

Temi e strategie della *descriptio* in *Merlín e/y familia* di Álvaro Cunqueiro

Rachele FASSANELLI
Università di Padova

Riassunto

Il presente contributo intende analizzare temi, tecniche e strategie dell'apparato descrittivo del romanzo *Merlín e/y familia* di Álvaro Cunqueiro, considerando, dunque, sia la versione originaria in lingua galega (1955) sia quella, autotradotta, in castigliano (1957). Il realismo dell'opera, qualificato come 'magico' da una parte della critica, poggia piuttosto su una serie di strategie testuali che, conquistata la complicità del lettore, mirano a rendere accettabili e credibili le storie raccontate, per quanto fantastiche esse siano. In tale direzione si muovono anche le non rare tessere descrittive che proprio grazie all'attenzione al dettaglio, soprattutto di natura sensoriale, e all'aggancio con la realtà esterna (galega, nella fattispecie), assicurano la verosimiglianza e la coerenza dell'insieme.

Parole chiave: Álvaro Cunqueiro, *Merlín e/y familia*, materia di Bretagna, realismo di coerenza, descrizioni.

Abstract

This paper aims to analyse the themes, techniques, and strategies of the descriptions in Álvaro Cunqueiro's novel *Merlín e/y familia*, thus considering both the original version in Galician language (1955) and the self-translated version in Castilian (1957). The realism of the text, qualified as 'magical' by some critics, rests rather on a series of textual strategies that, with the reader's complicity, seek to make the stories told acceptable and credible, however fantastic they may be. This is also the function of the not infrequent descriptive passages, which, thanks to their attention to detail, especially of a sensory nature, and their connection with external (Galician) reality, ensure the verisimilitude and coherence of the whole.

Keywords: Álvaro Cunqueiro, *Merlín e/y familia*, Breton Matter, Realism of Coherence, Descriptions.

1. MERLÍN E/Y FAMILIA TRA REALISMO MAGICO E REALISMO DI COERENZA

La fortuna della *matière de Bretagne*, fin dal suo strutturarsi come una delle tre grandi tematiche della letteratura medievale insieme al ciclo carolingio e a quello classico, non è mai venuta meno nel corso dei secoli, tanto da nutrire ancora oggi il mercato editoriale e l'industria televisivo-cinematografica di personaggi, contenuti, ambientazioni e atmosfere. Tuttavia, quando nel 1955 uscì a Vigo per i tipi Galaxia la prima edizione, in

lingua galega, di *Merlín e familia* a firma di Álvaro Cunqueiro, l'accoglienza da parte di critica e pubblico si rivelò ben più tiepida di quella attesa¹. Se due anni dopo vide la stampa l'autotraduzione in castigliano *Merlín y familia*, bisogna attendere il 1968 per la pubblicazione della seconda edizione in galego (oggi giorno, nel complesso, è stata superata la diciassettesima). In un'epoca dominata dal canone realista, in cui si credeva che il discorso letterario dovesse necessariamente relazionarsi con la critica sociale, la personalissima fusione presente nell'opera di Cunqueiro tra piano della realtà e piano della fantasia, tra raffinata erudizione e cultura popolare, risultò in parte incompresa. Il primo romanzo dell'autore, infatti, si compone nel suo nucleo originario di una serie di storie fantastiche che Felipe de Amancia, ormai vecchio e affaticato barcaiolo, visse o di cui venne a conoscenza da ragazzino quando serviva in qualità di paggio tuttodore il celeberrimo mago Merlino, ritiratosi in compagnia di donna Ginevra nelle terre galeghe di Miranda, dopo aver ereditato la proprietà da una zia.

Nella "Nota" d'apertura, la voce narrante principale –quella di Felipe, appunto– si presenta e inizia a ricordare con nostalgia i giorni della sua gioventù nell'antico e vasto bosco di Esmelle: giorni che forse, così presenti e così immaginati nella sua memoria, sono solo una menzogna.

Tal e como agora eu vou, vello i anugallado, perdido cos anos o lentor da moza fantasía, pónseme por veces no maxín que aqués días por mín pasados na frol da mocidá, na antiga e longa selva de Esmelle, son soio unha mentira, que por ter sido tan contada e tan matinada na memoria miña, coido eu, o mintireiro, que en verdade aqués días pasaron por min, i aínda me labraron soños e inqedanzas tales xeiras, como unha afiada trinchá nas mans dun vago e fantástico carpinteiro. Verdade ou mentira, aqués anos da vida ou da maxinación, foron enchendo cos seus fíos o fuso do meu espírito, i agora podo tecer o pano distas historias, nobelo a nobelo. Cando da obra de nove anos cumpridos por Páscoa, coa pucha na man, achegueime á porta de mi amo Merlín, ¿quen diría que ma iban encher, a pucha nova, das máis misteriosas maxias, engados, trasegos, inventos, tendollos e feitizos? Nunca galano como iste, digo eu, lle foi feito a un rapaz, e, coma dun corno marabilloso, eu tiro fita tras fita, conto tras conto, e cos meus propios ollos miro pasar toda aquela troupada profana que a Merlín acudía i aos seus sete saberes: en Merlín amenciáse, tal as liñas dun xastre invisibre, tódolos camiños do trasmundo. Il, o mestre, facía o nó que lle pedían. Xa o veredes. (Cunqueiro, 2015: 9)²

Rievocare i *mirabilia* del passato significa ripercorrere e ricreare momenti importanti della crescita e dell'evoluzione del protagonista: come molte altre rielaborazioni moderne della materia cavalleresca, il capolavoro cunqueiriano assume decisamente i tratti del romanzo di formazione. A questo sapiente intreccio di finzione e verità, esotismo misterioso e piccolo mondo galego, si deve l'iniziale inclusione del romanzo tra i testi precursori del realismo magico, etichetta generica in realtà a lungo

¹ Sulla ricezione della narrativa 'intempestiva' del galego Álvaro Cunqueiro e del catalano Joan Perucho, dalla marginalità iniziale al successo, anche in riferimento al processo di appropriazione e ricreazione della materia arturiana e cavalleresca, si rinvia alla puntuale sintesi di Martínez Teixeira (2009).

² Si precisa che l'analisi dei brani prende come base l'edizione in galego del romanzo, salvo effettuare costanti confronti con l'autotraduzione castigliana e, ovviamente, fare riferimento a quest'ultima per le parti assenti nella prima (nella fattispecie, il racconto "Pablo y Virginia" e la sezione intitolata "Noticias varias de la vida de don Merlín, mago de Breaña").

messa in discussione da una parte della critica, specie nel suo legame con lo scrittore di Mondoñedo. Se lo stesso autore rifiutò apertamente il marchio di letteratura d'evasione che veniva associato alla sua narrativa, rivendicando il concreto legame esistente tra questa e il contesto storico circostante³, fu Anxo Tarrío Varela tra i primi a interpretare la scrittura di Cunqueiro come realista, nel senso che essa adotta una serie di strategie di persuasione per conquistare “a connivencia e complicidade do lector” e portarlo alla “renuncia ó real convencional, en aras da verdade textual, immanente, literaria” (Tarrío Varela, 1989: 41). Tale pratica, strettamente connessa alla modalità del racconto orale tradizionale, necessita, dunque, da un lato, di un lettore implicito a cui la voce narrante si rivolge come se lo avesse veramente di fronte a sé⁴ e, dall'altro, di un insieme di tecniche che rendano accettabili e credibili le peripezie raccontate. Leggendo il testo, infatti, appare chiaro sin dalle prime pagine che nonostante i personaggi e le situazioni fantastiche ricordate, raccontate o più spesso brevemente evocate da Felipe, il lettore è ricondotto continuamente alla concretezza quotidiana da numerosi e minuziosi dettagli che funzionano come operatori realisti (Nogueira Pereira, 1995). Del resto, sono in genere gli stessi protagonisti delle storie, spesso a loro volta narratori, a dimostrare una preoccupazione costante per dotare di verosimiglianza quanto espongono o stanno ascoltando. Questa ricerca di coerenza interna e di ancoraggio alla realtà permane, se addirittura non si accentua, nella versione castigliana del 1957 che, come diffusamente dimostrato dagli specialisti, presenta i tratti di una rielaborazione e di una riscrittura piuttosto che di una semplice autotraduzione. Le modifiche e le aggiunte operate dall'autore alla struttura della raccolta comportano, di fatto, rilevanti cambi micro e macrotestuali, tra cui l'introduzione di una serie di nuovi materiali narrativi, a cominciare da tutta la sezione finale relativa alle notizie sulla vita del mago riportate dall'inglese Mr. James Craven⁵. Quest'autotraduzione, come noto, ha sollevato nel corso del tempo opinioni e giudizi contrastanti: alcuni critici rilevano in *Merlín y familia* un arricchimento

³ Si rileggano ad esempio le dichiarazioni programmatiche contenute in *Volando con el trueno* dove lo scrittore afferma di conoscere bene i temi e i problemi del secolo e di voler aiutare l'uomo non a evadere, ma a resistere, attraverso i sogni, contro le miserie quotidiane (Cunqueiro, 1970: 77). Tale posizione non escapistica è ricordata anche dal figlio, César Cunqueiro: “Eu sempre tiven claro que meu pai era un realista, na vida e na literatura, estreitamente vencellado á fasquía do mundo que o viu nacer e madurecer” (da Tarrío Varela, 1989: 40). Sulla necessità di “corregir, de una vez por todas, la etiqueta del gallego como escritor ‘de evasión’” torna ancora, più recentemente, Pialorsi: “Todavía está muy asentada la idea de una novelística cunqueiriana de pura fantasía, desvinculada de toda realidad y, por eso, alejada del real socialismo, que intentaría dar una respuesta a la acuciante realidad de la posguerra. Por el contrario, Álvaro Cunqueiro habla de la realidad, de la coyuntura histórica de la época, de la identidad de la novela mediante la metaliteratura” (Pialorsi, 2014: 417).

