

Apuleio V.M. 18
*Le Metamorfosi a luci rosse di Georges Pichard**

Eclettico e reversibile in svariate dimensioni artistiche¹, *L'asino d'oro*, come abbiamo mostrato altrove², non si è sottratto a quell'«unica forma d'arte figlia del nostro tempo» che è, secondo taluni³, il fumetto. Un genere di segno più o meno giovanile – fino a qualche decennio fa, peraltro, elettivamente maschile –, associato alle evasioni eroiche e sognanti del mondo *pop*, di cui ha contribuito a indagare le ragioni, facendosi, non da ultimo, strumento di scavo antropologico⁴.

Prevedibilmente o no, il capolavoro apuleiano ha saputo ridestare i sensi dei disegnatori di «fumettacci»⁵ *boomer generation*, offrendo loro circostanze narrative e sceniche sostanzialmente preconfezionate e pronte per la *mise en page*: è il caso, ad esempio, della

* Ho provato, senza successo, a contattare ripetutamente la casa editrice al fine di domandare la possibilità di riprodurre le immagini. Resto pertanto disponibile ad assolvere alle mie eventuali obbligazioni.

¹ Sulla fortuna delle *Metamorfosi* nei diversi generi dell'espressione culturale una panoramica generale in Vesentin 2024, pp. 411-412. Sul rapporto tra il romanzo, l'arte e la dimensione della visualità cfr. Graverini 2020 e Harrison 2020.

² Cfr. Vesentin 2024.

³ Sono le parole di Fofi 2012, p. 10.

⁴ Cfr. *ivi*, pp. 10-14. Sul rapporto tra il fumetto moderno e il mondo classico si veda il volume curato da Moroni 2022; sul fumetto nel mondo antico, invece, cfr. Stramaglia 2005 e 2007.

⁵ Definizione di Spinazzola 2008.

matrona 'zoofila' allettata dal corpo asinino di Lucio (X, 20-22), e della serva Fotide, discintamente ritratta alla vigilia dell'incontro amoroso (II, 17, 1-2). Un quadro, quest'ultimo, ossessivamente riproposto tanto da Milo Manara (1945-)⁶ nella sua riscrittura, quanto da Georges Pichard (1920-2003)⁷ nella propria, che occorre ad Apuleio già in origine per trasferire al lettore lo «sguardo lascivo»⁸ dall'uomo antico riservato alle Veneri, ossia a quelle «sensuali rappresentazioni artistiche della bella dea»⁹ che stanno dietro la figura dell'ancella; cifrate nel testo per tramite di una parola che sa simultaneamente evocare l'immediatezza carnale del dipinto e riprodurre la 'tridimensionalità' plastica della scultura, stimolando nel pubblico un «voyeurismo della mente e dell'immaginazione»¹⁰.

Non è un coincidenza, insomma, che tra le tante opere in greco e in latino disponibili, gli sceneggiatori e gli illustratori erotici abbiano accordato la loro predilezione proprio alle *Metamorfosi*, ricche sì di trame che nascono dalla sfrenatezza sessuale, ma parimenti facili da rappresentare, giacché il loro stesso ideatore tessera e rendeva 'fotografiche' situazioni eccitanti nelle quali catturare il lettore, dimostrando di saper sfruttare molto bene il meccanismo alla base della letteratura a luci rosse: la proiezione infranarrativa del punto di vista di chi la fruisce. L'esatto obiettivo, in sostanza, del fumetto *hot*.

A tal proposito, affrontiamo ora quel singolare capitolo della fortuna di Apuleio romanziere che fu il pornofumetto di Georges Pichard: *L'asino d'oro. Libero adattamento ispirato al testo di Apuleio*.

⁶ Cfr. Manara 2021, tavv. 10-13: le pagine non sono numerate, contiamo a partire dalla prima tavola dell'albo. La prima edizione dell'opera, edita in Francia nel 1999 da *Les Humanoïdes Associés*, ha per titolo *La Métamorphose de Lucius*, in seguito *L'Âne d'or*. Il volume esce quasi contestualmente sul mercato italiano per i tipi di Mondadori (titolo: *L'asino d'oro*), ed è oggi disponibile nella ristampa di Feltrinelli Comics (2021). Sul confronto tra la riscrittura e il suo modello cfr. Vesentin 2024.

⁷ Cfr. Pichard 1985, tavv. 19-20.

⁸ Graverini 2020, p. 73.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ivi*, p. 74.

Costituita di due albi e pubblicata nel 1985 in Francia per l'editore Glénat (*collection Mythologie*) con il titolo *Les sorcières de Thessalie*, l'opera fu successivamente tradotta da Ferruccio Giromini e riedita in Italia con il *lettering* di Marcello Moriondo in altrettanti fascicoli: il primo, a supplemento del numero 9 del periodico 2984 (1985), poi ristampato nel 1989 per Glénat Italia, il secondo direttamente prodotto dall'editore nel 1990.

Ci soffermeremo sulle modalità attraverso cui l'autore restituisce senso e significato al racconto di partenza nella chiave della ricodificazione transmediale: quella stessa 'esperienza progettuale' postmoderna che lo portava a firmare nel 1981, con esiti più estremi, l'*Ulysse*: «il baluardo dell'epica tradotto in una commistione di fantascienza ed erotismo»¹¹.

1. *Parte prima. Les sorcières de Thessalie*

Strutturiamo lo *specimen* che segue in modo tale da favorire un raffronto immediato tra *L'asino d'oro* di G. Pichard – che leggiamo nel supplemento a 2984 (vol. I) e nel volume Glénat Italia (vol. II) – e 'l'originale' apuleiano. Ad ogni tavola o gruppo di tavole degli albi associamo i contenuti del romanzo, confrontando sinteticamente la struttura delle sequenze, lo svolgimento degli intrecci, la modalità di presentazione dei personaggi e le loro figure.

VOLUME I = LIBRI I-VI

Tavole 2-12. L'albo si apre *in medias res* con il racconto di Socrate (tavv. 2-8), a sua volta digressione di secondo grado nella più ampia novella di Aristomene. La figura di Aristomene-narratario interno è introdotta alla tav. 8 da una didascalia collocata in basso a sinistra al di fuori della vignetta, in cui la voce onnisciente del narratore fornisce retrospettivamente le coordinate di lettura: «E Socrate parlò a lungo, narrando le sue disavventure...». Ad essa, nella stessa tavola, si combina un *balloon*: «Questa storia è inquietante, mio caro Socrate...», che facilita il lettore a comprendere i meccanismi della 'stratigraficazione' diegetica. Alla tav. 12, dopo che è stata illustrata la tragica dipartita di Socrate, fa

¹¹ Battaglia-Interdonato 2019, p. 11 della postfazione (anche in questo caso le pagine non sono numerate; contiamo a partire dalla facciata completamente nera alla fine dell'opera = p. 1).

la sua comparsa Lucio. È presentato da un cartiglio decorato con motivi vegetali che consente alla voce narrante di guidare dal di fuori, ancora una volta, il suo lettore attraverso i livelli della narrazione: «Così tanto per passare il tempo e dimenticare la lentezza del viaggio, *Aristomede*¹² raccontò la sua triste storia a *Lucien*, un occasionale compagno di viaggio che si stava recando in Tessaglia e che l'aveva ascoltato con vivo interesse, essendo per natura portato, dal suo spirito curioso, a credere al favoloso racconto del compagno di Socrate».

Libro I. Il racconto di Socrate, inserito nella cornice più ampia della narrazione di Aristomene (cfr. I, 5-19) che Lucio ascolta sulla via per Ipata, occupa i capp. 7, 5 - 10, 6 del I libro delle *Metamorfosi* (d'ora in poi: *met.*), ed è riproposto, come l'intera novella, pressoché fedelmente da G. Pichard. È omessa, nell'albo, la sequenza del portinaio (cfr. *met.* I, 15-17), così come manca la figura del terzo scettico viaggiatore che accompagna il protagonista e Aristomene lungo il tragitto (cfr. I, 2, 4). Il cartiglio alla tav. 12 chiarisce il senso della digressione – offrire, cioè, intrattenimento durante il percorso – per come viene esplicitandosi in *met.* I, 2, 6 e 20, 5-6.

Tavole 13-14. Lucio riceve indicazioni per la residenza di *Milon* da una giovane donna avvenente. È quindi accolto da *Fotis* che lo conduce dal padrone e dalla moglie, ai quali domanda cibo per il cavallo. «Una ora più tardi» (tav. 14) si corica nella sua camera.

Libro I. Le tavole riproducono, con alcuni tagli, gli accadimenti descritti in *met.* I, 21-26. Nel romanzo, però, Lucio, in cerca di informazioni, si rivolge a un'anziana locandiera (cfr. I, 21, 2) e non a una donna seducente.

Tavole 15-16. L'indomani, ridestatosi, il protagonista in visita al mercato si imbatte in *Byrrhéne*, nel suo seguito, e nel suo anziano accompagnatore. La parente, dopo averlo invitato a casa, allertandolo gli rivela le terribili capacità di cui dispone *Pamphille*, moglie di *Milon*, celebre per gli erotici appetiti e per i poteri magici. Lucio si congeda dalla congiunta e rincasa emozionato: «Non solo le streghe qui esistono, ma io ero ospite a casa di una di esse senza saperlo!!!» (tav. 16).

Libro II. Lucio incontra Birrena e il vecchio in *met.* II, 2. È condotto a casa di lei in II, 3, 6 e allertato in II, 5. Si svincola in fretta e furia per rincasare in II, 6, 3.

¹² Riportiamo in corsivo i nomi per come appaiono nelle tavole di riferimento.

Tavole 17-23. Giunto a casa, l'eroe incontra *Fotis* che sta preparando il pasto e che, pertanto, rimanda l'appuntamento galante. Segue la cena «lunga e noiosa» (tav. 19) durante la quale *Pamphile* predice la pioggia osservando la fiamma della lampada. *Lucius* si ritira e riceve la visita della serva che desidera «prendersi cura dei suoi mali» (tav. 20). A un'ellissi fa seguito il colloquio tra l'ancella e *Pamphile* che, legatala a una catena, la picchia con una frusta, gelosa delle attenzioni del fanciullo. A una seconda ellissi seguono nuovi incontri erotici, al termine dei quali, Lucio, armato – perché «passata la mezzanotte» a Ipata c'è il rischio «di trovare uomini sgozzati per strada» (tav. 23) –, si reca a cena da *Birrhène*.

Libro II. Lo scambio salace tra il protagonista e la servetta è collocato in *met.* II, 7. Prendono accordi per la notte in II, 10, 6. Cena ed episodio di licinomanzia sono descritti al cap. 11. Le avventure erotiche, invece, occupano i capp. 16-17 del II libro e, nell'economia del tempo narrativo, uno spazio di più notti (cfr. 17, 5). Lucio lascia l'abitazione pronto a far visita a Birrena in II, 18.

