

La presenza animale in *Merlín e familia* di Álvaro Cunqueiro

Rachele FASSANELLI
Università di Padova

Riassunto

La narrativa breve di Álvaro Cunqueiro, a cominciare da *Merlín e familia* del 1955, è stata additata fin da subito dalla critica come esempio primigenio di realismo magico europeo. Al di là di questa e simili etichette identificative, spesso generiche quanto opinabili, l'armoniosa sintesi fra piano della realtà e piano della fantasia, fra raffinata erudizione e cultura popolare, è qualità saliente della poetica dell'autore galego, campione ineguagliabile nel tessere i dati empirici, verificabili, coi fili della sua personale immaginazione. Tale continua commistione di quotidiano e meraviglioso si riverbera perfettamente nel mondo animale messo in scena nel suo primo romanzo e di esso il presente articolo intende porre in luce funzioni, tipologie e caratteristiche.

Parole chiave: Álvaro Cunqueiro, narrativa galega, realismo magico, animali, metamorfosi.

Abstract

Critics have designated the short novels by Álvaro Cunqueiro, starting from *Merlín e familia* (1955), as a primordial example of European magical realism. Beyond such tags, often general and debatable, the harmonious synthesis between reality and fantastic, refined erudition and popular culture, is an important property of the poetics of the Galician writer, who is a master at weaving empirical, verifiable elements with the threads of his personal imagination. The animal world of Cunqueiro's first novel perfectly reflects this constant mixture of quotidian and marvellous: this paper aims precisely to highlight roles, typologies and features of those animals.

Keywords: Álvaro Cunqueiro, Galician narrative, magical realism, animals, metamorphosis.

Y así era la verdad como él lo había imaginado.
Quijote

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 mín, i aínda me labraron soños e inquedanzas tales xeiras, como unha afiada trinchá nas máns 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, novelo a novelo¹.

Con tali parole Felipe de Amancia, voce narrante principale del cunqueiriano *Merlín e familia*, avverte in limine il lettore che quanto racconterà potrebbe essere frutto della sua immaginazione, della sua memoria trasognata, tanto da definirsi apertamente un possibile bugiardo. Il patto col lettore è stabilito e, ‘verità o menzogna’, egli è preparato ad accettare ogni fatto narrato come verosimile. A questa sintesi armoniosa di realtà e finzione, “eixe temático e textual que percorre toda a produción novelística de Cunqueiro” (González Millán, 1991: 124), si deve l’ascrizione dell’autore da parte della critica alle fila del cosiddetto realismo magico, etichetta generica a lungo messa in discussione, specie nel suo legame con lo scrittore galego, e apertamente rigettata, tra gli altri, da Tarrío Varela (1989, 1991). Lo studioso infatti interpreta il volumetto come autentica esperienza di realismo letterario, nel senso che il narratore adotta una serie di strategie di persuasione per rendere accettabili e credibili le peripezie raccontate e, conquistata la complicità del lettore, portarlo alla “renuncia ó real convencional, en aras da verdade textual, inmanente, literaria” (Tarrío Varela, 1989: 41). Senza addentrarci in questioni di carattere teorico, inerenti ad esempio alla stessa definizione di letteratura fantastica o di realismo letterario, e tantomeno nelle recenti letture in chiave politica e ideologica dell’opera cunqueiriana, vista come espressione sublimata della storia di Galizia durante la repressione franchista, si darà voce nelle pagine che seguono al testo, esaminando in particolar modo il rilevante ruolo occupato in *Merlín e familia* dagli animali, specchio evidente di tale commistione e serena convivenza di reale e immaginario che anima il romanzo².

LA ‘FAMIGLIA’ MERLINO TRA MERAVIGLIOSO E QUOTIDIANO

¹ Le citazioni di *Merlín e familia* di Álvaro Cunqueiro sono tratte dal secondo tomo della raccolta completa della sua opera in galego, uscita presso Galaxia tra il 1980 e il 1991; cfr. Cunqueiro, 1991²: 11.

² Allo stesso modo non mi soffermerò in questa sede sull’ampio retroterra culturale dello scrittore di Mondoñedo in cui andrebbero annoverate, tra le altre, le significative esperienze di narrativa breve maturate in Galizia già nella decade degli anni Venti con l’editoriale Lar.

Scritto da Cunqueiro nella sua lingua madre e pubblicato da Galaxia nel 1955 (2^a ed. ampliata 1968), *Merlín e familia i outras historias* – per alcuni un romanzo, per altri piuttosto “unha inestable conxunción de narracións curtas” (González Millán, 1993: 309) – è costituito da una serie di storie fantastiche che Felipe, ormai vecchio e affaticato barcaio, visse o di cui venne a conoscenza da bambino quando serviva in qualità di paggio tutt’affare il celeberrimo don Merlino, ritiratosi in compagnia di donna Ginevra nelle terre galeghe di Miranda. L’edizione in castigliano, curata dallo stesso autore ed uscita due anni dopo a Barcellona per i tipi Romero, modifica e amplia la struttura della raccolta, apportando rilevanti cambi macro e microtestuali che la rendono a tutti gli effetti una riscrittura piuttosto che una semplice traduzione³.

Trait d’union dei diversi racconti è la figura del protagonista che, a metà strada tra un sacerdote e un guaritore, appare certamente molto lontano dalla tradizionale immagine del mago arturiano, a tal punto da destinare ormai le proprie arti, su richiesta dei più strani visitatori che giungono a Miranda, ad aggiustare ombrelli fatati, tingere a lutto code di sirene, saldare principesse d’argento ridotte in frantumi e via dicendo. Sin dalla prima comparsa in scena, Merlino – ricordato, piuttosto che descritto, dal narratore – assume tratti ed atteggiamenti propri delle persone reali che contribuiscono se non ad una demitizzazione del personaggio leggendario, certo ad una sua profonda umanizzazione. Ogniquale volta Felipe parla del proprio padrone, infatti, non tralascia di evocare elementi quotidiani, per non dire prosaici, come quando al funerale della zia da cui Merlino eredita la casa-*paço* di Miranda, lo tratteggia “vestido de negro, agás unha gran bufanda colorada” (Cunqueiro, 1991²: 18). O quando accenna alla sua abitudine di pranzare con “unhas onces de ovos revoltos e viño clarete” (Cunqueiro, 1991²: 24) per poi continuare a delinearne piccole manie comportamentali:

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 presas todo o costume que tiña, abuchóu a boca co derradeiro chope de clarete, dobróu a servilleta, e fíxolle aquel nó de orellas de coello que usaba, calzóu os mitós i o bonete de borla [...]⁴.

³ Per un confronto dettagliato delle due versioni rimando a Roux 2014 e alla bibliografia lì citata. Solo si ricorderà che l’autotraduzione di Cunqueiro ha sollevato nel corso del tempo opinioni e giudizi contrastanti, giacché non tutti concordano nell’affermare che il testo castigliano dimostri rispetto all’originale una “tendencia á literaturización, á recreación como exercicio de ennobrecemento formal” (Rodríguez Vega, 1999: 1359). Come anticipato nella nota precedente, il presente saggio cita e si basa sull’opera galega.

⁴ Cunqueiro, 1991²: 24. Per l’avvicinamento di certi oggetti, gesti e scene ai riti della liturgia cattolica rinvio alle acute osservazioni di Tarrío Varela (1989: 67-73, 1991: 314) che ai dettagli empirici e quotidiani inseriti nella presentazione dei personaggi attribuisce “un intento de hacer de lo que se narra algo visible y sensual para el lector”. L’attenzione verso comportamenti ed elementi di natura sensoriale, ivi inclusi odori, sapori e colori, è dunque una delle cosiddette ‘strategie realiste’ cui ricorre il narratore per dotare di verosimiglianza il racconto, per fantastico che sia.

Questo tipo di umanizzazione ai limiti della parodia si estende anche ad altri personaggi provenienti dalle leggende bretoni, a cominciare da Ginevra, “a primeira na casa, despoixas de don Merlin” e di cui “decían que era viuda dun grande rei” (Cunqueiro, 1991²: 18-19). La vedova di Artù viene descritta, secondo la miglior tradizione medievale dell’*effictio feminarum*, con i capelli lunghi e biondi, gli occhi scuri e la pelle bianchissima, ma grassa, piuttosto brusca di carattere e solita grattarsi la schiena “cunha manciña de buxo que tiña, montada nunha variña de avelán”⁵. Lo sguardo triste, il bel portamento e l’accento straniero completano il ritratto della donna che, sottolinea Felipe con la consueta attenzione al dettaglio realistico, non manca mai d’indossare la sua 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 minuziosa presentazione iniziale Ginevra diventa poco più di un’ombra nel romanzo, comparendo di tanto in tanto nella narrazione solo per salutare qualche ospite, commentare taluni incanti richiesti a Merlino o per offrire al nano di Belvís una meringata e sentirlo cantare “unha habanera [...] que moito lle gostaba á señora” (Cunqueiro, 1991²: 38).