⁴ “[...] coma se o tivese realmente presente” (Fernández del Riego citato da Tarrío Varela, 1989: 22). La figura del lettore è fondamentale nella strategia narrativa del romanzo di Cunqueiro e a lui l'autore affida interamente, nelle parole di Roux, “la libertad de analizar, pensar e imaginar, para elaborar su propia construcción de la obra y acercarse a los puntos de vista del escritor, participando –de cerca o de lejos– en las múltiples aventuras y polémicas vitales, sociales, políticas, filosóficas y literarias de sus avatares” (Roux, 2014: 110).

⁵ Per un confronto dettagliato tra le due edizioni si rimanda a Nogueira Pereira (2007); Roux (2014) e bibliografia ivi citata.

della dimensione letteraria e intertestuale e un perfezionamento nella simmetria strutturale del racconto che, quindi, raggiungerebbe in questa versione un carattere più completo e maturo, mentre altri, al contrario, indicano nella profusione di nuovi dettagli e materiali una perdita in termini di logica interna e omogeneità dell'insieme (Rodríguez Vega, 1999 e 2016). Effettivamente di fronte alla peculiare struttura diegetica, aperta e frammentata, dell'opera, sempre a cavallo tra romanzo breve e collezione di racconti⁶, la tendenza alla disgregazione –dovuta *in primis* alla pluralità di voci, linee narrative e di funzioni assunte dal protagonista Felipe– sembra accentuarsi con l'edizione castigliana rispetto a quella galega originaria. Costante, in entrambe le versioni, è senz'altro l'utilizzo che l'autore fa, in questa commistione di mito e quotidianità, delle non rare tessere descrittive, su cui il presente contributo intende soffermarsi, analizzandone temi, tecniche e strategie. L'attenzione ai dati sensoriali, infatti, ivi inclusi odori, sapori e colori, e ai dettagli empirici e familiari, finanche ironicamente prosaici, fa senz'altro parte di quelle strategie realiste, persuasive, che consentono di rendere verosimile e coerente il racconto, mantenendo plausibile, insomma, la realtà letteraria creata dalle parole del narratore.

2. L'AMBIENTAZIONE

Lo sguardo descrittivo del narratore, come vedremo nel dettaglio nelle prossime pagine, si posa su differenti categorie tipologiche, per cui nel corso del romanzo vengono ritratti, anche se spesso in modo rapido ed essenziale, ambienti, personaggi, animali⁷, indumenti, edifici e oggetti vari, più o meno implicati nell'azione. Un'attenzione particolare è tuttavia riservata a luoghi, persone e abbigliamento, mentre rarissime, praticamente nulle, sono quelle che la manualistica retorica classifica come cronografie, ossia le descrizioni del tempo⁸: dato, quest'ultimo, che in realtà non sorprende in un racconto apparentemente atemporale, come quello di *Merlín e/y familia*, che pare come sospeso in un passato indefinito, se non fosse per il riferimento alle diverse età della vita di Felipe (giovane paggio a Miranda, più adulto a Termar, infine vecchio barcaiolo a Pacios)⁹.

⁶ L'appartenenza generica del testo è fortemente dibattuta. Noia Campos (1982; 2014), ad esempio, propende per considerare i brevi romanzi di Cunqueiro “relatos enmarcados” piuttosto che lunghe narrazioni: “calquera capítulo de *Merlín e familia*, ou doutra novela, ten unidade en si mesmo e pódese considerar un relato e analizalo como un texto individual” (Noia Campos, 2014: 930). Forcadela (2006) invece, tra gli altri, ritiene che la presenza di vari fili narrativi che superano la dimensione dei singoli capitoli formando un *unicum* narrativo, assicuri di per sé alla scrittura il carattere di romanzo.

⁷ Sulla presenza di animali e figure antropomorfe nel primo romanzo di Cunqueiro, mi permetto di rinviare a Fassanelli (2016).

⁸ Pochi e coincisi risultano, infatti, i richiami alle circostanze temporali degli eventi o alle condizioni atmosferiche, in genere limitati ad una breve evocazione stagionale, come gli inverni lunghi contrapposti alla dolcezza dell'estate e dell'autunno nel bosco di Esmelle (Cunqueiro, 2015: 13) o, nella sezione aggiunta nell'edizione castigliana, l'allusione alle sere di maggio che “se cargan en Pacios con nieblas bajas, y el río va callado por aquellos vados” (Cunqueiro, 1986: 171).

⁹ Sull'indeterminata o, forse meglio, inverosimile lunghezza della vita di Felipe che, stando ai richiami storici sparsi nel testo (le campagne napoleoniche, la pubblicazione del romanzo *Paul et Virginie*, l'arrivo

Come espressamente dichiarato già nella trattatistica di stampo classico e nelle *artes* medievali, descrivere significa porre davanti agli occhi ciò di cui si parla, mettendo in evidenza le sue multiformi caratteristiche in modo che l'ascoltatore (poi, lettore) possa tradurre le parole in immagini e raffigurarsi nella mente l'oggetto del discorso¹⁰. Il *modus operandi* di Cunqueiro si allinea esattamente a questa urgenza: attraverso gli occhi di Felipe il lettore *vede* sfilare sul palcoscenico di Miranda persone, animali e oggetti (reali, mitici o incantati che essi siano), ma proprio il tramite annulla la neutralità del descrittivo giacché tutto dipende da quello che si sta raccontando, da ciò che interessa al narratore in quel momento e da come vuole orientare la lettura. La descrizione pare in tal senso assumere le vesti di perfetta *ancilla narrationis*, sebbene a mio avviso non si tratti, come invece ritiene Noia Campos (1982)¹¹, di semplici ornamenti, di precisazioni accessorie di per sé irrilevanti nella storia narrata, poiché, oltre a creare lo scenario teatrale in cui si susseguono le avventure di Merlino e del suo paggio Felipe, costituiscono il mezzo attraverso il quale il meraviglioso diviene quotidiano, familiare, ricoprendo dunque un ruolo di primo piano nelle strategie compositive del racconto. I dettagli e il descrittivo non servono unicamente ad amplificare e dilettere, come prescriveva l'antica precettistica poetica e retorica, ma a garantire quel realismo di coerenza o immanente su cui insiste Tarrío Varela nei suoi studi: la descrizione qui sostiene la struttura narrativa del romanzo, non è mero decoro di sfondo per l'azione.

In via preliminare, oltre ad evidenziare il ruolo non ancillare del *corpus* descrittivo nel testo in esame, è essenziale sottolinearne un'altra caratteristica fondamentale che sulla difficoltà di classificazione generica dell'opera di Cunqueiro, a metà –si è detto– tra romanzo e compilazione di brevi narrazioni, innesta in aggiunta la categoria teatrale¹². La nota iniziale sopra citata termina col riferimento alla truppa profana che accorreva in cerca dell'aiuto del mago arturiano e dei suoi saperi: con “Xa o veredes”, concisa chiusura che ha in sé il sapore dell'invito e dell'allettante anticipazione, è come se si preannunciasse l'apertura del sipario e in qualità di spettatori, più che di lettori, ci venisse di lì a poco presentata la scena. Alla stregua di un copione teatrale in cui gli atti sono preceduti da un ricco paratesto contenente indicazioni sullo spazio e i personaggi, i primi due capitoli di *Merlín e familia*, intitolati “A selva de Esmelle” e “A casa de Merlín”, sono occupati per lo più da sequenze descrittive che, procedendo dal generale al particolare con una progressiva messa a fuoco, presentano il contesto, fisico e umano, in cui si svolge la giovinezza di Felipe e la prima parte del romanzo. Ad apertura del primo capitoletto, il paesaggio galego è ritratto con minuzia di dettagli accuratamente

del treno in Spagna, l'assassinio di Juan Prime, gli amori della Bella Otero ecc.), dovrebbe avere più di cent'anni, rinvio alle opportune considerazioni di Tarrío Varela (1989: 59-61).

¹⁰ Si vedano Fontanier –“la *Description* [...] consiste à exposer un objet aux yeux, et à le faire connaître par le détail de toutes les circonstances les plus intéressantes” (1968: 420)– e Mortara Garavelli, 2003: 238.

¹¹ Secondo la studiosa, per quanto le sequenze descrittive siano quantitativamente ben presenti nel testo, non rivestono ruoli particolari e si configurano essenzialmente come “elemento ornamental que poucas veces ten función na historia contada, chegando mesmo a ter auténtica autonomía” (Noia Campos, 1982: 143).

¹² Come rileva Fernández Pérez-Sanjulián, “na obra de Álvaro Cunqueiro asistimos a un constante transvasamento entre xéneros e, moi especialmente, entre narrativa e dramaturxia” (2014: 345).

giustapposti in pennellate icastiche a sortire l'effetto, come suggerisce la formula esordiale, di un dipinto campestre, fortemente vissuto e sentito dalla mano che lo tratteggia.

Quizabes millor que decila fora pintala, a selva de Esmelle, que cai á man dereita, vindo pra iste reino pola banda de León. El, o camiño que eu levei deica o campo dos Trobos, adréntase rubindo volta a volta pola fraga de Eirís, que é tan mesta: o camiño vai un pouco a rentes do río, e cando gana o chan, onde chaman Paradas, métese por entre os lamagueiros hastra onde dicen Pontigo, que é unha ponte baixa de madeira, na que mui gostoso é de ouvir o trote corto dos cabalos dos viaxeiros que van e vén, camiño de Belvís. Os muíños do Pontigo son agora dúas moreas de pedra moura, nas que a hedra encalla e medra, pro eu lémbrome aínda de cando moían o trigo valeco i o centeo das chairas, i había mazaceiros ao longo das presas; o vento tiraba mazás á iauga, e sempre había unha ducia delas, verdes ou coloradas, beilando na espuma espesa e marela, cabo á enrella das canles. Sempre venta na carballeira das Mouras, tan fusquenlla, e o camiño ten présa en pasala i en chegar á aberta camposa de Miranda, ás longas gándaras, ás terras de folgado, ás brañas de El Rei... Dende Miranda vese Esmelle todo arredor, o castelo de Belvís, a fraga da Serpe, a lagoa dos Cabos, e de día, a seu carón, o fume das ferreirías do Vilar. Pola noite, dende Miranda, eu poñíame a ollar cómo se alcendían as luces de Belvís [...]. (Cunqueiro, 2015: 11)¹³