Manca, nel romanzo, il violento scambio tra serva e padrona: Fotide allude alla violenza di Panfile unicamente all'altezza di III 16, 7.

Tavole 24-28. La descrizione della mensa di Birrena è affidata a un sommario nella vignetta superiore della tav. 24.

Mentre Lucio sta rincasando – è notte fonda – viene assalito da alcuni ladri: se la cava «menando fendenti a destra e a manca» (tav. 24) nell'oscurità. Il giorno seguente è trascinato al circo da «una plebaglia minacciosa, nella quale si distinguevano le fisionomie patibolari di alcuni magistrati» (tav. 26). Accusato di aver ammazzato «i figli migliori» (tav. 26) di *Hypate*, è condannato a morte. Scopre, alla fine, che si tratta di una beffa: non ha abbattuto uomini ma «solo otri gonfi» (tav. 28).

Libri II-III. Apuleio descrive lo spazio del convivio di Birrena in II, 19, 1-4. L'incontro con gli otri-briganti è collocato al termine della novella di Telifrone (assente nel fumetto) in II, 32. I magistrati arrestano l'eroe in III, 2, 1 e lo conducono, dopo averlo portato in giro per tutte le piazze, nel foro (cfr. 2, 5). Il processo, fedelmente ripreso nell'albo a fumetti, occupa i capp. 2-9 del libro III e si protrae, di fatto, fino al cap. 12. Lucio apprende della beffa in 9, 7-9.

Tavole 29-33. Lucio, rincasato a seguito delle disavventure, scopre da *Fotis* – pronta a farsi picchiare per il senso di colpa che nutre nei suoi confronti –, il maleficio alla base dell'inganno degli otri. Inizia una digressione (cfr. tav. 30-33) in cui l'ancella, in una retrospettiva, racconta di aver dovuto sottrarre per volere della padrona *Pamphile* – pena, altrimenti, una metamorfosi 'lumache-sca' – alcuni capelli a un giovane beota, feticcio necessario a un sortilegio di attrazione sessuale. Non essendo riuscita a portare a termine il compito e aven-

do temuto la vendetta della strega, la servetta è stata però costretta a ripiegare sui crini di «più capre, i cui corpi non esistevano più che sotto forma di otri» (tav. 33), poi animati nottetempo dell'arte tremenda di Panfile.

Libro III. La confessione di Fotide, che è pronta a subire il *lorus*, occupa i capitoli 13 e 14 del libro III ed è ripresa molto fedelmente dal fumettista (si confronti, per es., tav. 31 e *met.* III, 16, 3-6, l'episodio della zuffa con il barbiere). L'ancella rivela i segreti della sua padrona ai capp. 15-18.

Tavole 34-40. «Dopo alcune piacevoli notti» (tav. 34), *Fotis* riferisce che la maga ha deciso di trasformarsi in uccello per volare verso il fanciullo di cui si è invaghita. I due sfruttano allora l'occasione per raggiungere il suo «osservatorio» (tav. 34) e la vedono mutarsi in «civetta» (tav. 1 vol. II). Messo a parte del controincantesimo necessario a invertire la metamorfosi, Lucio, «qualche giorno più tardi, mentre *Pamphile* era impegnata col giovane beota» (tav. 37), si sottopone al sortilegio: qualcosa va storto e si ritrova con le fattezze di un asino. «Devi solo brucare qualche rosa e tutto ritornerà a posto» (tav. 38), spiega la fanciulla, mandandolo nel frattempo in scuderia. Lì il suo cavallo e l'asino di *Milon* lo rifiutano, costringendolo a ritirarsi «verso un cantuccio oscuro» (tav. 39). A questo punto egli intravede delle rose, ma non riesce a mangiarle perché irrompono i briganti.

Libro III. Fotide, agitata e trepidante, avvisa Lucio dell'assenza di Panfile in III, 21, 1. Nello stesso capitolo assistono alla metamorfosi della matrona. All'altezza di III, 23, 8 si chiarisce la natura dell'antidoto alla trasformazione: non un bagno, ma una pozione/lavanda composta di aneto, acqua di fonte e alloro.

I due scivolano nella stanza (cfr. III, 24) e Lucio, come è noto, si trasforma in asino. Raggiunge la stalla in III, 26, 4, ma è respinto dall'asino e dal cavallo che vi soggiornano (cfr. 26, 5-8). Intravede le rose che adornano l'immagine della dea Epona in 27, 2, però è bloccato dal sopraggiungere del suo schiavo e non riesce a mangiarle. In III, 28 fanno il loro ingresso i banditi.

Tavole 40-47. Con furia, i ladroni costringono le donne di casa a dar loro «quel piacere che sarà la giusta ricompensa» (tav. 40) del lavoro svolto; «dal canto suo, *Fotis*», aggiunge il narratore esterno, «si mise all'opera senza che ci fosse bisogno di forzarla» (tav. 41).

Condotto al rifugio dei banditi, Lucio incontra «una donna d'una quarantina d'anni» (tav. 42) – la loro governante – e una «ragazza mica male» (tav. 42) che, nel frattempo, è stata trascinata lì da un secondo manipolo di criminali. All'indomani, governante, ragazza e asino restano soli. La donna approfitta della fanciulla, la lega e abusa di lei con un bastone falliforme. Dopo una lunga conversazione sull'ideologia di base del sistema brigantesco: «In avvenire ri-

spetta quelle brave persone. Sappi che fanno meglio a recuperare il denaro ingiustamente accaparrato dai ricchi...» (tav. 45), Lucio e la fanciulla scappano.

Libri III-IV-VI. Nelle *Metamorfosi* manca la divagazione erotica sui ladroni e le donne di casa: i malintenzionati rapiscono Lucio in III, 28 e lo trascinano sulle montagne. La custode dei banditi viene descritta in IV, 7: è l'*anus* narratrice della storia di Amore e Psiche, ricurva sotto il peso dell'età (cfr. IV, 7, 1). Carite, la narrataria intradiegetica della *bella fabella*, fa il suo ingresso solo in IV, 23, 3. Subisce le minacce della vecchia all'altezza di 25, 6 che, tuttavia, per blandirla decide di raccontarle la novella, assente nel fumetto e scambiata da G. Pichard con la scena più prosastica delle percosse e con i vaneggiamenti sulla «comunità» (tav. 46) dei ladri. Lucio e Carite fuggono insieme in VI, 27, 6.

VOLUME II = LIBRI VI-XI

Tavole 1-15. Al riassunto dei fatti (cfr. tav. 1) segue la cattura di Lucio e della fanciulla, ricondotti alla caverna. I briganti scoprono che la custode, nel frattempo, si è impiccata, ma sono più che altro occupati a decidere come vendicarsi dei fuggiaschi. Tra le varie proposte una pare più allettante: «Ora sgozzerete questo maligno animale...», suggerisce un tizio, «poi, dopo averlo svuotato per benino, infilerete nel suo ventre, nuda, la fanciulla...» (tavv. 6-7). L'indomani, la banda è raggiunta da un furfante rimasto indietro a casa di Milone, che coglie l'occasione per raccontare le ultime avventure *hot* di Fotide. «Per tutti» spiega alla tav. 9, «il colpevole è Lucio [...]. E ora un'altra buona notizia. Quest'uomo vuole arruolarsi con noi». G. Pichard introduce così la figura del brigante Emo che «offre duemila pezzi d'oro» (tav. 10) e si aggiunge alla compagnia. Udata la storia della fanciulla rapita, l'uomo suggerisce ai ladroni di venderla come «puttana» (tav. 11). Carite accetta di buon grado e si prepara, per dar prova della sua buona fede, a sedurre l'asino, ma Emo impedisce l'amplesso. Appronta invece, il giorno seguente, un brindisi in onore del dio Marte (tav. 13) e, così facendo, coglie l'occasione per drogare i banditi con un sonnifero e liberare la prigioniera. L'asino scopre a questo punto che «era una finta» e che i due «si conoscevano» (tav. 14). Dopo un breve viaggio, Carite, Emo/Tlepolemo e l'asino arrivano in città dove sono accolti tra le ovazioni generali (cfr. tav.15).

Libri VI-VII. Il fumetto riprende fedelmente la sequenza della fuga per come è dipinta in *met.* VI, 28-29, sebbene nel romanzo l'ambientazione sia notturna (cfr. VI, 29, 8 e 30, 1). Identico anche l'epilogo della custode, di cui i malavitosi si sbarazzano in 30, 7, e la negoziazione delle pene (cfr. nello specifico tav. 7 e *met.* VI, 31, 5-6).

Il brigante rimasto indietro a Ipata raggiunge la masnada dei compagni in VII, 1 e rivela che le colpe del furto ai danni di Milone sono ricadute su Lucio

(cfr. VII, 1, 5). Manca, nell'originale, il riferimento alle peripezie 'boccaccesche' di Fotide. Emo/Tlepolemo viene introdotto al cap. 4, 5-6 e si unisce ai briganti al cap. seguente. Dopo aver parlato di sé, il giovane offre loro duemila monete d'oro (cfr. 8, 3); viene eletto capitano e scopre di Lucio e della ragazza che, all'altezza di VII, 9, 6, propone di far lavorare al bordello. Nessun riferimento alla *liaison* erotica tra la fanciulla e l'asino. Il brindisi a Marte Compagno è pianificato al cap. 10, 4 e ha luogo poco dopo: Tlepolemo droga e lega i briganti in VII, 12, 5 e, nello stesso capitolo, fugge con l'innamorata e con l'asino. All'altezza di VII, 13 la città accoglie il rientro dei suoi abitanti.

Tavole 16-22. Ellissi: il narratore esterno racconta che «Tlepolemo condusse una folta truppa fino al rifugio dei briganti [...]; sorpresi, [...] furono variamente trucidati» (tav. 16). Il loro bottino «in uno slancio di civismo, si decise di depositarlo nel tesoro pubblico, dove scomparve per sempre» (tav. 16). In seguito, Carite e lo sposo si accorgono che l'asino è infelice, pertanto lo affidano a *Rabiolo*, responsabile delle monte equine; egli lo porta alla moglie (cfr. tav. 17) che decide di approfittarne mettendolo alla mola. Alla fine, per volere di *Rabiolo* (cfr. tav. 19), alla macina ci finisce la donna e l'asino viene liberato tra i cavalli, che, tuttavia, lo rifiutano. Lucio fugge intimorito, ma viene rapito da «alcuni zotici» (tav. 21) e condotto al loro villaggio, ove «la gente si dedicava per tutto il giorno al piacere» (tav. 22). Qui la «madre di un giovane poco di buono» lo affida al suo «tristo rampollo» (tav. 22), *Corvino*.

