

STUDIE SAGGI

– 182 –

Un incontro lusofono plurale
di lingue, letterature, storie, culture

a cura di
Michela Graziani

FIRENZE UNIVERSITY PRESS
2018

Un incontro lusofono plurale di lingue, letterature, storie,
culture / a cura di Michela Graziani. – Firenze : Firenze
University Press, 2018.
(Studi e saggi ; 182)

<http://digital.casalini.it/9788864536552>

ISBN 978-88-6453-654-5 (print)
ISBN 978-88-6453-655-2 (online PDF)
ISBN 978-88-6453-656-9 (online EPUB)

Progetto grafico di Alberto Pizarro Fernández, Pagina Maestra snc
Immagine di copertina: © Vasin Srethaphakdi | Dreamstime.com

Volume pubblicato con il contributo di



Università di Firenze
Istituto Camões / Lisboa
Cattedra Fernando Pessoa

e il patrocinio di



Certificazione scientifica delle Opere

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul catalogo on-line della casa editrice (www.fupress.com).

Consiglio editoriale Firenze University Press

A. Dolfi (Presidente), M. Boddi, A. Bucelli, R. Casalbuoni, M. Garzaniti, M.C. Grisolia, P. Guarnieri, R. Lanfredini, A. Lenzi, P. Lo Nostro, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, G. Nigro, A. Perulli, M.C. Torricelli.

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>).

This book is printed on acid-free paper

CC 2018 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com
Printed in Italy

Sommario

| | |
|---|-----|
| Presentazione | VII |
| LUSOFONIE LINGUISTICO-LETTERARIE DI EPOCA MODERNA E CONTEMPORANEA | |
| Il dialogo come forma didattica nelle prime grammatiche portoghesi <i>Mariagrazia Russo</i> | 3 |
| Ciências naturais e ciências divinas no pensamento do Padre António Vieira <i>Silvano Peloso</i> | 15 |
| Il ruolo dell'Olanda e di Manila nella città di Macao del XVII secolo. La <i>Relaçam</i> di António Fialho Ferreira <i>Michela Graziani</i> | 25 |
| Intertesto e interdiscorso. Inferno dantesco, altri inferi e picarismo in <i>Obras do Fradinho da Mão Furada</i> <i>Piero Ceccucci</i> | 41 |
| Machado de Assis: traduzir e reescrever os cânones <i>Sonia Netto Salomão</i> | 61 |
| MODERNITÀ E AVANGUARDIE IN AREA LUSOFONA | |
| Il futuro del presente. Contemporaneità e inattualità nel Futurismo italiano e nel Modernismo brasiliano <i>Ettore Finazzi-Agrò</i> | 75 |
| Eros e Thanatos nella novella <i>Loucura...</i> di Mário de Sá-Carneiro <i>Barbara Gori</i> | 85 |
| Fernanda de Castro e António Ferro: Embaixadores da cultura italiana em Portugal <i>Francisco de Almeida Dias</i> | 97 |

POESIA E IMMAGINI ARTISTICO-LETTERARIE PORTOGHESI

Transcrição o criação poética? Come tradurre la poesia surrealista di Mário Cesariny 121
Barbara Di Rocco

Herberto Helder ou Eurídice afundada 129
António Fournier

Méfiiez-vous des morceaux choisis: la fotografia in David Mourão-Ferreira e Antonio Tabucchi 141
Gaia Bertoneri

A escorrer tinta: la configurazione letteraria del paesaggio in *Os Pescadores* di Raul Brandão 151
Matteo Rei

PROBLEMI TRADUTTOLOGICI E STUDI LINGUISTICI

Sobre a (im)possibilidade tradutológica do texto proverbial. Do livro *Fernando Pessoa – provérbios portugueses* 177
Carla Marisa da Silva Valente

I tanti volti dell'interdetto. *Zero* di Ignácio L. Brandão e la sua traduzione italiana 189
Maria Serena Felici

Análise comparada do prefixo português *re* e do prefixo italiano *ri* no processo de criação lexical 201
Paula Cristina de Paiva Limão

I sommersi e i salvabili. Per una didattica della grammatica del portoghese "adulto" 215
Roberto Mulinacci

RITRATTI LETTERARI BRASILIANI

Brasilien vivido. L'esperienza del Brasile di esuli ebrei di lingua tedesca 227
Daniele Nuccetelli

As Vidas Descartadas na poesia de Donizete Galvão 241
Vera Lúcia de Oliveira

Tempo, realtà e mistero nei versi di Marly de Oliveira 251
Amina di Munno

Indice dei nomi 261

A escorrer tinta: la configurazione letteraria del paesaggio in *Os Pescadores* di Raul Brandão

Matteo Rei

Università di Torino

I. *Os Pescadores*

La prima edizione di *Os Pescadores* di Raul Brandão (1867-1930) fa la sua apparizione nel 1923 per i tipi della Livraria Bertrand (all'epoca Aillaud e Bertrand), inaugurando la pubblicazione delle opere dello scrittore da parte della prestigiosa casa editrice di Lisbona. Una seconda, terza e quarta edizione dell'opera vedono la luce già nell'anno seguente, a testimonianza del suo ampio e immediato successo.

Vivace diario di un osservatore curioso e partecipe che esplora, con il coinvolgimento attivo di tutti i sensi, il paesaggio fisico e umano del litorale portoghese, il libro si presenta come il montaggio di una serie di segmenti testuali autonomi che offrono il resoconto di altrettante escursioni, per lo più collocabili, come indicano le date poste ad accompagnamento, tra l'agosto del 1919 (con la visita alle isole Berlengas) e il giugno del 1923 (con gli appunti relativi al passaggio da Nazaré). L'ordinamento delle note di viaggio all'interno dell'opera non rispetta, tuttavia, la loro effettiva scansione cronologica. È invece un criterio spaziale a giustificare la disposizione delle diverse porzioni del testo lungo un itinerario ideale che, seguendo la coordinata nord-sud, conduce dal confine con la Galizia alle assolate spiagge dell'Algarve.

Restio a costringere i propri scritti entro schemi troppo rigidi, Brandão si concede comunque, fin da subito, qualche margine di libertà anche rispetto a quest'ulteriore principio organizzatore. Si spiega così la scelta d'includere l'evocazione della natia Foz do Douro nel primo dei sedici capitoli che compongono l'opera, destinando a quello successivo i paragrafi relativi ai più settentrionali lidi di Caminha, Viana e Póvoa de Varzim. Spostamento che consente allo scrittore di porre all'esordio del testo, in funzione di vero e proprio proemio, i passaggi dedicati alla propria terra d'origine, evidenziando il legame autobiografico con la materia trattata, peraltro già inequivocabilmente messo in

luce dalla dedica iniziale che egli, figlio e nipote di pescatori, consacra alla memoria del nonno morto in mare, «À memória de meu avô, morto no mar»¹.

Una dedica, questa, che, nella *editio princeps*, era preceduta anche dalle indicazioni, altrettanto rivelatrici, affidate a una nota posta sul verso del frontespizio, laddove il volume fresco di stampa veniva presentato come il primo di una serie votata alla «Vida Humilde do Povo Português», cui avrebbero dovuto fare seguito *Os Lavradores*, *Os Pastores* e *Os Operários*². Progetto incompiuto che, tuttavia, è opportuno ricordare per comprendere meglio l'attenzione rivolta agli usi e costumi della popolazione costiera che rappresenta, indubbiamente, uno dei principali motivi di interesse dell'opera.

A questo proposito, infatti, gli studi critici successivi hanno pressoché unanimemente smentito il giudizio riduttivo formulato nel 1924 da António Sérgio, secondo cui protagonisti dell'opera sarebbero «mais praias e panoramas, que pescadores» e «mais pescadores vistos por fora – e desde a praia – que na sua pesca e na sua alma»³. La penna autorevole di Óscar Lopes non ha mancato, così, di sottolineare l'«atenção de etnógrafo e sociólogo» dimostrata dallo scrittore in queste pagine, ribadendo l'affine opinione formulata da Guilherme de Castilho⁴.

