Luca Graverini

Al confine tra fantastico e reale: la tempesta, la soglia, il sonno

Abstract

Di solito, un buon racconto fantastico si regge anche grazie alla presenza di una certa dose di realismo o verosimiglianza, che è necessaria a rendere la trama comprensibile e appassionante. Nell'*Odissea* di Omero, ad esempio, il viaggio di Odisseo inizia seguendo una rotta almeno vagamente riconoscibile da un lettore antico (Troia, Ciconia, Capo Malea, Citera); una tempesta lo fa transitare in un mondo di fantasia popolato da creature strane e terribili (Lotofagi, Polifemo, Circe, Sirene ecc.); finché i Feaci lo riportano finalmente a Itaca, profondamente addormentato. La funzione del sonno come ponte tra verosimile e fantastico è sfruttata anche, a più riprese, nelle *Metamorfosi* di Apuleio, dove però i due elementi coesistono e interagiscono in modi più complessi e intriganti. Jack Winkler, come è noto, ricavava dall'incertezza dei confini tra reale e sovrannaturale un supporto alle sue idee sulla natura aporetica del romanzo; un'interpretazione di tipo meno decostruzionistico può far ricorso alla teoria della dissonanza cognitiva, provocata dal testo per favorire l'effetto sorpresa di alcune svolte della trama, l'identificazione empatica del lettore con i personaggi, e in definitiva la sua immersione nell'universo narrativo.

Usually, a good fantastic tale also relies on the presence of a certain degree of realism or plausibility, which is necessary to make the plot understandable and engaging. In Homer's *Odyssey*, for example, Odysseus' journey begins by following a route at least vaguely recognizable to an ancient reader (Troy, the land of the Cicones, Cape Malea, Cythera); a storm then carries him into a fantasy world populated by strange and terrifying creatures (Lotus-Eaters, Polyphemus, Circe, the Sirens, etc.); finally, the Phaeacians bring him back to Ithaca, fast asleep. The function of sleep as a bridge between the plausible and the fantastic is also exploited, at several points, in Apuleius' *Metamorphoses*, where, however, the two elements coexist and interact in more complex and intriguing ways. As is well known, from the uncertainty of the boundaries between the real and the supernatural Jack Winkler drew support for his ideas about the aporetic nature of the novel; a less deconstructionist interpretation, however, may appeal to the theory of cognitive dissonance, provoked by the text in order to enhance the surprise effect of certain plot twists, the reader's empathetic identification with the characters, and ultimately their immersion in the narrative universe.

1. *Introduzione*

È difficile definire cosa sia esattamente il fantastico; personalmente, confesso di averne una concezione intuitiva ma non ne saprei dare una definizione chiara, precisa, e universalmente valida. Nella narrativa d'invenzione, spesso non è facile tracciare precise linee di confine tra ciò che è reale o realistico e ciò che è fantastico. Trattando di narrativa di invenzione, in certo senso, tutto è fantastico in quanto irreale e frutto di fantasia; eppure, se adottiamo più restrittivi criteri di plausibilità e di verosimiglianza, è innegabile che – per esempio – la storia di Ulisse e Polifemo ci sembri più fantastica del romanzo di Caritone[1]. L'incontro con un ciclope gigantesco e terribile esce dai canoni del quotidiano ben più del racconto, eccezionale quanto si vuole ma molto realistico, di due giovani che dopo esser stati

[1] Menziono il *Cherea e Calliroe* perché per esso viene spesso usata l'etichetta di "romanzo storico" – cf. ad es. HÄGG (1987) –; per HUNTER (1994, 1083), Caritone «consciously exploits the gap between epic and historiography»); ma qualunque altro dei cinque romanzi greci "canonici" poteva servire al confronto. Meno adatti sarebbero stati, ad esempio, le *Meraviglie di là da Tule* di Antonio Diogene, la *Storia vera* di Luciano, o le *Metamorfosi* di Apuleio.

separati dalla malizia di alcuni e dalla cattiva sorte si ritrovano dopo molte avventure. Eppure, non è affatto impossibile immaginare storie ancora più fantastiche di quella del ciclope, il cui aspetto fisico rientra pur sempre nei canoni di una distorta ma ancora riconoscibile biologia umana – basti pensare ad alcune creature mostruose partorite dalla fertile mente di H.P. Lovecraft o ai molti alieni rappresentati nei moderni film di fantascienza, che si spingono ben oltre le già fantasiose creazioni della paradossografia antica[2]. D'altra parte, non mancano nemmeno romanzi, soprattutto moderni, nei quali la narrativa d'invenzione si distacca dalla normalità quotidiana molto meno dell'avventurosa storia di Cherea e Calliroe.

In sostanza, definizioni molto precise del fantastico non sembrano particolarmente utili: con l'aumentare della precisione, aumentano inevitabilmente anche i fenomeni letterari che sfuggono alle nostre categorizzazioni, come la sabbia tra le dita di una mano. Forse si può dire che il fantastico è un fenomeno scalare, e lo spazio letterario definito dagli estremi che possiamo etichettare "fantastico" e "realistico" non è caratterizzato da soluzioni di continuità particolarmente nette.

Eppure, tracciare qualche distinzione è possibile, e non è affatto un esercizio inutile. Esistono, come ho già accennato, racconti più fantastici di altri; e all'interno di uno stesso racconto esistono sezioni più o meno fantastiche. I criteri che si possono adottare per distinguere tra questi racconti e queste sezioni sono, almeno per me, tutt'altro che chiari e sicuri; ma uno che almeno in qualche caso rivela una certa utilità è la concretezza geografica – una cosa a cui accennano, per altri versi, anche Anna Angelini, Tommaso Braccini e Pietro Li Causi nei loro contributi a questa raccolta di studi. Nell'ottica di indeterminatezza che ho scelto di adottare, l'*Odissea* è una fonte particolarmente ricca di esempi intriganti, anche per la sua natura liminale: Gérard Genette, come è noto, collocava il poema a metà strada tra *epos* e romanzo[3].

2. *Omero*

Quando vuole, nell'*Odissea,* Omero sa dare riferimenti geografici abbastanza precisi e riconoscibili. Questo accade, ad esempio, per il viaggio di Telemaco a Pilo da Nestore e a Sparta da Menelao (libri 1-4), o la tappa di Menelao in Egitto durante il suo complicato *nostos* (4.351 ss.), che possiamo più o meno tracciare su di una carta geografica; e qui do per scontato che lo stesso potesse fare, con un maggior grado di approssimazione, un lettore antico. La geografia del viaggio di Odisseo comincia anch'essa in modo abbastanza riconoscibile (9.39 ss.): parte ovviamente da Troia, arriva spinto dal vento nella terra dei Ciconi dove saccheggia la città di Ismaro, poi prosegue verso sud (9.78). A Capo Malea (la punta meridionale del Peloponneso), però, lo coglie una tempesta e il vento di Borea lo sbatte lontano, "oltre l'isola di Citera" (9.80 s.)[4]. Da qui in poi la rotta di Odisseo si fa parecchio indeterminata, e lui e i suoi compagni vagano per mari sconosciuti e incontrano personaggi, luoghi e popoli favolosi: i Lotofagi, Polifemo, Eolo, i Lestrigoni, Circe, l'Oltretomba, le Sirene, le Simplegadi, Scilla e Cariddi, la Trinacria, Calipso, l'isola dei Feaci.

