

Senecio

Direttore
Emilio Piccolo



Redazione

Sergio Audano, Gianni Caccia, Maria Grazia Caenaro
Claudio Cazzola, Lorenzo Fort, Letizia Lanza

Saggi, enigmi, apophoreta

Senecio
www.senecio.it
mc7980@mclink.it

Napoli, 2012

La manipolazione e/o la riproduzione (totale o parziale)
e/o la diffusione telematica di quest'opera
sono consentite a singoli o comunque a soggetti non costituiti come imprese
di carattere editoriale, cinematografico o radio-televisivo.

*Il romanzo di Apuleio: storie di narratori inaffidabili**

di Lara Nicolini

Quando parliamo delle *Metamorfosi* di Apuleio, le definiamo un “romanzo”, inserendo così quest’opera, del tutto peculiare ai suoi tempi, in una categoria precisa, quella del cosiddetto romanzo antico. Però, prima di iniziare a parlarne, è necessario fare una precisazione. Con la parola moderna “romanzo”¹ noi definiamo un genere che invece gli antichi non avevano classificato – e questo già la dice lunga sulla considerazione che ne avevano – e che a loro capitava di chiamare in vari modi, ora *fabula*, ora *historia*, e così via. Si tratta della narrativa d’invenzione, che probabilmente era anche molto diffusa, sebbene a noi non sia rimasto molto (e forse proprio per la scarsa considerazione di cui godeva). In greco abbiamo conservato una serie di testi tutti molto simili tra loro, tra cui possiamo ricordare ad es. *Cherea e Calliroe*, *Leucippe e Clitofonte*, *Dafni e Cloe*. I caratteri comuni di questi testi sono: una trama avventurosa che racconta quasi sempre le traversie di una coppia di innamorati, l’intreccio di incidenti e peripezie che separano gli innamorati e ne rendono difficile la riunione, uno scenario variabile, grossomodo costituito di viaggi nello scenario del Mediterraneo, e un inevitabile lieto fine. In latino invece le opere più importanti che ci sono pervenute sono due testi abbastanza diversi tra loro: l’incompleto *Satyricon* di Petronio e il lungo *Asino d’oro* di Apuleio; anch’essi però hanno dei tratti in comune tra loro (e, in qualche modo, con i romanzi greci): entrambi sono storie di viaggi e avventure, entrambi conoscono sfumature erotiche, tratti parodici, momenti (più o meno veridicamente) solenni, entrambi si divertono a giocare con i grandi testi della letteratura precedente. Noi oggi parliamo del testo che ha meno cose in comune con tutti gli altri, le *Metamorfosi* di Apuleio; e proviamo a chiederci se questo testo abbia un senso preciso, che non sia solo il piacere del racconto e il divertimento, e a recuperargli così anche un po’ di quella dignità letteraria che gli antichi negavano ...

* Questo articolo deriva da una conversazione tenuta presso la Delegazione AICC di Chiavari “Lucilla Donà Barbieri” lo scorso 19 maggio 2011 e volutamente desidera mantenere il medesimo tono colloquiale nella speranza di potersi rivolgere a un pubblico più ampio.

¹ La parola “romanzo”, dal francese antico *romanz* (poi anche *roman*), definisce in età medievale una narrazione, o anche un lungo poema, in prosa romanza (dal latino *romanice loqui*), costruiti rielaborando antiche leggende classiche e favole di armi e di amori (ad es. il *Roman de Thèbes*, il *Roman d’Alexandre*). Nel XIII secolo col *Roman de la Rose*, si ha il primo esperimento narrativo cruciale per la Francia e l’Italia almeno fino al Rinascimento. Il “romanzo” nella forma in cui lo intendiamo ancora oggi, quindi caratterizzato da una narrazione abbastanza estesa che intreccia più piani di sviluppo narrativo, e da una poetica realista e un certo approfondimento psicologico, è invece un fatto ottocentesco. Non è questo il luogo per dilungarci sulla storia di questo genere letterario: ciò che importa è essere consapevoli che quando si parla di romanzo antico si sta applicando un termine moderno a delle opere che effettivamente l’antichità non aveva rigidamente categorizzato.

E per cercare il senso di quest'opera letteraria, partiamo da lontano e, come gli antichi, chiediamo aiuto alle Muse: non a tutte però, solo alla cosiddetta Decima Musa. Partiamo dunque dal cinema.

“I soliti sospetti”. Il narratore inaffidabile e il gioco della rilettura

In un film del 1996, *I soliti sospetti* di Bryan Singer, la trama apparente, chiara allo spettatore fin dall'inizio, consiste nella ricerca – che il detective conduce contemporaneamente allo spettatore stesso, e all'interno dello stesso orizzonte di conoscenza – di uno spietato criminale, il cattivissimo Kaiser Söse, misterioso personaggio che in pochi hanno visto, nessuno riesce a trovare, ma la cui presenza rimane incombente per tutto il film.

La ricerca di questa impalpabile figura si svolge attraverso un interrogatorio, dunque attraverso un racconto, il racconto di un “narratore interno”, un sospetto testimone dei fatti, storpio e, come dice il suo stesso soprannome, Verbal, decisamente chiacchierone, un semplice comprimario del quale sappiamo il poco che ci interessa, il poco da lui stesso dichiarato all'inizio. Dalle parole di Verbal, che com'è naturale in un film, fanno da didascalia a lunghe sequenze di immagini in *flashback*, la figura e le imprese di questo imprevedibile genio criminale, incarnazione stessa del Male, vengono lentamente ricostruite. La storia si dipana così fino a quella che appare la possibile e abbastanza soddisfacente soluzione, almeno per il detective che, avendo già una sua teoria, se ne lascia fuorviare: le imprese di Kaiser Söse sembrano anzi spiegare anche l'ultimo mistero su cui il detective sta indagando.

Ma nell'inatteso finale, a partire da un semplice dettaglio scoperto per caso, e con una sorta di effetto domino, questa ricostruzione crolla, il cumulo di dettagli fornito dal testimone si rivela all'improvviso una lunga sequenza di menzogne, inventate progressivamente, durante il colloquio con il detective, da quello che era stato presentato come semplice narratore (il cui soprannome, Verbal, adesso si chiarisce come tipico “nome parlante” e la cui identità viene adesso ridefinita). Qual è la conseguenza?