Tra le pagine del libro di Brandão sarebbe dunque possibile reperire le tracce di un'inchiesta, di un rilevamento di tipo sociologico, etnografico e linguistico, che, per quanto informale e asistemático, i due studiosi citati non sembrano considerare, per questo, meno prezioso. Un punto di vista cui può offrire una sostanziale conferma, soprattutto riguardo ai risvolti linguistici (e più specificamente lessicografici), la consultazione della quinta edizione («actualizada na grafia e copiosamente ampliada») del *Novo Dicionário da*

¹ R. Brandão, *Os Pescadores* (edição de Vítor Viçoso e Luis Manuel Gaspar), Relógio D'Água, Lisboa 2014, p. 35. Quando non diversamente specificato le citazioni da *Os Pescadores* sono tratte da questa edizione e seguite dal numero di pagina.

² R. Brandão, *Os Pescadores*, Aillaud e Bertrand, Paris-Lisboa 1923. Il frontespizio riporta anche le indicazioni: Livraria Chardron / Porto e Livraria Francisco Alves / Rio de Janeiro.

³ A. Sérgio, *Os Pescadores, por Raul Brandão*, in Id. *Ensaios. Tomo III* (ed. orig. 1924), Livraria Sá da Costa Editora, Lisboa 1980, p. 85.

⁴ La citazione è tratta da Ó. Lopes, *Raul Brandão*, in Id. *Entre Fialho e Nemésio*, vol. I, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa 1987, pp. 343-368, cit. p. 360. Ed ecco quanto scrive invece, a questo riguardo, l'autore di *Vida e Obra de Raul Brandão*: «[...] numa parte considerável do seu livro, a incursão no campo do conhecimento especializado chega a tal minúcia que dir-se-ia ser mais um etnólogo que inventaria e caracteriza do que um escritor – mesmo nado e criado à beira-mar – que observa e descreve. É o caso de certos aspectos da faina piscatória no que diz respeito, por exemplo, aos diversos processos de captar o peixe, ao tipo de redes usadas, aos barcos adequados para certas espécies de pesca, à repartição, na lota, dos vários quinhões pela companhia, à determinação dos locais onde abundam estas e aquelas espécies, etc., etc. Não raro, mesmo, acontece o leitor desprevenido tropeçar com termos desconhecidos, só usados na gíria dos pescadores»; G. de Castilho, *Vida e Obra de Raul Brandão* (ed. orig. 1978), Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 2006, pp. 441-442.

Língua Portuguesa di Cândido de Figueiredo, pubblicata nel 1939 a cura di Jorge Guimarães Daupias (1885-1947). Al suo interno, infatti, tra i termini registrati per la prima volta in tale edizione del dizionario, è possibile riscontrare la presenza di un buon numero di lemmi inerenti alla vita piscatoria che risultano dichiaratamente tratti da *Os Pescadores* e accompagnati, all'interno delle rispettive voci, da puntuali citazioni del testo brandoniano⁵.

In effetti, se si eccettuano i casi, non troppo frequenti, dei passaggi dedicati allo sviluppo di qualche episodio narrativo che gode di più ampio sviluppo o al ritratto di qualche figura individuale che s'impone con maggiore rilievo, ad alternarsi nell'opera in esame sono segmenti testuali riconducibili, essenzialmente, a due tipologie fondamentali: stralci documentaristici sulle condizioni e modalità di vita della popolazione dedita alla pesca e ampie sequenze descrittive consacrate all'incanto del paesaggio litoraneo e marittimo. Rivolto qualche rapido accenno al valore testimoniale dei brani che è possibile mettere in rapporto con la prima di queste due fattispecie testuali, sarà sulla seconda, tuttavia, che si concentrerà l'attenzione nei paragrafi seguenti del nostro studio.

2. «Se eu fosse pintor»: scrittura e pittura

A evidenziare il rilievo acquisito, in *Os Pescadores*, dalla rappresentazione letteraria del paesaggio è uno dei motivi ricorrenti (probabilmente il più ricorrente) dell'opera: quello del serrato dialogo, del continuo confronto tra

⁵ Tra le voci registrate per la prima volta in tale edizione del dizionario che sorgono accompagnate da una citazione dell'opera del '23 ho avuto modo di riscontrare, pur senza procedere a un rilevamento sistematico, la presenza dei seguenti termini: *arcanela* (componente della rete chiamata *neta*), *arrolado* (nell'accezione di «cadáver de afogado»), *arrostalhado* («agachado»), *bracejote* («espécie de figo»), *caçaréu* («diz-se de pescador de Ílhavo»), *calima* («pequena embarcação»), *enxaire* (variante di *enxário*: «qualidade de figo»), *furtança* («acto de furtar, furtadela»), *gorgolido* (variante di *gorgolhido*: «acto ou efeito de gorgolhar»), *murjona* («rede de pesca usada em Olhão»), *pana* («flutuador de cortiça»), *rosco* («armadilha de pesca»), *xalavara* (variante di *xalavar*: «rede de forma quase cónica em que se deita peixe para medir ou determinar a porção pescada»). In altre voci, già registrate nelle precedenti edizioni del dizionario, ricorre comunemente la citazione di brani desunti da *Os Pescadores*. Ecco alcuni esempi: *alcofa* («cesto flexível de vime»), *alcoviteira* (nell'accezione di «pequena alcofa, cestinho»), *almadrava* («aparelho de pesca de atum»), *cloques* («sapatos de ourolo, com rastos de pau»), *espinhel* (variante di *espinel*: «aparelho de pesca, que consta de uma linha comprida, e tem, de espaço a espaço, presa outra mais curta, com anzol»), *majoeira* («rede flutuante, espécie de tresmalho»), *neta* («nome, que os pescadores de Nazaré dão aos aparelhos medianos de arrastar para a terra»), *panda* («boia de cortiça na tralha superior dos aparelhos de arrastar»), *poita* («corpo pesado que as pequenas embarcações de pesca usam, em vez de fateixa, para fundear pequenos barcos»), *revezzeiro* («aquele que, de pé, trabalha ao punho do remo»). A questo riguardo, cfr. C. de Figueiredo, *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, quinta edição: actualizada na grafia e copiosamente ampliada, Livraria Bertrand, Lisboa 1939.

scrittura e linguaggio pittorico. Un motivo che, certo non a caso, affiora già nella nota introduttiva premessa al testo:

Quando regresso do mar venho sempre estonteado e cheio de luz que me trespassa. Tomo então apontamentos rápidos – seis linhas – um tipo – uma paisagem. Foi assim que coligi este livro, juntando-lhe algumas páginas de memórias. Meia dúzia de esboços afinal, que, como certos quadrinhos ao ar livre, são melhores quando ficam por acabar. [...] ⁶.

È esplicita, qui, l'assimilazione tra i frammenti prosastici che Brandão estrapola dai propri taccuini di viaggio e bozzetti pittorici presi sul momento, *en plein air*, con l'immediatezza e l'incompiutezza come tratti salienti. L'accostamento tra scrittura e pittura non annulla, comunque, l'irriducibile specificità dei due distinti linguaggi, di cui l'autore dimostra a più riprese di essere ben cosciente: ne derivano l'idea della inadeguatezza del mezzo verbale a esprimere i dati della percezione (innanzitutto visiva) del paesaggio e il conseguente rammarico di non potersi servire delle risorse specifiche delle arti figurative: «O que eu queria dar só o podem fazer os pintores [...]» ⁷. Risorse, queste, che restano tuttavia oggetto di un'aspirazione insoddisfatta, ben condensata dalla formula «se eu fosse pintor», che ricorre nell'opera e che troviamo, ad esempio, in apertura di un periodo tutto improntato sulla mimesi del gesto pittorico:

Se eu fosse pintor dava isto com três brochas cheias de tinta – uma pincelada, maior, para o mar azul que não tem fim, até à linha doirada do areal – outra para o mar verde e raso dos milharais, na larga planície que vai de Montedor até Viana, – outra enfim verde-escura para o biombo recortado que cinge esta faixa desde Caminha à foz do Lima. Por fim dois ou três toques para os montes ensaboados, muito ao longe, e um outro, lilás, para um ponto que tremeluz e é talvez Esposende, ou talvez não exista... ⁸.

⁶ R. Brandão, *Os Pescadores* (edizione di V. Viçoso e L.M. Gaspar), cit., p.37.

