di sguardo che riserva alle *Metamorfosi*: «una finzione allegorica in cui regnano ovunque lo spirito e la varietà in una folla di descrizioni, di ritratti, di episodi che si succedono con grande scioltezza, ma anche le sagge lezioni di morale nascoste dietro ingegnose battute» (tav. 1). Ciononostante, sembra che la sola fissazione sessuale faccia da collante tra le parti: Panfile, legata dai briganti, «ha la bocca impegnata» e non può pronunciare incantesimi per «trasformare i suoi aggressori in bestiole meno esigenti» (tav. 40); la custode dei ladroni è una donna discinta «d'una quarantina d'anni» che non esita ad approfittarsi della bella Carite quando gli altri sono assenti (tav. 44); Lucio sorride sornione alla fanciulla che lo cavalca, strizzando l'occhio al lettore: «ora non mi resta che masticare qualche petalo di rosa e questa... desidererò senz'altro provarmi la sua riconoscenza» (tav. 47).

In effetti, uno degli elementi di maggiore interesse del volume sta proprio nel mondo in cui Pichard si appropria non solo del dettato, ma parimenti delle situazioni apuleiane riuscendo imprevedibilmente a ri-orientarle, anche quando il sottotesto erotico è assente o meno evidente, nella direzione della banalizzazio-
ne e della trivializzazione con effetti di comicità sguaiata.

⁵¹[Meroe] Stai tranquillo e ringraziaci... perché conosco gente che sarebbe fin troppo contenta di farsi pisciare addosso da due belle ragazze!

[Aristomene] Ah... era un piacere che fino a questo giorno mi era stato rifiutato... ma evidentemente...

[narratore esterno] Aristomene parlava così per ipocrita viltà, perché in verità la cosa non era di suo gradimento.

Così, per esempio, l'inquietante *Defixionszauber* compiuta da Meroe⁵², che in *met.* 1, 13 orina sul viso di Aristomene intrappolandolo magicamente nella locanda, si trasforma in un'occasione per mettere su pagina i *fetish* propri di uno specifico immaginario libidico... Ma questo è un discorso che affronteremo altrove.

BIBLIOGRAFIA

- Acocella (2001). – Mariantonietta Acocella, *L'Asino d'oro nel Rinascimento. Dai volgarizzamenti alle raffigurazioni pittoriche* (Ravenna: Longo 2001) (= *Memoria del tempo* 21).
- Bajoni (1989). – Maria Grazia Bajoni, Apuleio e Bontempelli: alcune note sul reale e sul magico, *Aevum* 63.3 (1989) 546–549.
- Barbieri (2017). – Daniele Barbieri, *Semiotica del fumetto* (Roma: Carocci 2017 [2022]⁴) (= *Le bussole* 552).
- Bélime-Droguet, Gély, Mailho-Daboussi et Vendrix (2013). – Magali Bélime-Droguet, Véronique Gély, Lorraine Mailho-Daboussi et Philippe Vendrix (eds.), *Psyché à la Renaissance* (Turnhout: Brepols 2013) (= *Études Renaissance* 9).
- Bontempelli (1973). – Massimo Bontempelli, *Apuleio. L'asino d'oro. Traduzione di Massimo Bontempelli. Con uno scritto di Vincenzo Ciaffi* (Torino: Einaudi 1973) (= *I Millenni* 3).
- Citati (2005). – Pietro Citati, *La civiltà letteraria europea da Omero a Nabokov. A cura e con un saggio introduttivo di Paolo Lagazzi* (Milano: Mondadori 2005) (= *I Meridiani*).
- Costantini (2017). – Leonardo Costantini, *Infelicium Avium: Reconsidering Passerat's Conjecture at Apul. Met. 3.17.4*, *Mnemosyne* 70.2 (2017) 331–339. DOI: <https://doi.org/10.1163/1568525X-12342264>
- Costantini (2019). – Leonardo Costantini, *The Real Tools of Magic: Pamphile's Macabre Paraphernalia (Apuleius, Met. 3.17.4–5)*, *Ancient Narrative* 15 (2019) 75–88. DOI: <https://doi.org/10.21827/5c643a8f3ae8f>