Tra mito e quotidianità non esistono confini netti nell’universo poetico cunqueiriano, per cui così come i leggendari Merlino e Ginevra acquistano caratteristiche psico-fisiche più che ordinarie, allo stesso modo gli abitanti della casa che si muovono, per dirla con Tarrío Varela (1989: 61), nel piano pragmatico, ovvero servitori e animali, vivono a loro agio con gli eventi soprannaturali che accadono attorno a loro e da cui sono in genere coinvolti solo superficialmente. Accanto alla cuoca-cameriera Marcelina, allo stalliere Xosé do Cairo, allo stesso Felipe e alle domestiche Manueliña de Carlos, sua futura sposa, e Casilda, compaiono una serie di animali che danno corpo a quell’angolo reale di campagna galega che è Miranda: oltre al bestiame, si nominano i cani Ney⁶ e Norés, il gatto Cerís, i cavalli Luceiro e Turpino (giusto per continuare con l’onomastica letteraria, carolingia nella fattispecie)⁷. Una famiglia insolita, dunque, dove al legame di sangue si sostituisce piuttosto un senso di fraternità umana e dove anche gli animali possiedono una loro individualità, evidente nel nome proprio che li designa singolarmente o nelle peculiari qualità che vengono loro attribuite nel corso della narrazione e nel paratesto. L’allusione al gatto ad

⁵ Cunqueiro, 1991²: 19. Sembrano insomma lontani i tempi in cui sul ramo di nocciolo le coppie di innamorati intagliavano frasi d’amore, come Tristano e Isotta nel *Lai du Chievrefoil* di Maria di Francia. Come ben sintetizza Rodríguez Vega (1997: 86), “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”.

⁶ Tarrío Varela (1989: 60) ricorda 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 incursioni napoleoniche in terra spagnola.

⁷ Più avanti nella narrazione, nell’episodio “O reló de area”, scopriamo inoltre che Felipe ha dei cardellini (cfr. Cunqueiro, 1991²: 58).

esempio chiude il secondo capitolo, “A casa de Merlín”, e la carrellata di personaggi, umani e non, li inclusa: il narratore ci informa che è “un gato albino e cego” (Cunqueiro, 1991²: 21) per poi fornire qualche aneddoto in più, com’è sua consuetudine, nell’indice onomastico conclusivo⁸. Sotto la voce “Cerís” veniamo infatti a sapere che lo portò con sé donna Ginevra dalla Bretagna e che “os pelos do bigote distes gatos son mui apreciados pra tirar dos ollos das xentes areas que se metan” (Cunqueiro, 1991²: 142). Allo stesso modo nell’episodio “O viaxe a Pacios”, Merlino compare in groppa al cavallo di casa Luceiro del quale l’indice precisa che “era cruzado de Americano, e tiña unha longa cola branca” (Cunqueiro, 1991²: 146): una delle tante puntualizzazioni marginali e insignificanti ai fini della narrazione che tuttavia fungono, come si dirà meglio in seguito, da *operadores realistas* (cfr. Nogueira Pereira, 1995). Nonostante l’abbondanza di questo tipo di dettagli descrittivi, nemmeno il mondo animale è però alieno dall’inaspettato e dal fantastico, per cui il lettore non si sorprenderà nel sapere che il mago tiene in una gabbietta di vetro un cervo volante, ovvero un grosso coleottero cornuto cui Felipe dà abitualmente una merenda a base di mosche, che Norés, “un can lontreiro, mouro como a noite” (Cunqueiro, 1991²: 20), ha l’accortezza di indossare un paio di mutande bianche e che talvolta, per far festa, a Miranda uomini, bestie e piante si tingono momentaneamente d’azzurro, o di qualsiasi colore venga richiesto al prodigioso padrone di casa dai suoi ‘familiari’.

L’attribuzione ad animali reali di qualifiche insolite o straordinarie è del resto prassi comune nel romanzo. Sarà sufficiente menzionare ancora il cagnolino della contessa di Belvís che ha imparato da Merlino a fischiare una *alborada*, il pappagallino parlante sospettato di eresia dal Sant’Uffizio, la *ratiña* bianca da compagnia della principessa Macarea, addestrata dal nano di corte e finita affogata nel Miño, ed infine il tordo a cui l’infelice paggio Pichegru ha insegnato una melodia affinché faccia a sua volta da maestro agli altri tordi e l’aria risuoni così del suo amore per la bella Anglor, principessa del fiume. Come si evince da questi pochi esempi, Cunqueiro tende ad umanizzare gli animali, domestici o selvatici che siano: ad essi, lo vedremo tra poco, sono attribuiti sentimenti molteplici, nonché capacità di raziocinio, decisione e interazione con gli uomini.

ANIMALI FANTASTICI E FIGURE ANTROPOMORFE

I racconti di Cunqueiro abbondano di bestie immaginarie e di animali comuni cui vengono conferite facoltà umane o sovraumane. Di nuovo, non vi è distinzione inequivoca tra reale e irreal, tra “os animás que hai i os que non hai” (Cunqueiro,

⁸ È abitudine dell’autore inserire negli indici dei nomi che chiudono gran parte delle sue opere narrative postille, commenti, riflessioni che aggiungono informazioni nuove rispetto a quanto detto nel testo. Per le strategie narrative che soggiacciono all’uso dell’indice onomastico in Cunqueiro e soprattutto per un dettagliato confronto tra l’indice del *Merlín e familia* e quello della versione castigliana *Merlín y familia*, cfr. Nogueira Pereira, 2007.

1983: 105): dati verificabili e personaggi o accadimenti fantastici convivono in piena armonia. Come è stato già diffusamente sottolineato dalla critica, nei racconti dell'autore di Mondoñedo (e non solo) “a humanização dos animais [...] está profundamente enraizada na própria cultura popular, cujo entendimento parece tornar-se incompreensível sem a aceitação de que seres irracionais assumam características humanas”⁹. Il forte legame del mondo animale cunqueiriano con le tradizioni ancestrali dei luoghi in cui l'opera è ambientata, la Galizia rurale, lo si rileva ad esempio nella frequenza con cui compare la figura del lupo, vero e proprio protagonista della letteratura folklorica galega e in generale delle regioni montuose o ricoperte da fitti boschi, dove i branchi di lupi costituivano in epoche passate un serio pericolo per uomini e animali domestici. Aggressivo o addomesticato che appaia, il lupo è presenza costante nelle pagine di *Merlín e familia* e, sul piano diegetico, nei boschi attorno a Miranda, a cominciare da quello che tutti i giorni nella selva di Eiris – non sfugga il tono umoristico – “saúda á xente” (Cunqueiro, 1991²: 20). Un altro animale che occupa un posto privilegiato nei racconti di Cunqueiro è il corvo, tanto che nel racconto “Soleiro en figura de corvo” della raccolta *Xente de aquí e de acolá* (1971), lo stesso scrittore dichiara in apertura: “Estas historias de corvos que falan, ou de xente que reaparez, vindo dende as chousas de outro mundo, en figura de corvo, debera poñelas todas xuntas, pro van sementadas por este libro, aquí ou acolá” (Cunqueiro, 1983: 200). Nella mitologia il corvo, vi allude lo stesso autore, è spesso reincarnazione di uomini che tornano in vita per risolvere questioni lasciate irrisolte al momento del trapasso¹⁰ oppure, meno drammaticamente, possiede le funzioni di alato messaggero. Nel romanzo che ci interessa, l'animale appare nelle prime pagine come latore a Ginevra della terribile notizia della morte del marito che, a quanto si legge nella voce “Bretaña” dell'indice onomastico, si sarebbe trasformato a sua volta in corvo dopo la sconfitta in battaglia (cfr. Cunqueiro, 1991²: 141). Dal paratesto riceviamo poi notizia di un altro corvo parlante (addirittura in latino), questa volta appartenente al vescovo di Lamego, l'appassionato collezionista delle *boules de neige* di mosiú Simplom (cfr. Cunqueiro, 1991²: 141). Proprietà eccezionali le hanno infine altri animali: in primo luogo il gallo “que en Soria puxo un ovo de ouro por diante de notario” (Cunqueiro, 1991²: 59), cui accenna di sfuggita don Felices durante la sua

⁹ Pinheiro, 2014: 845. La studiosa, soffermandosi proprio sul rapporto tra il fantastico di Cunqueiro e le tradizioni culturali dei suoi luoghi nativi, ricorda che “nos contos galegos, os animais aparecem com frecuencia a dialogar com os humanos instruindo-os, aconselhando-os e dandolhes ordens que esperam ver cumpridas” (Pinheiro, 2014: 849). Del resto, vi insiste Tarrío Varela (1989, 1991), quella delineata dall'autore non è altro che la cosmovisione dell'uomo galego tradizionale in chiave letteraria: un uomo che non si sorprende di fronte al mistero, lo ricorda ripetutamente lo stesso Cunqueiro, e che grazie al potere immaginativo è disposto a sospendere il proprio giudizio sulla realtà raccontata, neutralizzando così l'opposizione tra verità e menzogna. Per allusioni specifiche alle tradizioni, alle superstizioni e ai racconti del folklore galego nell'opera di Cunqueiro, cfr. anche Bommel, 1993; Soto Arias, 1993; Noia Campos, 2014 e bibliografia ivi citata.