All'interno di una sceneggiatura perfettamente congegnata, la sorprendente verità viene “rispiegata” allo spettatore attraverso l'occhio della vittima dell'inganno, l'investigatore beffato, che, muovendosi a ritroso, evidenzia il meccanismo di invenzione in cui è rimasto coinvolto; lo sguardo del detective, illuminato da un'intuizione-illuminazione tardiva, rilegge e reinterpreta a uno a uno tutti gli elementi della storia che fino a quel momento aveva ascoltato passivamente, e tanti brevissimi momenti di *flashback* si riuniscono come tasselli a ricomporre il puzzle della verità nascosta.

Cos'è successo? È successo che Verbal era un narratore inaffidabile, e il problema stesso della sua identità, che noi davamo per scontata, è ciò che ha reso possibile l'inganno².

Perché comincio da qui? Perché voglio attirare la vostra attenzione su due caratteristiche fondamentali che questo tipo di narrazione, oggi abbastanza di moda, ha in comune con il testo di cui parliamo oggi: 1) il problema della voce narrante (e, subordinato a questo, la possibilità, per questa voce, di tralasciare una verità importante, un elemento decisivo per l'interpretazione dei fatti, nel linguaggio tecnico della retorica la cosiddetta "omissione laterale" o "parallissi"³); 2) la possibilità di una "rilettura" degli stessi fatti in una chiave diversa. Da questi elementi infine dipende l'interpretazione finale.

C'è naturalmente, tra un film e un romanzo, una differenza importante da sottolineare. Un film può facilmente aiutare lo spettatore a "rileggere" la trama: basta inserire quella coda di 5 minuti, che ripercorre dal nuovo punto di vista tutti gli eventi fino a quel momento considerati significativi per l'interpretazione dei fatti. E, per il fatto stesso che tale coda viene inserita, la nostra nuova interpretazione è già decisa e guidata dal regista (e noi sapremo alla fine che è quella esatta). Un libro non può, per ragioni di spazio, ma anche di efficacia, servirsi dello stesso strumento. Persino in quei libri in cui una verità importante viene svelata alla fine (cito a caso, *L'assassinio di Roger Ackroyd* di Agatha Christie, *La versione di Barney*, di Mordecai Richler, *Espiazione* di Ian McEwan, e così via), poi tocca al lettore adattare a questo finale i fatti che aveva letto e interpretato in modo ingenuo e passivo, guidato da un "pregiudizio" rivelatosi poi infondato. È vero però che, persino nell'epoca del DVD, un libro lascia, almeno quanto un film, la possibilità concretissima di essere "riletto", subito e completamente. Così, se alla fine ci viene fatta una rivelazione importante, in un giallo ad esempio, saremo obbligati dal nostro stesso stupore ad andare a riprendere le pagine precedenti per rileggere i

² La stessa struttura narrativa è adoperata con qualche variazione (narratore che nasconde involontariamente, perché lui stesso "non sa") ad es. nel film *Il sesto senso*, in cui l'intera vicenda viene ripercorsa nei cinque minuti finali dall'occhio del protagonista-vittima, qui lo stesso personaggio che aveva creato l'inganno, e riletta e ricostruita nell'unico modo giusto. Naturalmente affinché anche al lettore sia offerto l'effetto liberatorio della rilettura consapevole, anche qui, dove non basta lo sguardo mobile della macchina da presa, si deve far ricorso alla tecnica del *flashback* che ripresenta la stessa scena e gli stessi elementi rivisti alla luce della verità finale. Il meccanismo è lo stesso: lo spettatore/narratore si rende conto che tutti gli elementi che ha ascoltato con mente vergine, passiva, confidando nella sola conoscenza che aveva, quella dell'identità del personaggio, vengono ribaltati per mezzo della re-identificazione stessa di quest'ultimo. Altri film in cui è sfruttata, in modi diversi, questa tecnica narrativa sono *The Others*, *Slevin*, *The Prestige* (e, naturalmente, come nobilissimi precursori di questa tecnica, dobbiamo citare i romanzi gialli, in particolare i molti romanzi di Agatha Christie basati sull'equivoco di identità e di cui non cito i titoli per ovvie ragioni).

³ I tipi ammissibili di alterazione in una narrazione sono in effetti due, e consistono nel dare meno informazioni di quanto non sia, in teoria, necessario, oppure nel darne di più. Noi però ci soffermiamo sul primo tipo. Nel codice cosiddetto della "focalizzazione interna" che stiamo analizzando, il tipo classico della parallissi è rappresentato dall'omissione di un'azione o di un pensiero importante del protagonista focale, azione tale da non poter essere ignorata né dal protagonista stesso, né dal narratore, ma che il narratore di proposito sceglie di dissimulare al lettore. Analizzata in opere famose di G. Genette e J. Pouillon, la parallissi è normalmente giustificata dal proposito di mantenere l'effetto sorpresa, ma un simile sotterfugio è tecnicamente lecito solo se il narratore è visto dal di fuori, e non se parla in prima persona.

fatti alla luce delle nostre nuove conoscenze. Teniamo dunque in mente questo concetto della “rilettura”.

Naturalmente (e questo è vero tanto in un film quanto in un libro) bisogna che questa rivelazione finale sia chiara ed esplicita; altrimenti avremo l’ulteriore problema di stabilire quale sia l’interpretazione giusta, quella della “prima visione” o quella suggerita dal finale. La terza possibilità, quella di lasciare tutto nell’ambiguità, esiste tanto nel cinema quanto nella letteratura, e generalmente non dà grande soddisfazione allo spettatore, o addirittura scatena ridde di interpretazioni tutte tecnicamente possibili e in contraddizione tra loro (pensate ad es. al recentissimo *Inception* di C. Nolan).

Ora, nelle *Metamorfosi* di Apuleio ci sono tutti e due gli elementi citati, (anzi come vedremo c’è anche l’ultimo, quello dell’eventuale ambiguità in cui lo scrittore ci lascia); perché c’è in effetti, proprio alla fine, una dettaglio/rivelazione sorprendente, che ci costringe ad andare a rileggere i fatti. La rivelazione riguarda appunto la voce narrante.

Partiamo quindi dalla trama.

Il romanzo di Apuleio: trama e contenuti.