Libro VII. Apuleio accenna alla fine dei banditi e alla sorte delle loro ricchezze, affidate alla custodia pubblica, in *met.* VII, 13, 5-7. Il destino dell'asino, che si decide di lasciar scorrazzare tra le mandrie equine, è stabilito in 14, 5. Seguono le disavventure alla mola (cfr. cap. 15) e la liberazione di Lucio tra le cavalle (cfr. cap. 16). Egli, tuttavia, non viene sostituito alla macina dalla donna, come invece si verifica nell'albo. La descrizione della competizione con gli stalloni si colloca in 16, 3-5. È assente, nel romanzo, infine, ogni riferimento al villaggio e ai popolani; Lucio racconta unicamente (cfr. VII, 17, 2) di essere finito nelle mani di uno schiavetto, lasciando imprecise le circostanze dell'accadimento.

Tavole 22-25. Peripezie di Lucio al seguito del pastorello: il narratore esterno procede per sommari. *Corvino* calunnia l'asino dicendo che «non può veder passare donna o fanciulla senza venir preso da frenesia» (tav. 24), pertanto al villaggio si decide di castrarlo. Condotta sulla montagna, però, il protagonista si salva: un orso fa a pezzi il ragazzo offrendogli l'occasione per filar-sela.

Libro VII. Le angherie subite dall'asino sono similmente descritte in VII, 17-20. Un'identica calunnia è riferita in VII, 21. Inizialmente l'asino è mandato

a morte (cfr. 22, 3), in seguito è condannato all'evirazione (cfr. 23). È condotto sul monte in VII, 24, 3 e assiste all'attacco dell'orsa in 24, 4-6.

Tavole 26-27. Un uomo che «sembrava buono e simpatico» (tav. 26) sale sul dorso dell'asino, ma viene acchiappato dai compaesani di *Corvino* e, accusato di essere un ladro, è costretto a restituire Lucio.

La madre del fanciullo, furente, si arma «di una sbarra di ferro e di un tizzone ardente» (tav. 27) pronta a farsi giustizia, ma il protagonista si salva defecandole addosso. In quel momento, peraltro, interviene *Rabiolo* «l'intendente inetto» (tav. 27), comunicando che i terreni sono stati venduti a un uomo crudele e che i paesani devono rapidamente fuggire.

Libri VII-VIII. Lucio è catturato da un passante che lo percuote con un bastone in VII, 25, 1. Nello stesso capitolo viene recuperato dai pastori. Picchiano l'uomo, lo tacciano di essere un ladro e lo accusano di aver ammazzato il ragazzo. Il protagonista è incolpato di non essersi assunto le sue responsabilità nei confronti del bambino dalla madre di questi (cfr. cap. 27), che lo lega e lo pesta nuovamente. Si salva, però, schizzandole a bruciapelo lo sterco (cfr. cap. 28).

I primi capitoli del libro VIII sono dedicati da Apuleio alla novella di Carite, omessa nel fumetto. Appresa la triste sorte della fanciulla e di Tlepolemo, il protagonista fugge con i coloni ormai privi dei padroni (cfr. VIII, 15).

Tavole 28-29. «Dopo aver superato una montagna boscosa, si fermarono alla modesta capanna di un vecchio pastore» riferisce, alla tav. 28, il narratore esterno. L'uomo è un bugiardo patologico e spaventa i popolani dicendo loro che i boschi limitrofi sono infestati di lupi. Essi allora si armano, pronti a far fronte alle bestie, ma con il solo risultato di spaventare gli abitanti del paese attiguo che, prendendoli per malintenzionati, gettano loro addosso pietre e olio bollente. Alla fine, si scopre che l'uomo anziano «è un vecchio scemo» che «ne racconta tante» (tav. 29) e, deposte le armi, i profughi entrano in città.

Libro VIII. In questo caso il romanzo si distanzia dal fumetto. Il capannello attraversa monti e campi, giungendo a un ricco villaggio (cfr. *met.* VIII, 15, 5). La gente di lì avverte i fuggiaschi che si tratta di un luogo di morte: infestato da lupi, cadaveri e bande armate. Conciati come uno schieramento di guerra (cfr. 16, 6) uomini, donne e asino ripartono. All'altezza del capitolo 17 vengono scambiati dagli abitanti di una fattoria per banditi e subiscono l'assalto dei cani e una sassaiola. Sfiancati dallo scontro, i coloni si fermano in un bosco per medicarsi le ferite (cfr. 18, 5-7). Sopraggiunge un vecchio (cfr. cap. 19) che domanda aiuto per salvare il nipotino, precipitato in una fossa (cfr. 20, 2). Si tratta, però, di un inganno: nella selva si cela un dragone che ammazza uno di loro.

Alla fine, dopo un'ulteriore sosta, giungono in una città popolosa e illustre (cfr. VIII, 23).

Tavole 30-38. Lucio viene venduto a un mugnaio che «aveva una cattiva moglie, avida di beni altrui, impudica e oltremodo sbevazzona. Apparteneva inoltre a una strana setta, i cui membri dicevano di essere tutti uguali e adoravano un dio unico» (tav. 30). L'asino, a questo punto, assiste ai tradimenti della donna, *Eufrosine*, e alle confidenze che si scambia con la sua «ancella perfida e intrigante» (tav. 31), *Aglæ*. È proprio lei a spingerla tra le braccia del «molto ben dotato» Filesitero (tav. 31). Nel descriverlo, *Aglæ* riferisce le sue prodezze sessuali con la sposa del decurione Barbaro. G. Pichard scende un gradino nella diegesi (cfr. tavv. 32-35).

Nonostante il decurione avesse affidato la moglie *Arete* al suo schiavo Mimerce, ella non seppe sottrarsi allo sguardo bramoso di Filesitero, anzi: «La reputazione della signora e la grande difficoltà di approccio servirono solo a eccitarlo maggiormente» (tav. 32). Corrotto Mimerce, Filesitero si reca dalla *mulier* che gli ha accordato le sue simpatie. Mentre sono sul più bello (cfr. tav. 34), però, irrompe il marito e Filesitero fugge, dimenticando i sandali sotto il letto. Individuate le calzature, il coniuge ingannato cerca Mimerce di cui sospetta, e lo fa arrestare (cfr. tav. 35). Mentre questi è trascinato in tribunale, il decurione incrocia Filesitero che, alla sua vista, escogita una trovata astuta: accusa Mimerce di avergli sottratto i sandali il giorno prima alle terme (cfr. tav. 35) e, così facendo, si salva il collo. La digressione finisce e si torna allo scambio tra *Aglæ* e la moglie del mugnaio.

Serva e padrona allestiscono il talamo per l'incontro con Filesitero, ma il mugnaio rincasa prima del previsto. L'amante si nasconde sotto una cesta mentre il marito racconta a sua volta di aver assistito al disvelarsi di un tradimento a casa di un amico. I coniugi cenano, e Lucio, pestando una mano all'adultero nascosto sotto la cesta, lo smaschera. Il mugnaio prende il tradimento con bonomia e dà «libero sfogo ai suoi istinti socratici» (tav. 37). Al mattino, però, caccia «fuori di casa i due concubini, ingiungendo loro di non farsi più rivedere» (tav. 37). *Eufrosine*, l'ex moglie, decide di vendicarsi: si reca da una strega che maledice il mugnaio. «Otto giorni dopo, grazie all'opera della strega, il mugnaio fu trovato impiccato» (tav. 38).

Libro IX. Sottratto ai sacerdoti della dea Siria cui era stato ceduto in VIII, 25, Lucio è venduto a un mugnaio (cfr. IX, 10, 5) e messo ai lavori forzati presso la sua macina. Durante il soggiorno racconta le avventure erotiche della moglie di lui (cfr. IX, 14-28). Nei fatti, la donna, che già abitualmente tradisce il marito, è incoraggiata da una vecchia (cfr. IX, 16) – non da una coetanea come si verifica, piuttosto, nel fumetto – a sostituire l'amante poco coraggioso con Filesitero, di cui le narra le imprese ben mettendone in luce la focosità ai cap. 17-21

(si tratta di una digressione nella digressione: la storia di Barbaro, Arete, Mimerce e Filesitero fedelmente riprodotta da G. Pichard alle tavv. 32-35).

Cotta la sposa fedifraga a puntino, la *anus* organizza una visita del fanciullo, interrotta, però, dal precoce rincasare del marito. Filesitero viene così nascosto sotto un cassone.

Il mugnaio inizia a riportare le vicissitudini della moglie fedifraga del tintore (cfr. IX, 24-25) che, a sua volta, ha nascosto l'amante – poi smascherato –, sotto una gabbia di vimini (la stessa che, nella riscrittura di G. Pichard, nasconde Filesitero dal mugnaio).

Lucio schiaccia la mano a Filesitero in IX, 27, 2 svelando la messinscena. Prima di notificare il divorzio (cfr. 28, 4), il mugnaio approfitta delle grazie del fanciullo.

In *met.* IX, 29, la sposa ripudiata si rivolge a una strega che, appellatasi alle forze malefiche, per tramite di uno spettro costringe l'uomo a impiccarsi (cfr. *met.* IX, 30, 7).

Tavole 38-40. Attraverso l'usuale sommario, il narratore esterno racconta delle fortunate gozzoviglie di Lucio che mangia il cibo preparato da «due fratelli cuccinieri al servizio di un padrone opulento» (tav. 38), *Tiasso*. «Una ricca, bella e rinomata signora», aggiunge la voce narrante, «conosciuto i prodigi [*sic*] compiuti da Lucio, concepì per l'asino un'ammirazione che ben presto si trasformò in un amore straordinario...» (tav. 38). Seguono le raffigurazioni dell'amplesso.

Libro X. Nel romanzo Lucio è venduto dal soldato cui appartiene in quel momento a due gastronomi: un fornaio e un cuoco, servitori del potente Tíaso. Questi, conquistato dal protagonista, che pur essendo un animale resta un buongustaio, se lo porta a Corinto.

In *met.* X, 19, 3 fa la sua comparsa la ricca matrona: novella Pasifae, paga al custode un compenso per poter giacere con l'animale (cfr. X, 20-22).

Tavole 40-45. I cuccinieri avvisano il padrone che, fattosi *voyeur*, spia i rapporti della donna con l'asino. Consultatosi con gli amici, conviene che anche il popolo di Corinto assista allo spettacolo. Il narratore introduce così la vicenda di *Formia*, destinata a giacere con Lucio in luogo della matrona.

Tiasso le fa visita e si fa raccontare direttamente da lei la sua storia. Ella è stata condannata al carcere per aver seviziato, mossa dalla gelosia, *Pelagia*, sorella del marito assente, e per averla ammazzata «ficcandole un tizzone ardente nella matrice» (tav. 41). Non contenta ha poi ucciso il marito *Eusebio* con il veleno; il medico *Crisogono* che del veleno era il creatore e, «il mese dopo» (tav. 43), anche la sua stessa figlia e la moglie di lui. Poco prima di spirare, però, la sposa ha fatto in tempo a denunciarla al governatore.