¹⁰ Cfr. in merito Pinheiro, 2014: 847 cui rinvio anche per una serie di esempi tratti dalla produzione narrativa di Cunqueiro.

permanenza a Miranda per aggiustare una clessidra¹¹. Si ricorderà inoltre il serpente Smarís le cui uova, se filtrate con cresta di gallo, fanno crescere in altezza chi le beve, da cui la seguente aggiunta del narratore nell'indice onomastico: “Din que Gargantúa foi destetado cunha collarada de merengue da crara dun distes ovos” (Cunqueiro, 1991²: 151). Tali uova miracolose sono cercate nel racconto “A trabe de ouro” dai nani caldei che vivono sottoterra, proprio perché permetterebbe loro di trasformarsi, per dirla con Swift, da lillipuziani ad abitanti di Brobdingnag.

Ad un livello successivo dell'abbattimento di frontiere tra realtà e finzione, e tra umano e animale, si collocano le figure antropomorfe, figure che incarnano al massimo grado l'incontro tra la razionalità e il puro istinto animale. Come si è in parte già evidenziato, nelle pagine di Cunqueiro non esistono barriere nette tra i quattro regni rappresentati¹²: gli esseri leggendari o sovrannaturali si umanizzano, l'inanimato si trasforma in animato, uomini e animali acquistano all'occorrenza doti eccezionali. Il racconto “A sirea grega” ha per protagonista una delle creature più note della mitologia classica: siamo in autunno e mentre Manoeliña sbuccia le castagne e Felipe si gode allegramente una colazione a base di zucca, a Miranda si fanno i preparativi per ricevere una sirena:

agardábamos unha sirea grega, de nome doña Teodora, a quén lle morrera un vizconde portugués que tiña por amigo, e coa coita quería pasar a un mosteiro distas féminas que hai asolagado na lagoa de Lucerna, e viña pra que mi amo lle botase as programas no Tribunal de Ponte Matilde na cidade de Ruan, que é o que rixe istas anabolenas, e lle tinguise as escamas da cola de loito dobrado (Cunqueiro, 1991²: 94).

Come sempre nell'opera di Cunqueiro, l'inusuale ospite non suscita incredulità negli abitanti della casa, ma piuttosto una gioia inquieta (“todos, coido eu, estábamos co inquedo alborozo de tanta novidá”, Cunqueiro, 1991²: 95), che si fa stupore in Felipe, semplicemente perché ammaliato dalla straordinaria bellezza della donna-pesce (“Si digo que pasmei, inda non digo dabondo o sentir en que eu me atopaba”, Cunqueiro, 1991²: 96). La descrizione dell'arrivo della signora Teodora e del suo seguito è accompagnata dai consueti dettagli realistici (cavalcano tutti grandi mule e un paggio regge l'ombrello alla dama, vestita da triste vedova con lunghi veli di seta, per ripararla dalla pioggia), spesso al limite dell'ironia: la comitiva è in ritardo perché durante il viaggio da Braga ha dovuto mettere in ammollo l'addolorata sirena per più di due ore nelle acque del Miño. Nonostante lo scivolamento verso il quotidiano e il familiare, qualche traccia del mito tuttavia permane: parlando di un'altra sirena che ha dimenticato in fretta l'amante scomparso e in passato ha tentato di sedurre lo stesso

¹¹ Da segnalare che Soto Arias (1993: 432) mette in relazione quello che in *Merlín e familia* è un semplice aneddoto col mito galego della gallina e dei pulcini d'oro e col più celebre racconto dei fratelli Grimm “La gallina dalle uova d'oro”.

¹² Su questo argomento e più in generale sul modo di vedere la realtà nella narrativa di Cunqueiro come riflesso della cultura tradizionale della *Galicia campesina e mariñeira* rinvio alle riflessioni esposte in Gondar Portasany, 2014.

Merlino, Ginevra e il mago ironizzano sul fatto “que non é doado que istas perdan o puteo, aínda que figuren de conversas” (Cunqueiro, 1991²: 95). Di Teodora poi, oltre all’incomparabile avvenenza, si mette l’accento sul canto misterioso¹³ e sulle conseguenze distruttive che può avere su quanti si innamorino di lei. Felipe, che tende a infatuarsi di tutte le donne che passano per Miranda, talvolta anche solo per sentito dire, è subito conquistato dal fascino conturbante della sirena e l’attrazione si trasforma in puro amore quando la vede completamente nuda nella tinozza. Una volta preparati gli incartamenti necessari alla monacazione e tinta la coda di un nero brillante con una speciale soluzione approntata da Merlino, gli insoliti visitatori si rimettono in viaggio per Lucerna e il convento li sommerso¹⁴, lasciando il giovane paggio triste e col cuore spezzato. Non sono d’aiuto le parole del mago che, una volta di più, recuperano l’immagine tradizionale della sirena quale incantatrice e divoratrice di uomini¹⁵, e men che meno il commento tutt’altro che signorile di Xosé do Cairo, su cui si chiude il racconto:

– Contimáis, engadíu Xosé do Cairo que sempre falaba sabido e sentencioso; cantimáis que pola cola repoluda que tén, de ser muller, como as máis, seguro que tiña as pernas gordas en demasía. Dixo, e cuspiu, anoxando. I eu boteime a chorar. (Cunqueiro, 1991²: 100)

Il ricordo della sirena non mancherà di pungolare la memoria di Felipe che, anche da vecchio, ogni tanto risentirà nell’acqua che scorre “aquel manso decir cantor que tiña” (Cunqueiro, 1991²: 99) e, riecheggiando un fortunato *refrán* medievale, si ritroverà a sussurrare tra sé e sé: ‘cosa vuoi da me, Amore?’ (“¿qué me querés, amor?”), Cunqueiro, 1991²: 99)¹⁶.

Altri tre personaggi a metà tra umano e animale sono protagonisti di altrettante storie narrate in *Merlín e familia* che ruotano attorno al tema della metamorfosi: “A principesiña que quería casar”, “O lobo que se aforcóu”, riferita da Elimas in “As historias do algaribo”, e “O galo de Portugal” che chiude la serie di racconti ascoltati dall’ormai adulto Felipe nella *pousada* di Termar e raccolti nella sezione “Aquel camiño era un vello mendiño”¹⁷. Il motivo, centrale in tutta la letteratura fantastica, è

¹³ La melodiosa voce della sirena non è paragonabile nemmeno al canto degli uccelli: “¡Ouvírades a voz con que aquela fermosísima señora falando cantaba! Hai paxaros que teñen o canto misterioso, pro non hai comparanza que valla. ¡Quen a ouvira polas mañáns en vez da rula!” (Cunqueiro, 1991²: 96).

¹⁴ Rileva Bommel (1993: 181-182), citando Otero Pedrayo, che la presenza di caverne e antiche città sottomarine è un’altra costante tematica dei racconti popolari galeghi.

¹⁵ “—Sosega, sosega, meu Felipe, díxome palmeándome no lombo. Non se collen troitas a bragas enxoitas, e istas brevas de mérito, qué lle van pedir a un galán coma ti agás a vida? Non quería eu verte comesto dos peixes nunha praia de Arousa.” (Cunqueiro, 1991²: 100).

¹⁶ Il riferimento è al ritornello della *cantiga d’amor* di Fernand^o Esquío *Amor, a ti me venb’ ora queixar*, che verrà recuperato anche da Manuel Rivas come titolo del racconto *Que me querés, amor?*, pubblicato per la prima volta in galego nell’omonima raccolta del 1995.