L’opera intitolata *Metamorfosi* o *L’asino d’oro*, è una storia d’avventure intessuta di erotismo, mistero e magia, apparentemente priva di impegno e perciò genericamente ascrivibile alla letteratura d’evasione. La storia, raccontata in prima persona, è divisa in 11 libri: dopo essersi brevemente presentato come un commerciante greco di Corinto, e averci augurato, a modo suo, buon divertimento, il narratore entra subito nel vivo, narrando le sue avventure a partire dal suo arrivo, per commercio, nella città di Ipatà; qui Lucio (il nome lo scopriremo solo dopo) è ospite dell’avarò Milone e di sua moglie Panfila, dedita a pratiche di magia. In un’atmosfera carica di mistero, che ben si presta a soddisfare l’innata *curiositas* del giovane, incredibili racconti e avvenimenti inspiegabili fanno da preludio all’evento fondamentale della vicenda: dopo aver scoperto Panfila nell’atto di trasformarsi in un uccello grazie a un unguento magico, Lucio decide infatti di sottoporsi allo stesso esperimento, ma, a causa di un errore di Fotide, servetta e assistente della maga, da lui sedotta e convinta ad aiutarlo, viene invece mutato in asino. Il rimedio sarebbe facile (mangiare delle rose), ma, com’è tipico dei romanzi anche moderni, mille peripezie, che hanno inizio proprio dal momento della trasformazione, rendono impossibile una cosa così banale. Rapito infatti da una banda di briganti, Lucio viene trascinato in giro per quel mondo degli uomini da cui lui è ormai escluso, e comincia ad osservare tutto da un nuovo punto di vista, con l’attenzione e l’intelligenza umana che ha conservato, e senza che nessuno faccia caso a lui. Peraltro, lo diciamo subito, non sembra ricavare da questa incredibile

esperienza gran profitto morale. I fatti a cui assiste, cioè, non vengono giudicati, non sono quasi mai oggetto di seria riflessione. Il nostro eroe non comprende appieno, anzi, nemmeno il significato profondo di una favola molto particolare che ascolta durante la prigionia presso i briganti: la famosa favola di Amore e Psiche. La bellissima figlia di un re, divenuta senza volerlo rivale della Venere in persona, sembra destinata dall'oracolo a sposare un mostro terribile e crudele. In realtà, proprio in virtù della sua eccezionale bellezza, ha fatto innamorare lo stesso dio Cupido che, contro il volere della madre Venere, la sceglie come sua sposa, ma le proibisce di conoscere la sua identità. L'atto di curiosità con cui Psiche trasgredisce il divieto, costringe Cupido a punirla con l'abbandono. Nel frattempo anche la sua nemica irriducibile Venere la tormenta sottoponendola a una serie di prove difficili e destinate al fallimento. Punita anche una seconda volta per la sua fatale curiosità, Psiche ha comunque la fortuna di avere dalla sua un marito abbastanza potente che infine la salva e la porta con sé tra gli dei.

La favola insomma finisce bene, ma solo grazie a un intervento divino. Si tratta, come il lettore capirà abbastanza presto, di una storia ben diversa dalle tante digressioni narrative che intersecano la trama principale, una sorta di chiave, di modello in scala ridotta dell'intero romanzo, e persino a un lettore inesperto si rivelano subito tratti formali particolari (come la posizione centrale, la lunghezza) e paralleli importanti con la storia stessa di Lucio (ad es. un protagonista superficiale e sconsiderato, sordo agli avvertimenti, la curiosità punita, ecc.)⁴. Ora, persino noi da piccoli quando ascoltavamo certe favole, abbiamo pensato che se ne dovesse ricavare un significato morale; Lucio invece non lo pensa mai.

⁴ Apriamo una piccola parentesi sul genere di digressioni narrative del tipo *Amore e Psiche*. Una categoria definita da Genette e che il romanzo di Apuleio (essendo un tipico esempio di "racconto a cornice") esemplifica molto bene è quella del discorso metadiegetico, o del discorso "di 2° grado", una forma di narrazione antica quanto la narrazione stessa (da Odisseo tra i Feaci, ad Enea tra i Cartaginesi, dalle *Mille e una notte* al *Manoscritto trovato a Saragozza* di Potockj, da Ariosto a Balzac, ecc.): in breve, un personaggio interno alla storia racconta una storia, aprendo così un altro livello narrativo. Secondo Genette esistono tre tipi di "metadiegesi", a secondo del rapporto che la narrazione secondaria instaura con quella principale: il primo tipo riconosce un rapporto di causalità diretta tra gli avvenimenti, e ha una funzione "esplicativa" (la funzione del racconto si può descrivere con la frase "ecco perché (è accaduto ciò)..."; ne sono buoni esempi, i racconti di Odisseo tra i Feaci, o la storia di Gertrude nei *Promessi Sposi*). In genere la curiosità dell'auditorio intradiegetico (cioè del pubblico fittizio, quello interno al racconto) non è che una funzione, una scusa per rispondere alla curiosità implicita del lettore. Il secondo tipo di metadiegesi instaura una relazione "tematica" (ad es. di contrasto o di analogia), che non implica continuità spazio-temporale o causale, tra primo e secondo livello, tra diegesi e metadiegesi: si tratta di quella che un tempo veniva chiamata *mise en abyme* e un ottimo esempio è, proprio nelle *Metamorfosi*, la novella di Amore e Psiche. In questo tipo, il lettore è invitato, insieme ai personaggi interni, a riflettere sulle possibili analogie o differenze tra gli eventi accaduti nel primo livello di narrazione e quelli raccontati nel secondo. Il terzo tipo di metadiegesi, infine, non implica nessuna relazione esplicita tra le due narrazioni: in questo caso è l'atto narrativo in sé che compie una funzione, indipendentemente dal contenuto. Un racconto "interno" ad es. può avere funzione di distrazione, di ostruzione, ecc.; esempi tipici sono i racconti delle *Mille e una notte*, che salvano la vita alla protagonista della trama-cornice, ma ne troviamo in tutta la narrativa il cui scopo è intrattenere, e quindi anche nel testo stesso di Apuleio.

Ma torniamo alla trama principale: liberato dalla prigionia, l'asino viene di nuovo trascinato da una *Fortuna* maligna in una girandola di nuovi eventi e nuovi padroni (che corrispondono, com'è ovvio, a ulteriori inserzioni narrative secondarie, in un gioco di scatole cinesi), assiste personalmente ad avvenimenti diversi e ascolta tante storie, in cui il tono comico si alterna al registro grottesco o addirittura al tragico (così il lettore si trova davanti alle vicende di un gruppo di sacerdoti pervertiti e zoofili, con molti dettagli sessuali anche imbarazzanti, poi legge una storia thriller, poi un racconto erotico, e ancora una cruenta storia di omicidi). Tutti questi episodi noi lettori, insieme all'asino, tendiamo a interpretarli solo come favole, collegate tra loro solo dalla cornice del racconto dell'asino (proprio come avviene nelle già citate *Mille e una notte*), e niente di più.