Tiasso, vedendola irriducibile, decide di mostrare *Formia*, «sottomessa alle brame amorose di un asino» (tav. 43), alla comunità. Lucio, dal canto suo, che «aveva preso l'abitudine di origliare dietro le porte» (tav. 44), per nulla stuzzicato all'idea, decide di darsela a gambe poco prima di essere trascinato nel circo.

Libro X. Nell'originale è lo stalliere a denunciare la lussuria della matrona (cfr. X, 23, 1) al padrone che si procura un'altra candidata: la spregevole assassina di cui Apuleio racconta le gesta in *met.* X, 23-28.

La storia è fedelmente riprodotta da G. Pichard: nelle *Metamorfosi* il riferimento al tizzone è in 24, 5; quello all'acquisto del veleno in 25, 2; quello alla morte del marito e del medico al cap. 26; quello alla morte di sua moglie e della propria figlia al 28.

Giunge il giorno fissato per i giochi (cfr. 29, 3), nel romanzo dettagliatamente descritti, e Lucio fugge arrivando alle sponde del mare (cfr. X, 35).

Tavola 46. Giunto sulle rive del mare, Lucio assiste all'apparizione di Iside misericordiosa; mossa a pietà, la dea si congeda dicendo: «Domani avrà luogo una processione in mio onore. Il gran sacerdote, ispirato da me, porterà in mano una corona di rose... tu sai che devi fare... il prodigio sarà attribuito a me e tutti ti lasceranno in pace...». Il destino si compie e l'asino riacquista le sue umane fattezze.

Libro XI. Iside si rivolge all'asino in *met.* XI, 5 e gli porge le salvifiche coordinate al cap. seguente. Alla fine, Lucio divora le rose e torna ad essere uomo in XI, 13.

Le disavventure dell'asino, i suoi incontri, i suoi racconti e le violenze subite, come si intuisce leggendo la tabella, si conservano in larga parte nella riscrittura di G. Pichard che, data la sconfinata vastità del capolavoro apuleiano, è comunque costretto a una selezione del materiale, in ogni caso meno *tranchant* di quella cui dovette sottostare Milo Manara. La rinuncia, che implica a monte l'esclusione della *bella fabella* di Amore e Psiche (cfr. *met.* IV, 28 - VI, 24), di alcuni 'episodi *filler*' e di altre digressioni metadiegetiche – ad es. la novella di Telifrone (cfr. *met.* II, 21-30), le storie dei briganti (cfr. *met.* IV, 9-21) e di Carite (cfr. *met.* VIII, 1-14) –, non gli impedisce, tuttavia, di attraversare l'opera *a capite ad calcem* (complice, peraltro, lo sfruttamento sapiente dei meccanismi di ellissi e sommario), né di conferire rilievo ad alcuni dettagli preziosi

che si configurano come emblemi di una rilettura non solo efficace, ma anche accurata, attendibile, acuta, sia nella misura in cui riesce ad attivare e tenere viva la curiosità del lettore, sia sotto il profilo dell'architettura strutturale che passiamo ora a esaminare.

Il fumettista riproduce nei suoi albi il flusso 'disordinato' delle *Metamorfosi* ricorrendo a una varietà di espedienti narrativi passibili di un'indagine narratologica degna del modello; ricodificati, come ci si attende facilmente da un volume illustrato, nelle immagini e nelle didascalie.

Il narratore è generalmente eterodiegetico – sta al di fuori, cioè, della storia – e onnisciente: conosce i *fetish* dei suoi personaggi e sorride del loro immaginario libidico. Quando Meroe e Pantia, ad esempio, si svuotano la vescica su Aristomene (cfr. tav. 11 e *met.* I, 13, 8), il suo intervento esterno, sospeso nel bianco dello sfondo sotto alle vignette, fa da controcanto al lamento dell'uomo, favorendo la *pointe* ironica:

[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] *Aristomede* parlava così per ipocrita viltà, perché in verità la cosa non era di suo gradimento.

Nei fatti, però, aleggia tra le pagine uno spettro eterogeneo di voci.

Laddove alla parola enunciata spetta l'usuale spazio del *balloon*, non mancano i casi in cui essa vada sostituendosi a quella extradiegetica del narratore, che ricostruisce porzioni del racconto facendo parlare direttamente le sue figure, elevate al grado di narratori secondari interni omo o autodiegetici¹³. Così capita con i bri-

¹³ Significativo anche l'episodio di Formia, assassina e avvelenatrice (cfr. *met.* X, 23-28) che, nel rendicontare la propria storia, tradisce la sua natura di

ganti (cfr. tavv. 8-9 vol. II); con Fotide (cfr. tav. 30) e con Birrena (tav. 15):

[Narratore] E Lucius fu invitato nella magnifica casa di Byrrhéne. Dopo avergliela fatta visitare, prese il giovane a parte e gli disse...

[Birrena personaggio] Stai attento a Pamphille, la sposa di quel Milon da cui stai, è una strega!

[Birrena narratrice] Quando vede un giovane uomo di bell'aspetto, lo colma di carezze, soggioga il suo spirito e lo sottomette per sempre attraverso le sue insolite pratiche amorose...

Il racconto, come si vede, è inquadrato dal narratore e comincia dal personaggio attraverso le parole della sua nuvoletta, parole che poi si spostano nelle didascalie, accompagnate da nuove immagini. Discorso extradiegetico e intradiegetico si sovrappongono e si fondono.

Un accadimento analogo si verifica alle tavv. 31-35 del secondo volume: la voce esterna presenta la moglie del mugnaio con la sua crudele amica, passa loro velocemente il testimone promuovendole a novellatrici di secondo livello, salvo riprendere le redini della storia all'ultimo (cfr. tav. 37) per condurla al suo *denouement*.

narratrice inaffidabile (cfr. tav. 41 vol. II): «[Narratore] Tiasso chiese a Formia, questo il nome della donna, di dirgli perché era stata condannata... [...]

[Formia] Sarà meglio che ti racconti la mia storia... Mio marito aveva una sorella, e io ne ero gelosa. Approfittando di un'assenza del mio sposo, con un pretesto qualunque feci venire Pelagia a casa mia.

[Narratore: coincide ora con Formia] E non appena mi apparve dinanzi... [...]

[Narratore: coincide sempre con Formia] [...] L'ipocrisia di Pelagia mi aveva fatto infuriare. Dovevo punirla lì dove aveva peccato. Misi fine alla vita di quella miserabile ficcandole un tizzone ardente nella matrice. Il mio crimine è tutto qui!!!».



Figura 1. Georges Pichard, da «L'asino d'oro...»,
Supplemento al n. 9 di «2984» 1985 (vol. I), tav. 15.



Figura 2. Georges Pichard, da «L'asino d'oro...», Glénat Italia 1990 (vol. II), tav. 33.

Nel caso del monologo di Birrena non si tratta di una vera e propria 'digressione milesiaca' (di un inciso, cioè, nella cornice diegetica di primo livello), ma di una sequenza mimetico-descrittiva, e, pertanto, lo spazio della didascalia che lo ospita è graficamente identico a quello che spetta alle parole del narratore extradiegetico (fig. 1). Nel caso della novella della moglie fedifraga, invece, è nell'interesse di G. Pichard preservare la natura metadiegetica della *fabula* che le donne si apprestano a raccontare e, infatti, mantiene il tradizionale *balloon* riservato agli enunciati intradiegetici. Lo fa, però, con l'accortezza di non legarlo a un emittente interno alla raffigurazione in modo da ricreare l'effetto riverbero' della narrazione riferita (fig. 2).

Molte ancora sarebbero le pagine da discutere, ma è chiaro come la pluriprospektiva che contribuisce a costituire, per le diverse prese di posizione sulla materia narrata, il carattere tipico del romanzo apuleiano, sia preservata nel suo corrispettivo illustrato: esso genera e contiene altrettante focalizzazioni e altrettante voci, facilmente riprodotte grazie a quelle strategie di «enunciazione e narratività»¹⁴ che costituiscono «un tipico espediente narrativo fumettistico»¹⁵ e, in parallelo, cinematografico¹⁶.

Dei *balloon*, venendo ora specificamente al discorso sulle immagini, G. Pichard mantiene le forme della tradizione: oltre a quella usuale per il parlato, quella nebulosa per il pensiero (es. tav. 14: [Lucio] «Finalmente... eccomi qui in Tessaglia, culla delle arti

¹⁴ Barbieri 2022⁴, p. 11.

¹⁵ Ivi, p. 19.

¹⁶ Cfr. *Ibid.*

magiche! Usciamo un po' a vedere com'è questo agglomerato di streghe») e il bordo ad istrice per le grida (cfr. tav. 21), ma non mancano, nell'opera, alcune costruzioni artistiche più complesse. Così accade, ad esempio, ai cartigli che occorrono alla voce extradiegetica per formalizzare uno stacco o perfezionare la storia (es. tav. 4: cartiglio decorato con una testolina di diavolo; tav. 9: cartiglio decorato con un motivo a drappeggio; tav. 12: cartiglio decorato con un motivo vegetale).

Il resto lo fa il *lettering* di Marcello Moriondo: ha un *ductus* essenziale e generalmente assottigliato, ma si fa più pieno – nulla, va detto, che non sia standard nel mondo del fumetto – se deve accentuare un'espressione (tav. 27: [Lucio] «Finiranno veramente per sacrificarmi sull'altare della loro assurda ideologia! HO PAURA! PIETÀ»), e diviene ingombrante al punto da dover essere trasposto fuori dalla nuvoletta quando serve a riprodurre un rumore mostruoso o un grido terribile (tav. 27: [Folla inferocita] «AH! AH! AH!...»).

Il recupero quasi ossessivo della storia originale sembra accompagnarsi, nei volumi, a un accumulo esasperato di vignette, figure e corpi: una posa a momenti *horror vacui* che conferisce, soprattutto alle tavole già di per sé macabre, un gusto ancora più inquietante. La tensione della scena è parimenti accresciuta dal colorismo dell'immagine che per la sua esuberanza cromatica, per il suo modellato privo di volumi, per il suo tratto spesso e istintuale, ricorda le urgenze dei *fauves* di primo Novecento. Del resto, G. Pichard condivide con loro uno spirito ribelle e anarchico: insaporito con una vena di sadismo esso dà vita a un quadro disturbante in cui l'attrazione per l'orrido si trasferisce con una certa concretezza nelle immagini degli uomini e delle donne. Su uno sfondo in cui le architetture quiriti (cfr. ad es. tav. 26) incontrano le estetiche del romanzo gotico (cfr. es. tav. 3), da un lato, infatti, sono collocati i profili femminili, ritratti in tutta loro sontuosità carnale e gloria malefica¹⁷ – un'apparenza satanica enfatizzata dell'eyeliner nero

¹⁷ Non è una coincidenza che l'immagine dello sgozzamento di Socrate (v. tav. 10 = fig. 3) ricalchi molto da vicino i quadri in cui Giuditta, assunta a

–, dall’altro quelli maschili declassati a caricature scimmiesche di ominidi pelosi (fig. 3).