⁷ Ivi, p. 85.

⁸ Ivi, p. 55. Il rammarico di non poter esprimere a parole quello che sarebbe più facile rendere attraverso il ricorso alla rappresentazione plastica è già garrettiano: «Só tenho pena de uma coisa, é de ser tão desastrado com o lápis na mão; porque em dois traços dele te dizia muito mais e melhor do que em tanta palavra que por fim tão pouco diz e tão mal pinta»; Almeida Garrett, *Viagens na Minha Terra*, Porto Editora, Porto 1993, p. 184. Motivo che verrà poi ripreso da Brandão anche in *As Ilhas Desconhecidas*: «Não poder eu pintar com palavras alguns dos sítios mais pitorescos das ilhas, despertando nos leitores o desejo de os verem com os seus próprios olhos!...»; R. Brandão, *As Ilhas Desconhecidas* (ed. orig. 1926), Editorial Comunicação, Lisboa 1988, p. 29. Siamo all'interno del grande tema dell'ineffabilità dell'esperienza sensoriale, che è in parte anche artificio retorico e che (in *Os Pescadores* come altrove) può viceversa funzionare «da propellente della descrizione verbale» (P.V. Mengaldo, *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, Bollati Boringhieri, Torino 2005, p. 15), proprio come nel caso dell'esempio sopraccitato: «O que eu queria dar só o podem fazer os pintores – os tons molhados, os reflexos verdes, o galopar das nuvens fugindo sobre a imensa superfície polida, e, por fim, ao cair da tarde, a agonia

Dati questi presupposti, va detto che parchi sono, in realtà, i riferimenti a quadri e pittori realmente esistenti (percorrendo il testo non ci s'imbatte che in William Turner e nell'italiano Luigi Manini, attivo a Lisbona tra 1879 e 1913)⁹. Assai più ampio e frequente è invece il ricorso a un procedimento che già António Sérgio considerava caratteristico dell'opera: quello di «descrever os lanços da paisagem como se fossem já uma pintura, pintada pelo Criador»¹⁰. Il che vale pressappoco a dire che Brandão, descrivendo il paesaggio *come se* si trattasse di un quadro, organizza il proprio discorso referenziale sul modello di una *ékphrasis* immaginaria.

Gli esempi da citare sarebbero numerosi: la terra che, avvistata dal mare, rinasce sotto gli occhi dell'osservatore «em cores fracas de aguarela»¹¹; il panorama di Caminha, su cui parrebbe che sia passato «un pincel molhado em tinta acabada de fazer»¹²; oppure la veduta colta navigando per la *ria de Aveiro*: «Um grande lanço de água vem até mim em pequenas ondulações azuis e por camadas sucessivas, como estas manchas que os pintores acumulam nos quadros com a ajuda da espátula»¹³. E ancora, percorrendo il litorale atlantico: il «panorama transparente» che, a Foz do Douro, «sai do mar a escorrer tinta»¹⁴; sulle coste dell'Algarve, il momento in cui una piccola baia «acorda com tintas tão vivas que apetece pintá-la»¹⁵; infine, con pertinente riferimento alla tecnica rapida ed essenziale della *pochade*, lo spettacolo dei pescatori che, a Mira, traggono a terra le reti brulicanti di pesci, animando una scena che si direbbe pronta per essere trasportata sulla tela: «largo quadro para pintores que dessem em pochade o movimento, a cor e a luz»¹⁶.

dolorosa da luz» R. Brandão, *Os Pescadores* (edição de V. Viçoso e L.M. Gaspar), cit., p. 85. Si noti, d'altra parte, come a Brandão capiti di parlare di «um verde que nenhuma paleta pode dar» (ivi, p. 88), facendosi interprete, come già Chateaubriand e Bernardin de Saint-Pierre, di una sfiducia estesa alle stesse potenzialità della rappresentazione pittorica e lasciando pertanto intendere che l'ostacolo interposto alla transitività delle sensazioni non è esclusivo della parola scritta. Nello scetticismo di Brandão a questo riguardo parrebbe così riverberare un motivo che già affiora nell'*Essai sur les Révolutions* («C'était une de ces nuits américaines que le pinceau des hommes ne rendra jamais») e in *Paul et Virginie* («Il faisait une de ces nuits délicieuses si communes entre les tropiques, et dont le plus habile pinceau ne rendrait pas la beauté»); per le ultime due citazioni si veda G. Lanson, *L'Art de la Prose*, Nizet, Paris, 1968, p. 214.

⁹ R. Brandão, *Os Pescadores* (edição de V. Viçoso e L.M. Gaspar), cit., pp. 84, 182 e nota a p. 248.

¹⁰ A. Sérgio, *Os Pescadores*, cit., p. 85.

¹¹ R. Brandão, *Os Pescadores* (edição de V. Viçoso e L.M. Gaspar), cit., p. 50.

¹² Ivi, p. 51.

¹³ Ivi, p. 81.

¹⁴ Ivi, p. 49.

¹⁵ Ivi, p. 178.

¹⁶ Ivi, p. 94.

Non sorprende, allora, che si possa registrare, di paragrafo in paragrafo, il diffuso impiego di un lessico attinto dall'ambito delle arti plastiche, con specifico riferimento soprattutto alla pittura e ai suoi strumenti («pincel», «tinta», «brocha», «espátula», «paleta»), supporti («quadro», «biombo», «tela»), gesti («pinceladas», «toques»), segni («riscos», «manchas», «traços», «arabescos») e generi codificati («quadrinhos ao ar livre», «aguarela», «iluminura», «pochade»). Simili richiami costituiscono, potremmo dire, un reticolo uniforme, diffuso ed esteso all'intera opera, a partire dal quale di tanto in tanto si condensano, e prendono rilievo, gli slanci descrittivi più esplicitamente e vistosamente fondati sull'analogia pittorica.

Ne è un caso notevole il passaggio che abbiamo più sopra citato (a proposito del quale vale la pena di notare ancora l'increspatura della superficie lessicale fatta registrare da un tecnicismo come «brocha» o dall'allusione all'esotico «biombo»): esempio a cui si può accostare il brano che conclude la descrizione della sanguinosa mattanza di tonni osservata in Algarve¹⁷. Il procedimento rimane, infatti, lo stesso, sebbene le larghe e distese pennellate lascino ora spazio a una gestualità ben più impetuosa e concitata:

Imensa tela a tons violentos, com uma agitação frenética no primeiro plano: só pinceladas grossas que não admitem minúcias, tinta atirada num gesto nervoso e a intervenção do próprio dedo para dar o movimento frenético, enquanto a tela fresca escorre, poderiam exprimir a ebulição da vida sob este sol claro que rebrilha e ofusca¹⁸.

¹⁷ Se il termine nipponico «biombo» (paravento) si ripresenta con una certa frequenza nell'opera, quasi a introdurre nella sua atmosfera espressiva un inatteso tocco di esotismo estremo-orientale, «brocha» è invece un *hapax* che sta a indicare un pennello dalle setole grosse, sebbene, nel contesto in cui appare, sembri piuttosto assumere il significato di *pennellata*, forse su modello del sostantivo francese *brossée*, che – legato a *brosse* («pinceau fait de soies de porc ou de blaireau dont se servent les peintres») e al verbo *brosser* – ha per l'appunto l'accezione di «coup de brosse». Tra i significati riportati nel dizionario Houaiss alla voce *brocha* (la cui grafia è qui considerata preferibile all'alternativo *broxa*) risultano particolarmente calzanti, in questo caso, quelli di «espécie de pincel de crina animal ou de cerdas de porco de tamanho uniforme, implantadas num cabo de madeira, com que se espalha tinta ou verniz sobre uma superfície, tela ecc.» e di «espécie de pincel grande, feito com cerdas grossas de qualidade inferior, todas de mesmo tamanho, que se emprega para fazer pinturas corridas, em caiação e tb. na indústria». In portoghese esiste anche la forma verbale *brochar*, che ha, tra le varie accezioni, quella di «pintar com brocha». Quanto a *biombo*, Monsignor Sebastião Rodolfo Dalgado ne riconduce l'origine al giapponese *byōbu* o *biōbu*, dapprima attestato nella forma *beōbu* in testi portoghesi del XVI secolo e nasalizzatosi successivamente. Per i riferimenti bibliografici: CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique), *Trésor de la langue française*, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris 1971-1994; A. Houaiss et al., *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, Temas e Debates, Lisboa 2003; e infine S.R. Dalgado, *Glossário Luso-Asiático*, Academia das Ciências, Coimbra 1919-1921.