Queste sono le tappe del viaggio di Odisseo di cui lui stesso racconta ai Feaci; occupano solo tre libri e mezzo del poema, ma sono certamente quelle che un po' tutti conoscono e

[2] Per una buona visione d'insieme sulla paradossografia antica cf. ad es. SCHEPENS – DELCROIX (1996).
[3] GENETTE (1982, 200): rispetto all'*Iliade*, l'*Odissea* è «…une œuvre toute différente, et dont la relation à la précédente est ici assez oblique: dix ans après, comparse devenu héros, changement du thème d'action (de l'exploit à l'aventure) et de l'attitude narrative, soudain presque entièrement focalisée sur le seul héros… Quasi changement de genre, donc, car Homère fait ici plus de la moitié du chemin qui sépare l'épopée du roman».
[4] Anche la flotta di Menelao fu colta da una tempesta a capo Malea: *Od.* 3.286 ss.

ricordano. E da quello che ci dice Omero è impossibile dire *dove* hanno luogo tutte o quasi queste avventure – possibili eccezioni possono essere la Trinachia e Scilla e Cariddi (fig. 1). L'isola Eubea è nominata un paio di volte come paradigma di terra lontana e difficile da raggiungere partendo da Scheria, l'isola dei Feaci: questo la dice lunga su quanto, al converso, sia lontana e difficile da raggiungere Scheria se partiamo da una località ben riconoscibile come l'isola Eubea. Antichi e moderni hanno tentato di ricostruire la rotta complicata di Odisseo e di ancorarla a luoghi conosciuti del Mediterraneo (vedi ad es. fig. 2); ma mi pare che questo ci dica più sul modo in cui antichi e moderni talvolta leggevano e leggono Omero, che non sulle tecniche di *fiction* adoperate da Omero stesso. Certo, l'*Iliade* ha guidato Schliemann verso il luogo di Troia; ma dubito sinceramente che sarà mai possibile scoprire l'antro di Polifemo o la città dei Lestrigoni grazie all'*Odissea.* Forse si può dire che il fantastico dell'*Iliade* è diverso da quello dell'*Odissea*; e, dal punto di vista della geografia, direi che a sua volta l'*Odissea* è certamente più fantastica dell'*Eneide*, dato che è possibile individuare precisamente su una carta geografica tutte le tappe del viaggio dell'eroe troiano. Virgilio tende a de-fizionalizzare l'*Odissea*, collocando i Ciclopi, le Sirene e Circe in luoghi più o meno precisi e raggiungibili[5].

Quello che mi interessa qui è che in Omero la tempesta di capo Malea segna una sorta di spartiacque tra i due mondi visitati da Odisseo, quello reale e quello fantastico. Ancor più interessante è come il poema drammatizza il movimento inverso, il ritorno di Odisseo a coordinate geografiche più o meno riconoscibili – in pratica, Itaca. Come si sa, sono i Feaci a ricondurlo a casa su una delle loro navi: Omero dice che sono navi veloci come il pensiero, ma il viaggio dura un certo lasso di tempo durante il quale Odisseo dorme un sonno profondo, simile alla morte (13.79-80 e 92). Dorme tanto profondamente che all'arrivo a Itaca i Feaci lo prendono di peso e prima di ripartire lo scaricano sulla spiaggia ancora addormentato (13.117 ss.). Quando la loro nave è ormai nei pressi del porto di Scheria Poseidone, adirato per l'aiuto offerto a Odisseo, la affonda (13.162 ss.); sui Feaci pende anche la minaccia di essere del tutto obliterati, dato che secondo un'antica profezia la loro città sarebbe stata sepolta sotto un monte. Non sappiamo come andò a finire, ma Alcinoo chiede perdono a Poseidone e promette di smettere di accompagnare i naviganti alla loro patria (13.180 ss.). In tal modo, il ponte di collegamento tra il mondo fantastico e quello (relativamente) reale si interrompe. Odisseo, se lo volesse, non potrebbe tornare indietro; né un secondo Schliemann potrebbe ripercorrere a ritroso il suo viaggio.

3. *Apuleio*

Quello che noi possiamo fare, invece, è un salto temporale di alcuni secoli, che ci porta dall'*Odissea* all'argomento principale di questo lavoro, le *Metamorfosi* di Apuleio. Come il poema omerico, anche il romanzo latino consta di parti fantastiche e di parti realistiche (dico questo sempre tenendo conto che non si tratta di definizioni assolute, ma di variazioni di grado). I punti di sutura tra queste parti sono quello che mi interessa, e vedremo quanto Apuleio sia debitore di Omero nel trattare questi passaggi.

[5] Per la geografia del viaggio di Enea un riferimento classico è DELLA CORTE (1972). BARCHIESI (c. d. s.) afferma che «there are almost no points on the poem's "map" where we are not given some kind of geographical reference. Very few landscapes or theaters of action are without specific location, whether explicit or implicit […] In short, the Aeneid is territorially grounded as no other epic poem before it». Naturalmente, questo non significa considerare la geografia del poema un dato assolutamente realistico; essa è condizionata profondamente dal programma poetico e ideologico dell'autore.

a) Dal fantastico al reale

Cominciamo dal caso più eclatante. Alla fine del libro 10, l'asino fugge da Corinto per sottrarsi ad una performance disdicevole e pericolosa che comprendeva il pubblico accoppiamento con un'assassina condannata a morte; arriva fino alla spiaggia di Cencre, dove si addormenta. Questo libro termina con le parole *uespertinae me quieti traditum dulcis somnus oppresserat* (10.35.5 «dopo essermi arreso alla quiete della sera, mi ero infine lasciato sopraffare da un dolce sonno»)[6]. Chiudere un libro alla maniera epica, con il sonno dell'eroe, è già una cosa notevole per un asino, ma se si va in cerca di parallelismi epici c'è anche altro[7]. Odisseo, al suo risveglio a Itaca, incontra la sua divinità protettrice Atena, mentre a Corinto Lucio – non è ben chiaro se da sveglio o in sogno[8] – ha una visione di Iside (11.3-6); ambedue sono disperati, ed in una situazione di forte stress emotivo.

Più importante è che, nell'*Odissea* come nelle *Metamorfosi*, il sonno del protagonista segna la sutura fra due sezioni molto diverse (fig. 3)[9]. In Omero siamo all'inizio del libro 13, esattamente alla metà del poema, dove Odisseo, come abbiamo viso, transita dal mondo fantastico a quello (comparativamente) reale. In Apuleio non siamo alla metà, ma quasi alla fine del romanzo; del resto gli 11 libri del romanzo non sono troppo adatti a precise divisioni geometriche e a "chiusure al mezzo". Il passaggio strutturale però è simile: la parte magica e metamorfica delle avventure di Lucio sta per finire, l'asino ridiventerà presto uomo, e la geografia incerta dei libri 4-10 nei quali Lucio vaga genericamente per la Tessaglia è già da un po' diventata concreta e ben determinata dato che Lucio adesso si trova a Corinto, e sta per andare a Roma – due luoghi estremamente precisi e reali. Inoltre: se si guarda al numero di libri, certo, c'è un grosso sbilanciamento tra le due parti del romanzo; ma se si guarda al tempo narrato, siamo effettivamente a metà del romanzo. A quanto pare, gli eventi del libro 11 durano circa un anno, come le avventure di Lucio nei primi dieci[10]. Per l'*Odissea* vale il contrario: se si conta il numero di libri, il sonno di Odisseo si trova al centro del poema; ma se si guarda al tempo narrato, gli eventi precedenti occupano dieci anni, gli eventi successivi solo pochi giorni[11]

Insomma, anche senza tenere conto dell'evidente carica parodica implicita nella sostituzione di un asino al posto di Odisseo, già cominciamo a vedere come la relazione tra romanzo ed epica sia mobile e variata, difficile da incasellare in categorie molto precise[12]. Però è un fatto che Lucio per certi versi è Odisseo, le *Metamorfosi* in certo modo sono

[6] Le traduzioni dalle *Metamorfosi* di Apuleio sono mie.

[7] Sulla convenzione epica di far terminare un libro con il sonno dell'eroe adottata nel romanzo di Apuleio cf. GRAVERINI (2019, 222); HARRISON (2003, 242 s.).