Evidente il carattere soggettivo di questa lunga topografia: di fronte agli occhi del lettore si dipana quello che Felipe vede, sente e soprattutto ricorda (“La strada che feci”, “ma io ricordo ancora” ecc.)¹⁴, per cui momenti puramente descrittivi si alternano, sul filo della memoria, ad enunciati narrativi e alla rievocazione di certe abitudini fanciullesche, come quella di scrutare, di notte, il movimento delle luci in lontananza. I numerosi dettagli e l’abbondanza di toponimi contribuiscono a generare un’impressione di familiarità che si accresce, nel prosieguo, quando il narratore accenna a luoghi e oggetti sempre più personali: la sua stretta cameretta in soffitta ‘con una finestrella che stava proprio sopra il letto’ e la coperta a strisce verdi di bambino¹⁵. Queste caratterizzazioni ambientali sono anche i luoghi testuali in cui il narratore principale recupera appieno le proprie funzioni, delegate a numerosi narratori secondari nel corso del romanzo. Come ben messo in luce dalla critica, infatti, l’insieme di personaggi che vanno e vengono sulla scena di Miranda, prima, e di Termar¹⁶, poi, “permite

¹³ Minime le varianti in *Merlín y familia*, ma varrà la pena segnalare la traduzione di “Trobos” in “Colmenas” (“Alveari”) e una piccola *amplificatio* nel finale: “el camino tiene prisa en pasarla y en llegar a la abierta campiña de Miranda, a la descubierta de las anchas sementeras, a los barbechos que huelgan las colinas antiguas”, mentre poco oltre la locuzione “a seu carón” si precisa in “casi al pie de la puerta” (Cunqueiro, 1986: 13-14).

¹⁴ Si segnala che del romanzo esiste una traduzione parziale in italiano che, pur citando come titolo originale *Merlín e familia i outras historias* e facendo riferimento, nell’esplicitazione dei diritti, all’edizione del 1955, si basa sul testo in castigliano, di cui riproduce però solo la prima sezione (“Miranda”) (Cunqueiro, 2006). Una traduzione italiana del capitolo “A selva de Esmelle” si trova in Messina (1982: 117-120).

¹⁵ “Eu dormía no faiado, nunha cámara estreita, que tiña un ventano que cadraba mesmo enriba do catre”; “unha manta a faixas verdes, que por ambos lados tiña escrito en letras coloradas: DAVID” (Cunqueiro, 2015: 12-13). Si noti che la coperta con la scritta ‘David’ è personale ricordo d’infanzia dell’autore, come rileva opportunamente Doval (1983: 255-256).

¹⁶ Per un parallelo tra lo spazio scenico di *Merlín e/y familia*, Miranda e soprattutto, in seguito, la locanda di Termar, con la *venta* di Juan Palomeque del *Quijote*, quale “privilexiado espazo onde conflúen, nun

descentralizar e multiplicar os planos narrativos”, creando una pluralità di voci narranti che si alternano sulla scena, alla quale si aggiunge la pluralità di ruoli assunti da Felipe, “pois vai ser o seu propio narratario, pero tamén o de Merlín, e vai falar non só como narrador da historia-marco (instalado nun presente contemplado de forma negativa), senón tamén como personaxe (instalado nun pasado idealizado)” (Vilavedra, 2000: 306).

All'estesa descrizione dei dintorni di Miranda fa eco, quasi per una ricerca di concatenazione e parallelismo tra materiali accostati in tempi differenti¹⁷, la lunga presentazione della locanda di Termar e del tratto di cammino francese per Santiago de Compostela in cui essa sorge. Qui l'aiutante di Merlino soggiorna per un certo periodo, prima di fermarsi come barcaio a Pacios: la *descriptio* vera e propria si intreccia al racconto della storia del luogo, antico ospedale gestito dai monaci dell'abbazia di Meira e ora frequentato ritrovo di pellegrini e viaggiatori conosciuto come Mesón do Castellano, ed è scopertamente veicolata dallo sguardo della voce narrante (‘oggi racconto’, ‘io vedo’, ‘io vedevo’ ecc.) che, sulle tracce del Felipe personaggio, percorre col ricordo il sentiero verso Termar e ci illustra la ‘nuova’ ambientazione, prima di riferire alcune storie lì udite o ad essa collegate¹⁸.

Os camiños son semellantes a sucos, i eisi coma as leiras dan o pan, os camiños dan as xentes, as pousadas, as falas, os países. Séntase un a colleitar beira do camiño, ou viaxa por il. Iste camiño do que hoxe conto aparéceseme coma un vello mendiño, aínda que cada pasaxeiro que pise o renova, e o suscita na rota e poeirenta vía a mocidade. Dende Miranda eu vexo un anaco do camiño francés buscar o vao do ancho río. Baixa por un outeiro corado de castiñeiros, i afálase a si mesmo por unha veiga de centeo frofido e maizás nacentes, deica a ribeira, onde medran familias amigas das augas: salgueiros, amieiros, choupos, con ponlas nas que cando deixa de cantar o melro comeza a trabor a rula. Lonxe a ponte que dicen romá, pásase o río por vinte padrós xemeos, nos que cada día o viaxeiro espanta un pombo que baixou a beber. A outra ribeira é un áspero farallón, i o camiño ha de labrar os seus pasos traballosamente deica coroar aquel escuro murallón, pra poder logo botarse pola chaira de Beiral, que se tende á destra das carballeiras bernardas, coa xentileza das abidueiras ollándose nas lamas. Dende as almeas de Belvís eu vía fumeigar unha chimenea no lonxe: era a pousada de Termar [...]. (Cunqueiro, 2015: 102)

Come altre sequenze descrittive di più largo respiro del romanzo, l'inizio di questa *descriptio loci* è segnalato in modo chiaro dall'io narrante che nelle prime righe del capitolo riflette sul viaggio come generatore di storie, per poi manifestare esplicitamente

momento dado, as traxectorias vitais de xentes que, afectadas de situacións problemáticas, van na procura do prodixio que as cure” (in González Fernández, 2006: 419).

¹⁷ Il lungo brano descrittivo apre il capitolo “Aquel camiño era un vello mendiño”, non presente nella prima edizione del 1955. Il parallelismo strutturale tra le due topografie aumenta in qualche modo in *Merlín y familia*, dove “Aquel camino era un viejo mendigo” costituisce la seconda parte del romanzo e la descrizione è inserita in una nota preliminare allo stesso, esattamente come il ritratto di Esmelle occupa la “Nota” alla prima sezione.

¹⁸ Non sfugga il potere evocativo del nome assegnato alla locanda: il verbo *termar* in galego possiede tanto il significato fisico di reggere, sostenere qualcosa o qualcuno perché non cada, non si sposti ecc., sia il senso di occuparsi, prendersi cura di qualcosa per evitare che si modifichi o subisca alterazioni (si veda il *Diccionario da Real Academia Galega*).

l'intenzione di parlare di un determinato cammino¹⁹. Un secondo affresco paesaggistico, quindi, che prende forma progressivamente nella mente del lettore e si chiude sul ricordo nostalgico del passato, di cui oggi restano solo 'le storie di un tempo che fu', crepitanti come fiamme colorate nel focolare di pietra²⁰. Accanto ai segnali demarcativi, varrà la pena osservare, anche in questo caso, l'abbondanza di particolari e certe precisazioni lessicali o numeriche col consueto intento di rendere visibile ciò che si narra. Solo considerando il brano citato, si noteranno l'esatta e ricca nomenclatura di alberi e volatili (castagni, salici, ontani, pioppi, querceti, betulle e per la fauna il merlo, l'allodola, il piccione), il riferimento al ponte 'che dicono romano' e la vivida immagine delle venti pietre gemelle grazie alle quali i viaggiatori possono attraversare il fiume disturbando 'ogni giorno' i colombi scesi ad abbeverarsi. Nel quadro bucolico dipinto da Cunqueiro, popolato di alberi, campi fioriti e corsi d'acqua rallegrati dal canto degli uccelli, non è difficile scorgere il *topos* del *locus amoenus*, ad intensificare il senso di malinconia che domina la chiusa del paragrafo per un mitico passato oramai perduto.

3. GLI ABITANTI DI MIRANDA

L'*effictio* è senz'altro la tipologia descrittiva più frequentata da Cunqueiro e, com'è facile immaginare, spazia dal ritratto più particolareggiato alla microdescrizione, fino alla caratterizzazione cosiddetta 'diffusa', parcellizzata, cioè la disseminazione in più punti del romanzo di particolari fisici, morali o comportamentali di uno stesso personaggio. Quest'ultima è, ad esempio, la modalità che interessa la presentazione di don Merlino, vero *trait d'union* di tutte le storie raccontate nel volume. La figura del mago arturiano è velocemente evocata nel finale del primo capitolo, "A selva de Esmelle", con riferimento sia ad alcuni tratti fisici (l'aperto sorriso, il viso sincero, la barba bianca) sia ai suoi poteri magici²¹, per essere poi presentata, seguendo quasi un meccanismo di

¹⁹ Il viaggio è probabilmente il vero fulcro del romanzo non solo a livello di elemento tematico fondamentale, ma più in generale "como estrategia y estructura narrativa de los episodios" (Martínez Teixeira, 2009: 272).

²⁰ "Paréceme que aínda se acorda, cabo do portalón coas armas de Meira, niste alto de. Termar, sombras que ao acaroarse a un cobran por un intre envoltura carnal, i arremuíñanse ó amor do fogar de pedra de Lis, no que se afían, chamas azúes, roxas, marelas, as historias dun tempo que se foi" (Cunqueiro, 2015: 103). Interessante notare che, anche in questo breve passo, nella versione spagnola Cunqueiro compie delle piccole aggiunte rispetto al testo galego (ad esempio l'aggettivo nella sequenza "viejo hogar de pedra de Lis", Cunqueiro, 1986: 119), manifestando, come in altri luoghi della sua autotraduzione, una tendenza, seppur lieve, alla specificazione e all'*amplifiatio* (Blanco, 1991: 643-644).