¹⁸ R. Brandão, *Os Pescadores* (edição de V. Viçoso e L.M. Gaspar), cit., pp. 179-180.

3. La tecnica descrittiva

L'insistito accostamento con la pittura è probabilmente l'indizio più evidente del ruolo centrale giocato dalla rappresentazione del paesaggio in *Os Pescadores* e, di conseguenza, della rilevanza che qui assume una tecnica descrittiva su cui vale la pena, ora, soffermarsi con più attenzione. A questo scopo il nostro esame può concentrarsi su di un brano estratto dal primo capitolo dell'opera, in cui, a bordo di una barca di pescatori che ha preso il largo per la pesca notturna, lo scrittore assiste ai multiformi fenomeni che annunciano il nascere del giorno:

Para acolá a nódoa anda à tona da água como um olhar sem expressão: esparralha-se no céu. Mas para o largo a noite imensa que nos traga redobra de espessura: o negrume aumenta. Só no nascente a claridade se dilui em neblinas, em farrapos e névoas esparsas que flutuam. Sobem, deixam-se cair em véus moles sobre as águas. Escondem o mar. Durante um momento um fio azul estremece à superfície, e logo a cortina vaporosa se mistura à exalação das águas e cerra-se de todo. Esperem... Uma vaga, uma ondulação verde, outra ainda... Mais névoa... luz... um grande farrapo desgrenhado... O estertor não cessa, mas sente-se que a névoa se adelgaça pouco e pouco, enquanto o negrume se concentra e recua mais para longe e o ar adquire uma transparência azulada. Tenho diante de mim só matéria imponderável, cheia de frescura e de vida, donde vai sair a nova criação [...] ¹⁹.

Degno di nota, tanto per cominciare, è il procedimento attraverso cui l'autore perviene all'animazione o movimentazione drammatica dello scenario descritto, eleggendo a soggetto verbale i sintagmi nominali che si riferiscono alle sue diverse componenti cromatiche e atmosferiche («a nódoa», «a noite imensa», «o negrume», «a claridade», «farrapos e névoas esparsas», «um fio azul», «a cortina vaporosa», ecc.). Altrettanto importante a questo riguardo la funzione dei verbi, tutti dinamici, che alludono unanimemente al movimento e alla metamorfosi degli oggetti rappresentati, rimandando di volta in volta all'idea di irrequietezza («flutuam», «estremece»), dislocazione spaziale («anda», «sobem», «deixam-se cair», «recua»), dilatazione o concentrazione («esparralha-se» e, di contro: «cerra-se», «se adelgaça», «se concentra») e ancora accrescimento o perdita di definitezza (da una parte: «redobra», «aumenta»; dall'altra: «se dilui», «se mistura»), così come, un po' più oltre, «desmaia»).

L'adozione del tempo presente e la concomitante prevalenza della paratassi rimandano, poi, al modello stilistico, evocato già nella nota premessa all'opera, di appunti presi sul momento, consequenzialmente, e non subordinati a uno schema logico-sintattico definito a posteriori. Ne deriva un'impressione di freschezza e naturalezza, rafforzata anche dall'occasionale impiego dello stile nominale: «Uma vaga, uma ondulação verde, outra ainda... Mais

¹⁹ Ivi, p. 47.

névoa... luz... um grande farrapo desgrenhado...». Frasi nominali, che, come nelle *ekphrâseis* pittoriche analizzate da Mengaldo, «funzionano da *mise en relief* e sollecitano senso dell'improvviso, sprezzatura o enfasi», inquadrandosi peraltro nella tendenza all'alleggerimento sintattico che, in direzione di una certa spigliatezza antiretorica o «ricercata trascuratezza», contraddistingue anche altrove la prosa brandoniana²⁰.

La prospettiva soggettiva è rimarcata, nel contempo, attraverso il ricorso alla prima persona singolare, cui s'affiancano i richiami deittici che convocano la partecipazione dei lettori («Esperem...») oppure evidenziano la prossimità ideale tra l'osservatore e l'ambiente circostante («Tenho diante de mim [...]»). E un'ultima parola va ai sostantivi astratti («negrume», «claridade», «ondulação verde», «transparência azulada») e alle scelte lessicali improntate sulle prerogative di indefinitezza e diffusione («nódoa», «farrapos e névoas esparsas», «cortina vaporosa»), da cui scaturisce un disegno della realtà in cui la macchia cromatica prevale sulla linea, la sensazione si svincola dal proprio referente concreto e i contorni tra i singoli oggetti tendono a divenire labili, suggerendo la mescolanza e la compenetrazione dei molteplici dati percettivi.

Dal concerto dei diversi elementi considerati prende così forma una prassi descrittiva che, ben esemplificata dal brano in esame, si può considerare, più in generale, caratteristica degli inserti paesaggistici disseminati all'interno dell'opera e i cui principali tratti distintivi si potrebbero enucleare attorno ai concetti di fluidità, soggettività, dinamismo e immediatezza.

4. Immediatezza

Per Charles Bally il tratto caratteristico della modalità di percezione del reale che egli definisce *impressionista* è la tendenza a considerare i fatti percepiti nella loro autonomia e singolarità, senza inserirli in una catena di causa ed effetto²¹. Un atteggiamento psicologico che, qualora sfruttato con finalità estetiche all'interno di un testo letterario, avrà come prima e immediata conseguenza l'inclinazione a organizzare gli eventi secondo una scansione in cui la consecutività non implica e anzi tende ad aggirare la consequenzialità logica (operando in direzione inversa rispetto al frequente meccanismo inconscio descritto dalla locuzione latina *post hoc ergo propter hoc*).

²⁰ Si veda Mengaldo, *Tra due linguaggi*, p. 29; E. Soletti, *Stile nominale*, in G.L. Beccaria, *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, Einaudi, Torino 2004, p. 733.

²¹ C. Bally, *Impresionismo y gramática*, traducción y notas de A. Alonso y R. Lida, Facultad de Filosofía y Letras – Instituto de Filología, Buenos Aires 1932, pp. 3-4. A questo propósito, cfr. M. Cressot, *Le style et ses techniques* [1947], PUF, Paris 1974, pp. 9-20.

Inequivocabili sembrerebbero, in *Os Pescadores*, le tracce di una simile propensione, che parrebbe tradursi innanzitutto nella predominanza della paratassi sulle strutture ipotattiche. Si vedano, allora, quali possibili indizi di tale orientamento paratattico: 1) l'utilizzo di una struttura incisiva che permette di evitare il ricorso a una subordinata temporale: «Um dia lançasse a nossa catraia ao mar. [...] O senhor abade – toca o sino – asperge-a de água benta [...]»²²; 2) l'iterazione del verbo *haver* (con valore esistenziale) in elenchi volti a sgranare, come stecche di un ventaglio, i diversi casi particolari in un primo momento sussunti da una referente generico: «Se eu fosse pintor passava a vida a pintar o pôr do sol à beira-mar. [...] Há-os em farfalhos, com largas pinceladas verdes. Há-os trágicos [...] e outros doirados e verdes»²³, oppure: «[...] e as chaminés do Sul, que lembram reduções de minaretes. Há-as redilhadas; há-as com filigranas e flores. Outras mais pobres e mais simples [...]»²⁴; ancora: 3) il piglio incalzante conferito altrove dall'unione di coordinazione per asindeto e sintassi nominale: «Atravesso o charco por um pontilhão. Subo uma rua. Escurece. Palheiros, tábuas podres, estábulos de cavalgaduras e armazéns de salga. Mulheres, crianças, porcos. Subo sempre entre barracas velhas [...]»²⁵.