¹⁷ Non considero in questa sede il racconto “A trabe de ouro” dove si dice che la promessa sposa di don París, principe del popolo sotterraneo dei caldeí, vive “nunha gaiola de prata disfrazada de pomba

sicuramente caro allo scrittore mindoniense che nel suo primo romanzo vi ricorre anche nel brevissimo “A bañeira i o demo” dove la vasca stregata altro non è che un demone metamorfico “que se trocara nela por ver, ao seu tempo, ás señoras monxas en coiros” (Cunqueiro, 1991²: 52) e nella vicenda già ricordata di “O paxe de Aviñón”. In questo episodio, anch’esso appartenente alle storie dei pellegrini in sosta a Termar, il giovane paggio Pichegru racconta il proprio amore per Anglor, principessa del Rodano che la notte di San Giovanni assume la forma di una bellissima fanciulla dai lunghi capelli biondi per ritrasformarsi poi nell’“auga que pasa sob a ponte de Aviñón” (Cunqueiro, 1991²: 117)¹⁸.

Sempre nella magica notte di San Giovanni (la notte dell’anno forse più legata alla sopravvivenza di credenze e superstizioni ancestrali) Merlino, con l’aiuto di Felipe, spezza l’incantesimo che tiene prigioniera la bella principessina Simona da quando ha deciso di sposarsi: siamo per l’appunto nella novella intitolata “A principesña que quería casar”. Innamoratasi di un giovane compaesano e desiderosa di convolare a nozze, donna Simona inizia infatti a riempirsi di macchie nere sul viso dando così il via alla terribile metamorfosi che ora, dopo mesi, la rende di giorno una donna coperta da una fitta peluria che la costringe ad indossare sempre guanti e lunghi veli, e la notte la trasforma in “unha coma corza ou cervatiña” (Cunqueiro, 1991²: 41), una cerbiatta dai grandi e tristi occhi azzurri. Colpevole del maleficio è, ancora una volta, un demone fornicatore di nome Croizás, che invaghitosi della fanciulla si è incarnato per stregarla nel suo tutore don Silvestre, *alcalde* di Burdeos (Bordeaux), salvo tramutarsi alla fine del racconto in un fascio di paglia in fiamme (“nun fachico de palla ardendo”, Cunqueiro, 1991²: 46) grazie al disincanto di Merlino, per l’occasione ritratto nelle vesti di mago-esorcista¹⁹. Cunqueiro recupera in questo caso, declinandolo entro lo spazio galego, un classico della favolistica e del racconto popolare, ovvero la storia della fanciulla stregata e trasformata in cerva²⁰, che può assumere in base alle zone un finale drammatico o lieto, a seconda che il cacciatore uccida l’animale oppure lo risparmi ponendo magari fine all’incantesimo mediante il disneyano ‘bacio del vero amore’.

colpava” (Cunqueiro, 1991²: 88), poiché il termine *disfrazada* mi pare alludere ad un camuffamento esteriore piuttosto che a una reale trasformazione.

¹⁸ Per il collegamento della novella con la credenza, viva in diverse parti della Spagna, che la notte di San Giovanni appaiano esseri misteriosi e, in generale, per le particolari proprietà assunte dalle acque in quell’occasione, cfr. Bommel, 1993: 182. Al riguardo non sarà superfluo ricordare altre figure mitologiche legate all’elemento acquatico come le anguane, le melusine e le undine, appartenenti a differenti zone del folclore europeo.

¹⁹ Il contro-maleficio consiste infatti in “unha rosca, que no medio levaba en dúas tiras de masa unha cruz” (Cunqueiro, 1991²: 43), e in una trappola per lupi con attaccata una campanella d’argento con quattro croci rosse. Alla vista della ciambella di pane segnata il demone si spaventa, rimane intrappolato nella tagliola e così Merlino può urlargli, come riporta Felipe, “non sei que latín” (Cunqueiro, 1991²: 46), permettendo alla dama di recuperare il proprio aspetto umano.

²⁰ Soto Arias (1993: 433) ricorda che per Fermín Bouza-Brey la trasformazione di una donna in cerva è una variante della metamorfosi in lupa, documentata ad esempio nei racconti popolari russi raccolti da Aleksandr Afanásiev.

La terza e ultima storia raccontata dallo ‘straniero’, il signor Elimas, è presentata come “unha novidade que houbo no Reino de León o inverno pasado, a nove légoas de Astorga, nunha carballeira que chaman de Dueñas, e xa anda en copras por León e Palencia, pero por ista banda aínda non se propalóu” (Cunqueiro, 1991²: 54): un fatto reale, di cronaca si direbbe, ancora sconosciuto nelle terre lucensi dove si trova Miranda. Protagonista è questa volta un vecchio lupo, pericoloso per uomini e cani e specialmente per le giovani, “maiormente si andaban de tempo” (Cunqueiro, 1991²: 54). Già da quest’ultimo dettaglio il lettore intuisce che non di un semplice lupo parla la storia ma di un licantropo, figura metamorfica che ha nella tradizione una preferenza morbosa per le fanciulle col flusso mestruale. E in effetti la ricerca dell’animale organizzata dal parroco del paese e da alcuni cacciatori guidati da Segovia, il cane del re, finisce col suicidio di un lupo mannaro: “coma un home en coiros se aforcaba nun carballo, asegurando a corda nunha ponla e no seu pescozo, e deixándose despóis cair, e mesmo ao cair se trocaba en lobo, no lobo vello das desgracias” (Cunqueiro, 1991²: 54). Grazie alle preghiere del curato, il lupo riacquista le fattezze umane, permettendo ai presenti di riconoscervi Romualdo Nistal, commerciante onesto e apprezzato di Manzanal.²¹ Il raccontino, assai succinto ed essenziale, paga il tributo ad un must della letteratura e delle credenze popolari, ma certamente sull’erudito scrittore di Mondoñedo non avranno esercitato minor influenza racconti d’autore come *O lobo da xente* di Vicente Risco (edito nel 1925), considerato dallo stesso Cunqueiro un grande maestro e formidabile mitografo.

“O galo de Portugal”, rievocazione parodica del mito letterario (e librettistico) del don Giovanni, ha per oggetto la metamorfosi in gallo di un uomo licenzioso che passa la vita a sedurre le donne²². L’impenitente libertino, tal Esmeraldino da Cámara Mello de Lima visconte di Ribeirinha, è descritto come l’uomo più bello del Portogallo, aggraziato modaiolo e capace di far innamorare semplicemente con lo sguardo. Sempre pronto e puntuale a contravvenire al sesto comandamento, come riferisce con eufemistica reticenza Felipe, don Esmeraldino ha l’abitudine di segnare su una tabella di mogano ogni nuova amante con una croce per non perderne il conto: una sorta di “catalogo” dongiovannesco. Tale è la sua fama che per omaggarlo giunge da Lisbona una deputazione presieduta da un altro noto donnaiolo, il marchese di Evora, che di fronte al popolo riunito addita con ossequio il visconte come ‘il gallo di Portogallo’. Esattamente in quel momento

don Esmeraldino púxose roxo, azul, marelo, rompéu coma foguete, e convertíuse en galo: nun galo mui fermoso e logrado de crista e rabilongo, que voóu dun balcón a outro e rematóu pousándose no ferro onde, coma anuncio de mesón inglés, colgaba a táboa na que estaban as aspas mil, das amorosas liortas índice compreto. (Cunqueiro, 1991²: 126)

²¹ Da notare che la precisazione etnica “maragato” si legge solo nell’indice onomastico sotto il lemma “Nistal, Romualdo” (cfr. Cunqueiro, 1991²: 148).

²² Per un’analisi dei legami esistenti tra il racconto cunqueiriano ed il mito del don Giovanni e le opere ad esso vincolate, rimando a Beloso Gómez, 1999.

A nulla valgono medici, guaritori ed esorcisti e così una lussuosa comitiva parte da Braga alla volta di Santiago nella speranza che l'Apostolo faccia riacquistare a don Esmeraldino le sue fattezze originarie²³. A Termar, però, la distrazione di un paggio permette al gallo di fuggire dalla gabbia in direzione del pollaio dell'abbazia di Santa Maria a Meira. Col consueto umorismo il narratore parodia l'incallito seduttore che ora sta tra le galline “máis soldaneiro que o turco de Constantinopla no seu harén” (Cunqueiro, 1991²: 128) e che, se fosse stato possibile, avrebbe avuto il suo da fare ad apporre croci nella tavola di mogano perché non gli uscisse di mente il numero delle proprie conquiste. Catturato il gallo e chiusa per bene la gabbia, la processione continua il pellegrinaggio, ma a Melide il re del pollaio si ammala, muore in un ricovero a Compostela e viene sotterrato “alí mesmo, nun patín, coa táboa de caoba por asento” (Cunqueiro, 1991²: 128)²⁴. Il racconto si chiude con una nota di colore locale, se vogliamo, tra l'ironico e il beffardo: da quella breve ora trascorsa da don Esmeraldino nel pollaio dell'abbazia ha avuto origine una nuova “caste de galiñas douradas, mui poñedoras, e tamén boas pra pepitoria, que diron en chamar portuguesas” (Cunqueiro, 1991²: 128-29). Ad esso segue un gioviale commento dello stesso narratore che ricorda con nostalgia il vecchio padrone e maestro: “¡Moito lle houbese gostado ao meu don Merlín atoparse por mestre niste caso!” (Cunqueiro, 1991²: 129).