²¹ "Ás vegadas, por facer festa, o señor Merlín saía á eira, e nunha copa de cristal chea de auga verquía dúas ou tres gotas do licor que il chamaba 'dos países', e sorrindo, con aquela aberta sorrisa que lle enchía a franca faciana como enche o sol a mañán, preguntábanos de que qué coor queríamos velo mundo, e sempre que a min me tocaba responder, eu decía que de azul, i entón don Merlín botaba a iauga, ao aé, e por un segundo o mundo todo, Esmelle todo arredor, as brancas torres de Belvís, as pombas i o can Ney, o roxo pelo de Manoeliña, a branca barba de mi amo, o cabalo tordo, as bidueiras de Quintás i o toxo da coroa do Castro, todo era unha longa nuben azul que pouco a pouco se esvaía" (Cunqueiro, 2015: 13).

concatenazione tra sezioni, all'inizio del successivo, dove viene illustrata l'intera 'famiglia' di Miranda.

Il ritratto di Merlino pare subito lontano dalla tradizionale *descriptio personae*: elementi descrittivi si alternano ad elementi narrativi e, tra i primi, tratti umani e tratti fantastici si intrecciano tra loro, come l'abitudine ad accarezzarsi la fronte durante una conversazione di contro al suo evidente collocarsi fuori dal tempo, fermo com'è in una vecchiaia perenne.

O señor Merlín, segundo se sabe polas historias, era fillo de solteira e de nación allea, e veu herdado pra Miranda por unha tía segunda por parte de nai; pro facía disto tanto tempo que ninguén se lembraba do feito. Soio unha vella camareira de Quintás facía algo de memoria, de que sendo nena levárona ao enterro dunha señora de Miranda, e tralo crego de Reigosa, que cantaba mui ben, iba don Merlín vestido de negro, agás unha gran bufanda colorada, e xa daquela tiña mi amo a barba branca. [...] Por don Merlín non pasaban anos, e disto queixábase coma dunha horamá, pro poucas veces, que o ser dil era aparentar mui franco i aberto, contento do mundo e parrafeador, e sorría mui doado: axudábanlle a ser franco os ollos craros, i aquela súa fronte levantada e señora, i hastra o o aquel que tiña de aloumiñala coa man dereita cando che falaba. Era de poucas carnes, pro mui estribado no seu e garrido, e mui andador. Pro agora no iba a contar do señor Merlín, senón a facelo prosperto da súa casa [...]. (Cunqueiro, 2015: 13)

Il Merlino di Cunqueiro, a metà strada tra un sacerdote e un guaritore, si discosta fortemente dall'immagine mitica del mago e profeta arturiano, tanto da dedicare ormai il proprio sapere, su richiesta dei più strani visitatori che giungono a Miranda, a riparare ombrelli ed altri oggetti fatati, disincantare principesse-cerbiatte, tingere a doppio lutto code di sirene, saldare principesse d'argento ridotte in frantumi e via dicendo. Fin dalle prime pagine, Merlino assume tratti ed atteggiamenti tipici delle persone reali che contribuiscono se non ad una demitizzazione del personaggio leggendario, quanto meno ad una sua profonda umanizzazione. Ogniquale volta il narratore-Felipe parla del proprio padrone, infatti, non tralascia di menzionare elementi quotidiani, per non dire prosaici, come la grande flemmaticità a tavola, particolari manie²² o consuetudini alimentari, a cominciare dagli abituali spuntini a base di "ovos revoltos e viño clarete" (Cunqueiro, 2015: 22).

Nel prosieguo dell'opera, si accenna ad altre doti e caratteristiche del personaggio attraverso brevi annotazioni più o meno collegate all'azione narrata, come l'aria benevola che, secondo Felipe, gli deriva dal conoscere il cuore, i sogni e le solitudini di ogni uomo o, nell'edizione castigliana, il piacere di assegnare a piante e oggetti nomi leggendari e storico-letterari (rispettivamente Cunqueiro, 2015: 44 e 1986: 156), fino

²² "Mi amo era mui repousado no comer e mui limpo, e de continuo lavaba as mans ao sentarse á mesa i ao erguerse. Fixo sin présas todo o costume que tiña" (Cunqueiro, 2015: 22). Come ben sintetizza Rodríguez Vega, "a novela de Cunqueiro absorbe os grandes personaxes literarios dende o seu aspecto menos heroico. Sen embargo, afastados das diéxeses dos que xurdiron, en grotesco contacto cun mundo pragmático, estes personaxes, a miúdo perdedores ou derrotados, atopan na parodia cunqueiriana non só unha revisión lúdica, senón tamén unha dimensión de fonda humanidade" (Rodríguez Vega, 1997: 86). Per l'avvicinamento di certi oggetti, scene e gesti (tra cui questi di Merlino dopo aver pranzato) ai riti della liturgia cattolica rinvio alle acute osservazioni di Tarrío Varela (1989: 67-73, 1991: 314).

all'essenziale sunto biografico che si rintraccia, sempre in questa versione, nelle finali “Noticias varias de la vida de don Merlín, mago de Bretaña”.

Con una tendenza demarcativa osservabile in alcune sequenze descrittive del romanzo, il passo sopra citato si chiude con una chiara dichiarazione d'intenti dell'io narrante: ‘Ora, però, non volevo raccontare del signor Merlino, ma presentare chi viveva nella sua casa’; segue così l'elenco degli altri personaggi appartenenti a questa insolita famiglia, dove al legame di sangue si sostituisce piuttosto un senso di fraternità umana. ‘La prima della casa’, dopo il mago, è donna Ginevra:

A primeira na casa, despoixas de don Merlín, era mi ama doña Ginebra. Era unha señora mui sentada, verán e inverno coa súa peleríña negra mui bordada com abaloiros. Tampouco era do país, e prendía algo na fala. Tiña un pelo loiro mui fermoso e longo, que recollía nun grande moño, e nunca vin pel tan branca como a súa. Outa, e máis bem gorda, tiña un gran andar, i era mui graciosa de seu no mando, algo súpeta eso si e por veces seca, pro mui mantedora da xente e do gado. Cáseque non saía da casa, e polo serán sentábase no salón, a carón do balcón grande, a bordar nun gran pano que iba envolvendo a poucos arredor dunha cana de prata. En inverno gastaba mitós de la, e polo verán de fio brando, mui calados e con froliñas bordadas. De cando en vez paraba de bordar para rascarse o lombo cunha manciña de buxo que tiña, montada nunha variña de abelán. Algo de tristura coído eu que levaba aquela señora Ginebra nos ollos mouros, e si che sorría que era cada e cando, era como si pedise a esmola de que ti sorrises tamén. Decían que era viúda dun grande rei que morreu na guerra, e que tivo a noticia por un corvo cando estaba en Miranda probando un peite de ouro. De señorío era, e don Merlín señoreábaa ao falarlle, e na cocíña non poñía man, coma non fora pra facer a colineta os días de festa. (Cunqueiro, 2015: 16)

La ricca descrizione che le viene dedicata contempla elementi caratteristici della *descriptio puellae* di tradizione medievale, tratti profondamente realistici e altri quasi caricaturali. Alta, assennata e solerte, con gli occhi scuri, la pelle bianchissima, il bel portamento e i capelli lunghi e biondi, la donna è però grassottella, piuttosto secca nei modi e solita grattarsi la schiena con una manina di bosso montata su una bacchetta di nocciolo: la profonda umanizzazione cui è soggetto il personaggio leggendario, come nel caso di Merlino, sfiora a tratti il grottesco e la parodia²³. Della regina di Bretagna, ora dedita alla cura della casa e al ricamo (ma meno alla cucina), Felipe ricorda inoltre lo sguardo triste, l'accento straniero e alcuni dettagli relativi all'abbigliamento, come l'immane pellegrina nera, decorata con perline, e i guanti, d'inverno di lana e d'estate di cotone bianco, traforato e ricamato a fiorellini.

Dopo questa puntuale caratterizzazione Ginevra diventa poco più di un'ombra nel romanzo, comparando di tanto in tanto nella narrazione solo per salutare qualche ospite da brava anfitriona, farsi leggere le carte, commentare alcuni incanti richiesti a Merlino o per offrire al nano di Belvís una meringata e sentirlo cantare “unha habanera que sabía e que moito lle gostaba á señora” (Cunqueiro, 2015: 35).

²³ Come ricordato altrove, sembrano ormai lontani i tempi in cui sul ramo di nocciolo le coppie leggendarie di innamorati intagliavano frasi d'amore: si pensi a Tristano e Isotta nel *Lai du Cheivrefoil* di Maria di Francia (Fassanelli, 2016: 4). Per questo continuo oscillare tra l'esplicito richiamo ad una determinata tradizione letteraria e la critica parodica alla stessa, evidente in Cervantes come in Cunqueiro, rinvio alle considerazioni di González-Millán (1991: 175).