[8] Sul problema cf. DREWS (2015, 523). In questo lavoro mi occupo delle funzioni narrative del sonno, più che non del contenuto narrativo e visuale dei sogni; su questo si veda ad es. SCIOLI (2015), con ampi riferimenti alla letteratura precedente.

[9] Cf. GRAVERINI (2012, 94 s.).

[10] Cf. la discussione in KEULEN – TILG ET AL. (2015, 448).

[11] Difficile dire con certezza assoluta se Apuleio stia volutamente prendendo spunto da Omero in questo punto, come fa varie altre volte (cf. ad es. HARRISON 1990, 1998 e 2009); certo è che la trama delle *Metamorfosi* qui non segue quella dell'*Onos* pseudolucianeo, e quindi probabilmente nemmeno quella delle perdute *Metamorphoseis* greche. In Hld. 5.22.1 – cioè, praticamente a metà delle *Etiopiche* – Calasiris racconta che Odisseo gli è apparso in sogno; lo sguardo dell'eroe è definito ἀγχίνουν ('astuto'), e FUSILLO (2005, 271) suggerisce che questa sia una citazione da Omero, *Od*. 13.332 dove Atena appare ad Odisseo sulla spiaggia di Itaca. Così, anche nelle *Etiopiche* il primo libro della seconda parte dell'*Odissea* è un modello per quello che può essere definito il primo libro della seconda parte del romanzo: in questo punto ha termine il lungo racconto retrospettivo di Calasiris, e da ora in poi è il narratore principale che ha il compito di raccontare la storia. Per il sonno di Lucio all'inizio del libro XI delle *Metamorfosi* apuleiane, BEER (2011) pensa soprattutto al precedente di Odisseo che, arrivato all'isola dei Feaci, cade profondamente addormentato (*Od.* 5.491-493): un parallelo per me secondario e molto meno interessante dal punto di vista strutturale, ma che contribuisce a confermare il *background* omerico dell'episodio.

[12] Per una discussione generale sull'argomento, cf. GRAVERINI (2014).

un'*Odissea*; uno dei tratti comuni tra i due racconti è il modo di usare il sonno come momento di transito tra mondo fantastico e mondo reale.

b) Dal reale al fantastico

Per il passaggio inverso, dal reale al fantastico, come si è visto Omero sfruttava l'espediente della tempesta, una cosa naturale per un eroe navigatore come *Odisseo* – direi, molto più naturale di un Odisseo che dorme per tutto il viaggio da Scheria a Itaca, e non si sveglia nemmeno quando i Feaci lo portano di peso a terra. In Apuleio, come vedremo, il sonno funziona in ambedue i sensi. Prima, però, vorrei esplorare brevemente un'altra metafora del passaggio dal reale al fantastico: quella dell'ingresso, del passaggio di una soglia.

Varcare una soglia

L'incontro di Lucio con la magia è graduale. Avviene prima per interposta persona: nei primi due libri Lucio ascolta le storie delle disavventure sofferte da altri personaggi a causa del loro incauto avvicinarsi al mondo soprannaturale (Socrate, Aristomene, Telifrone)[13]. Un'esperienza simile è il suo ingresso nell'atrio della casa della zia Birrena, dove si trova un gruppo statuario che raffigura il mito di Diana e Atteone: Atteone è un altro personaggio che, come Lucio, va incontro a un triste destino e a una metamorfosi animale proprio a causa del suo incauto accostamento ad una dea, Diana (dea della caccia, ma non casualmente, a causa della sua associazione con Ecate, anche della magia).

I primi libri del romanzo sono scanditi da ingressi successivi che portano Lucio sempre più addentro ad un mondo fantastico, dominato da forze oscure e sovrannaturali. Dapprima lo vediamo entrare in Ipata, la città dove si era svolta l'avventura di Aristomene narrata nel primo libro, e sulla quale tornerò più avanti[14]. A Ipata Lucio cerca ansiosamente tracce di sovrannaturale e di metamorfosi, ma senza riuscirci[15]. Poi entra in casa di Birrena[16], dove contempla le statue che rappresentano il mito di Diana e Atteone: Lucio ne ammira la perfezione artistica, ma non ne ricava alcun avvertimento utile. Entra in casa di Milone e di sua moglie Panfile, una potente strega[17]. Accompagnato da Fotide, si avvicina di nascosto al

[13] GRAVERINI (2019, lxiii ss.).

[14] L'arrivo a Ipata è raccontato a 1.21, ma significativo è soprattutto 2.1.2: *reputansque me media Thessaliae loca tenere qua artis magicae natiua cantamina totius orbis consono ore celebrentur fabulamque illam optimi comitis Aristomenis de situ ciuitatis huius exortam, suspensus alioquin et uoto simul et studio, curiose singula considerabam* («Riflettevo che mi trovavo in piena Tessaglia: e tutto il mondo celebra con voce unanime l'arte magica e gli incantesimi che hanno avuto origine in questi luoghi. Inoltre, pensavo, era proprio in questa città che si era svolta la storia del mio ottimo compagno di viaggio Aristomene: perciò, reso profondamente irrequieto dai miei desideri e dalle mie aspirazioni, osservavo ogni cosa con gran curiosità»).

[15] 2.2.1: *Sic attonitus, immo uero cruciabili desiderio stupidus, nullo quidem initio uel omnino uestigio cupidinis meae reperto cuncta circumibam tamen* («E così, anche senza aver trovato alcun segno né traccia alcuna di ciò per cui smaniavo, continuavo a vagare qua e là come stordito, anzi inebetito per il mio desiderio ossessivo»).

[16] 2.3.6-4.1: […] *ad domum Byrrhenae peruenimus. Atria longe pulcherrima columnis quadrifariam per singulos angulos stantibus attolerabant statuas, palmaris deae facies...* («… giungiamo a casa di Birrena. L'atrio era di una bellezza straordinaria. A ciascuno dei quattro angoli faceva svettare in cima a delle colonne delle statue che rappresentavano la dea della vittoria…»).

[17] Il primo ingresso avviene a 1.22.6, dove però la connessione tra la casa di Milone e la magia non è ancora stata dichiarata. Il legame è invece ormai chiaro ed esplicito a 2.7.1 quando Lucio torna a casa dopo il fatidico incontro con Birrena, rimarcando che compie quest'atto proprio per soddisfare la propria curiosità riguardo all'arte magica: *fores Milonis accedo et, quod aiunt, pedibus in sententiam meam uado. Nec tamen domi Milonem uel uxorem eius offendo, sed tantum caram meam Photidem...* («arrivo alla porta di casa di Milone e, come si dice, decido con i piedi. Non trovo in casa né Milone né sua moglie, ma soltanto la mia cara Fotide...»).

laboratorio magico di Panfile, e da una fessura nella porta osserva stupito la trasformazione di lei in gufo[18]. Infine, entra nel laboratorio magico di persona: e questo ultimo passaggio segna anche il suo ingresso definitivo nel mondo fantastico della magia, non più per interposta persona ma direttamente[19]. D'ora in poi, fino quasi alla fine del romanzo, Lucio sarà non più uomo ma asino. I suoi spostamenti, prima ben determinati geograficamente (da Corinto a Ipata) si fanno indeterminati: prima del suo ritorno a Corinto e poi del viaggio fino a Roma sappiamo solo che Lucio si muove genericamente per la Tessaglia, che nella tradizione antica è terra di streghe e di magia.

Questo tema dell'ingresso progressivo nel mondo fantastico non oblitera completamente il ruolo del sonno come ponte tra i due mondi. Ciò che spinge Lucio a fare il fatidico passo finale, che lo porta dentro al laboratorio magico di Panfile, è lo stupore provato di fronte alla vista della metamorfosi di Panfile in gufo:

> *ego nullo decantatus carmine praesentis tantum facti stupore defixus quiduis aliud magis uidebar esse quam Lucius: sic exterminatus animi attonitus in amentiam uigilans somniabar; defrictis adeo diu pupulis an uigilarem scire quaerebam* (3.22.1-2).
>
> senza esser vittima di alcun sortilegio, ma soltanto per lo stupore e lo sbigottimento provocati dall'aver assistito a quella scena, credevo di esser diventato qualcos'altro – qualunque cosa, tranne Lucio. E così, completamente fuori di me e trasecolando fin quasi alla follia, mi pareva di sognare ad occhi aperti; mi stropicciavo gli occhi, e non capivo se ero sveglio o no.