Come dimostra l'ultimo esempio, al senso d'immediatezza cui mira la prevalenza delle proposizioni coordinate (anche brevi o brevissime) contribuisce la convergente tendenza allo stile nominale, per altro caratteristico, più in generale, della prosa descrittiva e dei registri stilistici del diario e dell'annotazione, cari allo scrittore portoghese²⁶. All'associazione di queste due risorse espressive parrebbero così da attribuirsi, per buona parte, le peculiarità che portano la prosa di *Os Pescadores* (come quella dei romanzieri francesi che Jacques Dubois riunisce sotto l'etichetta dell'*instantanéisme*) ad esaltare la «singularité du moment», disponendo e scaglionando gradualmente le diverse impressioni istantanee lungo le tappe di una «suite vivante»²⁷.

L'accostamento a prosatori come Pierre Loti e Alphonse Daudet, studiati da Dubois, parrebbe pertinente, in modo particolare, per quanto concerne il procedimento della «découverte progressive», il cui modello formale è rappresentato dalla «phrase-esquisse», dal bozzetto «qui retient encore quelque chose de la perception première en modelant les étapes de la phrase sur celles de la découverte»²⁸. L'organizzazione della descrizione per tappe progressive è ben presente, infatti, nel testo di Brandão, laddove essa può anche

²² R. Brandão, *Os Pescadores* (edição de V. Viçoso e L.M. Gaspar), cit., p. 42; 2.

²³ Ivi, p. 63.

²⁴ Ivi, p. 175.

²⁵ Ivi, p. 90.

²⁶ Cfr. E. Soletti, *Stile nominale*, cit., p. 733.

²⁷ Si veda J. Dubois, *Romanciers français de l'Instantané*, Palais de Académies, Bruxelles 1963; in particolare pp. 111, 116 e 152.

²⁸ Ivi, pp. 101 e 103.

essere messa in relazione con il tentativo di trasporre l'esperienza simultanea della visione attraverso l'inevitabile consecutività del linguaggio verbale.

Ne sono conseguenza la temporalizzazione e la narrativizzazione del processo descrittivo, testimoniate da passaggi come quello che sotto riportiamo, in cui si può verificare, nell'esposizione graduale degli elementi paesistici, l'alternanza di scansione spaziale («*dum lado*», «*do outro*», «*desde*», «*até*») e temporale («*primeiro*», «*depois*»): alternanza che parrebbe per altro alludere o preludere a una loro sostanziale identificazione (come dimostra, all'interno del brano in questione, il valore ambiguo dell'aggettivo «*última*» e della preposizione «*até*» nella sua terza ricorrenza):

Dum lado o areal em circo e aquele grande morro estendido *pelo mar dentro; do outro, e até* onde a vista alcança, todos os tons da costa, *desde* as labaredas das terras sulfurosas e as chapadas negras dos rochedos, com riscos de vermelho, *até* ao biombo que vai passando e desmaiando, *primeiro* roxo com aldeias ao sol e fundos verdes de pinheiros, *depois* transparente *até* atingir o indistinto e o diáfano numa *última* palpação da claridade nublada. E tudo isto muda de cor e se transforma segundo as horas que passam²⁹.

«E tudo isto muda de cor e se transforma segundo as horas que passam»: la formula che chiude la citazione dimostra bene che la suddivisione della descrizione in momenti svincolati da rapporti di causalità ed esaltati nella loro autonomia si lega anche, in *Os Pescadores*, all'intento di fissare nella loro instabilità e mutevolezza i fenomeni atmosferici e luminosi, quasi a replicare, sulla pagina scritta, l'esperimento condotto da Claude Monet nelle serie pittoriche dedicate a soggetti (la facciata della cattedrale di Rouen o i covoni di paglia di Giverny) colti nei diversi momenti del giorno e sotto l'effetto di condizioni ambientali e meteorologiche cangianti.

Il proposito di afferrare mobili effetti di luce orienta molto chiaramente, così, anche la descrizione brandoniana del paesaggio lagunare della *ria* di Aveiro, che, sviluppandosi attraverso fasi temporali ben distinte, rende conto dei mutamenti cromatici che via via investono lo scenario rappresentato. Si inizia, così, con la tonalità cinerea e uniforme del mattino «[8 horas da manhã] [...] uma luz molhada que atravessa as nuvens pegajosas e envolve os seres e as coisas no mesmo tom casto e uniforme»³⁰; per poi esaltare l'affermazione incontrastata dell'azzurro pomeridiano «[4 horas da tarde] É neste ponto, depois da barra, que a ria desvanecida se imaterializa e atinge a perfeição suprema. [...] Azul, azul vivo, azul que a luz trespassa e estremece, azul que não tem limites»³¹, registrando infine la parvenza eterea e incorporea assunta dagli oggetti al calar della sera:

²⁹ R. Brandão, *Os Pescadores* (edição de V. Viçoso e L.M. Gaspar), cit., p. 131. Corsivi nostri.

³⁰ Ivi, p. 79.

³¹ Ivi, p. 83.

As coisas são tão leves que a luz as atravessa... Vogamos. Seis horas, sete horas... Era preciso anotar a todos os momentos a aparência dos seres e das coisas, que a cada minuto se transformam. O mesmo panorama tomo novos aspectos de sonho translúcido à medida que a luz esmorece e o barco se desloca³².

La ricorrenza di precisi riferimenti temporali caratterizza, analogamente, il brano dedicato all'uscita mattutina in cui lo scrittore accompagna, sulla loro barca, un gruppo di pescatori di Sesimbra. Le diverse fasi della spedizione marittima sono qui segmentate, infatti, in brevi paragrafi aperti da un attacco costituito invariabilmente da due brevi frasi (per lo più nominali e, in un caso, appositive) che forniscono sinteticamente le coordinate orarie e atmosferiche entro cui si collocano gli eventi annotati nelle proposizioni successive: «Seis horas da manhã. Noite de luar claro e frio», «Sete horas. Lua ainda muito alta aspergindo a terra de pó branco», «Momento único. Momento em que o branco desmaia e em que a luz do luar e a luz do sol se entranham e misturam», «É quase dia. Sobre o nascente duas nuvenzinhas como véus»³³.

Il trapasso fra dimensione spaziale e temporale all'interno del *continuum* descrittivo è d'altra parte propiziato, qui come in altri passaggi dell'opera, dal punto di vista mobile dell'osservatore, in accordo con i presupposti di un procedimento su cui Robert Ricatte ha richiamato l'attenzione a proposito dei fratelli Goncourt, attribuendogli il nome di «description ambulatoire»³⁴. Particolarmente suggestivi, a questo riguardo, ci paiono i casi in cui Brandão prende a oggetto i panorami avvistati trovandosi a bordo di un'imbarcazione o, come avviene nella visita a Sagres, di un vagone ferroviario: «Pela portinhola do comboio vou seguindo a paisagem de figueiras e de vinhas que desfila. De um lado o céu doirado e violeta, do outro todo roxo»³⁵.

5. Dinamismo

Nell'ultimo brano citato occorrerà anche notare la resa della sensazione illusoria che porta ad attribuire al paesaggio osservato il movimento che coinvolge, in realtà, l'osservatore: «Pela portinhola do comboio vou seguindo a

³² *Ibidem*.

³³ Ivi, pp. 154-155. Attacchi simili, in questo caso collocati a inizio capitolo, sono segnalati da Jacques Dubois nei romanzi di Alphonse Daudet e Pierre Loti. Si vedano gli esempi estratti, rispettivamente, da *Le Nabab* («Cinq heures de l'après-midi. La pluie depuis le matin, un ciel gris et bas à toucher avec les parapluies, un temps mou qui poisse, le gâchis, la boue, rien que de la boue») e da *Mon frère Yves* («Six heures du matin, le lendemain. Une masse noire ayant forme humaine dans un ruisseau, – au bord d'une espèce de rue déserte surplombée par des remparts»); *apud* Dubois, *Romanciers*, cit., p. 37.

³⁴ Lo studioso belga specifica che: «ce genre de description garde constamment une allure progressive et une perspective mobile», *apud* Dubois, *Romanciers*, cit., p. 135.