Ai ritratti dei leggendari padroni di casi seguono, via via più concisi ed essenziali, intarsi descrittivi sugli abitanti della casa che agiscono, per dirla con Tarrío Varela (1989: 61), sul piano pragmatico: tra mito e quotidianità non esistono confini netti nell'universo poetico cunqueiriano e in tal modo personale di servizio e animali vivono perfettamente a loro agio con gli eventi soprannaturali che accadono attorno a loro e da cui sono in genere coinvolti solo superficialmente. L'attenzione del narratore-descrittore, prima di soffermarsi sulla grande abitazione di Miranda che di lì a poco diverrà lo scenario delle diverse storie, focalizza in genere le mansioni dei vari servitori e qualche loro tratto fisico o caratteriale su cui si tornerà anche nel seguito del racconto. Prima in ordine di importanza nella gestione della casa è la governante Marcelina, cui è dedicata una singolare caratterizzazione che spazia dall'aspetto fisico ai compiti domestici, fino a delineare certe peculiarità comportamentali come il desiderio di apparire di condizione sociale più elevata e una certa facilità ad innamorarsi²⁴. Interessante qui notare che talvolta, soprattutto nell'edizione castigliana dell'opera, l'indice onomastico posto in chiusura fornisce delle annotazioni aggiuntive, spesso umoristiche, prolungando dunque oltre il limite del testo vero e proprio il ritratto o la storia di un personaggio. Questa, ad esempio, l'entrata relativa alla cuoca nelle due versioni:

MARCELINA, A señora. Era sobriña do escribano da Azúmara, e cociñeira maior en Miranda. Namorábase dos pasaxeiros. Cando don Merlín ergueu a casa, puxo fonda en Lugo. (Cunqueiro, 2015: 136)

MARCELINA, La señora. – Sobrina del escribano de la Azumara y cocinera mayor en Miranda. Se enamoraba de los pasajeros, lo que no era poco trabajo. Cuando don Merlín se fue, puso fonda en Lugo. (Cunqueiro, 1986: 205)

Se entrambe aggiungono il dettaglio del trasferimento a Lugo, non dichiarato all'interno del romanzo, non sfuggirà nella seconda il commento ironico ai frequenti innamoramenti della donna, cui si dà, del resto, ampiamente conto nella narrazione²⁵. Con la consueta attenzione al dettaglio realistico e talvolta beffardo, Felipe tratteggia in seguito i profili di Xosé do Cairo, della giovane cameriera Manueliña e dell'aiutante Casilda, anch'essi arricchiti con qualche annotazione aggiuntiva nell'indice finale; intervallati a questi, si osservano i richiami agli animali di casa che vanno dalla semplice

²⁴ “A man dos traballos quen a levaba era Marcelina, unha camareira de obra de corenta anos, regorda e pequeneira, mui colorada, gran faladora e tiñana por cociñeira de mérito. Tiña man de todo, dos traballos da casa, da facenda grande e da miúda, das criadas e da labranza, da feira e dos pagos. Engalanábase moito coas novidades, e cando viña un señorito de visita, anque fora un algaribo, ficaba dil namorada por un mes. Pasaba por parenta do amo e sobriña do escribano da Azúmara, i o que máis lle gostaba, despois de que lle chamaran doña Marcelina, era que a creran no segredo dos que iban e viñan onda o señor Merlín. [...] Todo sabía Marcelina, tódalas señas dos que iban e viñan, i os sete pareceres que hai en cada historia. Pra min foi boa madriña no que laticaba bulrándome de que eu andaba depenicando nas mozas” (Cunqueiro, 2015: 17).

²⁵ Per una dettagliata analisi contrastiva dell'indice in galego e di quello in castigliano, in cui si evidenzia “unha maior profusión nos detalles con respecto á versión orixinal, que se aprecia xa na maior presenza da adxectivación” rinvio a Nogueira Pereira (2007: 64).

denominazione (il cavallo Turpino e il cane Ney²⁶) alla breve qualificazione (il gatto Cerís, albino e cieco, abituato a coricarsi ai piedi di Felipe), fino alla microdescrizione di Norés, “un can lonreiro, mouro como a noite, pro coa gracia de ter as bragas brancas, revirado pra os alleos e mui solto pra os da casa” (Cunqueiro, 2015: 18).

4. I PROTAGONISTI DELLE STORIE

Dopo questi primi due capitoli prettamente consacrati alla presentazione di luoghi e abitanti di Miranda, nei successivi le descrizioni si fanno più sporadiche e stringate e in genere dedicate a ritrarre persone e oggetti variamente collegati alle storie raccontate. È, ad esempio, dalle parole di Merlino e del paggio Leonís che conosciamo l’eccezionale avvenenza di dama Caliel, principessa di Gazna mandata al cospetto dell’imperatore Michaelos di Costantinopoli quale messaggera dei suoi nemici per farlo in realtà innamorare perdutamente e condurlo, insieme al suo esercito, tra le dune del deserto in un vagare senza meta²⁷. L’elenco delle sue bellezze serve a giustificare la follia in cui vive l’anziano padrone di Leonís, il quale chiude questa prima sequenza descrittiva per l’appunto col seguente commento: ‘non c’è soldato che non dica che una così gentile, delicata e dolcissima signora valga davvero la morte’. I dettagli aggiunti in seguito, dalla spiegazione del *nomen omen* Caliel (cioè ‘il miele che spande’) all’evocazione della sua prima comparsa seminuda di fronte all’imperatore, del suo parlare greco “doce e parrafeado” e della “pequena e dorida cabeciña” (Cunqueiro, 2015: 30), ammantano ancor più di sensualità e fascino il ritratto della donna, tanto che Felipe in seguito la incontrerà spesso nei suoi sogni, e soltanto per averne sentito parlare. Del resto, la richiesta di aiuto al mago che in genere si pone al centro delle singole storie rimane in questo caso quasi accantonata e risolta sul finale in un veloce scambio di battute: Merlino non può dare al richiedente il sentiero magico in suo possesso perché – ennesima invasione della realtà più quotidiana nel mondo mitico²⁸ – si è arrugginito dopo essersi bagnato di pioggia, ma in cambio gli consegna un gomitolino di filo che allo stesso modo, una volta disteso, farà rientrare velocemente ad Aleppo l’esercito sperduto.

²⁶ Particolare l’onomastica animale del romanzo che presenta nomi, come Turpino, assunti dalla materia letteraria, carolingia nella fattispecie, e altri tipicamente galeghi: Tarrío Varela (1989: 60) ricorda, a riguardo, la diffusione in Galizia del nome Ney attribuito ai cani come spregio nei confronti dell’omonimo generale francese, Michel Ney (1769-1815), che si era distinto nelle campagne napoleoniche in terra iberica.

²⁷ “Eu sei o fermosa que é porque trato ao pintor que fixo o seu retrato cando ela estudaba música en Alexandría, e non sei qué namora máis de ela, si os grandes e verdes ollos entornados, a canela da pel, o decir sosegado daquela súa boca pequena, a gracia das súas mans na viola... –Os peitiños como dúas claudias raíñas, o van que se pode cinguir co rabo dunha rosa, os longos brazos que soergue cando canta, i as longas pernas coas que voa cando baila . Toda ela é un misterioso albafor , i aínda agora que o grande exército está perdido nas areas i o Imperante como bébedo na súa tenda de lenzo roxo, non hai soldado que non diga que tal xentil, soave e docísima señora non val a morte” (Cunqueiro, 2015: 29).

²⁸ Non stupisce che il racconto in questione sia scelto da Darío Villanueva come prova lampante della capacità di “naturalizalo insólito, [...] harmonizar lóxica e absurdo” dell’autore, “mestre en presenta-los mirabilia como naturalia” (Villanueva, 1996: 56).

Benché il narratore-Felipe rimproveri bonariamente alla cameriera Marcelina di innamorarsi spesso e velocemente, anche il suo giovane personaggio pare cadere più volte in simili infatuazioni: accanto all'amore adolescenziale per Manoela de Calros, sua futura moglie, fatto di schermaglie e uscite notturne dal sapore fortemente realistico, il ricordo nostalgico di alcune ospiti di Miranda occupa di frequente i suoi pensieri. Così accade per gli occhi azzurri della principessa Simona trasformata in cerbiatta da un incantesimo demoniaco²⁹, ma è soprattutto la sirena Teodora ad ammaliarlo –come da tradizione– con la sua voce melodiosa e la sua bellezza senza eguali. Il capitolo a lei dedicato è disseminato di brevi annotazioni descrittive che, spesso su toni iperbolici, mettono in luce ogni volta dettagli differenti, il più delle volte riguardanti, ovviamente, l'aspetto fisico, su cui si ferma lo sguardo al tempo curioso e malizioso di Felipe: gli occhi di verde rugiada, la chioma lunga e dorata, la coda brillante come una mezza luna rosa, finanche il ventre privo di ombelico e il seno bianco e ben fatto. Nemmeno la sirena greca, però, sfugge ai commenti sarcastici di altri personaggi: Ginevra e Merlino dubitano scherzosamente che questa osserverà a lungo il lutto per la perdita del suo innamorato, ora esibito nella coda tinta di un nero brillante (ma non permanente), e Xosé de Cairo, sul finale, nota che se fosse umana, vista la coda tozza, avrebbe senz'altro le gambe troppo grosse, con un ennesimo scivolamento del piano mitico-leggendario verso il quotidiano e la rappresentazione caricaturale.

Se in quest'ultimo caso la descrizione è frammentata e diffusa nel corso delle pagine a seguire il modo in cui Felipe, un po' alla volta, vede, scopre e si innamora della sirena, nella maggior parte dei casi la presentazione del personaggio occupa la parte iniziale del racconto che lo riguarda, come per rendere più visibile agli occhi del lettore i caratteri che presto occuperanno lo spazio scenico. Questo, ad esempio, l'esordio del racconto "O espello do mouro":

O mouro de quen falo era mouro, si os sementa Deus nas hortas diste mundo. Gastaba fez colorado, e traguía no narís e nas orelas aros de prata, i era de sembrante serio, pequeneiro de corpo; as pernas, que algo llas disimulaban os zaragüelles, tíñaas tortas de lei, e si ben era ribaldo i avarento no trato, era de conversa longa e confiada, anque as máis das cousas gostaba de contarchas a escuso, coma quen te prende pasádoche o peso dun segredo. Xa o traguía por nome, que o diste mustafalo era Alsir, que na nosa fala se decrara 'o segredo'. Era vendedor de caramitas ou agullas de marear, e de prospeitos da 'figura cata', toda cras de esencias e libros de historia [...] Pro dista volta non viña como tal mercader a Miranda, con salvoconduto da Porta cal soía, que viña por descifrar as visióis que amencían os sábados nun espello que traguía, e tamén inquirir do caso dun príncipe do Deserto que teimou de enveliñar a outro facéndolle cheirar un pesego. (Cunqueiro, 2015: 69)³⁰

Felipe, prima di procedere col racconto dello specchio incantato e di cedere la parola ai narratori secondari, tratteggia, mescolando prosopografia ed etopea, un ritratto

²⁹ Ancora nell'indice onomastico finale leggiamo: "SIMONA. Princesa de Aquitania. encantada polo demo Croizás, e que en Miranda recobrou a natural e fermosísima envoltura, *da que nunca me esquezo*" (Cunqueiro, 2015: 139, corsivo mio).