Questo stupore è talmente potente che provoca in Lucio una prima metamorfosi, senza bisogno di unguenti e formule magiche. Lucio non capisce cosa è diventato, ma noi possiamo intuirlo: finalmente, non è più un semplice *ascoltatore* di storie fantastiche, ma si prepara a diventarne il *protagonista*. Questo avverrà, come si è visto, con il suo ingresso nel laboratorio di Panfile, ma già ora, prima di varcare quella fatidica soglia, Lucio non capisce se è sveglio o sta sognando; si trova in uno stato incerto, a metà fra il reale e l'onirico[20].

Il sonno di Psiche

L'esperienza onirica di Lucio di cui ho appena parlato è soltanto metaforica, anche se non per questo meno significativa; vediamo ora un caso di sonno reale – per quanto, naturalmente, si possa definire 'reale' il sonno di un personaggio immaginario.

Il mio secondo esempio apuleiano viene dalla lunga storia di *Amore e Psiche*, collocata esattamente al centro del romanzo e comunemente ritenuta una buona *mise en abyme* del

---

[18] 3.21.3: *Iamque circa primam noctis uigiliam ad illud superius cubiculum suspenso et insono uestigio me perducit ipsa perque rimam ostiorum quampiam iubet arbitrari, quae sic gesta sunt* («Verso sera, camminando in punta di piedi e in perfetto silenzio, mi conduce verso quella stanzetta al piano di sopra e mi dice di guardare attraverso una fessura della porta. Questo è ciò che è successo»).

[19] 3.24.1-2: *Haec identidem adseuerans summa cum trepidatione inrepit cubiculum et pyxidem depromit arcula. Quam ego amplexus ac deosculatus…* («Ripetendomi più e più volte queste assicurazioni e al tempo stesso tremando di paura, Fotide si introduce nella stanza e prende un vasetto dalla custodia. Io me lo stringo al cuore e lo bacio…»).

[20] Il ruolo del sonno come mediatore tra mondo reale e fantastico è pervasivo nelle *Metamorfosi*. Oltre alle esperienze oniriche di Lucio all'inizio del libro 11 discusse sopra e al caso di Aristomene che vedremo tra poco, si pensi ad esempio a Lucio che dopo una notte di sonno si trova a credere realmente alla storia di Aristomene (cf. 2.1.2 e le osservazioni in GRAVERINI 2019, 204), il sonno di Telifrone a 2.25.5, quello di Carite a 4.27, con le osservazioni di GRAVERINI (2003, 212 s.).

romanzo stesso: in altre parole, Psiche per molti versi è una controfigura di Lucio[21]. *Amore e Psiche* è certamente una storia fantastica, ma come ho sostenuto all'inizio è spesso impossibile fare una distinzione netta e binaria tra reale e fantastico; in molti casi vi è una transizione graduale tra i due estremi. L'*incipit* della storia a 4.28.1 è decisamente favolistico:

> *Erant in quadam ciuitate rex et regina…*
>
> C'erano in una città un re e una regina…

Queste poche parole trasportano chi le ascolta in un mondo fantastico, come quello della *Historia Apollonii regis Tyri*[22] o di tante delle fiabe raccolte dai fratelli Grimm. Eppure, i primi capitoli non sono del tutto privi di tratti di concretezza, che si vedono soprattutto nell'ambientazione geografica. La città di Psiche rimane indeterminata, ma la geografia che la circonda è precisa: Venere è adorata a Pafo, Cnido e Citera[23], e il padre di Psiche si reca a Mileto per consultare l'oracolo di Apollo[24].

Il passaggio ad una geografia *totalmente* indeterminata avviene solo più avanti, quando Psiche, che era stata abbandonata su di una montagna scoscesa e si aspettava di essere divorata da un terribile mostro, viene sollevata da un refolo gentile di Zefiro, che la porta via e la adagia distesa su di un prato fiorito nella valle sottostante:

> *Psychen autem pauentem ac trepidam et in ipso scopuli uertice deflentem mitis aura molliter spirantis Zephyri uibratis hinc inde laciniis et reflato sinu sensim leuatam suo tranquillo spiritu uehens paulatim per deuexa rupis excelsae uallis subditae florentis cespitis gremio leniter delapsam reclinat* (4.35.4).
>
> Psiche piangeva amare lacrime, impaurita e tremante lassù in cima a quella roccia; ma ecco che un refolo delicato di Zefiro soave, facendo fluttuare qua e là le sue vesti e gonfiandone le pieghe, la solleva gentilmente; con il suo soffio leggero la trasporta in volo, pian piano, giù da quella rupe eccelsa, finché non la adagia dolcemente distesa sul prato fiorito di una valle lì sotto.

Si tratta di un viaggio chiaramente di breve durata – verrebbe da dire, come quello di Odisseo sulla veloce nave dei Feaci. Comunque, per quanto breve, questo viaggio porta Psiche in un mondo totalmente diverso e veramente fantastico, popolato di voci invisibili, torri parlanti, divinità e palazzi dorati.

L'unico tramite tra questi due mondi è Zefiro; per Psiche, come per Odisseo, il passaggio avviene anche tramite il sonno:

> *Psyche teneris et herbosis locis in ipso toro roscidi graminis suaue recubans, tanta mentis perturbatione sedata, dulce conquieuit. Iamque sufficienti recreata somno placido resurgit animo. Videt lucum proceris et uastis arboribus consitum, uidet fontem uitreo latice perlucidum; medio*

[21] Sulla *mise en abyme* cf. GRAVERINI (2025, Section 3.2.7), con ulteriore letteratura. Su *Amore e Psiche* come *mise en abyme* del romanzo si può partire da NICOLINI – LAZZARINI – CAMPODONICO (2023, 262 ss.); cf. anche TATUM (1969, 508-514).

[22] 1.1 *In ciuitate Antiochia rex fuit quidam nomine Antiochus*. Cf. i commenti *ad l.* di PANAYOTAKIS (2012) e VANNINI (2018) per altri paralleli.

[23] 4.29.3: *Paphon nemo Cnidon nemo ac ne ipsa quidem Cythera ad conspectum deae Veneris nauigabant* («Nessuno ormai navigava più alla volta di Pafo, nessuno andava a Cnido e nemmeno a Citera per ammirare la dea Venere»).

[24] 4.32.5: *Sic infortunatissimae filiae miserrimus pater suspectatis caelestibus odiis et irae superum metuens dei Milesii uetustissimum percontatur oraculum* («Il povero padre di quella figlia sventurata, sospettando che gli dèi fossero ostili e temendo la loro ira, va a interrogare l'antichissimo oracolo del dio di Mileto»).

luci meditullio prope fontis adlapsum domus regia est aedificata non humanis manibus sed diuinis artibus (5.1.1 s.).

In quel prato verde e tenero, coricata [da Zefiro] sul soffice letto d'erba umida di rugiada e con l'animo ormai sgombro da tutte quelle emozioni, Psiche si abbandonò ad un dolce sonno. Dopo essersi riposata a sufficienza, si sveglia più tranquilla. Vede attorno a sé un boschetto fitto di grandi alberi, e una sorgente di acqua pura e cristallina; proprio in mezzo al boschetto e vicino alla sorgente c'è un palazzo reale, non costruito da mani d'uomo ma pura arte divina.