³⁵ R. Brandão, *Os Pescadores* (edição de V. Viçoso e L.M. Gaspar), cit., p. 181.

paisagem de figueiras e de vinhas que *desfila*». Parrebbe di trovarsi, qui, ancora una volta, in presenza della realizzazione paradigmatica, e come tale citata da Marcel Cressot, di una peculiare maniera «de percevoir le monde extérieur, et de traduire ces perceptions», ovvero della tendenza (che anche Cressot, sulla falsariga di Bally, definisce *impressionista*) a trasporre sulla pagina le impressioni sensoriali momentanee, senza la mediazione di un ragionamento successivo: «l'impressionnisme nous livres les faits tels que les fournit une perception immédiate»³⁶. D'altra parte l'adozione di un punto di vista mobile nell'esempio citato perviene anche, parallelamente, all'obiettivo di movimentazione degli scenari descritti che, come si è accennato, risulta perseguito anche sotto altre forme e modalità in *Os Pescadores*.

Il dato fondamentale, a tal riguardo, parrebbe costituito dall'animazione del paesaggio che il testo di Brandão mette in opera attraverso una differenziata serie di procedimenti, a vario titolo riconducibili alla figura cui una consolidata tradizione retorica ha dato il nome di personificazione o prosopopea. Si è già fatto cenno, non a caso, all'espedito che consiste nell'adibire gli elementi fisici o atmosferici dello scenario naturale a soggetto di predicati verbali che implicano trasformazione e movimento, come dimostrano, ad esempio, alcuni brani dedicati a Foz do Douro, nel capitolo di apertura: «A Foz está viva! [...] A Cantareira, num cantinho, adormece [...] O mar embala o cabedelo. Uma luz como não há outra e que estremece com o movimento e os reflexos de água, [...] Silêncio... A Foz vai doirando lentamente [...]»³⁷.

L'umanizzazione degli elementi naturali è perseguita, d'altro canto, anche attraverso l'aggettivazione, che allude di preferenza al carattere quietamente assorto e introverso degli oggetti toccati dalla descrizione, con la ricorrenza di qualificativi come *pensativo*, *cismático* o *adormecido* (che riconducono dunque, in questo caso, a un'animazione soprattutto interiore o, per così dire, spirituale). Tra gli esempi: «pensativa Leça»³⁸, «claridade

³⁶ Cressot, *Le style*, cit., p. 15. Per una significativa coincidenza, il passaggio brandoniano coincide quasi letteralmente con uno degli *exempla ficta* citati da Cressot per illustrare le peculiarità dell'«attitude [...] impressionniste»: «Parlant d'un voyage en chemin de fer, nous pouvons dire: *les poteaux télégraphiques couraient le long du train*, ou: *le train passait devant les poteaux télégraphiques*. Le voyageur, enfermé dans son compartiment, n'ayant pas le sentiment de se mouvoir, tout si passe comme si c'étaient les choses extérieures qui se déplaçaient: perception et traduction impressionniste, spontanées, mais qui ne résistent ni l'une ni l'autre à l'examen»; ivi. In *Os Pescadores* la stessa impressione è registrata anche in una nota relativa al passaggio da Caminha «E o biombo cor de lousa desenrola-se sempre ao lado do comboio...» (R. Brandão, *Os Pescadores* (edição de V. Viçoso e L.M. Gaspar), cit., p. 51). La si ritroverà, nuovamente resa con il ricorso al verbo *desfilare*, nelle pagine di *As Ilhas Desconhecidas*, trasposta, questa volta, all'esperienza di un viaggio in automobile e arricchita dall'accostamento con lo spettacolo cinematografico: «No automóvel tudo desfila como no ciné», R. Brandão, *As Ilhas Desconhecidas*, cit., p. 84.

³⁷ R. Brandão, *Os Pescadores* (edição de V. Viçoso e L.M. Gaspar), cit., p. 44.

³⁸ Ivi, p. 39.

carinhosa»³⁹, «água cismática»⁴⁰, «vila adormecida»⁴¹, «águas adormecidas»⁴², senza dimenticare il caso, interessante per l'allusione al poeta di Sô, amico giovanile di Brandão, del «lindo pinheiral [...] que, de cismático, me lembra António Nobre»⁴³.

Espressioni cui si possono accostare le raffigurazioni che insistono sull'attribuzione, per analogia, di caratteristiche e anatomia umana a elementi inanimati. Sorvolando su alcuni accenni più circoscritti – ad esempio «algas emaranhadas como cabelos verdes»⁴⁴ oppure «Na ria o ar tem nervos»⁴⁵ – possiamo soffermare l'attenzione, a questo riguardo, sulla caratterizzazione femminile della luce lunare, nei passaggi (di una carica sensuale insolita per l'autore) dedicati alla cittadina di Olhão («este luar que tem não sei o quê de mulher, de pele de mulher, de seios duros e brancos de mulher»)⁴⁶; e ancora sull'immagine ricorrente della terra che pare volersi protendere verso il mare e stringerlo a sé: «Esta nossa terra portuguesa vai pela costa fora sempre de braços abertos para o mar, estreitando-o amorosamente contra si»⁴⁷; «[...] terra portuguesa que vem desde o monte da Gelfa estendendo os braços para o mar, e que aqui em Lisboa o aperta mais contra si»⁴⁸.

Non sorprenderà, infine, che, in un simile contesto, il processo di animazione del paesaggio si trovi anche dichiaratamente tematizzato in alcuni momenti dell'opera. Momenti in cui l'idea di un cosmo animato e il corrispondente motivo del *deus absconditus*, che accompagnano lo scrittore fin dalla giovanile *História dum palhaço*, vengono evocati e sviluppati diffusamente. Ecco allora le avvertenze rivolte ai lettori in occasione del passaggio per il piccolo abitato di Gontinhães («Falem mais baixo: em cada paisagem há sempre um deus escondido»)⁴⁹; o nel paragrafo che chiude l'escursione attraverso la laguna di Aveiro: «Bóia aqui nestas águas uma alma entontecida, humilde e tímida [...] Andem devagarinho com o barco – não vamos nós assustá-la»⁵⁰. Ancor più intrigante, a questo riguardo, quanto avviene sulla maggiore delle isole Berlengas, laddove il resoconto della visita si intreccia al dipanarsi di una piccola sottotrama fantastica, che, inaugurata dall'avvertimento secondo cui «as ilhas desertas são habitadas», porta all'evocazione

³⁹ Ivi, p. 79.

⁴⁰ Ivi, pp. 84, 150.

⁴¹ Ivi, p. 39.

⁴² Ivi, p. 149.

⁴³ Ivi, p. 52.

⁴⁴ Ivi, p. 40.

⁴⁵ Ivi, p. 78.

⁴⁶ Ivi, pp. 173-174.

⁴⁷ Ivi, p. 51.

⁴⁸ Ivi, p. 149.

⁴⁹ Ivi, p. 53.

⁵⁰ Ivi, p. 88.

dello spirito che abiterebbe l'isola («belo, feminino, solitário e perverso»), per poi condurre al ritrovamento apparentemente inspiegabile dell'orma di un piede femminile sulla spiaggia deserta, destinato a giustificarsi, nelle battute conclusive, con una visione notturna in cui le mitiche nereidi fanno la loro inattesa apparizione sul lido silenzioso⁵¹.

6. Soggettività

Quasi a circoscrivere e controbilanciare la vitalità autonoma concessa al paesaggio e allontanare il rischio di dispersione che parrebbe implicito nella pratica descrittiva, si può riscontrare, in *Os Pescadores*, la simultanea tendenza a ricondurre costantemente verso una prospettiva soggettiva le diverse occasioni di incontro e contatto con lo scenario naturale rappresentato⁵².

Illuminante, a questo proposito, è innanzitutto il ricorso alle forme della prima persona singolare dell'indicativo presente, impiegate soprattutto nel caso di verbi che indicano sensazione e percezione: «conheço», «vejo», «sinto», «ouço», «distingo», «reparo», «descortino», «olho», ecc. E, lungo questa direttrice, la torsione in senso soggettivo dell'esperienza sensibile è anche rimarcata da espressioni che talvolta denotano la partecipazione attiva del soggetto al processo percettivo oppure, ancor più spesso, insistono sull'abbandono incondizionato agli impulsi sensoriali.