³⁰ Degna di nota la leggera amplificazione presente in *Merlín y familia*: "El moro de quien hablo era moro si Dios los siembra y hace florecer en las huertas de este mundo" (Cunqueiro, 1986: 79).

del tunisino Sidi Mohamed ibn Alsir, arricchito nel prosieguo della narrazione da altre note e commenti³¹. La sequenza descrittiva è incorniciata da una sua presentazione formale, all'inizio, ('il moro di cui parlo...') e, in chiusura, dall'esplicitazione dei motivi per cui il mercante è in visita a Miranda.

Il personaggio descritto prende progressivamente forma nella mente del lettore così come affiora dalla memoria del narratore: tale processo è palese all'inizio de "O reló de area" in cui un passo del ritratto di don Felices, giunto da Merlino per aggiustare la sua clessidra, presenta in apertura proprio i verbi chiave 'ricordare' e 'guardare': "Lémbrome, como si o estivera mirando, dos seus ollos chispos, vivos e faladores do acabalado nariz colorado, a boca de finos beizos mui franca de corte" (Cunqueiro, 2015: 53).

In questa affollata galleria di personaggi è difficile non menzionare l'esteso ritratto dell'inguaribile casanova don Esmeraldino, 'il gallo di Portogallo' divenuto effettivamente tale, o del paggio di Avignone François, detto Pichegru, vestito alla provenzale e afflitto dall'amore impossibile per la bella Anglor, principessa del fiume Rodano (Cunqueiro, 2015: 115 e 107). Mette conto notare, però, che lo sguardo del narratore indugia all'occorrenza anche su figure secondarie, solo parzialmente coinvolte nell'azione, con l'intento di rendere più particolareggiata la scena dipinta e ancorarla fortemente alla realtà; di qui, per fornire un unico esempio, l'attenzione a Liaño, locandiere di Pacios dall'apparente aspetto sostenuto dovuto ai baffi imperiali, dietro i quali si cela in realtà un uomo allegro e burlone: "O Liaño era un home feo, gordo si os hai, con bigote ao káiser, que en verdade o gastaba pra botarse a serio, sendo como era o home máis bulrento e risoño do mundo. Cando tiña dúas copas poñíase a imitar o maragato do mesón, i a xente escachaba coa risa" (Cunqueiro, 2015: 93).

Quanto nella mente del lettore si delinei esattamente ciò che vede Felipe, risulta chiaro anche dalla prima entrata in scena dei diversi ospiti che giungono a Miranda, dei quali di solito viene precisato il numero e fornita qualche indicazione su vesti e calzature. A titolo esemplificativo, nelle prime righe del capitolo "Os quitasoles i o quitatrebas" s'incontra una presentazione più che essenziale delle persone in arrivo: quattro uomini a cavallo vestiti allo stesso modo con grandi cappelli colorati e dalmatiche gialle, mezzo gambale scollato e mantelli corti, poi in coda una mula con i bagagli³². È come se si aprisse il sipario e vedessimo la scena, o come se la macchina da presa inquadrasse i personaggi che man mano si avvicinano all'ingresso della casa di Merlino sotto lo sguardo incuriosito del giovane paggio: qualche particolare sull'aspetto

³¹ Si tratta spesso di informazioni legate al denaro, come quando Felipe sottolinea che l'ospite racconta scrupolosamente i soldi ricevuti da Merlino in cambio dello specchio, oppure quando commenta: "sidi Alsir gostaba de verquer misterio arredor das súas historias, o que lle costaba traballo, que il de seu é mui parroquiano, salvo nos cartos" (Cunqueiro, 2015: 70).

³² "Estaba eu á sombra da figueira ramona, [...] cando ouvín aquel tropel, i eran catro que viñan dacabalo, i o derradeiro traguía á couta unha mula con equipaxe, i eran de igoal vestido os catro, con grandes chapeus colorados e dalmáticas mareladas como as dos cregos na misa, media polaina escotada, i ao pescozo, i ao vento, unhas capiñas curtas coloradas coma os chapeus (Cunqueiro, 2015: 21).

fisico del capo spedizione, Monsieur Castel, verrà fornito in seguito³³, ma i primi elementi messi a fuoco, a cominciare dall'abbigliamento, sono anche i primi ad essere visibili anche da una certa distanza e, soprattutto, ci suggeriscono già qualche informazione sui visitatori, ossia la loro appartenenza al clero (come del resto avverte subito Marcelina, anche lei affacciata a guardare).

Identica situazione si profila nelle righe esordiali di “A soldadura da princesiña de prata”:

I el eu, a verdade seña dita, coidei que traguían a alguén a enterrar a Miranda. E de entrada viña un frautista, todo vestido de negro, i após dil un monaguillo con incensairo, i un dacabalo que traguía cruz alzada, e viña todo il cuberto con unha capa de capirote morada. (Cunqueiro, 2015: 57)

L'aura di morte e mistero costituisce già di per sé un indizio sullo sviluppo del racconto che vede Merlino alle prese con la saldatura, alla fine risultata irrealizzabile, di una principessa inglese ridotta in frantumi³⁴. Il narratore in questo caso è attento a precisare l'abbigliamento indossato da tutti i presenti all'arrivo della piccola processione:

Mi amo [...] se vestira de morado, coa media mitra que tiña por ser profesado das dúas menciñas en Montpellier, i ao pescozo o babeiro marelo da Facultade, e doña Ginebra estaba no balcón grande, cobríndose coa sombríña, que o sol pega moito alí nas tardiñas de setembro. Doeume non estar avisado, e que me collera a procesión coas zocas vellas, coa chambra mendada i o calzón de pano remontado. A señora Marcelina e mais Manoeliña [...] e tamén elas estaban de roupa nova. (Cunqueiro, 2015: 57)

Se il verde è il colore più ricorrente nel romanzo, questo episodio è piuttosto caratterizzato cromaticamente dal viola, colore della penitenza, dell'attesa e del lutto, visto che anche altri cavalieri del gruppo chiamato a scortare la preziosa cassa coi resti di lady Tear, come si dirà poco dopo, “todos vestían de morado” (Cunqueiro, 2015: 58).

5. VESTI ED OGGETTI

Accanto all'*effictio*, il tema descrittivo più presente nel romanzo, sebbene in genere limitato a rapide osservazioni, riguarda l'abbigliamento, come si è già avuto modo di constatare. Nella più ampia caratterizzazione dei personaggi principali, come Merlino e Ginevra, o in quella più essenziale dei protagonisti delle singole storie il riferimento a

³³ “o que iba diante, un gordo e colorado, que levaba o chapeu levantado pra deixar ver unha perrera de flequillo mui rizada, perguntoume por don Merlín” (Cunqueiro, 2015: 21). Secondo González Fernández, “Cunqueiro toma de Cervantes esa forma de narrar en que se pasa da indefinición e do enigma, a través de sucesivas puntualizacións, ata dar no perfil e no contorno tanto dos personaxes como das situacións e das peripecias” (2006: 423).

³⁴ La storia narra che la fanciulla, un tempo bambola d'argento, fu riportata in vita nel palazzo di Marduffe per amore di Lord Sweet, ma quando questi fu ucciso la donna andò letteralmente in pezzi. Merlino informa Felipe che quaranta di questi frammenti sono racchiusi nella cassa – e si noti la consueta precisione numerica a fungere da operatore realista –, ma purtroppo la mancanza di alcuni pezzettini renderà impossibile ricomporre del tutto la bella principessa.

vesti ed accessori è immancabile: oltre ai casi sopra menzionati, si segnala che di Elimas il narratore nota, con un pizzico di ilarità, i pantaloni alla zuava di panno verde (Cunqueiro, 2015: 46), di don Felices le numerose fibbie d'argento (Cunqueiro, 2015: 54), mentre al nano del castello di Belvís invidia il cappello estivo di paglia “*cunha grande lazada de tul rosa*” (Cunqueiro, 2015: 35). Questa attenzione agli indumenti pare maggiore nei racconti che presentano la necessità di un cerimoniale per spezzare incanti e malefici o per ricevere ospiti speciali, come nel racconto “*A trabe de ouro*”, fortemente connesso al folclore galego, dove la visita di don París e dei nani caldei richiede l'abito della festa. L'episodio permette inoltre di evidenziare che la descrizione dell'abbigliamento è decisamente più frequente e puntuale, in tutto il romanzo, per le creature che si muovono sul piano del mito e dell'immaginazione: il mago in questa occasione indossa il mantello doppio e lo zucchetto con le nappe, il nano per rispetto tiene il cappello di paglia in mano, mentre gli omini del sottosuolo sono vestiti di verde e rosso con grandi copricapi (Cunqueiro, 2015: 78). Di Felipe e Xosé do Cairo, al contrario, si dice appena che vestivano, rispettivamente, con la “*roupa millor*” e la “*roupa nova*” (Cunqueiro, 2015: 75 e 78). Così, tutto il racconto della sirena è disseminato di annotazioni sulle vesti da lei utilizzate nei vari momenti, dai lunghi veli di seta del lutto con cui è arrivata alla pellegrina di astrakan usata per coprirsi una volta immersa nel catino, fino alla gonna indossata per il viaggio di ritorno: “*unha faldrá aberta de pano merino, que deixaba ver, dende o van á media lúa final, a graciosa cola de loito dobrado, e cal mi amo dixera, na bordiña das escamas, un fío de ouro lucido que moi ben lle acaía*” (Cunqueiro, 2015: 88-89). L'importanza data al vestiario non viene meno nei materiali aggiunti nell'edizione in castigliano, dove ad esempio Pablo, come racconta José del Cairo a Felipe³⁵, di fronte a Virginia si veste con “*un traje nuevo, que era chambra de encaje y pantalón ceñido de azul terciopelo, y a la cintura faja de seda roja*” (Cunqueiro, 1986: 161).

A questa peculiare attenzione alle vesti potremmo avvicinare quella ai cibi che non sorprende affatto visto il riconosciuto interesse per la gastronomia di Cunqueiro, autore, tra molto altro, del volume *A cociña galega* (1973). Il riferimento ai piatti degustati dai personaggi è, a tutti gli effetti, un'altra strategia per ancorare il racconto alla realtà più immediata: la cena della sirena a base di sale e merluzzo crudo, solo per fare un esempio, si chiude con un bicchierino di *licor café*, uno dei prodotti tipici di Galizia.