Ora, naturalmente non bisogna essere troppo schematici: un romanzo non è una costruzione geometrica che ha bisogno di assoluta coerenza e linee precise. Le sorelle di Psiche viaggiano ripetutamente tra mondo reale e fantastico senza addormentarsi, anche se sempre grazie a Zefiro; e Psiche, una volta caduta in disgrazia, dal palazzo di Cupido può raggiungere camminando a piedi le città dove le sorelle vivono (5.26 s.). Ciononostante, è significativo che il vento e il sonno della protagonista marchino il passaggio tra reale e fantastico o, se si vuole, tra due diversi gradi di fantastico. In certo modo, l'esperienza di Psiche, segnata da Zefiro e dal sonno, ricalca ambedue i passaggi compiuti da Odisseo, il primo marcato dal vento di Borea vicino a capo Malea, il secondo dal sonno sulla nave dei Feaci. Naturalmente, suggerisco questo confronto in un'ottica non intertestuale ma comparatistica: ciò che mi interessa è il ruolo del sonno come momento di tramite, non i modelli letterari di Apuleio[25].

Il sonno di Aristomene

Lo schema del sonno come ponte tra due mondi ritorna alcune altre volte nel romanzo. Quello che adesso conviene discutere è il primo esempio in assoluto, contenuto nella prima storia secondaria contenuta nelle *Metamorfosi*: è il caso più complesso, dove il delicato confine tra sonno e veglia, tra reale e fantastico, è tematizzato esplicitamente. La storia (1.5-19) è raccontata in prima persona dal protagonista, Aristomene (in questo, e non solo in questo, Aristomene è chiaramente una controfigura di Lucio, il protagonista e narratore delle *Metamorfosi*). Tempo prima, a Ipata, Aristomene aveva incontrato un vecchio amico, Socrate, ridotto in miseria da una strega, la malvagia Meroe. Aristomene lo convince a cercare di fuggire e tornare a casa assieme a lui, e per quella notte lo porta nella locanda dove alloggia. Dopo che i due si sono addormentati, nella loro stanzetta fa irruzione Meroe, accompagnata dalla sorella Pantia: le due abbattono fragorosamente la porta, ed Aristomene si sveglia; stranamente, invece, Socrate rimane profondamente addormentato (un sonno tanto profondo da risultare quasi inspiegabile, come quello di Odisseo sulla nave dei Feaci). Nascosto a malapena sotto il letto, Aristomene assiste alla truculenta uccisione dell'amico. Le streghe urinano su Aristomene (un dettaglio strano, di cui scopriremo tra poco la funzione narrativa); poi se ne vanno, e la porta ritorna magicamente al suo posto. Temendo di essere incolpato del delitto (è un classico "giallo della camera chiusa"), Aristomene tenta di impiccarsi, ma la fune si spezza, lui cade e rotola su Socrate: che – miracolo! – è ancora vivo e si sveglia.

Come è possibile? Aristomene ha visto con i suoi occhi l'amico venire ucciso dalle streghe; eppure, il mattino dopo vede ugualmente con i suoi occhi Socrate camminare accanto a lui sulla via del ritorno a casa. Ha forse sognato quello che è avvenuto di notte? Per un momento questa pare l'ipotesi più sensata; ma ad un certo punto Socrate gli racconta che pure lui ha sognato di venire ucciso. Il "sogno doppio", pur se non impossibile, è un evento raro, che di

[25] Sul ruolo del sonno come ponte tra due mondi, e il parallelismo tra Psiche e Odisseo, cf. DOWDEN (1998, 13 s.); DOWDEN (2003, 159 ss.).

solito nell'onirocritica antica è indice di un sogno particolarmente realistico e veritiero[26]. C'è poi il problema più preoccupante, quello dell'urina: Socrate a più riprese fa notare ad Aristomene il tanfo dell'urina che impregna i suoi vestiti – che quindi è reale, e non può essersela sognata[27]. L'epilogo della storia porta la soluzione dell'enigma: Socrate vivo non era che uno zombie, temporaneamente animato ma destinato ad andare incontro ben presto a una morte definitiva.

Nello scorcio del secolo scorso, quando la critica (soprattutto nel mondo anglosassone) era improntata ad un forte decostruzionismo, il problema dell'ambiguo statuto di realtà della notte di tregenda trascorsa da Aristomene era affrontato con un approccio estremamente razionale, il cui principale esponente si può considerare Jack Winkler. Il suo libro su Apuleio, del 1985, ha esercitato per vari decenni una fortissima influenza sugli studi apuleiani, e comunque la si pensi sulla sua posizione ermeneutica, oggi contestata da più parti, resta una pietra miliare nella storia degli studi sulle *Metamorfosi*[28].

Winkler si focalizza su coppie antitetiche: vero-falso, credibile-incredibile, serio-comico, lettore primo-lettore secondo. Sono tutte coppie la cui piena applicabilità al romanzo di Apuleio è, secondo me, abbastanza discutibile. Nelle *Metamorfosi* (ma non solo), il confine tra vero, credibile, serio, e i loro opposti non è quasi mai tracciato in modo preciso e privo di problemi; anzi, per lo più viene messo in discussione, come accade a più riprese anche nella storia di Aristomene. La stessa nozione di "lettore primo" è piuttosto astratta: è infatti difficile (anche se non impossibile) pensare a un lettore che inizia a leggere il romanzo di Apuleio senza almeno una vaga idea del suo contenuto, dato che la storia dell'asino, o parti di essa, probabilmente circolavano già in altre versioni sia scritte che iconografiche[29]. Ma ci sono da fare anche considerazioni più generali. Nell'analisi di narrativa d'invenzione, simili antitesi binarie non sono necessariamente utili e fonti di interpretazioni del tutto accettabili: logica e matematica non sono strumenti abbastanza flessibili per far parte a pieno titolo dell'armamentario critico dell'analisi letteraria, che non è una scienza *more geometrico demonstrata*. Poi, simili antitesi conducono necessariamente ad un'analisi di tipo molto freddo e razionale – certamente non disprezzabile di per sé, ma i cui risultati rimangono inevitabilmente parziali.

Non a caso Winkler afferma che «the essence of the fantastic is intellectual hesitation»[30]. Per lui, Aristomene si trova di fronte ad un dilemma razionale, lo stesso che il romanzo proporrebbe al lettore: dover decidere se gli eventi terribili della notte precedente sono sogno o realtà. Tuttavia, nel racconto c'è molto di più; può sembrare un'ovvietà, ma è necessario esplicitarla. Il dilemma di cui sopra coinvolge Aristomene nel profondo, e va ben oltre le sue facoltà razionali. Vediamo ad esempio:

> *nox acerba diras et truces imagines optulit, ut adhuc me credam cruore humano aspersum atque impiatum* (1.18.5).
>
> ho avuto una notte agitata, popolata da sogni spaventosi e funesti: ancora adesso mi pare di essere tutto lordo di sangue umano.

[26] Sul sogno doppio cf. DORATI – GUIDORIZZI (1996, 363-65).
[27] 1.17.6: *Apage te… fetorem extremae latrinae* («E stammi lontano! Puzzi da fare schifo, come una latrina!»); 1.18.6: *At tu… non sanguine sed lotio perfusus es* («No, non è di sangue che grondi, ma di urina!»). Per una (per me poco convincente) spiegazione razionalistica dell'episodio cf. PANAYOTAKIS (1998), che invoca la connessione tra eccessi nel mangiare e nel bere ed enuresi notturna.
[28] Ho proposto la mia opinione in proposito nel capitolo 2 di GRAVERINI (2007).
[29] Cf. STRAMAGLIA (2010) per alcuni suggerimenti in proposito.
[30] WINKLER (1985, 85).