Giunto al culmine di queste avventure, però, Lucio, destinato ai giochi del circo insieme a una tremenda assassina, sta per rimetterci la pelle e scappa: a quel punto inizia l'ultimo libro, l'undicesimo, un libro completamente diverso da quelli che abbiamo letto finora, un libro persino noioso per un lettore abituato alla varietà e alla vivacità dei primi dieci. Avevamo lasciato l'asino che, in procinto di essere sacrificato nel circo, dopo il mostruoso accoppiamento con una condannata a morte, scappa e si rifugia in riva al mare. Ora qui, in un impeto mistico del tutto inaspettato, l'asino si mette a invocare la luna, che è anche una delle forme della dea egizia Iside, perché gli venga in aiuto. In effetti la dea Iside interviene: e in un clima fattosi decisamente solenne (a cui corrisponde anche un deciso innalzamento stilistico), Lucio riceve la salvezza dalla divinità che gli permette di ritrasformarsi in uomo, ma esige in cambio che il giovane scapestrato consacrì a lei la sua nuova vita, divenendo suo seguace. Iniziato dunque al culto di Iside e poi a quello gemello di Osiride (con un ruolo simile a quello del nostro sacerdote) il protagonista si trasferirà a Roma dove, per volere della divinità, si darà alla carriera forense.

Dove sta il problema? Tanto per cominciare nella diversità quasi fastidiosa della parte finale rispetto al resto: colpisce veramente, infatti, l'improvviso cambiamento del modo stesso di raccontare, la mancanza di inserti narrativi, la riduzione drastica nel numero dei personaggi, l'univocità del tono, la ripetitività degli avvenimenti. Si assiste quasi a un cambiamento di genere, e l'ultimo libro sembra un corpo estraneo, una cosa aggiunta, quasi posticcia. E probabilmente lo è. Come si sa, infatti, i primi dieci libri rappresentano la rielaborazione di un romanzo greco preesistente⁵; non entro però qui nella

⁵ Si ricorderà che la trama principale delle *Metamorfosi* coincide infatti con quella di un breve romanzo greco dal titolo *Lucio o l'asino* tradizionalmente attribuito a Luciano di Samosata, ma quasi certamente spurio; questo, a sua volta, sarebbe stato rielaborato a partire da un romanzo precedente, molto più lungo, per noi perduto, anch'esso intitolato *Metamorfosi*. Il patriarca bizantino Fozio, vissuto nel IX secolo, lo attribuisce a un certo Lucio di Patre, autore per altro sconosciuto. Sui rapporti tra le opere Fozio si pronuncia senza particolare sicurezza; ma è naturalmente possibile che le misteriose *Metamorfosi* greche costituissero la fonte comune ad Apuleio e allo pseudo-Luciano.

questione delle fonti, anche perché non è questo il problema. Ci basti considerare che, anche quando copiamo da una fonte, come probabilmente fece Apuleio, scegliamo cosa copiare, cosa togliere e cosa eventualmente aggiungere, a seconda dei nostri fini.

La rivelazione finale: *Madaurensis*

Il vero problema sta nel fatto che, proprio in uno degli ultimi capitoli di quest'ultimo libro, c'è un dettaglio stonato, un dettaglio che ci fa sorgere più di un dubbio sul protagonista (che, proprio come Verbal nel film di cui abbiamo parlato, cambia appunto identità): questi, infatti, non è più quel tale Lucio di Corinto presentatosi all'inizio, ma tutt'a un tratto viene indicato come *Madaurensis*, un cittadino di Madaura. Siamo al momento cruciale dell'ordinazione di Lucio a Osiride, in 11, 27. Leggiamo queste poche righe: «Senza perder tempo, gli andai subito incontro e lui [il sacerdote] già sapeva bene quello che stavo per dirgli, perché era stato avvertito da un comando analogo che avrebbe dovuto conferirmi la sacra ordinazione. Infatti la notte precedente aveva avuto un sogno: mentre appendeva delle corone per il gran dio ... aveva sentito dalla sua bocca ... che gli sarebbe stato mandato un cittadino di Madaura, uno veramente povero, a cui subito avrebbe dovuto amministrare la sacra ordinazione: a quell'uomo infatti la sua provvidenza assicurava la gloria nelle lettere, a lui un grande compenso».

Cosa veniamo a sapere dunque all'improvviso? Prima di tutto che chi ha raccontato tutta questa storia non era, come avevamo dedotto dalla poche affermazioni iniziali, un commerciante di Corinto, giovane e scapestrato, ma addirittura un sacerdote di Iside; e poi (con un ulteriore slittamento rispetto a quanto abbiamo visto per Verbal) che il sacerdote di Iside coincide con un cittadino di Madaura noto letterato. E il cittadino di Madaura, noto letterato, altri non può essere che ... lo stesso Apuleio.

Abbiamo insomma due sorprese in un colpo, perché la sovrapposizione dell'io-scrittore sull'io-narrante comporta una nuova, più grossa, sorpresa: non solo il protagonista si scopre ben diverso da quanto annunciato all'inizio, ma questa sua nuova identità coincide con quella dell'autore. E, di conseguenza, un testo che era iniziato con l'apparente ascrizione a un genere leggero e fantastico, si trasforma in una specie di autobiografia. Il testo insomma, viene a essere qualcosa di ben diverso da quei romanzetti di intrattenimento di cui si parlava prima.

Di chi si parla?

La re-identificazione (il fatto di attribuire a se stesso questa inaspettata scelta finale) suscita, come avveniva per Verbal, una serie di conseguenze a catena.

Ad esempio ci chiediamo subito: ma allora Lucio-Apuleio ha raccontato la storia della sua propria conversione? Le storielle che leggevamo solo per divertirci avevano forse un valore più profondo, un significato morale? E, come avviene nel film quando rileggiamo per *flashback*, sono proprio le reazioni mancate o sbagliate di Lucio, sempre sordo e cieco di fronte agli avvertimenti degli altri personaggi o degli stessi eventi (del tipo: stai attento, non praticare la magia, tieniti lontano dalle avventure erotiche, non ficcare il naso dove non devi, ecc.), che devono a posteriori farci sorridere e insieme metterci in guardia?

Alla possibile interpretazione morale si accosta poi un possibile significato religioso. E dunque ci viene il dubbio che il vero e unico messaggio finale fosse la propaganda della religione di Iside e che la favola che pensavamo di intrattenimento fosse in realtà un percorso di “iniziazione”.

Questa soluzione è quella a cui la maggior parte degli interpreti, almeno di quelli moderni, ha in genere pensato⁶. Vediamo se è soddisfacente.