Ancora una volta Cunqueiro intreccia reale e meraviglioso, tipi comuni e reminiscenze letterarie: la storia parte da una situazione e da una tipologia di personaggio che si potrebbero dire quasi familiari al lettore, per dar poi vita ad un episodio fantastico in cui l'unico elemento insolito, non spiegabile razionalmente, è la trasformazione del protagonista in gallo. La metamorfosi divide in due parti il racconto che prosegue tuttavia con rigorosa coerenza senza ulteriori scivolamenti verso l'inverosimile e senza che gli astanti, ivi inclusi gli ospiti del monastero di Termar, ne rimangano increduli o intimoriti. Lo stupore è relegato infatti all'attimo della mutazione (“Pasmóu o Estamento Nobre, berraron e correron os populares, esmaiáronse as mulleres”, Cunqueiro, 1991²: 126), presto sostituito in tutto il paese da un sentimento di tristezza, non aliena da note sarcastiche della voce narrante: “escasearon as serenatas, mucháronse as mulleres, e abonda decir que soio en Braga tiveron que pechar as portas dúas perfumerías...” (Cunqueiro, 1991²: 127). Un francescano interpreta l'accaduto come giusta punizione alla condotta peccaminosa del nobile e per almeno un mese i fedeli della cattedrale di Braga devono ascoltare un grave sermone contro i “fanáticos do libre fornicio” (Cunqueiro, 1991²: 126). Il tono è tuttavia ironico e non vi è alcun indizio nel testo che faccia pensare ad un intervento

²³ Non sfugga la velata parodia che investe l'aspetto religioso-sacrale del cammino giacobeo se si pensa che l'intercessione miracolosa di San Giacomo è invocata per restituire ad un gallo le sue sembianze umane o dar pace al fantasma di un ugonotto ucciso la notte di San Bartolomeo.

²⁴ Va in direzione opposta, invece, la leggenda del *galo de Barcelos* che, servito arrosto ad un banchetto, salva la vita a un pellegrino alzandosi improvvisamente sul tavolo e iniziando a cantare.

divino²⁵: sebbene infatti la metamorfosi, avvenuta subito dopo il riconoscimento pubblico delle abilità seduttive e delle conseguenti vittorie erotiche del protagonista, possa essere vista come castigo riparatore della moralità pubblica, questa in realtà sembra esclusivamente l'interpretazione (faziola) del chierico. Alla luce del racconto, il tramutamento del personaggio pare imputabile ad una semplice casualità magica o, per usare l'espressione di Antón Risco (1982: 863), ad una "fatalidad retórica". L'unico dato certo è che la metamorfosi ha fatto seguito alle parole del marchese di Evora "¡Aquí está o galo de Portugal!" che, al pari di una formula magica, hanno innescato l'incantesimo e costretto don Esmeraldino a vivere concretamente la metafora sulla propria pelle (o, per meglio dire, sulle proprie penne). La morte dell'animale al contrario non ha nulla di sovrumano, essendo dovuta a febbri prodotte dal catarro, ma è singolare che sia proprio la malattia, più ancora della trasformazione, a deturpare quella bellezza che è nel protagonista fonte di seduzione: è questa infatti a provocare la crescita di "dous lobaniños coma cebolas de Verín no papo" (Cunqueiro, 1991²: 128).

Al di là delle interpretazioni possibili, l'episodio permette di rilevare due costanti della narrativa cunqueiriana. Innanzitutto i soggetti che subiscono metamorfosi e più in generale gli esseri fantastici (i diavoli, le sirene, i nani, gli ometti del sottosuolo, ecc.) agiscono come persone umane e si muovono nei racconti con assoluta naturalezza di fronte al resto dei personaggi umani²⁶. Come più volte rilevato, tutti i personaggi, anche quelli vincolati al piano reale, pragmatico, non si stupiscono di quanto accade attorno a loro: "tódolos personaxes son cómplices da contradición operada nas leis da natureza, non levan sustos, nin se asombran das cousas tan extrañas que lles contan, ou que están a ver" (Noia Campos, 1982: 150). Le stesse figure antropomorfe, che spostano l'umano ai confini dell'animalità talvolta più brutta e selvaggia come nel caso del lupo mannaro, non suscitano terrore o sconcerto poiché, come nota lo stesso Felipe de Amancia, a Miranda si è abituati "a tantas visitas profanas" (Cunqueiro, 1991²: 42). Anche il lettore è assorbito in quella che Martínez Torrón (1980) definisce la fantasia ludica dell'autore: tramite quel puro gioco con le fonti, le parole e i temi, la logica interna del testo ammette fin dalle prime righe l'inverosimile e l'inverosimile finisce col diventare quotidiano. Nel pubblico come nei personaggi, lo stupore incredulo cede semmai il passo alla curiosità, come quella dimostrata dalla cuoca e

²⁵ Beloso Gómez (1999: 93) vede tutt'al più l'intervento celeste nella morte del protagonista che nemmeno dopo la trasformazione in animale ha modificato e corretto la propria condotta.

²⁶ Sui diavoli umanizzati valgono le considerazioni di Soto Arias (1993: 436-437): "Os demos cunqueirianos teñen moito de humano (son fornicadores, por ex.) e moito de humorístico (lembrémonos do perfumista): asistimos a un proceso de desmitificación do mito. De dar só medo pasan a dar risa. Por outro lado son demos que se transforman ó adoptaren semellanza de homes." Una simile commistione di reale e immaginario, umano e animale, non refrattaria a una certa venatura ironica e grottesca, richiama senz'altro alla mente le medievali *Cantigas de Santa María* di Alfonso X, nelle quali si ritrova del resto anche l'ovidiano tema della metamorfosi.

dalle domestiche di Miranda che tentano di indovinare dalla voce chi sia la dama velata giunta da Merlino nell'episodio della principessa cerbiatta²⁷.

In secondo luogo si noterà che proprio l'attribuire agli animali atteggiamenti, virtù e difetti umani, permette in un certo modo di esplicitarli e metterli a nudo, com'è tipico della tradizione favolistica²⁸. Cunqueiro, tramite le bestie antropomorfe, le diverse creature immaginarie e gli animali in genere, ritrae dunque la complessità dell'animo umano nella molteplicità dei suoi sentimenti: la violenza, specie contro le donne, incarnata dall'insospettabile Romualdo Nistal, uomo lupo di Manzanal; il dolore per la morte di una persona amata ma anche la volubilità femminile rappresentati dalla sirena greca; il potere distruttivo della lussuria nella vicenda del gallo portoghese e negli altri racconti che trattano di amori illeciti²⁹; il desiderio di libertà della topolina bianca rincorsa lungo il cammino di Santiago dal nano greco; l'avidità degli uomini del sottosuolo; la sublimazione del mal d'amore nel canto, nella storia di Pichegru che addestra il tordo; l'anticonformismo del pappagallo in odore di eresia, e così via. Inutile sottolineare, infine, che conferire ad esseri fantastici inclinazioni di natura maligna o pulsioni basse e volgari permette allo scrittore di Mondoñedo di tingerle “*dunha gratuidade ou humor que o lector non as sente coma tales*” (Tarrío Varela, 1989: 30).³⁰

IL DETTAGLIO COME STRATEGIA REALISTA

Se la verosimiglianza è garantita dal patto di finzionalità che, come si è visto, il narratore ha stretto fin dall'inizio col lettore, nel corso del racconto quest'ultimo è più volte riportato alla sua quotidianità più immediata da informazioni, parentesi, minimi indizi disseminati all'interno del testo e inerenti molto spesso agli animali. Del resto nelle riflessioni metaletterarie che l'autore mette in bocca al mago contastorie Elimas risalta chiaramente che ogni narrazione, per quanto immaginata, contiene una punta di verità. Questo infatti dichiara l'*algaribo* a Felipe:

²⁷ “Cenéi na cociña coa señora Marcelina i as mozas, que tamén estaban curiosas i apostaban entre elas si a dama velada era nova ou vella. —A voz, dixo a señora Marcelina, téna de nena, i os andares polidos” (Cunqueiro, 1991²: 40).

²⁸ Si veda in merito il saggio di Pinheiro (2014: 845), secondo cui “a humanização dos animais [...] tem como propósitos essenciais reforçar a associação profunda animal-homem, espelhar nos animais comportamentos em geral associados ao humano e converter os animais em protagonistas de espaços ligados a tradições, a crenças e a hábitos ancestrais.”