> *Sic denique eum uitalis color turbauerat ut mihi prae metu, nocturnas etiam Furias illas imaginanti, frustulum panis quod primum sumseram quamuis admodum modicum mediis faucibus inhaereret ac neque deorsum demeare neque sursum remeare posset* (1.19.2 s.).
>
> Alla fine, quel colore cadaverico aveva alterato totalmente il suo aspetto; mi tornavano in mente anche le Furie della notte prima, ed ero così spaventato che il primo morso di pane che addentai, per quanto piccolo, mi si bloccò in gola e non riusciva né a scendere giù né a tornare su.

Quanto a noi lettori, ovviamente siamo meno coinvolti di Aristomene, anche se non possiamo essere totalmente immuni alle sue emozioni e alla suspense di una storia la cui conclusione è sempre più incerta e sempre più fosca. Aristomene, come un po' tutti i personaggi di una *fiction* – soprattutto i narratori interni – è inevitabilmente una sorta di guida emotiva per il lettore esterno[31].

Ma soprattutto: siamo sicuri che la cosa veramente importante sia la soluzione del dilemma, e non il dilemma stesso? Pensiamo a qualche storia più famosa di quella di Aristomene. Tutti sappiamo che Odisseo scamperà al Ciclope, che Medea ucciderà i propri figli, che Edipo si scoprirà colpevole di parricidio e incesto. I protagonisti di queste storie non hanno una visione chiara del loro futuro, ma per noi lettori non c'è alcun dubbio sull'esito di queste storie: tutti conoscono la soluzione ai dilemmi che attanagliano i personaggi, e come la *suspense* che permea questi racconti verrà sciolta. Questo però non ci salva affatto da ogni coinvolgimento emotivo nella storia di Odisseo, nei drammi che sconvolgono profondamente Medea ed Edipo. Anche se già sappiamo bene come va a finire, mentre leggiamo finiamo per essere in qualche misura anche noi Odisseo, Medea ed Edipo, che vivono il loro dramma e ancora non ne conoscono la soluzione (se non parzialmente, grazie a segni e profezie oscure). Noi classicisti siamo un pubblico difficile, sempre portato a dissezionare razionalmente tutto quello che leggiamo; eppure, se da tanto tempo continuiamo a dedicarci appassionatamente ad Omero, Sofocle, Euripide e Seneca vuol dire, suppongo, anche che dalle loro opere sappiamo ricavare qualcosa di più del piacere derivante da una decostruzione razionale.

Ora, non voglio dire con questo che Apuleio sia al livello di Omero o Sofocle – forse sì, probabilmente no, ma qui non mi interessa un'analisi estetica. Quello che conta veramente nella narrativa d'invenzione non è la soluzione di un dilemma, ma come a quella soluzione si arriva, la pena e il tormento sofferto prima di arrivarci – in pratica, come dicevo, il dilemma stesso. L'angoscia di Aristomene, cioè: la stregoneria esiste realmente o no? Che, come si è visto, non è proprio una scelta razionale, ma una decisione che lo coinvolge e sconvolge nel profondo. Qui torna utile una definizione di Tzvetan Todorov:

> Realtà o sogno? verità o illusione? Così penetriamo nel cuore del fantastico. […] o si tratta di un'illusione dei sensi, di un prodotto dell'immaginazione, e in tal caso le leggi del mondo rimangono quelle che sono, oppure l'avvenimento è realmente accaduto, è parte integrante della realtà, ma allora questa realtà è governata da leggi a noi ignote. […] Il fantastico occupa il lasso di tempo di questa incertezza; non appena si è scelta l'una o l'altra risposta, si abbandona la sfera del fantastico per entrare in quella di un genere simile, lo strano o il meraviglioso[32].

Questo brano di Todorov mi pare fondamentale – magari, se non per definire cosa è il fantastico in generale, sempre che questo sia possibile, almeno per capire meglio il dilemma di Aristomene e altri casi simili[33]. Il punto fondamentale è l'incertezza: non un'esitazione

[31] Per una trattazione più ampia e le basi teoriche di questa affermazione rimando a GRAVERINI (2025).
[32] TODOROV (1970, 26).
[33] Per osservazioni restrittive sull'applicabilità generale delle idee di Todorov sulla letteratura fantastica cf. STRAMAGLIA (1990, 210 n. 184); LEM (1974).

intellettuale, ma un dubbio con profonde conseguenze a livello emotivo e anche fisico[34]. Con un termine preso a prestito dalla psicologia sociale, potremmo dire che l'incertezza di cui è preda Aristomene è un caso evidente di dissonanza cognitiva[35]. Aristomene è di fronte a due spiegazioni di ciò che gli sta accadendo, entrambe possibili ma inconciliabili tra di loro: questo crea un tormento interiore, che avrà fine soltanto quando il dilemma viene risolto. Questo per Aristomene; dato che, come dicevo prima, i personaggi intradiegetici normalmente sono guide emotive per il lettore extradiegetico, la stessa dissonanza cognitiva tormenta (anche se in modo necessariamente attenuato) anche il lettore, che per porre fine ad essa continuerà a leggere avidamente fino a trovarne la soluzione. La soluzione stessa, quale che sia, non è particolarmente interessante (naturalmente, è molto importante nell'economia narrativa del romanzo, ma questo al momento non ci interessa), e quando la si trova la storia giunge presto ad una conclusione. Il vantaggio di parlare di dissonanza cognitiva piuttosto che di "dilemma" sta nel mettere in primo piano non solo l'indecisione razionale, ma anche e soprattutto le conseguenze emotive e perfino fisiche della dissonanza; conseguenze che si trasmettono facilmente al lettore.
È vero che l'incertezza è essenziale per il fantastico: lo diceva Todorov, e Winkler lo ripete[36]. Ma occorre rafforzare ed ampliare questa impostazione, riaffermando che l'incertezza, con tutte le emozioni che la accompagnano, più che non la sua risoluzione, sta al centro della narrativa d'invenzione; questo, inevitabilmente, include anche l'incertezza tra fantastico e reale.

4. *Conclusioni*

Fantastico e reale sono certamente due mondi diversi e con modalità narrative loro proprie; occorre però evitare di istituire polarità e antitesi troppo nette tra i due. I viaggi dall'uno all'altro sono possibili, e questi spostamenti sono spesso resi tramite gli espedienti del viaggio e del sonno. In molti casi, la parte più interessante e avvincente di un racconto è proprio lo iato tra fantastico e reale, con tutta l'incertezza, l'angoscia e la *suspense* che ne deriva.

[34] Il dubbio, la paura e altre emozioni forti si manifestano anche con reazioni fisiche, nei personaggi ma anche nei lettori esterni. Per le basi teoriche e per una lettura enattiva di molti brani narrativi rimando a GRAVERINI (2025).
[35] Sulla dissonanza cognitiva rimando ancora a GRAVERINI (2025).
[36] WINKLER (1985, 81 s.).