Come si può riassumere (e quindi interpretare) in tal caso la storia?

Ad esempio così: un giovane scapestrato e senza valori si dà alla bella vita, sperimentando una serie di avventure e persino la pericolosa magia, fin quando non si rende conto che questa vita vuota e rischiosa lo sta conducendo a perdizione. A quel punto fa una scelta drastica, si affida a un credo religioso che gli impone alcuni sacrifici ma che in cambio gli assicura la salvezza, il successo, un buon lavoro, in una parola la vera felicità. Si tratta perciò di una favola morale, un viaggio di formazione, finalizzata all'aretologia della dea Iside (di cui l'autore era veramente devoto).

Ma subentra a questo punto un nuovo problema: nel film la rilettura dei fatti era “garantita” da qualcuno: dal regista stesso, l'autore della storia, che negli ultimi minuti ci svelava un dettaglio, ma poi non ci lasciava soli, ci aiutava a partire da quello per ricostruire il resto. Nel film il regista si preoccupa di farci capire che l'identità del personaggio che abbiamo scoperto è anche quella vera. Mediante la tecnica del *flashback* è come se ci prendesse per mano e ci dicesse: “Vedi? qui tu avevi pensato così, invece la scena va letta in quest'altro modo”. Il regista insomma “autorizza” la nuova interpretazione, ci mette una firma. Nel nostro libro invece manca una conferma interna, nel libro non solo il narratore, ma anche l'autore risulta “inaffidabile” (di qui il plurale del mio titolo).

⁶ A partire da K. Kerényi e R. Merkelbach, che vedevano nelle Metamorfosi una sorta di “testo mistico”, o di “romanzo misterico a chiave”; i due studiosi furono seguiti, almeno fino al 1985, dalla stragrande maggioranza degli studiosi apuleiani: tutti costoro hanno privilegiato l'importanza dell'11 libro sul resto dell'opera e hanno considerato chiave interpretativa proprio quell'oggetto apparentemente scollato ed eterogeneo. Scartata però l'idea di un testo mistico in sé, si è in generale difesa la soluzione che vede nel percorso di Lucio un processo di conversione (forse autobiografico) mirata alla propaganda della religione isiacca e alla celebrazione della stessa divinità, oppure semplicemente un percorso di formazione che si inquadra all'interno di un generale schema antropologico di peccato/punizione/redenzione e legge ognuno dei racconti inseriti come un *exemplum* negativo.

La presunta “firma” dell’autore stimola una nuova interpretazione, ma poi non la commenta, non l’autorizza. Anzi, il risultato immediato di questa “firma” sul piano della narrazione è un’assenza.

L’autore ha inserito nel punto cruciale un potente elemento di confusione, in modo che nessuno si presenti a confermarci che Iside sia davvero la soluzione. Il fatto che a questa inaspettata intrusione non segua nessun commento, nessuna dichiarazione esplicita a sigillare tanto fervore religioso, ci lascia dunque quantomeno perplessi.

La lettura in chiave isiaca, largamente diffusa fino a qualche tempo fa, non teneva conto di questa difficoltà (né del fatto che attingere elementi narrativi e strutturali dal culto iniziatico di Iside può costituire naturalmente un mero fatto letterario).

La voce di Apuleio, lo scrittore, continua a non intervenire (proprio come è avvenuto nei dieci libri precedenti) al di sopra del Lucio-narratore che nel testo si muove: ma quest’assenza si avverte tanto più adesso che la narrazione sembra farsi “morale” e voler promuovere un’ideologia.

Ora, per me è molto difficile immaginare che il mezzo di propaganda di qualsivoglia idea lasci quell’idea nel territorio del dubbio, non ne dichiari il grado superiore di verità. Questo tanto più quando si tratta di una religione come quella isiaca, che solo da poco a Roma godeva di libertà e rispetto, di un culto che era stato anche oggetto di persecuzioni negli ultimi tempi della repubblica⁷ e che era generalmente associato alle donne e alle classi subalterne, per di più in un periodo come quello in cui Apuleio scrive, caratterizzato da una profonda inquietudine spirituale, segnato dalla diffusione di molte sette filosofiche e religiose, di correnti irrazionalistiche e dei più vari culti orientali, da quello di Mitra a quello di Cibele a quelli della dea Syria e di Sabazius, tutti in concorrenza tra loro e, soprattutto, con il Cristianesimo.

Non essendoci dunque un sigillo nemmeno sulla nuova interpretazione, si torna al punto di partenza. Il punto di partenza è che si tratta di un romanzo, e che fine ha un romanzo?

Lector, intende: laetaberis

Al punto di partenza sono tornati i fautori di un’interpretazione opposta. “Ti divertirai” suggerisce all’inizio la voce narrante. E forse il mero divertimento del lettore era il solo fine perseguito da Apuleio.

Qui gli studiosi moderni sono tornati, con qualche precisazione, a qualcosa che già credevano molti interpreti antichi. Secondo costoro l’ultimo libro ha un carattere decisamente posticcio che ne denuncia la vera natura, quella di un “ripensamento”, una specie di correzione tardiva per giustificare e, in

⁷ Basti pensare che i templi isiaci erano stati abbattuti almeno cinque volte!

qualche modo rivalutare, nobilitare, un'opera letteraria considerata di bassa lega. Come si è detto, nell'antichità questo tipo di racconti che noi oggi definiamo con una parola moderna "romanzi" non godevano di grande stima (anzi abbiamo varie testimonianze di commenti sprezzanti nei confronti di quelli che li leggevano). Apuleio potrebbe aver prevenuto le critiche aggiungendo un correttivo che conferisse dignità a questo genere letterario che non ne aveva, ma in effetti le *Metamorfosi* rappresenterebbero un susseguirsi di storie slegate e indipendenti tra loro, unite solo da un tema comune (la magia) e dal piacere del racconto. Tra i fautori di questa seconda interpretazione, E. Perry, A. La Penna e molti altri.

Sviluppando ulteriormente questa ipotesi, alcuni interpreti contemporanei hanno sostenuto che il gioco è ancora più sottile, come a un secondo livello: in effetti – essi dicono – il racconto è frivolo, ed è scritto per *delectare*; è vero che ha un finale apparentemente serio e che questa aggiunta potrebbe giustificarsi come una sorta di prevenzione di attacchi malevoli; ma poi – e qui fanno un passo in più – proprio questo correttivo aggiunto dopo assume il carattere di scherzo finale e risolve il romanzo in una sorta di colossale presa in giro: la storia in sé non ha un senso preciso, e credere nel correttivo finale, e dunque credere che essa fosse in effetti una sorta di celebrazione della religione isiacca significherebbe cascarci in pieno. Questa interpretazione, sviluppata a partire dalle proposte di un famoso libro di J.J. Winkler del 1985, oggi gode di una fortuna smodata: si fa a gara per trovare nuovi motivi per essere d'accordo⁸ (tra i possibili indizi della presa in giro si indica ad esempio la calvizie finale del protagonista, una caratteristica del sacerdote, ma comune anche al buffone dell'epoca; i soldi continuamente richiesti al malcapitato iniziato, in una sorta di truffa economica ai suoi danni; le ripetute iniziazioni che sembrano non bastare mai, ecc.).