Anche se lo sfondo, soprattutto nel volume I, resta molto spesso indefinito e inquietante, immerso in un’atmosfera in stile Transil-

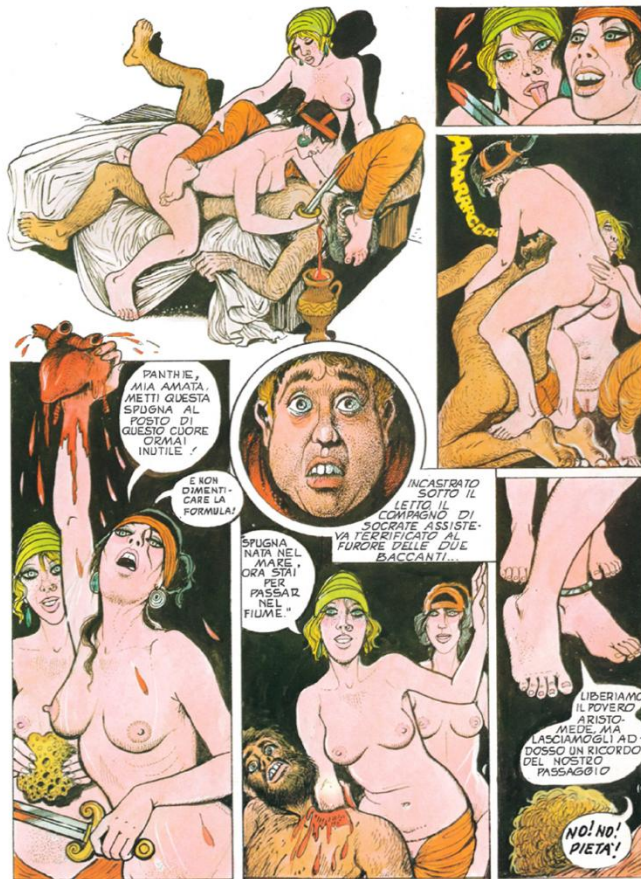


Figura 3. Georges Pichard, da «L’asino d’oro...», Supplemento al n. 9 di «2984» 1985 (vol. I), tav. 10.

simbolo del potere femminile, decapita Oloferne: nello specifico, la *Giuditta e Oloferne* di Caravaggio e la *Giuditta che decapita Oloferne* di Artemisia Gentileschi; un dipinto in cui il conflitto tra i sessi viene trasposto sulla tela in maniera più feroce e dinamica. Per un approfondimento sui ‘nudi femminili’ nell’opera di G. Pichard cfr. Bourgeois 1981, p. 71.

vania popolata però di particolari e manufatti allusivamente erotici – si vedano, per esempio, i manici delle pentole alla tav. 18 (fig. 4) o l'attenzione morbosa per l'anatomia della bocca e, special-



Figura 4. Georges Pichard, da «L'asino d'oro...», Glénat Italia 1990 (vol. I), tav. 18 (dettagli).

mente, della lingua alle tavv. 10, 18, 20, 22... (fig. 4) –, gli elementi della scenografia originale sono spesso rilevati con estrema precisione: non tanto e non solo quelli che giocano un ruolo di importanza primaria ai fini della narrazione, ad es. la nicchia con la scultura della dea Epona adornata di rose¹⁸ che Lucio non riesce a spiluzzicare (cfr. *met.* III, 27, 2 con tav. 39), ma anche tutto quell'insieme di oggetti che nelle *Metamorfosi* contribuisce in misura minore al progredire della trama principale: un esempio su tutti, la lucerna che Panfile impiega all'altezza di II, 11, 5-6 (cfr. tav. 19) per predire la pioggia; un dettaglio sfiorato dallo sguardo di Apuleio esclusivamente per introdurre il successivo breve aneddoto del caldeo Diofane (cfr. II, 13-14).

Mentre ne *L'asino d'oro* di Milo Manara (o almeno nella sua versione italiana) la traduzione di Massimo Bontempelli è ben visibile e rintracciabile¹⁹, nel caso del *remake* di G. Pichard, partendo dal presupposto che l'adattamento in questione è in linea di massima sempre più dialogico che narrativo – e pertanto il dettato è rifunzionalizzato e sfrondata nell'ottica della comunicazione 'verbale' –, l'andamento del discorso impedisce di identificare una precisa traduzione di riferimento. Possiamo però ragionevolmente presumere che egli legga le *Metamorfosi* nella resa in francese di J.A. Maury associata al testo di Jean-François Bastien (1834), perché

¹⁸ Le rose (sull'argomento cfr. Graverini-Nicolini 2019, pp. 272-273) fungono da aggancio intercomunicativo fra le tavole nella parte del fumetto che precede la trasformazione di Lucio (cfr. tavv. 23, 24, 34, 35, 36) e sono presenti nelle scene dell'amplesso, come succede anche nel romanzo (cfr. *met.* II, 16, 1-2) ove esse sembrano in qualche misura prefigurare un legame amoroso.

¹⁹ Cfr. Vesentin 2024, pp. 429-435.

nella prefazione all'edizione del primo volume de *Les sorcières de Thessalie* (tav. I) il nostro autore ammette di star riproducendo una notizia biografica relativa ad Apuleio estratta proprio «de la préface de l'édition française de 1834 dans la traduction de J.A. Maury».

Quale che sia la versione consultata, non vi è dubbio sul fatto che le *Metamorfosi* siano state lette integralmente e non in un riassunto o attraverso una mediazione: per la ricchezza dei dettagli da cui il fumettista, come abbiamo detto, trae fecondi spunti, ma anche per le riprese precise, sotto un profilo testuale, di alcune micro-sequenze. Quel passo della novella di Socrate (*met.* I, 9, 6), per citarne uno soltanto, in cui è descritta la condanna alla gravidanza perpetua di una donna che si è attirata le antipatie di Meroe.

[Apuleio]²⁰ et, ut cuncti numerant, iam octo annorum onere misella illa velut elephantum paritura distenditur.

Così che, secondo quanto calcola la gente, quella poveretta sono già otto anni che s'ingrossa per quel carico, come se dovesse partorire un elefante.

[tav. 6] Dopo otto anni, quella disgraziata aveva ancora il ventre teso, come se stesse per partorire un elefante... (oggetto di derisione è costretta a mendicare per vivere, perché il suo sposo, avvilito, l'ha abbandonata)²¹.

Del resto, è impossibile non notare come nel fumetto venga scoprendosi un 'immaginario onomastico' che – al di là dei problemi di trascrizione/traduzione nati in seno, in primo luogo, al confronto con il latino e forse accresciutisi durante la versione dell'albo in italiano²² – sostituisce o integra i nomi delle *Metamorfosi*:

²⁰ Leggiamo il testo Oxford curato da M. Zimmerman (*Apvlei Metamorphoseon libri XI*, recognovit brevique adnotatione critica instruxit M. Zimmerman). La traduzione è di Fo 2015.

²¹ L'illustratore non resiste e chiosa subito l'accadimento, rompendo, come si vede, il tabù sul tema dell'abbandono dei figli da parte dei padri e sulla questione sociale del mantenimento.

²² Le 'varianti' sono concentrate, salvo qualche rara eccezione comunque sempre identicamente riprodotta (Tiasso in luogo di Tiaso o *Thiasus*, cfr. tavv.

ecco allora la figura di *Amphion* (cfr. tav. 4), uno dei molti amanti di Meroe; di *Rabiolo* responsabile delle monte equine nonché intendente per conto di Carite e Tlepolemo (cfr. tav. 17 vol. II); di *Corvino*, il crudele fanciullo che sevizia l'asino (cfr. tav. 22 vol. II); di *Eufrosine* e *Aglae*, la moglie adulterina del mugnaio e la sua serva (cfr. tav. 31 vol. II); di *Sira*, matrona 'zoofila' (cfr. tav. 39 vol. II) e di *Pelagia* (cfr. tav. 41 vol. II), innocente vittima di *Formia*: la matrigna avvelenatrice (cfr. *ibid.*) che, con l'aiuto del medico *Crisogono* (cfr. tav. 42 vol. II), ammazza il marito *Eusebio* (cfr. *ibid.*).

Posto che è impossibile definire con certezza le ragioni della scelta onomastica, essa non sembra mai del tutto arbitraria: Anfione non è un nome raro nel mondo antico e richiama la figura del padre fondatore di Tebe²³, mitica città in Beozia cui è associato anche Aristomene (cfr. *met.* I, 5, 3); *Rabiolo*, *Corvino*, *Crisogono* ed *Eusebio* sono *nomina omina*: il primo iracondamente picchia la moglie (cfr. tav. 19 vol. II), il secondo è ossuto e malevolo come un corvo (cfr. es. tavv. 22-23 vol. II), il terzo è nato per fare soldi (cfr. tav. 42 vol. II), il quarto è un uomo probo, pietoso nei confronti della sorella ed enormemente addolorato dalla sua morte (cfr. *ibid.*). Gli appellativi *Eufrosine* e *Aglae* designano le Cariti²⁴, figure della mitologia greca evocate per antifrasi: l'una patrona della castità, l'altra – Aglaia – della bellezza. Sira è il nome di un'antica divinità femminile di origine siriana oggetto di un culto orgiastico

38, 41 vol. II), nel I albo (supplemento al n. 9 del periodico «2984»). Va detto, però, che non abbiamo avuto accesso alla riedizione Glénat Italia di questo volume e non abbiamo dunque potuto verificare se le 'incoerenze' scompaiano nell'edizione più recente o se siano almeno uniformate. Ne riportiamo alcune a titolo esemplare: *Hypate* in luogo di Ipata o *Hypata* (cfr. tav. 2), *Panthie* in luogo di Pantia o *Panthiae* (cfr. tav. 9), *Lucien* in luogo di Lucio (cfr. tav. 12, salvo diventare *Lucius* alla tav. 14); *Milon* in luogo di Milone o *Milo* (cfr. tav. 13), *Fotis* in luogo di Fotide o *Photis* (cfr. tav. 14); *Byrrhéne* o *Birrhéne* in luogo di Birrena o *Byrrhena* (cfr. tavv. 15, 23); *Pamphille* o *Pamphile* in luogo di Panfile (cfr. tavv. 19, 30).

²³ Cfr. Omero, *Odissea*, XI, 260-265, ulteriori riferimenti ad Anfione e Tebe in Apollodoro, *Biblioteca*, III, 5, 5 (43).