52 Graverini e Nicolini (2019) 189.

- Costantini (2021). – Leonardo Costantini, *Apuleius Madaurensis Metamorphoses book III. Text, Introduction, Translation, and Commentary* (Leiden–Boston: Brill 2021) (= *Groningen commentaries on Apuleius*).
- Fiorencis e Gianotti (1990). – Giovanna Fiorencis e Gian Franco Gianotti, Fedra e Ippolito in provincia, *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 25 (1990) 71–114.
- Fontana (2022). – Dario Fontana, *Il fumetto. Le sue origini e la sua diffusione in Italia* (Trieste: luglio editore 2022).
- Gaisser (2008). – Julia Haig Gaisser, *The Fortunes of Apuleius & The Golden Ass. A Study in Transmission and Reception* (Princeton: Princeton university press 2008) (= *Martin Classical Lectures*). DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctv1j666kh>
- Gambaro (2012). – Elisa Gambaro, Il pornofumetto e la reversibilità dei ruoli sessuali, in: Vittorio Spinazzola (ed.), *Tirature. Graphic Novel. L'età adulta del fumetto* (Milano: il Saggiatore 2012) 49–55.
- Gianotti (2012). – Gian Franco Gianotti, Petronio e gli altri nel *Satyricon* di Federico Fellini, *Lexis* 30 (2012) 565–584.
- Giovannetti (2012). – Paolo Giovannetti, Il graphic novel sperimentale. Scisso, enigmatico, metanarrativo, in: Vittorio Spinazzola (ed.), *Tirature. Graphic Novel. L'età adulta del fumetto* (Milano: il Saggiatore 2012) 29–34.
- Graverini e Nicolini (2019). – Luca Graverini e Lara Nicolini (a c. di), *Apuleio. Metamorfosi. Volume I. Libri I–III* (Milano: Mondadori 2019) (= *Fondazione Lorenzo Valla Scrittori greci e latini*).
- Interdonato (2008). – Paolo Interdonato, Comprati in edicola. Alla ricerca del fumetto perduto, in: Vittorio Spinazzola (ed.), *Tirature. L'immaginario a fumetti* (Milano: il Saggiatore 2008) 119–126.
- Keulen (2000). – Wytse Keulen, L'immagine evocata dal testo. La rappresentazione drammatica della Venere apuleiana, *Fontes* 5–6 (2000) 55–72.
- Lago (2006). – Paolo Lago, Trimalchione al cinema, *Aufidus* 59 (2006) 57–63.
- Lubian (2021). – Francesco Lubian, «Una curiosa avventura a Costantina». Intorno a Savinio lettore (e riscrittore) di Apuleio, *Rivista di Cultura Classica e Medioevale* 63.1 (2021) 247–257.
- Manara (2021a). – Milo Manara, *A figura intera* (Milano: Feltrinelli Comics 2021).
- Manara (2021b). – Milo Manara, *L'asino d'oro e Gulliveriana* (Milano: Feltrinelli Comics 2021) (= *Biblioteca Manara* 3).
- Moroni (2022). – Maria Grazia Moroni (ed.), *Fumetti e letteratura. Percorsi dal mondo classico alla contemporaneità* (Pisa: ETS 2022) (= *Studi di filologia classica e tardoantica* 6).

- Nicolini (2000). – Lara Nicolini, *La novella di Carite e Tlepolemo* (Napoli: D’Auria 2000) (= *Storie e testi* 11).
- Nicolini (2005). – Lara Nicolini (a c. di), Apuleio. *Le Metamorfosi* (Milano: BUR Rizzoli 2005) (= *Classici greci e latini*).
- Pasetti (2018). – Lucia Pasetti, Apuleio era dannunziano? La favola di «Amore e Psiche» secondo Alberto Savinio, in: Silvana Rocca (ed.), *Latina Didaxis XXXII. L’imperium sine fine dei testi latini. Atti del convegno. Genova 15–16 maggio 2017* (Milano: Ledizioni 2018) (= *PUBBLICAZIONI DEL D.AR. FI.CL.ET.* 252) 27–48.
- Pichard (1985). – Georges Pichard, L’asino d’oro. *Liberò adattamento ispirato al testo di Apuleio*. Supplemento al n. 9 del periodico mensile «2984» (1995).
- Pichard (1990). – Georges Pichard, L’asino d’oro. *Adattamento da Apuleio di G. Pichard. Vol. II*. (Milano: Glénat Italia 1990) (= *I maestri del fumetto* 2).
- Spaeth (2010). – Barbette Stanley Spaeth, «The Terror that Comes in the Night»: The Night Hag and Supernatural Assault in Latin Literature, in: Emma Scioli e Christine Walde (eds.), *Sub imagine somni: nighttime phenomena in Greco-Roman culture* (Pisa: ETS 2010) (= *Testi e studi di cultura classica* 46) 231–258.
- Spinazzola (2008). – Vittorio Spinazzola, Lo sdoganamento dei fumettacci, in: Vittorio Spinazzola (ed.), *Tirature. L’immaginario a fumetti* (Milano: il Saggiatore 2008) 61–64.
- Stramaglia (2005). – Antonio Stramaglia, Il fumetto prima del fumetto: momenti di storia dei «comics» nel mondo greco-latino, *Segno e Testo* 3 (2005) 3–37 tavv. 1–24.
- Stramaglia (2007). – Antonio Stramaglia, Il fumetto e le sue potenzialità mediatiche nel mondo greco-latino, in: José Antonio Fernández Delgado, Francisca Pordomingo Pardo e Antonio Stramaglia (edd.), *Escuela y Literatura en Grecia Antigua. Actas del Simposio Internacional (Universidad de Salamanca, 17–19 Noviembre de 2004)* (Cassino: Edizioni dell’Università degli studi 2007) (= *Edizioni Università di Cassino. Collana scientifica. Studi archeologici, artistici, filologici, letterari e storici* 17) 577–643 tavv. 1–24.
- Vannini (2018). – Angelo Vannini, *Metamorfosi di un mistero. Savino e Apuleio* (Bari: Stilo 2018) (= *Officina* 24).
- Vesentin (2022). – Pietro Vesentin, Il sangue e l’oro. Venere gelosa come *dramatis persona* nelle *Metamorfosi* di Apuleio, in: Mattia De Poli e Pietro Vesentin (edd.), *Il mostro dagli occhi verdi. Studi sulla gelosia nel teatro antico (e moderno)* (Tübingen: Narr Francke Attempto 2022) (= *DRAMA* 22) 147–174.

Zimmerman (2000). – Maaïke Zimmerman, *Apuleius Madaurensis Metamorphoses book X. Text, Introduction e Commentary* (Groningen: Forsten 2000) (= *Groningen commentaries on Apuleius*).

Pietro Vesentin

Università degli Studi di Padova

Piazza Capitaniato, 7, 35139 Padova PD, Italia

pietro.vesentin@unipd.it

Suggested citation

Vesentin, Pietro: *The Golden Ass*. Il romanzo di Apuleio nel *graphic novel* di Milo Manara. In: *thersites* 19 (2024): Fantastic antiquities and where to find them. Ancient worlds in (post-) modern novels, pp. 410–441.

<https://doi.org/10.34679/thersites.vol19.277>