Avremo, nel primo caso: la volontà di cristallizzare nel ricordo una sensazione sfuggente («Olho pela derradeira vez. É para sempre que quero fixar a imagem, a última, a definitiva, a essencial, do morro vermelho a emergir do mar imóvel, cheio de pedras escumantes»)⁵³; così come la cosciente restrizione del campo visivo finalizzata a cogliere i particolari condensati in uno spazio circoscritto («O quadro é tão largo que se perdem as minúcias: concentro-me neste pedaço de areia de uns poucos de quilómetros [...]»)⁵⁴; fino all'opzione estrema per cui la visione arriva a trascendere i propri limiti e auto-annullarsi, all'interno di un processo in cui percepire visivamente un oggetto esterno può equivalere a osservarlo «con un'intensità tale da non vederlo più»⁵⁵: «Não tiro os olhos do quadro e vejo atrás destas figuras outras figuras e outras gerações»⁵⁶. Caratteristico, a questo riguardo, il ricorso al verbo *fixar* (es. «Duas impressões se fixam no meu espírito para sempre»)⁵⁷, che (come poi in *As Ilhas Desconhecidas*) rivela l'anelito volto

⁵¹ Ivi, pp. 134-136.

⁵² Cfr. P.V. Mengaldo, *Tra due linguaggi*, cit., p. 32.

⁵³ R. Brandão, *Os Pescadores* (edição de V. Viçoso e L.M. Gaspar), cit., p. 138.

⁵⁴ Ivi, p. 93.

⁵⁵ G. Bertone, *Lo sguardo escluso. L'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, Interlinea, Novara 2000, p. 222.

⁵⁶ R. Brandão, *Os Pescadores* (edição de V. Viçoso e L.M. Gaspar), cit., p. 144.

⁵⁷ Ivi, p. 182.

a trattenere nel ricordo le evanescenti impressioni dei sensi, ricollegandosi al *Leitmotiv*, che attraversa tutta l'opera, del segno indelebile lasciato nella memoria del viaggiatore da alcune delle esperienze poi trasposte sulla pagina (tra gli esempi: il commovente incontro, a Peniche, con le piccole allieve di una scuola di ricamo e, per opposte ragioni, la sanguinosa mattanza dei tonni in Algarve)⁵⁸.

Sul versante dei passaggi che pongono in evidenza, al contrario, la ricettività passiva dell'osservatore nei confronti del paesaggio contemplato, si possono citare, quali elementi caratteristici: 1) il peculiare impasto di astratto e concreto nelle espressioni che esibiscono il coinvolgimento degli organi, fisici o spirituali, della percezione: «E só ao fim da tarde é que consigo chegar a Âncora, com dois jactos de azul metidos pelos olhos dentro»⁵⁹, «Ficam-me na retina uma igreja branca [...] e a verde solidão dos pinheiros»⁶⁰, «Tenho a alma a escorrer tintas estranhas»⁶¹; 2) la congiunzione di participio passato (riferito al soggetto paziente) e aggettivo sostantivato (che conferisce individualità autonoma alla sensazione) atta a rendere l'imporsi inarrestabile di un'impressione cromatica – in particolar modo la tonalità azzurra predominante nell'opera – negli enunciati in cui il viaggiatore si dichiara «encharcado de azul»⁶², «extasiado e embebido de azul», «abismado em azul e atascado em azul»⁶³; e infine: 3) il motivo dello spettatore che si arrende, con dolce rassegnazione, all'intensità soggiogante degli impulsi sensoriali, rimarcato anche attraverso il ricorso a figure come lo zeugma e la *correctio*: «Estes factos insignificantes impressionaram-me para sempre a retina e a alma»⁶⁴, «Sento-me no planalto e olho. Olho, não é bem – trespasso-me. Trespasso-me de cor, de luz, de amplidão»⁶⁵. A insegna di questa seconda modalità esperienziale si potrebbe così adibire il verbo *entranhar-se*, ricorrente in asserzioni inerenti al processo pressoché involontario di compenetrazione e assorbimento, nella coscienza individuale, dell'oggetto esperito, come possono dimostrare due esempi che, significativamente, alludono al profondo segno impresso, nello spirito dell'autore, dalla fisionomia della sua terra natale: «E no entanto reconheço que essa foi a melhor parte da minha existência, minuto único de saudade em que a luz se suspende e o universo se entranha para sempre na alma»⁶⁶; «Este cheiro a alcatrão vou levá-lo nas

⁵⁸ Ivi, pp. 130, 180 *passim*.

⁵⁹ Ivi, p. 53.

⁶⁰ Ivi, p. 55.

⁶¹ Ivi, p. 84.

⁶² Ivi, p. 81.

⁶³ Ivi, p. 131.

⁶⁴ Ivi, p. 42.

⁶⁵ Ivi, p. 133.

⁶⁶ Ivi, p. 43.

narinas para a cova; esta paisagem – mar, rio e céu – entranhou-se-me na alma, não como paisagem, mas como sentimento»⁶⁷.

Come già rivelano alcune delle citazioni riportate, accanto alle forme verbali della prima persona singolare, si segnala (quale ulteriore, inequivocabile indice di soggettivismo) la presenza, nel testo, di una più ampia gamma di deittici, ovvero, non è forse inutile ricordarlo, di «elementi linguistici che ancorano l'enunciato al contesto spazio-temporale e ai protagonisti dell'atto comunicativo»⁶⁸. Alla deissi personale si possono ricondurre, così, anche i frequenti appelli ai lettori-interlocutori, mentre non mancano i contrassegni relativi all'ambito spaziale e temporale. Esemplificando in ordine sparso: «*Além é o Cabedelo e o mar desfeito em pó azul*»⁶⁹; «*Esperem...*»⁷⁰; «*Mais cor agora...*»⁷¹; «*Deixo esta manhã Viana*»⁷²; «*Reparem [...]*»⁷³; «*Coloquem estas figuras [...]*»⁷⁴; «*É este o momento em que começa a aparecer o azul e que convém anotar*»⁷⁵; «*É aqui que se pescam as melhores tainhas*»⁷⁶; «*Tenho diante de mim o fulvo areal*»⁷⁷, ecc.

7. Fluidità

Intimamente connesso all'adozione di una prospettiva soggettiva è anche il rilievo acquisito da ciò che abbiamo precedentemente definito «fluidità», alludendo al fatto che gli spaccati descrittivi inseriti nel testo non parrebbero tanto mirare a un'enumerazione calligrafica e minuta di referenti atomizzati e discreti, quanto alla registrazione di sensazioni che liberamente trascolorano una nell'altra.

Entrando più nel dettaglio, al vettore della fluidità si direbbe possibile ricondurre, principalmente, tre orientamenti espressivi, dotati di caratteristiche individuali ma al tempo stesso tra loro complementari e interagenti: la predilezione per una fenomenologia del vago e dell'indefinito, a scapito di una visione che consideri gli oggetti della rappresentazione circoscritti entro contorni d'inequivocabile nitidezza; la comunicazione e commistione tra diverse sfere sensoriali (sinestesia) e tra piani semantici differenziati (in particolare modo tra astratto e concreto); infine la tendenza, decisiva, a svincolare

⁶⁷ Ivi, p. 44.

⁶⁸ C. Marellò, *Deissi*, in Beccaria, *Dizionario*, cit., p. 212.

⁶⁹ R. Brandão, *Os Pescadores* (edição de V. Viçoso e L.M. Gaspar), cit., p. 43.

⁷⁰ Ivi, p. 47.

⁷¹ Ivi, p. 49.

⁷² Ivi, p. 55.

⁷³ Ivi, p. 72.

⁷⁴ Ivi, p. 80.

⁷⁵ Ivi, p. 81.

⁷⁶ Ivi, p. 87.

⁷⁷ Ivi, p. 92.

le sensazioni dal loro referente immediato e a considerare le qualità connotative come indipendenti, fino a un certo punto, dal loro specifico oggetto.