Figure

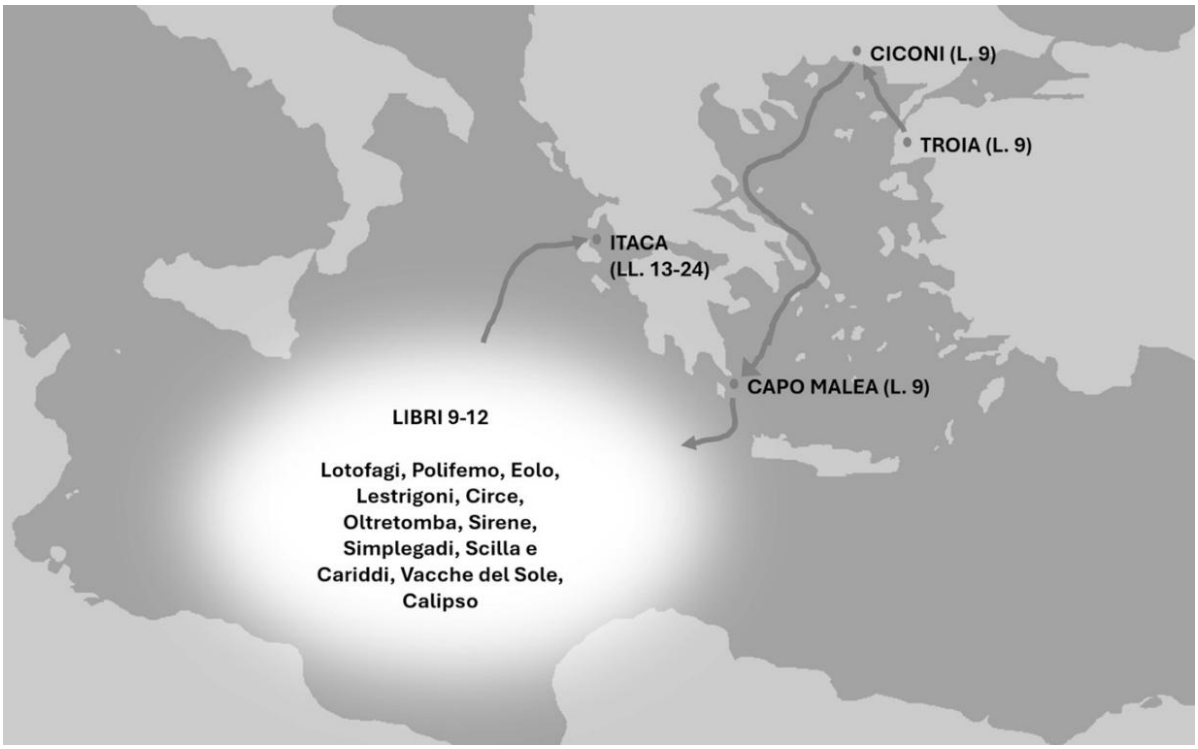


Figura 1. I viaggi di Odisseo nell'Odissea

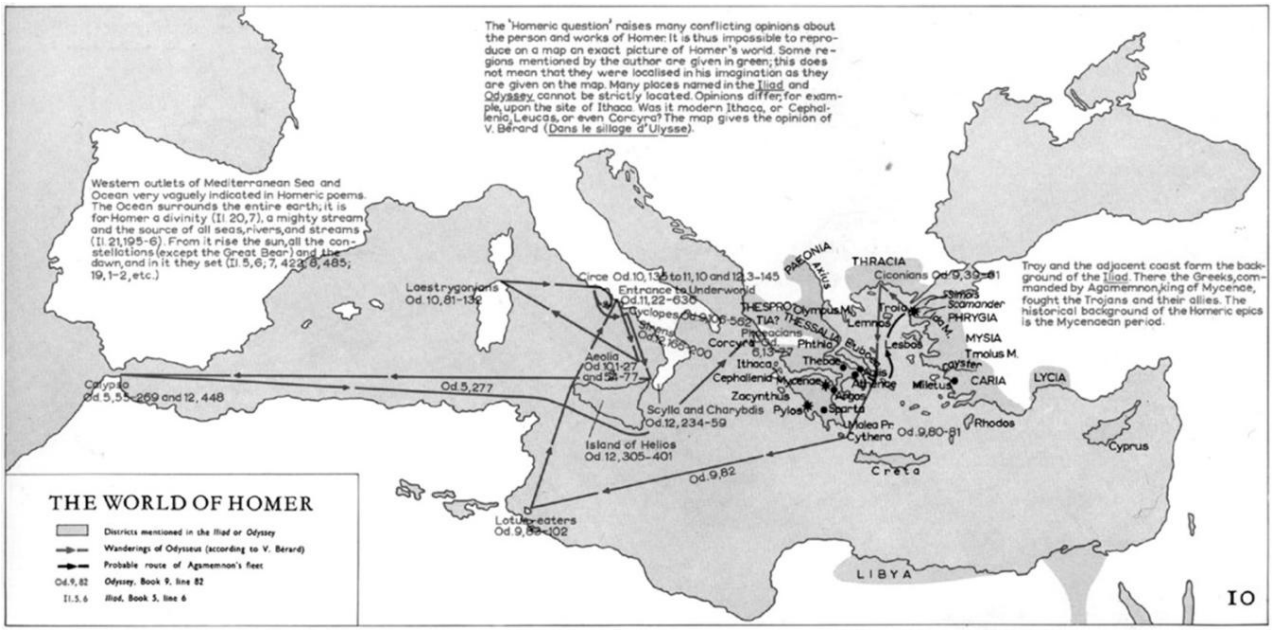


Figura 2. La rotta di Odisseo tracciata da Heyden-Scullard (1960, 20)

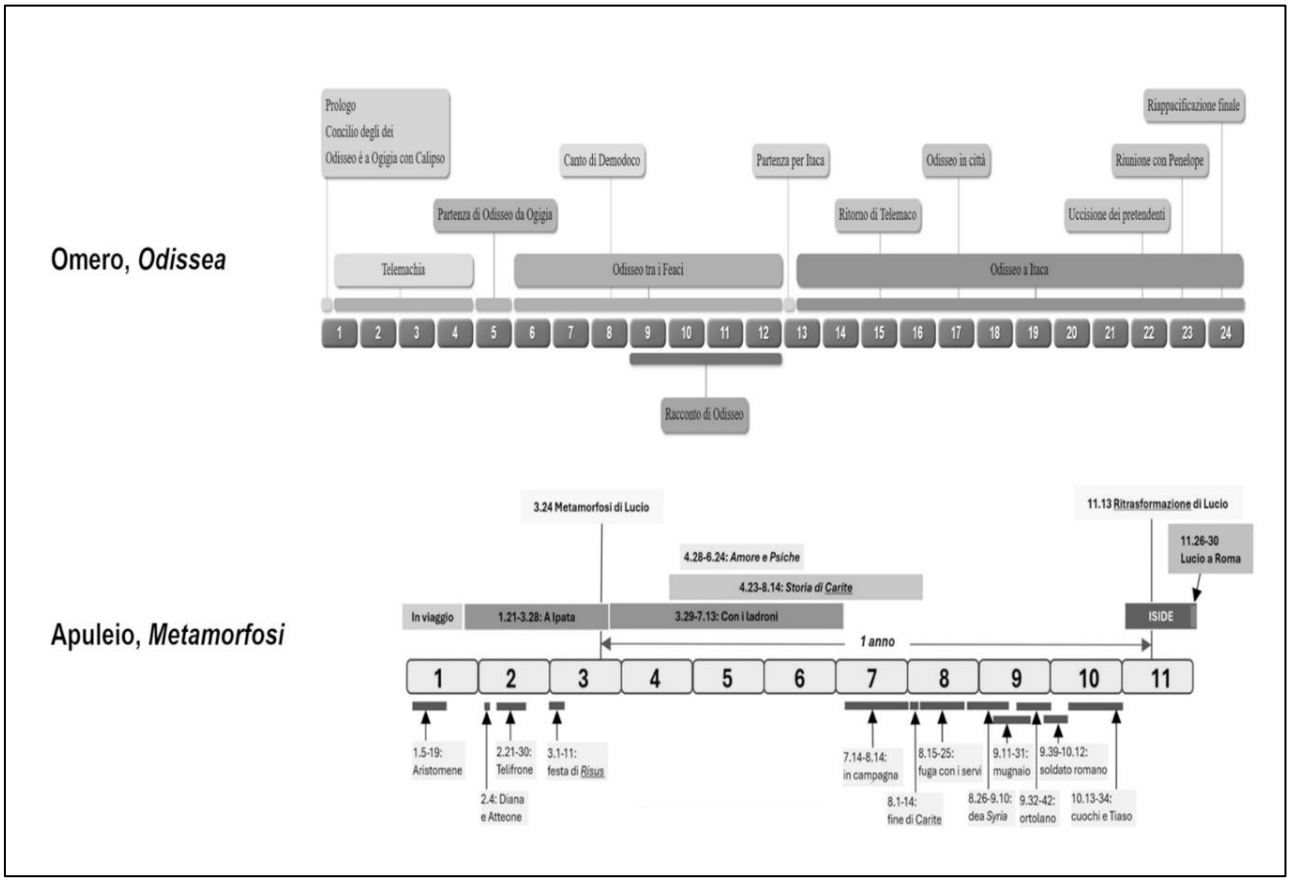


Figura 3. Struttura dell'Odissea e delle Metamorfosi.