Tra le descrizioni non mancano ovviamente quelle di oggetti di vario tipo, di solito, ma non sempre, implicati nella narrazione: trovano una chiara giustificazione nell'economia del racconto, e non sono esenti da considerazioni soggettive della voce narrante, le brevi rappresentazioni, ad esempio, della clessidra e dello specchio magico che danno il titolo ai rispettivi capitoli o quella della gabbia ‘molto ben fatta’ in cui poco dopo verrà alloggiata la principessa-cerbiatta.

³⁵ Si noti che la dichiarata condizione di ‘storia raccontata’ o ‘storia di moda da leggere’ di “Pablo y Virginia” come di altre, a cominciare da quelle presenti ne “*As historias do Algaribo*”, contribuisce, a livello di strategie testuali, ad accentuare il carattere non finzionale, di vita autentica, dei personaggi e degli accadimenti della cornice narrativa in cui sono inseriti quei racconti, nella generale ricerca di verosimiglianza e credibilità sottesa all'intera narrazione (González Fernández, 2006: 427).

Chegou pois don Felices co seu reló de area, que era unha peza mui requintada de arte toledán, con dúas cobras por asas, o cristal do vaso rosado, os pés catro cabezas de anxeliños, as columnas semellando viñas mui abondosas en asios, e todo o coronaba un espello como a uña do meñique, montado nunha onza de ouro de El Rei don Calros III. (Cunqueiro, 2015: 54)

O espello que traguía era unha peciña italián, ás redondas dunha coarta, enmarcada en prata, i un gancho que figuraba un can, i era que tal espello fora o abo dun péndulo, coma si o reloxeiro que o fixo quixera un espello minuteiro pra mirar pasar a vagante procesión das horas. *Digo eu...* I o espello mercouno Alsir na feira de Tilsit a un xudeo jázaro [...]. (Cunqueiro, 2015: 70, corsivo mio)

era unha gaiola mui feita, de vimio pintado de azul e branco, e *ben cabería eu nela*, e nunha parte tiña unha almofadiña de terciopelo. (Cunqueiro, 2015: 38, corsivo mio)

Si tratta spesso di strumenti o oggetti che hanno o avranno a che fare con storie fantastiche, ma vengono tratteggiati con una precisione e un'enumerazione di particolari tali da renderli ai nostri occhi reali e fortemente concreti. Particolare è il caso della tinozza preparata in mezzo alla stanza per ospitare la sirena Teodora, che si dice corrispondente di misura alla metà “dun bocoi valdorrano de doce cántaras”, di una botte cioè della Valdeorras, zona in provincia di Ourense, rinomata tutt'oggi per la produzione vinicola. Di nuovo, dunque, nelle pieghe del dettaglio il piano mitico incontra e si fonde con quello pragmatico e reale, fortemente ancorato al mondo rurale galego: Cunqueiro dà corpo alla letteratura popolare, al paesaggio, al folklore e ai prodotti della sua terra convertendo la materia di Bretagna in vera ‘materia di Galizia’.

Altrove, al contrario, sono ritratti alcuni oggetti senza che, in apparenza, vi sia necessità per lo sviluppo della storia narrata: in questo caso la descrizione è al servizio della strategia realista di cui si è ampiamente detto ottenendo, insomma, un risultato prossimo all'*effet de réel* di Roland Barthes; in altri luoghi essa accentua piuttosto la letterarietà del testo, ospitando alcuni dei numerosi richiami intertestuali presenti nel romanzo. Cunqueiro, come noto, oltre che dalla fonte bretone, trae fortemente ispirazione dal *Quijote* e la breve parentesi descrittiva relativa alla lanterna istoriata posta sul tavolo del salotto per gli ospiti pare avere come unica funzione quella di citare direttamente l'opera³⁶:

o señor Merlín alcendeu o quinqué, que a min moito me gostaba, que en cada cara tiña no cristal, labrada de latón pintado, esceas das fazañas de don Quijote: os muíños de vento, os forzados da galé, os pelexos de viño i o león que iba pra El Rei. Non me cansaba de miralas cando o quinqué estaba aceso. (Cunqueiro, 2015: 59)

³⁶ L'influenza del *Quijote* sull'opera di Cunqueiro è vasta e complessa, giacché si manifesta sia sul piano generale della struttura e del senso dell'intero romanzo sia, a un livello più specifico, su peculiari aspetti tematici e formali oppure sulle stesse ambientazioni delle vicende. Benché rare, non mancano le citazioni dirette: oltre alla descrizione in esame, significativo è il richiamo al balsamo di Fierabrás o, nel racconto “Pablo y Virginia” dell'edizione in castigliano, il passo in cui Merlino si riferisce a Ginevra come “doña Dulcinea del Toboso” (Cunqueiro, 1986: 156). Sull'argomento, si vedano almeno le osservazioni di González-Millán, 1991 e González Fernández, 2006.

La lampada, in effetti, non è descritta nelle sue proprietà intrinseche (materiale, colore, dimensioni ecc.), ma è pretesto per evocare alcuni celebri episodi del capolavoro cervantino.

6. IL DETTAGLIO COME OPERATORE REALISTA

In *Merlín e/y familia* accanto alle descrizioni propriamente dette si registra, in generale, una forte insistenza sui dettagli e, ad un livello più prettamente stilistico, un uso abbondante degli aggettivi qualificativi, soprattutto uniti in dittologie³⁷. In certi casi l'informazione accessoria fornita dal narratore, pur certo non essenziale per lo svolgimento della trama, risulta ad essa connessa o conseguente: notare che il cavallo roano su cui arriva, dopo un lungo viaggio, donna Simona ne “A princesiña que quería casar”, è “ben sudado e famento” (Cunqueiro, 2015: 36; nell'edizione castigliana: “bien sudado y habriendo y trabajado de la boca”, Cunqueiro, 1986: 41) aggiunge un piccolo tocco di verosimiglianza alla scena raffigurata. Più spesso, i dettagli che farciscono le scene sono ‘inutili’, apparentemente superflui ai fini dell'azione narrata, ma anch'essi nel loro complesso contribuiscono a rendere più concreti, più reali oggetti e personaggi che sfilano sul palco allestito da Cunqueiro. Quando Merlino riceve gli ospiti nella stanza grande non si dice semplicemente che è seduto su una sedia, ma su un “sillón de veludo verde” (Cunqueiro, 2015: 18) e il suo matraccio col balsamo di Fierabrás ‘il rubinetto di bosso dorato di Monterroso’, altro toponimo galego, questa volta in provincia di Lugo (Cunqueiro, 2015: 19). Allo stesso modo, i fagotti che contengono gli ombrelli fatati sono ‘ben confezionati e con sette corde’ (Cunqueiro, 2015: 23); il gomitollo di filo magico che fa percorrere in un attimo lunghe distanze è conservato dal mago ‘in una cassa di focaccine di Astorga ben avvolto in un panno verde’ (‘un fazzoletto di seta’ si precisa nell'edizione castigliana; rispettivamente Cunqueiro, 2015: 33 e Cunqueiro, 1986: 37); quando il signor Leonís, appena risvegliato, stringe la cinta dei pantaloni, si segnala che vi è appeso ‘un pugnale con la guaina di argento lavorato’ (Cunqueiro, 2015: 29) e, mentre racconta le vicende del suo imperatore con donna Caliel, per far riferimento all'alba ricorre a questa suggestiva immagine: “cando saía mui roxo o sol sober das colinas nas que medran os pesequeiros i os laranxos” (Cunqueiro, 2015: 31); la lettera consegnata dal nano di Belvís a Merlino è ‘sigillata e appesa ad un nastro verde’ (Cunqueiro, 2015: 35), mentre don Felices tiene la clessidra magica ‘in una borsa di velluto nero legata con cordoncino rosso’ (Cunqueiro, 2015: 53). E gli esempi potrebbero agevolmente moltiplicarsi data la grande quantità di dati, informazioni e dettagli accessori di per sé irrilevanti per lo sviluppo diegetico, ma fondamentali per rendere persone, cose e situazioni più quotidiane e familiari.

Sulla stessa linea si pongono i diversi attributi utilizzati a qualificare gli animali da sella e da soma che tanto ricordano gli epiteti formulari delle *chansons de geste* e di certi *romans* medievali: il cavallo “baio” del signor Leonís (Cunqueiro, 2015: 33), la “mula

³⁷ Ad esempio, nella descrizione della selva di Esmelle: “mazás [...] verdes ou coloradas”, “escuma espesa e marela”, “outas i aparelladas torres”, “selva longa i antiga”, “enorme e morno luar” (Cunqueiro, 2015: 11-14).

meiresa de gran porte, e de andar tan solaz e bandeado coma unha preñada primeiriza” del nano di corte (Cunqueiro, 2015: 36), il “cabalo ruán” su cui arriva la principessa-cerbiatta (Cunqueiro, 2015: 36), la “burra leonesa” di Elimas (Cunqueiro, 2015: 43), la “mula piemontesa” affittata da Merlino in occasione del suo viaggio romano, nella sezione aggiunta nell’edizione in castigliano (Cunqueiro, 1986: 187), e così via.