Ora, io vi chiedo: immaginate di preparare uno scherzo a qualcuno. Immaginate di costruire una scena, di organizzare una trappola. Poi che fate? Non dite nulla e andate via? Ovvio che no. Perché vorrete assistere al finale. E dunque è indispensabile che a un certo punto riveliate l'inganno. E cosa succede in una *candid camera*? Succede che alla fine arriva qualcuno che rivela che siamo su *candid camera*. Il gioco cioè non può andare avanti all'infinito; e il vero scherzo non può non essere rivelato.

⁸ Il metodo proposto da Winkler in pratica privilegia come chiave di lettura la stessa struttura narrativa; **la possibilità della (e anzi la costrizione alla) rilettura** dei fatti a cui il testo di Apuleio invita, **diventa l'effettiva chiave di lettura** del testo stesso. Si tratta piuttosto di un metodo "metacronico" come l'autore stesso lo definisce, perché il suo "crucial point" consiste nell'accostamento e nella comparazione tra i due possibili modi di lettura, quello del *first reader* e quello del *second reader* (simmetrica ai due tipi di consapevolezza delle voci, la visione parziale dell'*actor* e quella complessiva dell'*auctor*). Il punto focale della questione è insomma che la "fregatura" del finale e la conseguente necessità di "rispiegare" non è tanto "suscitata" dal testo, ma "costituisce" la sostanza del testo stesso. Il metodo di Winkler invece esamina e compara le due differenti impressioni che il primo e il secondo lettore ricevono dal testo, senza che nessuna delle due risulti privilegiata rispetto all'altra.

Ma qui, nel romanzo, è la stessa cosa. Il fatto che ci sia una totale assenza di rivelazione nel finale ha lo stesso effetto. Un gioco ironico non rivelato per me ha la stessa efficacia di una propaganda religiosa non confermata. Il difetto che avevamo trovato per la prima ipotesi è lo stesso difetto che smonta la seconda.

Aggiungo che c'è una cosa oggettiva da rilevare: non sembra affatto che ci sia ironia nel modo in cui si tratta alla fine la religione isiaca. Anzi, il paradosso curioso è che questo finale che molti credono uno scherzo leggiamo una gran quantità di dettagli sull'apparato cultuale isiaco, molti dei quali hanno trovato riscontro archeologico, e che rappresentano per noi l'unico resoconto esistente di un'iniziazione, oltre che una delle fonti di informazioni più dettagliate sulla liturgia del principale culto egizio⁹.

La questione si complica se pensiamo a chi era in effetti Apuleio. E su questo apriamo una parentesi. Ci può aiutare sapere chi era Apuleio, cosa gli piaceva, cosa gli interessava? Poteva essere veramente un sacerdote di Iside?

Vita e opere del *Madaurensis*

La figura di Apuleio è abbastanza misteriosa. Nonostante la straordinaria popolarità di cui godette tra i suoi contemporanei, quasi tutto ciò che sappiamo della sua biografia si ricava dalle sue stesse opere: nemmeno il suo *praenomen*, Lucio, è certo. Singolare figura di oratore, scienziato, mago, era di Madaura in Africa e la sua data di nascita si colloca intorno al 125 d.C.

Bello, affascinante e curioso, Apuleio ebbe una vita avventurosa e ricca. Il ceto sociale elevato e la condizione economica agiata gli permisero di perfezionare i suoi studi a Cartagine, a quel tempo fulcro della vita culturale africana, e poi in Grecia, ad Atene, com'era tradizione per i giovani di buona famiglia.

In seguito fu quasi sicuramente a Roma e viaggiò molto anche in Oriente, in parte per lavoro (svolgere la sua attività di conferenziere itinerante), ma trascinato anche dalla sua sete di conoscenza e da un'inquietudine spirituale che era una caratteristica tipica della sua epoca, come della nostra (vi basti pensare al fiorire nel nostro tempo di così tante sette e dottrine, dalle varie declinazioni della cosiddetta Cabala alla *New Age*, dalle pseudo sette di ascendenza cristiana a Scientology). Questo fervore per la ricerca, sincero e appassionato, per quanto a volte superficiale ed esteriore, lo portò a coltivare gli interessi più vari, e tra le opere per noi perdute gli sono tradizionalmente attribuiti studi di medicina,

⁹ In effetti la gran parte delle informazioni che leggiamo nel libro di Iside hanno trovato conferma nei ritrovamenti archeologici – monete, statue, iscrizioni – e papiracei.

scienze naturali, logica aristotelica, traduzioni di opere platoniche e testi di carattere enciclopedico. Scrisse quindi opere di tutti i tipi; a parte il romanzo, però, le altre due per cui è meglio ricordato sono un gruppo di estratti brillanti dalle sue conferenze (noti come i *Florida*) e una difesa giudiziaria (*De Magia*). Apuleio era infatti finito in tribunale. Ma come? Nel corso di un viaggio, il brillante scrittore aveva incontrato un vecchio compagno di studi, Ponziano e, dopo aver riallacciato i rapporti con costui, aveva finito per sposarne la madre, la vedova Pudentilla. Il problema era che Pudentilla era ricchissima: e così alla morte di lei e di Ponziano, i parenti della moglie tentarono una causa al giovane marito, con l'accusa di aver irretito Pudentilla per mezzo di sortilegi, al fine di impadronirsi del suo patrimonio. Non era facilissimo naturalmente dimostrare il plagio di una persona da parte di qualcuno: Apuleio fu trascinato dunque in tribunale sotto la generica imputazione di aver praticato le arti magiche. E dato che a parlare se la cavava, si difese da sé con un'orazione che ci è pervenuta. Caratterizzato da un linguaggio brillante, da compiaciute digressioni sui temi più disparati e da un tono spavaldo e risoluto, il discorso gli valse quasi certamente l'assoluzione. Il che non vuol dire per forza che Apuleio fosse in buona fede, vuol dire solo che non riuscirono a imputargli la magia. In fondo abbiamo solo la sua versione dei fatti: e naturalmente per irretire eventualmente Pudentilla non gli serviva certo un filtro amoroso: un tipo bello, affascinante, grande viaggiatore, famoso dappertutto, ha qualche probabilità di sedurre una ricca signora di città, vedova, e ben più anziana di lui.