²⁴ Cfr. Esiodo, *Teogonia*, 907-911.

noto agli antichi²⁵; mentre *Pelagia* rimanda forse alla figura della santa di cui parla anche Ambrogio²⁶: secondo alcune fonti meretrice convertita e, dunque, richiamata in un contesto 'a incastro', dato che l'innocente figura disegnata è mendacemente accusata di aver giaciuto con il fratello come una «puttana» (tav. 41). Dentro il nome *Formia*, infine, dovremo individuare la traccia di quella ὁρμή, cioè di quell'impeto bruciante o di quello slancio ardente che spinge la donna a fare il male.

Esaurito il discorso sulla struttura, sui contenuti e sulla semiotica dell'opera, entriamo ora nel merito della sua interpretazione, cercando di problematizzare un'ulteriore questione: in che modo le *Metamorfosi* si fanno portavoce delle riflessioni e delle idee dell'artista?

2. Parte seconda. «Anarcoerotismo»²⁷

Nel mondo «di gruppetti e frantumazioni, di disegni progettuali e ideologici, di specifiche e puntualizzazioni»²⁸ che è in generale l'editoria e, nel particolare, l'editoria del fumetto, «tutti si schierano. Tutti appartengono. Tranne uno, Georges Pichard: lui sta altrove»²⁹.

Libero e rivoluzionario, Pichard nasce a Parigi il 7 gennaio del 1920 e lì si spegne il 6 giugno del 2003 all'età di ottantatré anni, dopo una vita trascorsa nel mondo delle vignette e nel segno dell'arte³⁰. Si diploma all'École des arts appliqués, ove rientra in seguito come docente di *graphic design*; si occupa anche di pubblicità, ma è usualmente ritenuto «l'inventeur du modern'style dans

²⁵ Anche Lucio, nelle *Metamorfosi*, soggiorna presso i suoi dissoluti sacerdoti: cfr. VIII, 26 - IX, 10.

²⁶ Cfr. Ambrogio, *De Virginibus*, III, 7, 33.

²⁷ Battaglia-Interdonato 2019, p. 7 della postfazione (le pagine non seguono una numerazione; contiamo a partire dalla facciata completamente nera alla fine dell'opera: corrisponde alla nostra p. 1).

²⁸ Ivi, p. 15.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Un ricco profilo biografico è offerto da Bourgeois 1981, pp. 7-20.

la bande dessinée» come recita la quarta di copertina del volume a lui dedicato da M. Bourgeois³¹.

La sua produzione³², ampia e visionaria, è fondamentalmente problematica, nel senso che la problematicità, la critica della società borghese e cattolica, la satira, il sadismo e la rappresentazione erotizzata del corpo sono l'elemento cardine dei suoi fumetti³³. Sesso e politica, del resto, andando a braccetto dopo un esordio più marcatamente umoristico, contribuiscono alla costruzione delle vicende e delle figure che le rappresentano. Dalla ricca ereditiera *Paulette*, convertita al comunismo e finita in fabbrica, al villain *Ténébrax*, passando per *Ulysse*, *Miss Mimi* e l'Erzsebet Bathory de *La contessa rossa*, non vi è un personaggio che non si faccia garante della prospettiva sul mondo dell'autore: a volte così tagliente, cruda e «condita dal sadismo»³⁴ da costargli a un certo punto la *damnatio calami* in libreria.

Luogo emblematico del confronto con le *Metamorfosi* di Apuleio è la prima tavola del vol. 1 del suo *Liberò adattamento*, sede, appunto, del dialogo con l'autore e con il pubblico. L'ironia investe il fruitore dell'opera fin dalla *splash page* d'esordio³⁵, fornendogli le coordinate essenziali per potersi addentrare tra le pagine. G. Pichard, oltre a intuire la chiave di lettura parodica attraverso cui

³¹ Per approfondimenti di natura biografica, oltre al libro in questione e alla postfazione già citata di Battaglia-Interdonato 2019 all'*Ulysse*, si vedano anche i numerosi articoli-tributo facilmente accessibili dai motori di ricerca della rete.

³² Per una bibliografia che arriva almeno fino al 1981 cfr. Bourgeois 1981, pp. 147-156.

³³ In generale, sui temi-chiave della sua opera cfr. *ivi*, pp. 21-82.

³⁴ Fontana 2022, p. 282.

³⁵ Nell'albo francese il testo della prefazione, però, è preceduto da un ulteriore paragrafo omissso nella ristampa in italiano che fornisce, come accennavamo, alcune utili informazioni sulla biblioteca dell'autore: «Le titre que les anciens donnèrent postérieurement à cet ouvrage pour le charme qu'ils y trouvèrent était "L'Âne d'or". La présente version étant une adaptation libre, il nous a semblé préférable de lui en attribuer un nouveau. Dans sa banalité, celui qui a été adopté correspond assez fidèlement au sujet de l'ouvrage; c'est son seul mérite. En guise d'introduction, notre paresse naturelle s'accommodera assez bien d'un extrait de la préface de l'édition française de 1834 dans la traduction de J.A. Maury».

larga parte della critica tenderà poi a dischiudere le porte del capolavoro – sono questi gli anni della monografia di J.J. Winkler³⁶ che propugna un'interpretazione esclusivamente comico-satirica del romanzo³⁷ –, gioca nell'opporre il proprio rifiuto al sistema capitalistico della sperequazione economica citando a mo' di aforisma una frase di Apuleio³⁸:

Ma, prima di concludere su questa notarella di speranza retrospettiva, può essere utile ricordare che Apuleio nacque [...] e che uno dei suoi pensieri ricordati dai posteri ha rimesso in gioco tutti i grandi maestri, presenti, passati e, ahimè, futuri. Eccola: "Vorrei comprare a prezzo del mio patrimonio il disprezzo per questo patrimonio".

Apuleio può riposare in pace poiché per noi è quasi cosa fatta.

Si tratta di un richiamo parzialmente riformulato al capitolo 23 dell'*Apologia*³⁹:

³⁶ Cfr. Winkler 1985.

³⁷ Oggi superata in favore di una lettura meno 'manichea' che riconosce ad Apuleio «il corretto dosaggio di *utile* e *dulce*» (Graverini-Nicolini 2019, p. XXXVIII). Su come l'opera sia e possa essere letta cfr. anche le pp. XXV-XXXI e *infra*.

³⁸ Tali righe dell'orazione *de magia* probabilmente sono un'eredità del *Dictionnaire historique, par une Société de Gens de Lettres*: lo conferma il fatto che sono riproposte, sempre senza la precisa indicazione del capitolo e in termini grossomodo analoghi, anche nell'edizione francese di Bastien 1787, a p. 8 («Il dit cependant quelque part, qu'il auroit acheté, au prix de son patrimoine, le mépris de ce patrimoine») e a p. 25 n. 6 («Il ajoûte qu'il n'avoit pas fait difficulté d'acheter, au prix de son patrimoine, le mépris de son patrimoine: mépris qui est un bien plus considérable que le patrimoine même»). La citazione alla p. 8, poi ripresa a p. 25, si inserisce in un estratto dichiaratamente sottratto al dizionario in questione, ove Apuleio è celebrato per le sue posizioni da 'umanista secolare' *ante litteram*. Posto che nella prefazione all'edizione francese del suo fumetto G. Pichard cita la traduzione di J.A. Maury del 1834 (al testo latino stabilito dallo stesso J.F. Bastien), non è difficile pensare che questo libro in suo possesso, ad oggi purtroppo difficilmente reperibile, ospitasse un identico estratto. Fonte per l'autore, a questo punto, dell'aforisma.

³⁹ Riproduciamo la traduzione di Moreschini 2011⁵ e il relativo testo a fronte, che segue quello approntato da H.E. Butler e A.S. Owen (Oxford 1914).

L'ASINO D'ORO

George Pichard

"L'asino d'oro", modello in sordina di molti romanzi che ne hanno preso solo il frivolo, trascurando l'utile e la morale, è 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; è una continua ed allegra satira di disordini di cui le streghe, i sacerdoti, gli impudichi, i ladri ed i grandi riempivano il mondo.

L'ostentato ottimismo dell'autore di questo testo, che già tanti anni fa riteneva che questi vari mali fossero ormai dietro di lui, non può non rallegrare l'onesta gente. Ma, prima di concludere su questa notarella di speranza retrospettiva, può essere utile ricordare che Apuleio nacque a Madaura in una colonia romana d'Africa, che fu filosofo e seguace di Platone e che uno dei suoi pensieri ricordati dai posteri ha rimesso in gioco tutti i grandi maestri, presenti, passati e, ohimè, futuri. Eccola: "Vorrei comprare a prezzo del mio patrimonio il disprezzo per questo stesso patrimonio". Apuleio può riposare in pace poiché per noi è quasi cosa fatta.



Figura 5. Georges Pichard, da «L'asino d'oro...», Supplemento al n. 9 di «2984» 1985 (vol. I), tav. 1.

Pietro Vesentin

neque enim dubitassem equidem vel universum patrimonium impendere, ut acquirerem mihi quod maius est contemptu patrimonii.

E certamente non avrei esitato a dar fondo a tutto il mio patrimonio pur di procurarmi, con il disprezzo del patrimonio, quello che per me vale di più.

Ed è proprio a partire dalle righe sopra che, da oppositore a una società intesa come piramide di rapporti economici e sociali, l'artista introduce nella sua opera il tema della disuguaglianza di classe, argomento che prepara la via a una riflessione viva e sarcastica sulla forza oppressiva del sistema, del cristianesimo e del patriarcato, nonché sui rapporti grotteschi e allucinanti tra gli animali, specchio orwelliano, nella loro cruda realtà, di quelli tra esseri umani⁴⁰.

Il mondo faunistico, a tal proposito, abdica a ogni forma di reticenza fin dalla tavola in cui fa il suo ingresso, ma se il cavallo e l'asino di Milone rifiutano Lucio anche nel romanzo (cfr. *met.* III, 26, 4-8) perché, nei fatti, è un 'extracomunitario' (tav. 39: «Cosa? Che asino è quello? Non l'ho mai visto qui! Oggigiorno le bestie credono di potersi permettere di tutto»), è nella scena delle mandrie equine alle tavv. 20-21 del II albo (esemplata su *met.* VII, 16, 3-5) che Pichard decostruisce, con un'ironia affilata, l'ideologia benpensante *radical chic*.

A Lucio asino è concesso in premio per il suo buon servizio di accoppiarsi con le cavalle, ma gli stalloni non sono di questa idea (tavv. 20-21 vol. II):

⁴⁰ La questione relativa al rapporto uomo-animale assume, peraltro, una curiosa deriva 'vegana' quando, nel finale dell'opera (cfr. tav. 46 vol. II), Lucio si rivolge a Iside (e indirettamente al lettore da cui si congeda) dicendo: «Volendo penetrare i misteri senza essere stato iniziato, ho conosciuto la miseria delle bestie... d'ora in poi, se non potrò aiutare queste povere creature, cercherò almeno di lasciarle in pace. Se ti degni di accettarla, o Iside, questa sarà la mia riconoscenza».