²⁹ Mi riferisco alle storie centrate sui demoni fornicatori, al vecchio imperatore Michaelos di Costantinopoli perso col suo esercito nelle sabbie del deserto a causa di dama Calielia nel racconto “O camiño de quita e pon” e alla bigamia di lady Tear in “A soldadura da princesiña de prata”.

³⁰ Si noterà di sfuggita che l'ironia di cui dà ampia prova Cunqueiro ricorda, almeno a tratti, quella presente in tante pagine di Alfonso Daniel Rodríguez Castelao, in particolar modo nella sua ripresa e distorsione delle *consas da vida*.

Digoche 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, 1991²: 51)

Il lettore ideale del *Merlín e familia* dunque, “un lector gallego del medio rural” (almeno nella versione originaria, cfr. Tarrío Varela, 1991: 311), sentirà come familiare il costante riferimento al bestiame e alle cavalcature dei visitatori di Miranda oppure all’abbaiare notturno dei cani che si rispondono di casa in casa, addirittura di paese in paese (cfr. Cunqueiro, 1991²: 86) o ancora l’immagine delle piante di fragole rosicchiate dai vermi³¹ nella descrizione del giardino romano di lady Tear (cfr. Cunqueiro, 1991²: 72). Spesso dettagli, abitudini o gesti appartenenti al vissuto quotidiano del pubblico di Cunqueiro farciscono episodi eminentemente fantastici come quello del demone Croizás che strega donna Simona trasformandola in cerbiatta. Si ricorderà infatti che quando la comitiva della principessa giunge a Miranda, Felipe ci dice di aver appena portato in regalo al parroco di Quintás le trote pescate da Xosé do Cairo e il pomeriggio scioglie i cani per via di una volpe che minaccia le galline. Ancora, nel descrivere la fonte presso cui avviene il disincanto, il narratore accenna ai pipistrelli che lì si aggirano abitualmente di notte ed infine la fuga del demone trasformato in un fascio di paglia ardente è di nuovo accompagnato dal latrato dei cani di Esmelle. Quanto la presenza animale sia immancabile nel prodigioso mondo di *Merlín e familia* lo dimostrano anche il cavallo bianco e il martin pescatore appoggiato sul corpo di Ofelia morta che si vedono nello specchio fatato del signor Alsir e le aquile incappucciate appartenenti ai sette principi di Gazna. Sul ricordo dei cani che “ladaban ao lobo que pasaba de día ao pé das casas” (Cunqueiro, 1991²: 134) si chiudono infine le narrazioni di Felipe, appena prima della nota finale.

Nell’interpretazione di Tarrío Varela, il realismo di *Merlín e familia* (un *realismo de coherencia*, per essere precisi) consiste nell’ottenere la verosimiglianza indipendentemente dalla natura dei fatti narrati, tramite strategie che “conforman un alarde de saber minucioso que presta unha grande autoridade ó narrador sobre a historia que está a contar e sobre da que o lector-espectador non pode pronunciarse, senón soamente crer con boa fe cooperadora” (Tarrío Varela, 1989: 177). Alle frequenti allusioni alla realtà quotidiana, si unisce infatti, come “operador do realismo”³², la minuziosità ed esattezza con cui il narratore informa i lettori su luoghi, epoche, personaggi e oggetti. Si tratta di precisazioni accessorie, che non possiedono

³¹ Traduco con ‘vermi’ il sostantivo *cocos* messo a testo in Cunqueiro (1991²: 72), ma avverto che nella versione originaria del testo compare *cocos* ‘chiocciolle’, ‘lumache’ (cfr. Hermida, 1993: 46), equivalente a *caracoles* della versione castigliana.

³² Nogueira Pereira (1995: 53) tenta di definire gli *operadores realistas* che sostengono la verosimiglianza del racconto mettendone in luce le seguenti costanti: si tratta di note marginali che non interferiscono nello sviluppo diegetico; implicano di norma la partecipazione del narratore ai fatti riportati; causano un effetto realista riportando ciò che si racconta ad esperienze note, dirette ed immediate; incidono in modo particolare nella sintassi e nell’organizzazione del discorso; conferiscono una logica interna alla narrazione grazie alla quale elementi di carattere meraviglioso acquistano credibilità.

in genere funzione narrativa, non sono cioè importanti per lo sviluppo diegetico, ma permettono di dotare di credibilità la voce narrante, ancorando la finzione al mondo reale e avallando la plausibilità dei personaggi³³. Di nuovo si ricorderà quanto dice Elimas a Felipe sul raccontare storie:

— Iestas [...] son as tres primeiras historas, 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, 1991²: 55)

Ecco che il narratore, specialmente all'inizio di ogni episodio del *Merlín*, ci fornisce un'infinità di dettagli di per sé irrilevanti: sappiamo così che la parente da cui Merlino riceve in eredità la proprietà di Miranda è “unha tía segunda por parte de nai” (Cunqueiro, 1991²: 17), che il nano del castello di Belvís indossa solitamente un “sombreiro de palla mui bonito [...] cunha grande lazada de tul rosa” (Cunqueiro, 1991²: 38), che il signor Antón da Arnega “viña tódolos anos por Santos a zoquear a Miranda e facía nunha semán cantas zocas se precisaban nun ano na casa” (Cunqueiro, 1991²: 57), che la tinozza dove verrà adagiata la sirena greca “era a mitade dun bocóí valdorrano de doce cántaras” (Cunqueiro, 1991²: 94), e gli esempi potrebbero agevolmente moltiplicarsi³⁴.

I personaggi cunqueiriani ci risultano presto familiari perché di essi il narratore è attento a rivelare nome e cognome (spesso preceduti, con tono familiare, dall'articolo determinativo), specificando a volte l'eventuale soprannome, la professione, la fede religiosa, la nazione di origine e magari qualche aneddoto personale³⁵. Gli stessi animali che giungono a Miranda con in sella i loro proprietari sono generalmente qualificati da un attributo, spesso di carattere geografico, che tanto ricorda gli epiteti formulari delle *chansons de geste* medievali: il cavallo baio del signor Leonís (cfr. Cunqueiro, 1991²: 36), la “mula meiresa de gran porte, e de andar tan solaz e bandeado coma unha preñada primeiriza” del nano di corte (cfr. Cunqueiro, 1991²: 37), il cavallo

³³ “No libro de Merlín hai unha evidente inversión das proporcións descrición-narración. A descrición domina no conxunto da obra e non pra servir de apoio á narración, senón de simple ornato. Pra Cunqueiro, o mesmo que prá literatura clásica, a descrición è un elemento ornamental que poucas vece sten función na historia contada, chegando mesmo a ter auténtica autonomía” (Noia Campos, 1982: 143).

³⁴ Questa ramificazione estrema di dati che nella ricerca dell'esattezza conferiscono credibilità alla narrazione richiama, per Tarrío Varela (1989: 118; 1991: 316), il modo di raccontare il proprio vissuto quotidiano della gente comune e nella fattispecie del mondo rurale galego.

³⁵ Simili dettagli sconfinano con frequenza nel piano ironico, più che nel familiare, come nel caso di don Felices, ex cantore della chiesa di Santiago, di cui Felipe annota l'abitudine a far colazione con “papas de arrandas e chanfaina asada” (Cunqueiro, 1991²: 59) e di ricoprirsi da capo a piedi con fibbie d'argento (“Toda a fachenda dil eran fivelas de prata: traguía unha na cinta verde do sombreiro, catro por botós na chombra, outras catro no tabardo, dúas por cada liga”, Cunqueiro, 1991²: 59).

roano “sudado e famento” su cui arriva la principessa-cerbiatta (cfr. Cunqueiro, 1991²: 39-40), la “burra leonesa” di Elimas (cfr. Cunqueiro, 1991²: 50). Talvolta Felipe si sofferma su qualche curiosità relativa alle bestie di cui è suo compito prendersi cura, aprendo così altrettante parentesi nel fluire già incespicato del racconto: la mula meirese di don Felices “era besta dada a roer i espantadiza” (Cunqueiro, 1991²: 58), motivo per cui il cavaliere desidera cambiarla alla fiera di Cacabelos “por outra máis mansa e millor comedora” (Cunqueiro, 1991²: 61). Alla giumenta del moro Alsir il paggio cura “unha esbruga que tiña nos narnes” (cfr. Cunqueiro, 1991²: 81), mentre nella prodigiosa storia dell’abate Laffite che porta in pellegrinaggio a Compostela il sangue di un fantasma ugonotto raccolto in un’ampolla di vetro di Murano, si inserisce un inciso ironico sui poco focosi asini da monta pittavini:

pére Laffite [...] chegóu na súa mula poiteviña – que son as de este caste pacíficas bestas e sensatas, sendo o garañón do Poitou linfático, e algo remiso en cobrer égoas, polo que, chegado o caso, hai que aledralo con cantigas –, a faguer pousada en Termar. (Cunqueiro, 1991²: 121-122)