Dopo la conclusione del processo, Apuleio riprese la sua attività di conferenziere; è probabile che solo allora si dedicò alla stesura del suo capolavoro, le *Metamorfosi*. Non ci restano notizie su di lui dopo il 170. Non sappiamo nemmeno quando e come morì.

Cosa ricaviamo da questa biografia? Che Apuleio era curioso, che fece un sacco di esperienze anche mistico-religiose (dal platonismo alle religioni misteriche, dalla medicina a una scienza più esoterica e pericolosa), che era “un tipo che voleva conoscere il più possibile” – proprio come si autodescrive il suo protagonista, che sapeva usare molto bene la parola per convincere – e probabilmente anche per ingannare – gli altri.

È dunque la stessa, complicata personalità di Apuleio che getta dubbi sul fatto che le *Metamorfosi* siano solo una collezione di storielle senza un senso. Semmai è abbastanza probabile che un tipo curioso, che vuole conoscere il più possibile, che ha praticato ogni tipo di culto e di rito, e che dichiara più volte di disprezzare gli atei, abbia probabilmente conosciuto anche l'Isismo. Però questa stessa personalità getta dubbi anche sull'eccessiva serietà: un tipo che vuole conoscere il più possibile, che si distingue per la superficialità e la rapidità con cui passa da un'esperienza all'altra, per l'assenza di rigore che segna in fondo tutte le sue scelte, e che è capace di “ipnotizzare” gli altri con l'uso della

parola (e non c'è bisogno di pensare a Pudentilla, basta dare un'occhiata ai suoi *Florida*, stralci di conferenze, discorsi di mestiere da cui capiamo molto bene come incantasse le folle) ha probabilmente poche probabilità di “fermarsi per sempre” a fare il sacerdote di Iside e, parallelamente, in ambito letterario, di chiudere un'opera eclettica e multiforme con un finale serio e univoco (quasi a “rinnegare” vita e letteratura precedente).

La vita di Apuleio, insomma, ci aiuta poco. E qui torniamo alle nostre gare di interpretazione.

Gare di interpretazione

Riassumendo dunque, di fronte al romanzo di Apuleio ci si è posti in tre modi, e si è detto: 1) è una cosa seria: si è trovato un senso alle peripezie di Lucio nell'XI libro e si è concluso che questo è un romanzo a chiave. Conseguenza: si è interpretato ogni storiella in chiave simbolica (potete immaginare con quali esagerazioni); 2) non è una cosa seria: si è sostenuto che, al contrario, l'ultimo libro non prova nulla, è solo un correttivo aggiunto per conferire dignità a un genere letterario che non ne aveva, e che, anzi (2b), questo risolve pure il finale isiaco in una sorta di colossale scherzo: la storia in sé non ha un senso preciso e pensare che essa sia in effetti una sorta di celebrazione della religione isiaca significherebbe cascarci in pieno; semmai è una presa in giro, una satira della credulità religiosa – di Lucio e dell'eventuale lettore; 3) si è ipotizzato che proprio l'incertezza e l'impossibilità di decidere tra queste due interpretazioni costituisca in definitiva il senso del romanzo. Queste tre posizioni corrispondono, in termini pratici, a tonnellate di bibliografia.

La mia conclusione

Una via di mezzo è tuttavia possibile. Innanzitutto, per escludere subito le ipotesi più moderne, la possibile opposizione non è per forza tra un messaggio serio e una presa in giro della religione: l'alternativa a un'interpretazione seria non è cioè la lettura delle *Metamorfosi* come “satira della credulità religiosa”. La scelta, secondo me, è piuttosto tra una lettura disimpegnata, puramente “edonistica”, legata per natura al genere narrativo, e l'alternativa, possibile ma non certo imposta al lettore, che dal divertimento fa emergere significati morali, filosofico o religiosi, significati ai quali non si deve comunque lasciare troppo spazio.

Ora, la lettura disimpegnata è certamente possibile (e, dobbiamo ammetterlo, è anche la più naturale, ciò che avviene per tutte le “favole”), sebbene, nel nostro caso, probabilmente deficitaria rispetto alla prima. Infatti una morale di fondo è perfettamente rintracciabile, e sarebbe assurdo negarlo: però forse

lo è in termini diversi da quelli che si aspetta la nostra sensibilità moderna. E qui apro una piccola parentesi sulla religiosità di oggi e di ieri.

Noi siamo portati ad applicare il nostro criterio di religiosità anche ai popoli antichi, nel nostro caso a un cittadino dell'impero romano del II secolo d.C.: e per questo ci sembra strano che si concluda in chiave isiacca un percorso che non sembra avere appigli (né interni né esterni) per una conversione. Ma forse ad Apuleio questo non suonava così contraddittorio. In effetti noi non possiamo applicare la nostra sensibilità e il nostro modo di essere eventualmente religiosi oggi a chi è vissuto (o vive) in un mondo diverso e si è mosso in un tempo e in uno spazio culturale lontanissimo dal nostro. E per l'appunto è vero che la lettura isiacca-religiosa, che la forma stessa della narrazione non ci conferma, non può basarsi nemmeno su prove esterne, oggettive (per me, anzi, è certamente più probabile, come dirò dopo, che Iside sia un simbolo o un espediente particolarmente conveniente). Questo però ad Apuleio non creava contraddizioni per un motivo particolare: Iside era dea di salvezza, ma – ed è importante – come in tutte le religioni misteriche questa salvezza non presupponeva una graduale conversione, o un cammino di fede: i misteri erano una forma di religione “votiva”, e dipendevano da una decisione privata, anche estemporanea. Era la decisione, insomma, che comportava l'atto di fede, non viceversa, ed era la sofferenza in sé e non la rivelazione o il progresso nella sapienza (in una sorta di *pathei mathos*) a determinare la scelta. Un vantaggio puramente economico nella narrazione consisteva in tal caso proprio nella possibilità di concludere con la scelta isiacca un percorso che pure non si definiva come una ricerca di Iside.

Già questa sola osservazione basterebbe a conciliare dieci libri di puro divertimento, ricalcati su una fonte greca che terminava con la semplice retro-metamorfosi in uomo, con la scelta di un finale serio e di un messaggio filosofico-religioso, aggiunto per le più varie ragioni. Basterebbe, perché a quei tempi una cosa del genere si poteva pensare, si poteva fare.