7. NOTE CONCLUSIVE

Le tessere descrittive disseminate lungo il romanzo, a tratti concise ed essenziali ma incisive e, nel loro complesso, per nulla esigue, non si configurano come pure digressioni con funzione decorativa nel fluire del racconto. Dalle riflessioni metaletterarie affidate alle parole del mago cantastorie Elimas si evince che, secondo Cunqueiro, la narrazione, in cui qualche filo di verità si introduce sempre per quanto fantastica essa sia, necessita di ornamento:

Dígoche eu que por moito que saques de ti unha historia, i aínda canto máis a saques de ti, sempre pós catro ou cinco fíos de verdade, que quizaves sin decatarte lévalos na memoria túa. (Cunqueiro, 2015: 46)

-Istas -dixo o señor Elimas- son as tres primeiras historias, i adoito contálas a primeira noite na pousada. Craro que as parrafeo un pouco, saco as señas da xente, poño que estaba presente un tal que era coxo, ou que casara de segundas cunha muller xorda que tiña capital, ou que tiña un preito por unhas augas, ou calquer outra lería. E tamén conto das vilas, si son grandes, e cantas prazas, i as rúas, e si hai boas feiras, e cales as modas. As historias, como as mulleres i os guisados, precisan de adobo. (Cunqueiro, 2015: 50-51)

Se le descrizioni sono l’*adobo* per eccellenza, “il più grandioso e il più squisito tra i procedimenti della amplificatio” (Bagni, 1968: 81)³⁸, in *Merlín e/y familia* i rapporti tra azioni esposte, fenomeni intertestuali e apparato descrittivo sono più complessi di quanto si è ritenuto finora, poiché quest’ultimo, contrariamente al ruolo marginale tradizionalmente attribuitogli, riveste un’importanza che è difficile non notare. La descrizione, infatti, serve spesso da indizio, illustrando i luoghi principali delle azioni o segnalando al lettore persone ed oggetti che svolgeranno un ruolo particolarmente significativo nello sviluppo della trama. Più ancora, essa rientra nelle strategie testuali che garantiscono la verosimiglianza e la logica interna della narrazione stessa, poiché contribuisce a rendere più reale e concreto ogni tratto su cui si posa l’attenzione dell’io narrante. Nulla rimane anonimo nel romanzo di Cunqueiro: i personaggi risultano presto familiari perché di essi il narratore è attento a rivelare nome e cognome (talvolta preceduti, con tono confidenziale, dall’articolo determinativo), specificando a volte l’eventuale soprannome, la professione, la fede religiosa, la nazione di origine e magari qualche aneddoto personale (non raramente ironico). Dei vari oggetti e ambienti viene colto almeno qualche aspetto peculiare, a tutto è dedicato almeno un aggettivo con

³⁸ “cum sit lata, sit ipsa / Laeta: pari forma speciosa sit et spatiosa” prescriveva Goffredo di Vinsauf verso il 1210 (Faral, 1962: 214, vv. 555-556): il descrittivo serve a dilatare il testo, ma deve essere artisticamente curato e costituire anche un momento di piacere.

l'intento di ricondurre ogni dettaglio del racconto ad esperienze note, dirette ed immediate. In altre parole, i ritratti e gli intarsi descrittivi costituiscono uno dei mezzi attraverso i quali il meraviglioso viene condotto a portata di mano del lettore d'oggi, con moto contrario rispetto a quanto accade solitamente nei rifacimenti moderni dei romanzi cavallereschi³⁹. Non ne è estranea una certa teatralità che non sorprende in un brillante affabulatore come Álvaro Cunqueiro, abile nell'infrangere i confini tra generi e nel ricorrere a una pluralità di registri e forme discorsive, convinto tanto della facoltà salvifica dell'immaginazione quanto della potenza della parola. L'autore stesso, del resto, mette apertamente in relazione narrativa e drammaturgia nelle parole del suo Sinbad che prova a spiegare al cieco Abdalá cosa sia il teatro: “o teatro, Abdalá, é coma unha novela, soio que non pasa no papel, senón en figuras vestidas nunha trabada nun patio” (Cunqueiro, 1999: 74). Rovesciando la dichiarazione, si individuerà un pilastro della poetica di Cunqueiro, mosso dall'evidente intento di scrivere le pagine di un romanzo in modo tale che il pubblico si raffiguri letteralmente la scena e veda agire di fronte a sé degli attori su un palcoscenico.

BIBLIOGRAFIA

- BAGNI, Paolo (1968): *La costituzione della poesia nelle artes del XII-XIII secolo*, Bologna: Zanichelli.
- BLANCO, Luisa (1991): “Algunos problemas de la traducción de *Merlín e familia* de A. Cunqueiro”, *Verba*, 18, pp. 643-654.
- CARBALLO CALERO, Ricardo (1981): *Historia da literatura galega contemporánea. 1808-1936*, Vigo: Galaxia.

³⁹ Si veda a riguardo Ferracuti (1981: 76) che sviluppa alcune riflessioni di Carballo Calero (1981³: 756-757).

- CUNQUEIRO, Álvaro (1955): *Merlín e familia*. Vigo: Galaxia.
- CUNQUEIRO, Álvaro (1957): *Merlín y familia*, Barcelona: AHR
- CUNQUEIRO, Álvaro (1968): *Merlín e familia i outras historias*, Vigo: Galaxia.
- CUNQUEIRO, Álvaro (1970): “Volando con el trueno”, in VV. AA.: *Laberinto y Cía*, Barcelona: Editorial Taber, pp. 75-78.
- CUNQUEIRO, Álvaro (1986): *Merlín y familia*. Barcelona: Destino.
- CUNQUEIRO, Álvaro (1999): *Si o vello Sinbad volveseás illas...*, Vigo: Galaxia.
- CUNQUEIRO, Álvaro (2006): *Merlino e famiglia (Miranda)*, Perugia: Morlacchi.
- CUNQUEIRO, Álvaro (2015): *Merlín e familia i outras historias*. Vigo: Galaxia.
- DOVAL, José (1983): “El texto transicional: un recuerdo infantil de Álvaro Cunqueiro”, *Archivum*, 33, pp. 251-273.
- FARAL, Edmond (1962): *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Age*, Paris: Champion.
- FASSANELLI, Rachele (2016): “La presenza animale in *Merlín e familia* di Álvaro Cunqueiro”, *Orillas*, 5, pp. 1-21.
- FERNÁNDEZ PÉREZ-SANJULIÁN, Carmen (2014): “Sobre a intertextualidade e o entrecruzamento de xéneros na obra de Álvaro Cunqueiro”, in Manuel Forcadela; Teresa López; Dolores Vilavedra (coords.): *Mil e un cunqueiros. Novas olladas para un centenario. Do 28 de setembro ao 1 de outubro de 2011*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, pp. 343-354.
- FERRACUTI, Gianni (1981): *La via gaglienga al fantastico (dai Romantici a Cunqueiro)*, Perugia: Università degli Studi di Perugia.
- FONTANIER, Pierre (1968): *Les figures du discours*, Paris: Flammarion.
- FORCADELA, Manuel (2006): “A serea grega e o relato da castración en Álvaro Cunqueiro”, *Anuario de Estudos Literarios Galegos*, pp. 7-27.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Anxo (2006): “O ‘Quixote’ en ‘Merlín e Familia’”, *Moenia*, 12, pp. 417-431.
- GONZÁLEZ-MILLÁN, Xoán (1991): “Álvaro Cunqueiro e Cervantes: xogos de erudición”, *Grial*, 29/110, pp. 173-188.
- MARTÍNEZ TEIXEIRO, Alva (2009): “La excéntrica centralidad de las materias artúrica y cabaleresca en la narrativa gallega y catalana de la década de 1950 (*Merlín e familia* de Cunqueiro y *Llibre de cavalleries* de Perucho)”, *Letras*, 59-60, pp. 263-274.
- MESSINA, Nicolò (1982): “Note sull’Italia fantiniana di Alvaro Cunqueiro e alcuni saggi di traduzione”, in VV. AA.: *Homenaxe a Álvaro Cunqueiro*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 105-126.
- MORTARA GARAVELLI, Bice (2003): *Manuale di retorica*, Milano: Bompiani.
- NOGUEIRA PEREIRA, María Xesús (1995): “Os operadores realistas na narrativa de Cunqueiro”, *Boletín galego de literatura*, 13, pp. 51-66.
- NOGUEIRA PEREIRA, María Xesús (2007): “Dos índices onomásticos cunqueirianos: *Merlín e familia* vs *Merlín y familia*”, *Boletín galego de literatura*, 38, pp. 53-75.
- NOIA CAMPOS, María Camino (1982): “Pra unha clasificación de *Merlín e familia*”, in VV. AA.: *Homenaxe a Álvaro Cunqueiro*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 141-153.

- NOIA CAMPOS, María Camino (2014): “Tradición mítico-antropológica na narrativa de Cunqueiro”, in Manuel Forcadela; Teresa López; Dolores Vilavedra (coords.): *Mil e un cunqueiros. Novas olladas para un centenario. Do 28 de setembro ao 1 de outubro de 2011*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, pp. 927-944.
- PIALORSI, Massimilla (2014): “La metaliteratura en la poética de Álvaro Cunqueiro”, in Manuel Forcadela; Teresa López; Dolores Vilavedra (coords.): *Mil e un cunqueiros. Novas olladas para un centenario. Do 28 de setembro ao 1 de outubro de 2011*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, pp. 415-436.
- RODRÍGUEZ VEGA, Rexina (1997): *Álvaro Cunqueiro: unha poética da recreación*, Santiago de Compostela: Laivento.
- RODRÍGUEZ VEGA, Rexina (1999): “A tendencia a hipercorrección do escritor bilingüe. O caso das autotraducións o castelán de Álvaro Cunqueiro”, in Rosario Álvarez y Dolores Vilavedra (coords.): *Cinguidos por unha arela común. Homenaxe ó profesor Xesús Alonso Montero*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 1355-1371.
- RODRÍGUEZ VEGA, Rexina (2016): “Autotraducción y deriva hipertextual. «Noticias varias de la vida de don Merlín» de Álvaro Cunqueiro: una propuesta límite”, *Trans*, 20, pp. 75-86.
- ROUX, Martine (2014): “Cuando juegan doble la novela y su autor: *Merlín e familia i outras historias* y su versión aumentada *Merlín y familia*. Procesos de configuración textual y constitución progresiva del significado”, in Manuel Forcadela; Teresa López; Dolores Vilavedra (coords.): *Mil e un cunqueiros. Novas olladas para un centenario. Do 28 de setembro ao 1 de outubro de 2011*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, pp. 89-110.
- TARRÍO VARELA, Anxo (1989): *Álvaro Cunqueiro ou os disfraces da melancolía*, Vigo: Galaxia.
- TARRÍO VARELA, Anxo (1991): “Realidad y fantasía en la narrativa de Álvaro Cunqueiro”, in Enriqueta Morillas Ventura (ed.): *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid: Siruela, pp. 305-317.
- VILAVEDRA, Dolores (coord.) (2000): *Diccionario da literatura galega. Obras*, Vigo: Galaxia.
- VILLANUEVA, Darío (1996): *O realismo maravilloso en Álvaro Cunqueiro*, Santiago de Compostela: Fundación Alfredo Brañas.