Tutte queste informazioni, come detto, rivestono un ruolo unicamente descrittivo-ornamentale, “son retratos que fan un fermoso escenario teatral” (Noia Campos, 1982: 144): di qui le veloci pennellate su alberi, terreni, mulini ed animali con cui Felipe ritrae Esmelle e Miranda (“Quizaves millor que decila fora pintala, a selva de Esmelle”, ammette lo stesso narratore, cfr. Cunqueiro, 1991²: 13). All’interno delle suggestive descrizioni che egli dà dei luoghi della sua gioventù è immancabile la presenza animale, ad esempio nei cavalli dei viaggiatori che vanno e vengono per il cammino di Belvís o negli uccellini che affollano l’alloro vicino alla casa del mago³⁶. Sono le campane di Quintás e il tubare dei piccioni sul tetto che la mattina svegliano il giovane paggio: è così che Cunqueiro introduce immediatamente il suo pubblico in un mondo fortemente concreto e familiare, in una riconoscibilissima campagna galega, dove però accadono cose fantastiche. Lo nota chiaramente Gianni Ferracuti (1981: 76) rifacendosi a Carballo Calero (1981³: 756-757): è il meraviglioso ad essere trasportato “a portata di mano del lettore d’oggi” e non il contrario, come accade solitamente nei rifacimenti moderni dei romanzi bretoni.

All’inizio della sezione “Aquel camiño era un vello mendiño”, Felipe torna a parlare di Miranda e in particolare di quel tratto del cammino francese per Santiago de Compostela che da lì si intravede: tra campi di segale e di granturco, l’ormai anziano barcaiolò ricorda i merli e le tortore che si avvicendano sui rami di salici, ontani e pioppi e i colombi sulla riva del fiume, spaventati dai viaggiatori³⁷. Di Termar

³⁶ “Sempre me lembraréi da cerca da eira, de loureiro román, tan paxareiro, na que tantas niñadas veléi” (Cunqueiro, 1991²: 14).

³⁷ “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 sí mesmo por unha veiga de centeo froldo e maizás nacentes, deica a ribeira, onde medran familias amigas das augas: salgueiros, amieiros, choupos, con ponlas nas que cando deica de cantar o melro comeza a trovar a rula. Lonxe a ponte que dicen romá, pásase o río por vinte padrés xemeos, nos que cada día o viaxeiro espanta un pombo que baixóu a beber.”

rammenta invece il cuculo e il barbagianni che stridono nel querceto lanciando pronostici³⁸ e in generale “toda a paxarería da terra de Beiral” (Cunqueiro, 1991²: 111) che d'estate si dà appuntamento in quei luoghi.

Gli animali, specialmente i volatili, danno infine corpo, a livello più prettamente stilistico, a similitudini e modi di dire. ‘Non si pescano trote con le mutande asciutte’ è, come si è visto, l’amaro commento di Merlino agli spasmi amorosi di Felipe per la sirena Teodora, tinta a lutto e in viaggio verso Lucerna. Sempre nella descrizione dei dintorni di Miranda, il narratore paragona le luci che di notte salgono e scendono nelle torri del castello di Belvís a “paxaros acesos” e la fiammella della lanterna del nano che improvvisamente si accende nel buio all’occhio di una civetta (“a pouco alcendíase unha luz pequeniña, coma o ollo dun moucho”, Cunqueiro, 1991²: 15).

Il racconto “O camiño de Quita e Pon” ben esemplifica il connubio di quotidiano e immaginario tanto caratteristico della prosa cunqueiriana³⁹: dà il titolo all’episodio un sentiero magico che permette di percorrere rapidamente lunghissime distanze e che il signor Leonís, paggio dell’imperatore di Costantinopoli, chiede in prestito a Merlino per salvare da morte certa le truppe bizantine smarritesi nel deserto. Sarebbe sufficiente posare il ‘cammino del togli e metti’ ad Aleppo per arrivare, “coma unha bandada de anduriñas que voa ao sul en outono” (Cunqueiro, 1991²: 35), dove si trova l’esercito imperiale e poi srotolarlo in direzione di Costantinopoli. Desolato, il mago non può questa volta far fronte alla richiesta del visitatore perché nell’ultimo viaggio dalla Galizia alla Bretagna il sentiero si è bagnato di pioggia e stando arrotolato in un tubo di ferro in soffitta si è ristretto e arrugginito, danneggiandosi irrimediabilmente⁴⁰. Al suo posto, Merlino consegna al paggio un filo altrettanto magico che lo aiuterà nell’impresa.

Se in tutti i romanzi di Cunqueiro la linea narrativa principale non si sviluppa con coerenza lungo un asse, ma si disperde in molteplici digressioni e storie intercalate, per arrivare alla fine quasi a dissolversi, in questo episodio, ben più che in altri, l’azione è pressoché nulla e il lungo antefatto narrato con abbondanza di dettagli da Leonís sui principi di Gazna e dama Calielia che ha irretito il vecchio imperatore

(Cunqueiro, 1991²: 110). Da notare che l’accumulazione di elementi, in questo caso i vari tipi di albero, nelle descrizioni che fungono da *operadores realistas* è un ricorso retorico frequente nella prosa di Cunqueiro (cfr. Nogueira Pereira, 1995: 64).

³⁸ “Sempre había na carballeira cuco de cedo e curuxa agoirando.” (Cunqueiro, 1991²: 111). L’autore allude chiaramente alle superstizioni popolari che, specie in certi giorni dell’anno, traevano (e traggono) presagi da questi animali, non raramente considerati uccelli del malaugurio (come suggerirebbe lo stesso verbo *agoirar*).

³⁹ L’episodio in questione è scelto da Darío Villanueva come esempio lampante della capacità di “naturaliza-lo insólito, [...] harmonizar lóxica e absurdo” di Cunqueiro, “mestre en presenta-los *mirabilia* como *naturalia*” (Villanueva, 1996: 56).

⁴⁰ “—Eu, meu señor Leonís, ben che emprestara o camiño, pro co aquel de estar no canuto de ferro no sobrado enferruxou, i agora non se solta máis de catro légoas, i é tan estreito, por mor de que se mollou pasando por il de Galicia a Avalón, cando fun ás bodas do neto de don Amadís, i colléu tanto coma pano de buro, que soio de un en un se camiña por il.” (Cunqueiro, 1991²: 35).

pare insomma avere l'unico scopo di incorniciare un aneddoto esilarante in cui anche gli oggetti magici non hanno scampo dalle leggi della fisica e dai più quotidiani e prosaici incidenti domestici.

Un altro paragone animale si trova nella storia di donna Simona che si voleva sposare: di notte, svegliato da Merlino, Felipe accarezza la cerbiatta chiusa in gabbia, ancora ignaro della sua vera natura, e la bestiola sembra fare le fusa, emettendo “un ronco agradecido, coma os cás vellos cando os amansan” (Cunqueiro, 1991²: 41).

Per concludere, riporto un esempio di analogia col mondo animale tratto da quella che è forse l'unica storia reale, dal principio alla fine, narrata nel *Merlino e familia*, cioè la vicenda amorosa del protagonista, che si descrive fin dalle prime pagine invaghito della giovane domestica Manoela de Calros. Gli indizi di questa storia d'amore sono sparsi lungo il libro e così, tra un racconto e l'altro, veniamo a sapere che Felipe insegna alla ragazza a sputare i noccioli delle ciliegie solo per accarezzarle il viso e che a maggio i due escono insieme di sera a cambiare il nido alle donnole. Un po' grazie alle carte divinatorie del signor Elimas e un po' dai ricordi della voce narrante, scopriamo che lei alla fine è rimasta incinta di Ramonciño e che i due si sono sposati e sono andati a vivere a Pacios. Un matrimonio non scevro di dispiaceri, com'è la vita reale, visto che il bambino pronosticato dal mago cantastorie muore a cinque anni – ce lo riferisce lo stesso narratore – per febbri conseguenti al morbillo. Quello che rimane vivo nel ricordo del lettore, però, è piuttosto l'immagine di questa passione adolescenziale in cui il paggio di Merlino riversa tutto il suo entusiasmo. Come quando si perde per più di un'ora in cucina a raccontare le avventure degli ometti del sottosuolo, solleticato alla chiacchiera dallo sguardo dell'amata seduta accanto a lui: “estampa de melro debía de facer eu, tal cando o páxaro namora á melra co adubío do seu canto...” (Cunqueiro, 1991²: 94), commenta l'ormai anziano barcaiolo, burlandosi nostalgicamente di se stesso da giovane.