Riferimenti bibliografici

BARCHIESI c. d. s
A. Barchiesi, *Vergilian Geopoetics*, in corso di stampa.

BEER 2011
B. Beer, *Lucius bei den Phāaken: Zum Nostos-Motiv in Apuleius, Met. 11*, «AN» IX, 77-98.

DREWS 2015
F. Drews, *A Platonic Reading of the Isis-Book*, in W.H. Keulen – S. Tilg – L. Nicolini – L. Graverini – S.J. Harrison – S. Panayotakis – D. van Mal-Maeder, *Apuleius Madaurensis Metamorphoses. Book XI: The Isis Book.* With essays by F. Drews, W. S. Smith and U. Egelhaaf-Gaiser, Leiden-Boston, 517-28.

DELLA CORTE 1972
F. Della Corte, *La mappa dell'Eneide*, Firenze.

DORATI – GUIDORIZZI 1996
M. Dorati – G. Guidorizzi, *La letteratura incubatoria*, in O. Pecere – A. Stramaglia (a cura di), *La letteratura di consumo nel mondo greco-latino*, Cassino, 343-71.

DOWDEN 1998
K. Dowden, *Cupid & Psyche: A Question of the Vision of Apuleius*, in M. Zimmermann – V. Hunink – Th.D. McCreight – D. Van Mal-Maeder – S. Panayotakis – V. Schmidt – B. Wesseling (eds.), *Aspects of Apuleius' Golden Ass II*, Groningen, 1-22.

DOWDEN 2003
K. Dowden, *The value of sleep: Homer, Plinius, Posidonius & Proclus*, in Th. Wiedemann – K. Dowden (eds), *Sleep*, Bari, 143-63.

FUSILLO 2005
M. Fusillo, *Metamorfosi romanesche dell'epica*, in «Entretiens sur l'Antiquité Classique», LII: *La poésie épique grecque: Métamorphoses d'un genre littéraire*, Vandoeuvres-Genève, 271-307.

GENETTE 1982
G. Genette, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris.

GRAVERINI 2007
L. Graverini, *Le Metamorfosi di Apuleio. Letteratura e identità*, Pisa: Pacini (trad. ingl. da B.T. Lee con il titolo di *Literature and Identity in The Golden Ass of Apuleius*, Columbus).

GRAVERINI 2012
L. Graverini, *Prudentia and Providentia. Book XI in Context*, in W. Keulen – U. Egelhaaf-Gaiser (eds.), *Aspects of Apuleius' Golden Ass. Volume III. The Isis Book*, Leiden-Boston, 86-106.

GRAVERINI 2014
L. Graverini, *From the Epic to the Novelistic Hero: Some Patterns of a Metamorphosis*, in E.P. Cueva, S.N. Byrne (eds.), *A Companion to the Ancient Novel*, Malden (MA), Oxford (UK).

GRAVERINI 2019
L. Graverini (a cura d), *Apuleio, Metamorfosi,* I, Milano.

GRAVERINI 2025
L. Graverini, *Reader Immersion in Latin Prose and Verse Narrative*, Oxford.

HÄGG 1987
T. Hägg, *Callirhoe and Parthenope: the Beginnings of the Historical Novel*, «ClAnt» VI, 184-204.

HARRISON 1990
S.J. Harrison, *Some Odyssean Scenes in Apuleius' Metamorphoses*, «MD» XXV, 193-201.

HARRISON 1998
S.J. Harrison, *Some Epic Structures in Cupid and Psyche*, in M. Zimmerman – V. Hunink – Th.D. McCreight – D. van Mal-Maeder – S. Panayotakis – V. Schmidt – B. Wesseling (eds.), *Aspects of Apuleius' Golden Ass. Volume II: Cupid and Psyche*, Groningen, 51-68.

HARRISON 2003
S.J. Harrison, *Epic Extremities: the Openings and Closures of Books in Apuleius' Metamorphoses*, in S. Panayotakis – M. Zimmerman – W. Keulen (eds.), *The Ancient Novel and Beyond*, Leiden-Boston, 239-54 (rist. in S.J. Harrison, *Framing the Ass. Literary Texture in Apuleius' Metamorphoses*, Oxford, 179-95).

HARRISON 2009
S.J. Harrison, *Apuleius and Homer: Some Traces of the Iliad in the Metamorphoses*, in M. Paschalis – S. Panayotakis – G. Schmeling (eds.), *Readers and Writers in the Ancient Novel*, Groningen, 169-83.

HEYDEN – SCULLARD 1960
A.A.M. van der Heyden – H.H. Scullard, *Atlas of the Classical World*, London-Edimburg.

HUNTER 1994
R. Hunter, *History and Historicity in the Romance of Chariton*, «ANRW» II, 34, 2, 1055-86.

KEULEN – TILG ET AL. 2015
W.H. Keulen – S. Tilg – L. Nicolini – L. Graverini – S.J. Harrison – S. Panayotakis – D. van Mal-Maeder, *Apuleius Madaurensis Metamorphoses. Book XI: The Isis Book.* With essays by F. Drews, W.S. Smith and U. Egelhaaf-Gaiser, Leiden-Boston.

LEM 1974
S. Lem, *Tzvetan Todorovs Theorie des Phantastischen*, in R. A. Zondergeld (ed.), *Phaïcon 1*, Frankfurt am Main, 92-122.

NICOLINI – LAZZARINI – CAMPODONICO 2023
L. Nicolini – C. Lazzarini – N. Campodonico, *Apuleio. Metamorfosi,* II, Milano.

PANAYOTAKIS 1998
S. Panayotakis, *On Wine and Nightmares: Apul. Met. 1,18*, in H. Hofmann – M. Zimmerman (eds.), *Groningen Colloquia on the Novel* IX, Groningen, 115-29.

PANAYOTAKIS 2012
S. Panayotakis, *The Story of Apollonius, King of Tyre: A Commentary*, Berlin-Boston.

SCHEPENS – DELCROIX 1996
G. Schepens – K. Delcroix, *Ancient paradoxography: origin, evolution, production and reception*, in O. Pecere – A. Stramaglia (a cura di), *La letteratura di consumo nel mondo greco-latino*, Cassino, 373-460.

SCIOLI 2015
E. Scioli, *Dream, Fantasy, and Visual Art in Roman Elegy*, Madison.

STRAMAGLIA 1990
A. Stramaglia, *Aspetti di letteratura fantastica in Apuleio. Zatchlas Aegyptius propheta primarius e la scena di necromanzia nella novella di Telifrone (Met. II, 27-30)*, «AFLB» XXXIII, 159-220 (ora in O. Pecere – A. Stramaglia [a cura di], *Studi apuleiani*, Cassino 2003, 61-111).

STRAMAGLIA 2010
A. Stramaglia, *Le Metamorfosi di Apuleio tra iconografia e papiri*, in G. Bastianini – A. Casanova (a cura di), *I papiri del romanzo antico*, Firenze.

TATUM 1969
J. Tatum, *The Tales in Apuleius' Metamorphoses*, «TAPhA» C, 487-527.

TODOROV 1970
T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris (trad. it. Milano 1977).

VANNINI 2018
G. Vannini, *Storia di Apollonio re di Tiro*, Milano.

WINKLER 1985
J.J. Winkler, *Auctor & Actor: A Narratological Reading of Apuleius's "The Golden Ass"*, Berkeley, Los Angeles-London.