[stallone 1] COSA? Un asino! E il vizioso ciuchino pare animato dalle peggiori intenzioni! Non lasciamolo avvicinare alle nostre femmine...

[stallone 2] E perché mai scusa? Questi campi appartengono a chi li bruca...

[stallone 1] Taci, scemo. Tu sarai contento soltanto quando diventerai padre d'un muletto!

[stallone 2] Oh, al signore non piacciono le bestie differenti?

[stallone 1 (o 2?), allo stallone 3] Guarda guarda, vedo giusto una delle tue giumente che...

[stallone 3] EH?

[stallone 3, correndo verso Lucio] EHI! SÍ! DICO A TE, SOMARELLO!... SENTIMI BENE...

[stallone 1 (o 2?) allo stallone 3] Ma credevo che tu...

[stallone 3] ...SONO DI IDEE PROGRESSISTE, IO! SOLO I CAVALLI MEDIOCRI LA PENSANO COME TE! GLI ASINI HANNO I NOSTRI STESSI DIRITTI! MA NON PER QUESTO ANCHE LE STESSE GIUMENTE!

[...]

[stallone 3, alla giumenta] Taci squaldrina.

La mediazione allegorica traccia, con effetto eufemistico, il netto confine di un'invettiva insieme sottile e manifesta che bersaglia al contempo il reazionario e le ampie vedute posticce del finto progressista, còlti entrambi in fallo di fronte ai diritti civili: *closed-minded*, razzisti e maschilisti.

Maschilisti, del resto, e fieramente comunisti⁴¹, restano anche i briganti che catturano la fanciulla: hanno abusato di Panfile, «sorpresa e costretta subito a soddisfare uno ad uno i membri della banda» (tav. 40) e dunque incapace, con la bocca piena, di pronunciare i suoi incantesimi – la magia è potente, insegna Pichard, ma il patriarcato di più –; hanno goduto di Fotide, che però si è messa all'opera *sponte sua* (cfr. tav. 41) mitemente offrendosi al maschio dimentica del suo sentimento per il protagonista (tav. 9 vol. II: «e

⁴¹ Come suggerisce la lettura della tav. 7 vol. II (si fa riferimento alla morte della fanciulla chiusa nel ventre dell'asino): «Ed è un'idea morale ed egualitaria, perché quando i poveri vedranno quale sorte noi riserviamo ai ricchi... resteranno ancora poveri, ma saranno un po' meno invidiosi [...] e così quest'ignobile ciuco e questa ignobile femmina traditrice contribuiranno, loro malgrado, alla felicità del POPOLO!!!».

basta con questo Lucio! Abbiamo di meglio da fare...»), e infine si preparano a beneficiare allo stesso modo delle grazie di Carite, cui non resta che gridare: «Lasciatemi! Non toccatemi! Preferisco morire, piuttosto che essere l'oggetto della vostra ignobile lubricità!» (tav. 43).

C'è però una figura, se si esamina il tema della critica al sessismo, che merita un approfondimento specifico. Vittima della spregiudicatezza dei banditi, la loro governante – non più attempata come nel romanzo, ma giovane e procace – è un personaggio che occorre a G. Pichard per gettare luce non solo sui meccanismi della cultura fallocratica, ma anche sulle storture di un sistema – la cerchia dei ladroni nullatenenti – che, propugnando e trincerandosi dietro l'ideale di equità economica, calpesta totalmente quello di *gender equality*...

«Poche chiacchiere!» urla uno di loro contro la donna, calcian-dola:

«Da bere, presto! E del migliore! O vedrai cosa succede al tuo bel sedere!» (tav. 42).

Al posto della *bella fabella* – sostituzione emblematica –, il disegnatore si cimenta in una caustica satira di costume che, senza risparmiare nessuno, decostruisce a trecentosessanta gradi il mondo.

Riproduciamo adesso, con alcuni tagli, il dialogo tra Carite e la sorvegliante alle tavole 44-46.

[Carite] E tu mi lasceresti alla mercé di quei miserabili!? Se non vuoi aiutarmi a fuggire, potresti almeno porre fine ai miei tristi giorni, perché non posso sopportare gli odiosi ardori di quegli assassini!

[Custode] Vorresti forse privare quella gente del frutto dei loro sforzi, togliendoti la vita? Ecco come sono i ricchi! Non pensano che a loro! Aspetta un po', ragazza mia! Prima di servirmene per punirti, questo bastone diventerà il tuo amante. Spero tu capisca ciò che intendo. Gli uomini, al loro ritorno, troveranno il sentiero tracciato, e tu non avrai più motivi per sacrificarti, perché ti sarai sbarazzata della tua ingombrante virtù!

[...]

[Custode] Ed ora questo bastone, dopo averti accarezzato, come un innamorato, ti castigherà come uno sposo!

[...]

[Custode] Sì?... Bene... ma per una volta che sono dalla parte del bastone... Devo confessare che trovo la cosa abbastanza divertente... Quindi che ne diresti di andare avanti ancora per un po'?...

[...]

[Custode] Stai bene a sentire: in avvenire rispetta quelle brave persone. Sappi che fanno meglio a recuperare il denaro ingiustamente accaparrato dai ricchi... che a dedicare la loro vita ad un lavoro stupido e degradante!

[...]

[Custode] Ma io non sono loro schiava. Io lavoro volontariamente. Mi hanno portata con loro dopo aver ucciso il mio sposo ed i miei figli, che avevano avuto il torto di fare resistenza mentre loro volevano solo svaligiarci, dopo avermi violentata... ed hanno avuto la bontà di lasciarmi la vita!

[...]

[Custode] Io non lavoro per trarne un odioso profitto ma per il bene della nostra comunità ed obbedisco a tutto ciò che loro mi ordinano...

[Carite] Molto bene, ma perché quelle catene?

[...]

[Custode] Ma è perché io non sia tentata di tornare in un mondo perverso! Perché in passato alcune donne che si erano riabilitate attraverso il lavoro egualitario e la fratellanza, hanno poi voluto sfuggire alla loro benevola vigilanza. Queste catene mi proteggono dunque contro ME STESSA!

G. Pichard, insomma, non esita a restituire la voce ai 'vinti', ma la voce dei 'vinti', che lottano quotidianamente per la sopravvivenza in un mondo in cui i rapporti sociali sono regolati da una ritualità sessista e violenta, non intende sollevarsi contro gli oppressori. L'idea dell'autore è quella di gettare una luce satirica sul meccanismo psicologico alla base dell'adesione: politica o religiosa⁴² non importa. La custode, che soffre della *Sindrome di Stoc-*

⁴² Si veda, a questo proposito la velata critica al cristianesimo alla tav. 30 del vol. II: «Il mugnaio aveva una cattiva moglie, avida dei beni altrui, impudica e oltremodo sbevazzona. Apparteneva inoltre a una strana setta, i cui membri dicevano di essere tutti uguali e adoravano un dio unico, ma ella nascondeva tutto ciò sotto un aspetto grazioso...».

colma – annulla, cioè, se stessa per sposare la causa dell’aguzzino – soccombe come donna e come essere umano titolare di diritti, assorbita nella luce inquietante della setta. È antisociale, nel senso che non ha difficoltà a legittimare il proprio vissuto di brutalità e sofferenza – è stata violentata dai briganti, ha perso per colpa loro lo sposo e i figli, ma va tutto comunque bene –, eppure, paradossalmente, è ipostasi di una socialità perversa: perché se anche i maschi con cui vive non le dimostrano alcuna forma di rispetto o sentimento, non vede, non sente e non vuole compiacere altro che il loro coro. È nuda, in catene e ha gli occhi a momenti chiari (cfr. tavv. 44-45), a momenti scuri (cfr. tav. 46), ma sempre sbarrati: lo sguardo della solitudine, del fanatismo e del desiderio.

Il discorso sull’eros femminile, che in tutto il fumetto assume esplicitamente il ruolo propulsore dell’azione, acquisisce qui una tonalità particolarmente *strong*; non tanto perché vi siano illustrazioni veramente oscene – negli albi il nudo integrale è quasi del tutto assente e le scene di coito, per quanto triviali, sono sempre evocative sotto il profilo artistico –, né perché sia intriso di un lesbismo⁴³ larvato, rimarcato con enfasi ironica – non possiamo

⁴³ Diversamente da quanto si verifica in altri «fumettacci» coevi – ragioniamo riprendendo il discorso di Spinazzola 2008, p. 63 –, in cui la «femminilità [...] libera la sua sessualità entusiasticamente» salvo poi subire i «guai, le sventure, le umiliazioni» cui la sua intraprendenza la scopre (tutto questo «suggerisce che la donna, se non ha un uomo a proteggerla, si espone ai castighi più sadici»), nel caso dell’opera di cui ci stiamo occupando non mancano esempi di donne indipendenti. Femmine che non aspettano frementi nell’attesa che l’uomo ecciti e soddisfi le proprie voglie – è così, invece, Fotide che si sottomette volontariamente al piacere dell’uomo (cfr. tavv. 20 e 41) –, ma che si prendono direttamente ciò che desiderano: Panfile – armata di frustino –, Merroe e Pantia. Nei fatti, *Les sorcières de Thessalie* del titolo. La figura della *mistress* è una diretta eredità apuleiana che, tuttavia, acquisisce nell’albo un’ulteriore emblematica caratteristica: il lesbismo (tav. 9: «...ma aiutata da Panthie, una strega che andava volentieri a letto con lei...»; tav. 11: «Oh, mia Panthie, abbiamo fatto un buon lavoro! Ora amiamoci sotto gli occhi dell’umido Aristomede»). Esso, che coinvolge anche la custode dei briganti, diviene uno dei fili rossi della riscrittura e, pur affiorando carsicamente qui e lì, sembra acquisire la funzione – nell’ottica, almeno, del lettore maschio eterosessuale cui è desti-

aspettarci, del resto, che in un fumetto *only for man* degli ultimi Ottanta la donna si emancipi del tutto dalla somma di tabù secolari che i generi si portano dietro –, né tantomeno per il sadismo in sé per sé. Ma non ci aspettiamo nemmeno, e sta in questo la forza visionaria dell'illustratore e il potere impressionante della linea *hard* che traccia, che nel manifestare e dar forma alle proprie fantasie erotiche (tav. 44: «Ed ora questo bastone, dopo averti accarezzato, come un innamorato, ti castigherà come uno sposo!») la custode non sappia concepire e immaginare nient'altro al di fuori di quanto il brigante – l'uomo – l'ha costretta a subire tutte le volte che se l'è ritrovata a portata di tiro. Perché se in un primo momento – e già la controparte apuleiana si prestava a questo moto dell'animo⁴⁴ – sembra trarre la soddisfazione di chi, masochista per volontà di altri, scopre d'improvviso la propria vena sadica, ne gode e coglie l'occasione per rivalersi sul suo prossimo (tav. 44: «Sì?... Bene... ma per una volta che sono dalla parte del bastone... Devo confessare che trovo la cosa abbastanza divertente... Quindi che ne diresti di andare avanti ancora per un po'?...»), in realtà ha già confessato con schiettezza disarmante di volersi unicamente premurare che «al loro ritorno», i maschi trovino «il sentiero tracciato» (tav. 44). È un ritratto simbolicamente potente, innervato di un'istanza polemica radicale, che precorre i tempi. Nella ricerca del piacere, è come se suggerisse l'autore al suo lettore, questa donna e il suo eros non esistono: anche nell'immaginazione della vittima viene prima l'uomo.