Non sorprende che Cunqueiro tragga spesso il secondo termine di un paragone, figura di dilatazione semantica e al contempo di esplicitazione concettuale, dal mondo degli animali: attraverso di essi l'autore, lo si è già visto, mette a fuoco attitudini e sentimenti di quello che lui stesso in più occasioni definì, aristotelicamente, l'animale più strano che esista⁷. Nell'autentica dichiarazione di poetica contenuta in “Volando con el trueno” (pubblicato in *Faro de Vigo*, sez. “El envés”, il 29 maggio 1963), il poligrafo di Mondoñedo evidenzia con tali parole il legame dei suoi scritti col contesto storico che li ha generati e il suo intramontabile interesse per la condizione ed il destino dell'umanità:

Yo, que no desconozco los grandes temas del siglo, y estoy atento a eso que llaman la coyuntura histórica, y acepto la gran patética de mi tiempo y quiero ayudar, en lo que me sea posible y aún bastante más, al hombre de estos días, tantas veces puesto en el filo de la navaja, no me dejo asustar por los profesionales de la angustia, y busco en la gran peripecia humana, tantas veces mágica aventura, tantas veces sueños espléndidos y mitos trágicos, la razón de continuar. De continuar contra la miseria, contra la violencia, contra el terror, contra la mentira. Es el hombre el animal más extraño, que decía el Estagirita, pero también la hierba más debil. Resiste porque sueña, y porque el amor hace olvidar el hambre. Yo no me evado ni ayudo a nadie a evadirse: me

enfrento, simplemente, con los tristes, porque creo que la tristeza traiciona la condición humana. (Cunqueiro 1970: 77)

L'autore, che pur riconosceva nella propria opera “una literatura de pura creación, de fantasía” (cfr. Gondar Portasany, 2014: 922), rigettò per primo l'etichetta che ad essa veniva attribuita, con evidenti toni polemici, di scrittura d'evasione. Il fantastico e il meraviglioso sono senza dubbio centrali nell'universo letterario di Cunqueiro, ma di fatto non precludono un aggancio concreto con la realtà circostante e ad essa il lettore è continuamente riportato da infiniti e minuziosi dettagli e vere e proprie strategie realiste. Ciò che distingue e, si direbbe, salva l'essere umano dagli altri animali è esattamente la capacità d'immaginare, “o fermento necesario de tódalas formas superiores de actividade creadora”⁴¹, che consente non solo di raggiungere la bellezza e la verità, ma dà innanzitutto all'uomo la possibilità di sognare (e sognarsi), contrastando la dilagante tristezza che attanaglia l'età contemporanea. Questo modo di leggere il reale tramite l'immaginazione, talvolta con piglio parodico e beffardo, è certamente uno dei tratti distintivi della narrativa cunqueiriana: ai margini dell'ambientazione galega, che rimane sempre come scenario di fondo, meraviglioso e quotidiano si intrecciano in maniera inscindibile, semplicemente perché chi scrive è in grado di rintracciare nel tragi-comico del vivere giornaliero ‘magiche avventure’, ‘sogni splendidi’ e ‘miti tragici’.

BIBLIOGRAFIA

- BELOSO GÓMEZ, JOSEFA (1999): “El donjuanismo en *El gallo de Portugal* de Álvaro Cunqueiro”, in Becerra Suárez, Beatriz, Manuel Ángel Candelas Colodrón, María Jesús Fariña Busto, Amparo de Juan Bolufer, Beatriz Suárez Briones (eds.): *Asedios ó Conto. Congreso Internacional*, Vigo: Universidade de Vigo, pp. 89-95.
- BOMMEL, ANTÓN VAN (1993): “El realismo mágico en la narrativa de Álvaro Cunqueiro: Merlín e familia”, in *Álvaro Cunqueiro. Actas do Congreso celebrado en Mondoñedo os días 9 e 13 de setembro de 1991*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 175-196.
- CARBALLO CALERO, RICARDO (1981³): *Historia da literatura galega contemporánea. 1808-1936*, Vigo: Galaxia (1ª ed. 1962).

⁴¹ Per le importanti considerazioni dello scrittore mindoniense circa il potere dell'immaginazione, regina delle facoltà umane, rinvio al saggio “Imaginación e creación: notas para unha conferencia” apparso nel 1963 nella rivista *Grial* e successivamente raccolto in Cunqueiro, 1991: 13-21 (la citazione è a p. 14).

- CUNQUEIRO, ÁLVARO (1955): *Merlín e familia i outras historias*, Vigo: Galaxia (2ª ed. 1968).
- CUNQUEIRO, ÁLVARO (1957): *Merlín y familia*, Barcelona: Alfredo Herrero Romero.
- CUNQUEIRO, ÁLVARO (1970): “Volando con el trueno”, in *Laberinto y Cía*, Barcelona: Editorial Taber, pp. 75-78.
- CUNQUEIRO, ÁLVARO (1983): *Obra en galego completa*, 4 voll., Vigo: Galaxia, 1980-1991, III. *Semblanzas* [1983].
- CUNQUEIRO, ÁLVARO (1991): *Obra en galego completa*, 4 voll., Vigo: Galaxia, 1980-1991, IV. *Ensaíos* [1991].
- CUNQUEIRO, ÁLVARO (1991²): *Obra en galego completa*, 4 voll., Vigo: Galaxia, 1980-1991, II. *Narrativa* [1982, 2ª ed. 1991].
- FERRACUTI, GIANNI (1981): *La via gaglienga al fantastico (dai Romantici a Cunqueiro)*, Perugia: Università degli Studi di Perugia.
- GONDAR PORTASANY, MARCIAL (2014): “Imaxinación ou etnografía. Unha lectura da obra de Cunqueiro”, in Forcadela, Manuel, 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. 913-926.
- GONZÁLEZ MILLÁN, XOÁN (1991): *Álvaro Cunqueiro: os artificios da fabulación*, Vigo: Galaxia.
- ID. (1993): “A poética do discurso narrativo na novelística de Álvaro Cunqueiro”, in *Álvaro Cunqueiro. Actas do Congreso celebrado en Mondoñedo os días 9 e 13 de setembro de 1991*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 303-317.
- HERMIDA, CARMÉ (1993): “O influxo dialectal na obra de Álvaro Cunqueiro”, in *Álvaro Cunqueiro. Actas do Congreso celebrado en Mondoñedo os días 9 e 13 de setembro de 1991*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 35-60.
- MARTÍNEZ TORRÓN, DIEGO (1980): *La fantasía lúdica de Álvaro Cunqueiro*, La Coruña: Edicións do Castro.
- NOGUERIA PEREIRA, MARÍA XESÚS (1995): “Os operadores realistas na narrativa de Cunqueiro”, *Boletín galego de literatura*, 13, pp. 51-66.
- EAD. (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 *Homenaxe a Álvaro Cunqueiro*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 141-153.
- EAD. (2014): “Tradición mítico-antropolóxica na narrativa de Cunqueiro”, in Forcadela, Manuel, 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.
- PINHEIRO, MARIA DO CARMO E SILVA CARDOSO MENDES (2014): “As bestas antropomórficas de Álvaro Cunqueiro e Miguel Torga”, in Forcadela, Manuel, 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. 841-854.
- RISCO, ANTÓN (1982): “Un cuento de Álvaro Cunqueiro”, in Bellini, Giuseppe (ed.): *Actas del séptimo congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas celebrado en Venecia del 25 al 30 de agosto de 1980*, 2 voll., Roma: Bulzoni, II, pp. 857-864.
- RODRÍGUEZ VEGA, REXINA (1997): *Álvaro Cunqueiro: unha poética da recreación*, Santiago de Compostela: Laiovento.
- EAD. (1999): “A tendencia a hipercorrección do escritor bilingüe. O caso das autotraducións o castelán de Álvaro Cunqueiro”, in Álvarez, Rosario 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.
- 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 Forcadela, Manuel, 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.
- SOTO ARIAS, MARÍA ROSARIO (1993): “Presencia do conto popular na narrativa cunqueiriana”, in *Álvaro Cunqueiro. Actas do Congreso celebrado en Mondoñedo os días 9 e 13 de setembro de 1991*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 429-439.
- TARRÍO VARELA, (1989): *Álvaro Cunqueiro ou os disfraces da melancolía*, Vigo: Galaxia.
- ID. (1991): “Realidad y fantasía en la narrativa de Álvaro Cunqueiro”, in Morillas Ventura, Enriqueta (ed.): *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid: Siruela, pp. 305-317.
- VILLANUEVA, DARÍO (1996): *O realismo maravilloso en Álvaro Cunqueiro*, Santiago de Compostela: Fundación Alfredo Brañas.