Aggiungiamo che la religione isiacca si prestava per vari motivi.

1. Innanzitutto la scelta può essere stata puramente meccanica, derivata cioè una semplice associazione di pensieri. Nel racconto-fonte c'era un asino e l'asino, in quanto bestia impura, emblema di stupidità e lussuria, era l'animale tradizionalmente associato a Seth/Tifone, antagonista di Iside e principio del Male nella religione egizia;
2. Non si può poi trascurare la straordinaria popolarità e riconoscibilità del culto di Iside nella seconda età ellenistica: dopo una storia lunga e travagliata, la religione di Iside viveva forse il momento più alto della sua fortuna, e tutto l'apparato cultuale isiacco doveva essere particolarmente riconoscibile e alla moda.

3. Ancora, questo culto, che all'epoca dei faraoni – e fino a Cleopatra – era volto a legittimare la regalità del signore egiziano, aveva finito per acquisire una dimensione più umana, tipica peraltro di molti culti orientali. Iside era la dea che aveva sofferto, vivendo il lutto e le peripezie dell'*inventio Osiridis*, e per questo era particolarmente vicina agli uomini, e l'isismo era divenuto religione di salvezza e di speranza. Dal punto di vista narrativo una tale divinità era dunque semplicemente l'ideale per assumere il ruolo di *deus ex machina* e salvare il protagonista dalle sue peripezie.

Per tutte queste ragioni, e almeno da un punto di vista letterario, Iside era l'ideale. Fu dunque solo un esercizio di stile? Forse no. Almeno in questo il narratore non ci sembra del tutto inaffidabile. Non si può certo sottovalutare quell'esigenza di divino che sembra accompagnare Apuleio per tutta la vita. Nell'orazione di autodifesa egli racconta di essere stato iniziato, durante i suoi molti viaggi, a un gran numero di riti sacri, e tale fervore ha anche un preciso contraltare nella condanna, che pare spontanea, degli atei e di chi resta indifferente in campo religioso. E nella scelta tra i tanti culti comunque disponibili, il *penchant* personale dovette giocare una parte. Il culto isiaco era a quel tempo considerato la religione delle persone razionali, una sorta di via di mezzo tra filosofia e religione. E più volte Plutarco ci spiega che Osiride e Iside sono le divinità della ragione e dell'ordine, mentre Tifone/Seth rappresenta l'autore di ogni anomalia, di ogni disordine nella creazione. Iside simboleggia tutto ciò che è ordinato, buono e bello; Seth (l'asino) tutto ciò che manca di misura e di ordine.

Al disordine del mondo e al tentativo disordinato e curioso di conoscerlo si oppone così la pace offerta da una verità superiore e capace di acquietare. Iside è quindi l'ideale per un filosofo che ha cercato la verità in molti modi. Può darsi, certo, che la scelta definitiva di Apuleio non sia stata Iside; ma Iside non è qui una scelta casuale. Iside, che è anche dea di magia (ma di magia buona, la cosiddetta *theurgia*) essenzialmente completa la ricerca di Lucio, ricerca, condotta dissennatamente, di cose magiche, fantastiche e meravigliose: e la completa mettendo ordine e dando un finale rassicurante. Forse il romanzo è una storia di curiosità ansiosa, di ricerca: nella scelta di una "religione" razionale o di una filosofia, si può trovare la soddisfazione a quest'ansia.

Infine, un'ultima avvertenza che riguarda la natura del genere letterario: una volta assodato che dal divertimento possono emergere significati morali, o anche filosofico-religiosi, non bisogna comunque spingersi troppo in là (come hanno fatto i sostenitori dell'ipotesi aretologia con risultati spesso ridicoli). Il rischio di esagerare nell'attribuzione di significati simbolici è tutto del lettore e va a discapito della priorità assoluta di questo genere narrativo che ovviamente non può essere la stessa che ha un dialogo platonico o una satira oraziana. Il "rovesciamento delle priorità" in generi diversi è un ulteriore elemento chiave per interpretare in modo equilibrato non solo le *Metamorfosi*, ma anche le differenze

irriducibili di quest'opera con altre che più volte si sono chiamate a confronto e nelle quali si sono pure rinvenute tante analogie, ma che appartengono appunto a generi diversi. La priorità di Apuleio, come ci dimostra il suo incredibile modo di scrivere, era sicuramente quella di intrattenere, di divertire, di sedurre, e questo anche quando tutt'a un tratto si metteva a parlare di cose che per lui potevano essere serissime. Probabilmente questo creò il corto-circuito; ma si tratta di un corto-circuito che forse nemmeno lui aveva interamente previsto.

Postilla. L'interpretazione "aperta".

Abbiamo parlato del libro (o di un film) come opera aperta che lascia il lettore a interrogarsi e che anzi si pone proprio questo come risultato. Chiudiamo con un raccontino interno alle *Metamorfosi* che può essere preso come simbolo di questo modo di vedere le cose la storia dell'indovino Diofane.

Tra gli episodi di importanza secondaria che lasciano il lettore a interrogarsi e lo trascinano lontano da un punto di vista unificante sulla situazione, c'è il dialogo tra Lucio e il suo ospite Milone sulla reale potenza dei sedicenti maghi e sulla veridicità delle predizioni. Come prova contro l'incredulità esibita dal suo ospite nei confronti del soprannaturale, Lucio racconta a Milone che un famoso astrologo, Diofane, gli ha predetto il futuro: il suo viaggio in Tessaglia è destinato ad andare benissimo e lui stesso a divenire il protagonista di una storia incredibile (*historia magna et incredunda*). Milone però, racconta a sua volta un episodio accaduto davanti ai suoi occhi, una figuraccia di questo stesso astrologo-indovino, che dimostra come questi sia in effetti un ciarlatano e non si possa attribuire veridicità alle sue parole. Il racconto si chiude lì e dunque i fatti concreti narrati nel testo dimostrano che la verità è quella di Milone: sul fatto che l'ospite abbia ragione e Lucio torto non possono esserci dubbi, almeno da un punto di vista "interno" alla narrazione. Ma un fatto ancora più concreto, sebbene extradiegetico (esterno alla narrazione), l'esistenza cioè delle *Metamorfosi*, i libri a cui Apuleio allude divertito, dimostra che Lucio aveva ragione: egli è diventato veramente il protagonista di una *historia magna et incredunda*, e l'indovino ritorna ad avere ragione. La realtà ha molte facce, o anche solo più dimensioni.