Su questa precedenza la governante plasma le sue fantasie personali e, in una intima reintegrazione regressiva, si costruisce un rifugio per l'ego riscrivendo i fatti, appropriandosi di una narrazione, poi restituita all'interlocutrice, in cui è *in control*; padrona nell'annullare i suoi stessi desideri, autosabotatrice in favore del patriarcato: «Ma io non sono loro schiava... Io non lavoro per

nata l'opera – di proiettare un'ulteriore inquietante *allure* sui 'femminili divergenti', su quelle donne che, per qualche motivo (il potere soprannaturale, la follia...), non sono allineate, rendendole ancora più cariche di fascino perturbante.

⁴⁴ Cfr. *met.* IV, 25, 4-6.

trarne un odioso profitto ma per il bene della nostra comunità» (tavv. 45-46).

Ecco messa su pagina la personale apocalisse della disintegrazione dell'io-singolo, dell'io-donna, dell'io-donna soggetto desiderante in favore della deformità sociale e relazionale che trionfa nella caverna sul monte: la perturbante miniatura fagocitante («in passato alcune donne che si erano riabilite attraverso il lavoro egualitario... hanno poi voluto sfuggire...» tav. 46) di una caverna ben più grande: Parigi, la Francia, il mondo in cui Pichard vive.

Si capisce allora perché l'asino Lucio, «sentendo questi discorsi inquietanti» (tav. 46) sulla più distorta forma di integrazione esistente – quella della persona nella setta, nell'associazione che cerca di dissolvere l'io nel Loro –, pianta in asso la sua guardiana e se la batte. Del resto, come le spiega Carite fuggendo alla tav. 46: «È solo una bestia... non è come noi, così sensibile al piacere della vita collettiva...».

3. *Considerazioni conclusive: una società in déshabillé*

L'atteggiamento discriminatorio che colpì (e che ancora colpisce) il fumetto erotico, collocato in una posizione sovversiva e marginale nel mondo degli studi letterari e soggetto ad analisi spesso deprecatorie e moralistiche, corrisponde, per alcuni versi, a quella – altrettanto scomoda – in cui, per lungo tempo, fermentò inerte e silenzioso il romanzo di Apuleio: attraversato dallo studioso «per accedere ad aree poco note della cultura antica»⁴⁵ e paralizzato da una pregiudiziale critica – sovente riscontrabile, a onor del vero, quando si parla di letteratura di consumo, classica o meno – che ne faceva un prodotto per le masse, implicitamente meno degno della 'cultura superiore'. È una coincidenza significativa, allora, che i disegnatori erotici come G. Pichard, ma anche come M. Manara, si servano delle *Metamorfosi* per i loro *remake*. Il romanzo non viene semplicemente preso come schema di riferimento utile a illustrare storie con trame simili, ma è scrupolosamente messo su tavola: non in una miniatura volgare e devita-

⁴⁵ Graverini-Nicolini 2019, p. XXV.

minizzata, bensì in una riscrittura attenta ed elegante che sa guardare con garbo fin nei precordi dell'opera, riuscendo ad eviscerarne, come abbiamo mostrato, anche il dettaglio più prezioso.

Le verità sono due. La prima: *L'asino d'oro* per la sua ricchezza e per la sua forza evocativa si è sempre prestato all'intreccio con altre forme d'arte e di espressione, e non c'è, dunque, da stupirsi che finisca pure 'in vignetta'. La seconda: si tratta di un'opera in cui la rappresentazione del desiderio, dell'eros, del proibito e di ciò che, in apparenza, non è rappresentabile, acquisisce una nettezza visiva sostanziale. Al contempo, proprio in virtù della sua natura di raffinatissima 'sitcom all'aperto', la storia dell'asino è uno spazio ove ampiamente si offrono al lettore spunti di riflessione sui mali della provincia e della città, sulla fisionomia psicologica, culturale e sociale degli uomini e delle donne. E sono proprio questi spunti, proposti nell'eccitante schema di degustazione di un'opera 'esotica' in latino, che nutrono G. Pichard e che lo spingono a costruire la sua personale visione del mondo: una riflessione che prende forma e tinta, morbidezza e movimento, chiaro e scuro, pause e accelerazioni grazie a matite e colori. Un unico libro in due albi in cui il corpo nudo vuole essere degustato dagli occhi del fruitore, ma in cui la pornografia non è il punto d'arrivo, quanto, piuttosto, quello di partenza: una «réponse à l'inquiétude de l'homme»⁴⁶.

Abstract.

This article investigates, using methods from narratological, semiotic, and thematic criticism, a singular chapter in the reception of Apuleius's novel *The Golden Ass*, namely *L'asino d'oro. Libero adattamento ispirato al testo di Apuleio*. This two-volume comic book, created by Georges Pichard, was first published in France by Glénat in 1985 and later translated and reprinted in Italy. The aim of this inquiry is to examine how the illustrator engages with the original work and to explore the ways in which key themes from *The Metamorphoses* — particularly those of the body and sexuality — are projected into a 'men-only' product traditionally relegated to the margins of literary studies: the erotic graphic novel. This pornographic comic, which the French artist reimagines in

⁴⁶ Bourgeois 1981, p. 39.

Pietro Vesentin

a modern direction, becomes a vehicle for layered and radical social critique — made possible, in this specific case, by the Apuleian narrative.

Keywords.

Apuleius, Metamorphoses, Georges Pichard, Graphic novel, Erotic comics, Gender and Body.

Pietro Vesentin

Università degli Studi di Padova

pietro.vesentin@unipd.it

BIBLIOGRAFIA

Barbieri 2022⁴: D. Barbieri, *Semiotica del fumetto*, Carocci, Roma.

Bastien 1787: J.F. Bastien, *L. Apuleii, Madaurensis Platonici, Metamorphoseos; sive Lusus asini. Les Métamorphoses; ou l'Ane d'or d'Apulée, Philosophe Platonicien. De la ville de Madaure*, Paris.

Battaglia-Interdonato 2019: B. Battaglia-P. Interdonato, *Né Dio né Stato. Ode all'anarcoerotismo*, postfazione a J. Lob-G. Pichard, *Ulysse*, Rizzoli, Milano.

Bourgeois 1981: M. Bourgeois, *L'Oeuvre érotique de Georges Pichard*, Glénat, Grenoble.

Fo 2015: A. Fo (a cura di), *Apuleio. Le metamorfosi o L'asino d'oro*, Einaudi, Torino.

Fofi 2012: G. Fofi, *L'unica forma d'arte figlia del nostro tempo*, in V. Spinazzola (a cura di), *Tirature. Graphic Novel. L'età adulta del fumetto*, il Saggiatore, Milano, pp. 10–14.

Fontana 2022: D. Fontana, *Il fumetto. Le sue origini e la sua diffusione in Italia*, Luglio, Trieste.

Graverini 2020: L. Graverini, *Testo e immagine nelle Metamorfosi di Apuleio*, in G. Moretti-B. Santorelli (a cura di), *Latina Didaxis XXXIV. Leggere e guardare. Intersezioni fra parola e immagine nella cultura latina e nella sua fortuna*, Atti

Apuleio V.M.18. Le Metamorfosi a luci rosse di Georges Pichard

del Convegno (Genova, 7-8 maggio 2019). Dipartimento di Antichità, Filosofia e Storia (sezione D.AR.FI.CL.ET.), Ledizioni, Genova, pp. 65-84.

Graverini-Nicolini 2019: L. Graverini-L. Nicolini (a cura di), *Apuleio, Metamorfosi. Volume I. Libri I-III*, Mondadori, Milano.

Harrison 2020: S. Harrison, *Psiche nel XIX secolo: immagini dall'arte*, in G. Moretti-B. Santorelli (a cura di), *Latina Didaxis XXXIV. Leggere e guardare. Intersezioni fra parola e immagine nella cultura latina e nella sua fortuna, Atti del Convegno (Genova, 7-8 maggio 2019). Dipartimento di Antichità, Filosofia e Storia (sezione D.AR.FI.CL.ET.), Ledizioni, Genova, pp. 85-94.*

Manara 2021: M. Manara, *L'asino d'oro e Gulliveriana*, Feltrinelli Comics, Milano.

Moreschini 2011⁵: C. Moreschini (a cura di), *Apuleio, La magia*, BUR, Milano.

Moroni 2022: M.G. Moroni (a cura di), *Fumetti e letteratura. Percorsi dal mondo classico alla contemporaneità*, ETS, Pisa.

Pichard 1985: G. Pichard, *L'asino d'oro. Libero adattamento ispirato al testo di Apuleio. Supplemento al n. 9 del periodico mensile "2984"*, Arti grafiche Altrocchi, Cremona.

Pichard 1990: G. Pichard, *L'asino d'oro. Adattamento da Apuleio di G. Pichard*, vol. II, Glénat Italia, Milano.

Spinazzola 2008: V. Spinazzola, *Lo sdoganamento dei fumettacci*, in V. Spinazzola (a cura di), *Tirature. L'immaginario a fumetti*, il Saggiatore, Milano, pp. 61-64.

Stramaglia 2005: A. Stramaglia, *Il fumetto prima del fumetto: momenti di storia dei 'comics' nel mondo greco-latino*, «Segno e Testo» 3, pp. 3-37, tavv. 1-24.

Stramaglia 2007: A. Stramaglia, *Il fumetto e le sue potenzialità mediatiche nel mondo greco-latino*, in J.A. Fernández Delgado, F. Pordomingo e A. Stramaglia (a cura di), *Escuela y Literatura en Grecia Antigua, Actas del Simposio Internacional (Universidad de Salamanca, 17-19 Noviembre de 2004)*, Edizioni dell'Università degli studi, Cassino, pp. 577-643, tavv. 1-24.

Vesentin 2024: P. Vesentin, *The Golden Ass. Il romanzo di Apuleio nel graphic novel di Milo Manara*, «Thersites» 19, pp. 410-441.

Winkler 1985: J.J. Winkler, *Auctor & Actor. A Narratological Reading of Apuleius's The Golden Ass*, University of California Press, Berkeley.