Incominciamo, dunque, dagli elementi che testimoniano dell'affermarsi di una prassi descrittiva che parrebbe avvicinarsi a «la technique tachiste et le *non finito* de pochade» dei quadri di Monet o di Pissarro⁷⁸. Occorrerà anzitutto ricordare, a tal proposito, la registrazione, in sede descrittiva, di valori cromatici veicolati da sintagmi che danno corpo a una visione di suggestiva imprecisione e indefinitezza, come dimostra la ricorrenza di sostantivi quali *mancha*, *nódoa*, *pó*, *poalha*, *poeira* e affini, in casi come: «pó azul»⁷⁹, «poeira verde»⁸⁰, «poalha de oiro»⁸¹, «manchas escuras dos pinheiros»⁸², «borrão azul»⁸³, «laivos verdes»⁸⁴, «pó esbranquiçado»⁸⁵, «nódoa rosa»⁸⁶, ecc.

Si può anche menzionare, a tal proposito, la particolare frequenza con cui l'autore ricorre a verbi associati all'idea di evanescenza e deliquescenza (*evair-se*, *desfazer-se*, *empalidecer*, *desmaiar*, *esmorecer*, *desvanecer-se*...), il cui diffuso impiego nell'opera parrebbe, se ancora fosse necessario, conferirle pieno diritto di cittadinanza nel «frantumato e vaporoso mondo degli impressionisti», «innamorati», secondo la suggestiva formula di Giovanni Macchia, «di ciò che fugge e scompare»⁸⁷. Avremo allora, per limitarci a esempi tratti dal secondo capitolo del libro: l'equiparazione tra Caminha e «um sonho doirado que [...] se vai esvair na atmosfera»⁸⁸; l'immagine di una scogliera «a desfazer-se em espuma»⁸⁹, o ancora la visione di un promontorio massiccio («morro espesso») che «empalidece e desmaia»⁹⁰. Caratteristico, a questo riguardo, anche l'impiego della preposizione *em* per introdurre il risultato di un processo di dissoluzione: «a claridade se dilui em neblinas»⁹¹; «O rio azul, depois diáfano e cor de cinza, desfez-se em violeta»⁹²; «No alto o azul, no fundo o mar que desmaia e se dissolve em oiro no horizonte»⁹³.

⁷⁸ B. Vouilloux, *L'Impressionnisme littéraire: une révision?*, «Poétique», 121, 2000, p. 64.

⁷⁹ R. Brandão, *Os Pescadores* (edição de V. Viçoso e L.M. Gaspar), cit., p. 43.

⁸⁰ Ivi, p. 47.

⁸¹ Ivi, p. 49.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ Ivi, p. 84.

⁸⁴ Ivi, p. 94.

⁸⁵ Ivi, p. 95.

⁸⁶ Ivi, p. 155.

⁸⁷ G. Macchia, *Baudelaire e la poetica della malinconia*, Rizzoli, Milano 1992, p. 33.

⁸⁸ R. Brandão, *Os Pescadores* (edição de V. Viçoso e L.M. Gaspar), cit., p. 51

⁸⁹ Ivi, p. 53.

⁹⁰ Ivi, p. 55.

⁹¹ Ivi, p. 47.

⁹² Ivi, p. 50.

⁹³ Ivi, p. 93.

Per quello che concerne il secondo punto indicato, non mancano, nell'opera di Brandão, nemmeno gli esempi di un abile ed efficace utilizzo della commistione sinestetica tra diverse sfere sensoriali, che si affaccia nelle annotazioni in cui l'autore rende conto, tra l'altro, dei «tons escorregadios e metálicos» riflessi dalle squame dei pesci⁹⁴, del «silêncio húmido» della laguna di Aveiro⁹⁵ o del «clamor negro e spesso» dell'oceano notturno⁹⁶. Casi analoghi a quelli in cui la preminenza concessa all'elemento luminoso si sposa alla percezione di aromi, suoni e persino sapori: «a luz agonizando exala-se como um perfume»⁹⁷, «uma luz que é silêncio ao mesmo tempo»⁹⁸, «o figo preto de enxaire que se mete na boca e sabe a mel e a luz perfeita»⁹⁹.

D'altra parte, la mescolanza e compenetrazione può interessare, a questo riguardo, non solo diversi ambiti sensoriali, ma, più in generale, distinti piani semantici, come avviene nel caso dell'urto, ripetutamente ricercato e assaporato nelle pagine di *Os Pescadores*, di astratto e concreto: tratto ricorrente in tutta l'opera brandoniana e che ha nella figura dello zeugma la sua realizzazione paradigmatica. Se ne ricordi almeno qualche caso, spigolato nella copiosa messe di occorrenze: «[...] as mãos ágeis iam tecendo ternura e espuma do mar...»¹⁰⁰, «Estes factos insignificantes impressionaram-me para sempre a retina e a alma»¹⁰¹, «É um rebramir que acaba sempre na mesma nota profunda – u-u-u, que entra pela terra e pelas almas dentro»¹⁰². Formule affini, nello sposare astrazione e concretezza, ai costrutti in cui la trasposizione delle diverse gradazioni coloristiche ed emotive del paesaggio è affidata a sostantivi astratti che vengono a saldarsi ad aggettivi di natura cromatica: «sonolência doirada»¹⁰³, «sonho verde»¹⁰⁴, «imensa vida azul»¹⁰⁵ e ancora, con ipallage, «verde solidão dos pinheirais»¹⁰⁶.

Riguardo, infine, alla terza direttrice espressiva su cui interessa, qui, richiamare l'attenzione, vale la pena di evocare il penetrante giudizio con cui il critico francese Jules-Antoine Castagnary delineò precocemente, in un articolo dell'aprile 1874, il carattere peculiare degli artisti e delle re-

⁹⁴ Ivi, p. 49.

⁹⁵ Ivi, p. 79.

⁹⁶ Ivi, p. 46.

⁹⁷ Ivi, p. 113.

⁹⁸ Ivi, p. 135.

⁹⁹ Ivi, p. 182.

¹⁰⁰ Ivi, p. 40.

¹⁰¹ Ivi, p. 42.

¹⁰² Ivi, p. 115.

¹⁰³ Ivi, p. 41.

¹⁰⁴ Ivi, p. 53.

¹⁰⁵ Ivi, p. 152.

¹⁰⁶ Ivi, p. 55.

alizzazioni dell'allora nascente movimento impressionista: «Ils sont impressionnistes en ce sens qu'ils rendent non le paysage, mais la sensation produit par le paysage»¹⁰⁷.

In *Os Pescadores* si può infatti riscontrare, a più riprese, questa stessa autonomia delle impressioni sensoriali rispetto al loro referente concreto, che si traduce, a livello stilistico, nell'impiego, con questa specifica finalità espressiva, di sostantivi astratti e aggettivi sostantivati, in espressioni come: «So vejo manchas [...] e a agitação que se precipita e acelera os gestos confundidos»¹⁰⁸; «as noites sem lua [...] em que se distingue a brancura voluptuosa das casas»¹⁰⁹; oppure: «Vive-se extasiado e embebido em azul [...]»¹¹⁰; «as casinhas [...] esparsas num verde amarelado...»¹¹¹; «O azul entontece»¹¹², ecc.

Quando, ad esempio, Brandão asserisce: «Olho pela última vez a brancura imaculada dos terraços»¹¹³, non è difficile comprendere che l'oggetto della visione non è qui rappresentato principalmente da un oggetto fisico (i terrazzi), ma da una specifica qualità sensibile cui questo oggetto è subordinato (in questo caso il suo candore, «brancura»). Qualcosa di simile avviene anche in un enunciato come: «Uma hesitação na marcha e logo nos entramos na agitação infinita [...]»¹¹⁴, in cui il mare, in quanto elemento reale, si eclissa per lasciare spazio agli elementi connotativi del dinamismo e della sterminatezza che lo contraddistinguono (divenendo così «agitação infinita»). L'utilizzo di un sostantivo astratto (cui si lega il determinante) permette infatti allo scrittore di evocare l'oggetto rappresentato senza nominarlo, privilegiando soltanto quelle qualità che lo colpiscono con maggiore impatto emotivo, secondo un procedimento già sottilmente analizzato da Gustave Lanson a proposito di un affine passaggio dei *Travailleurs de la Mer* di Victor Hugo¹¹⁵.

A ciò si può aggiungere che lo svincolamento delle sensazioni rispetto al loro referente può anche interagire con il procedimento, già esaminato in

¹⁰⁷ Apud Vouilloux, *L'Impressionnisme littéraire*, cit., p. 69.

¹⁰⁸ R. Brandão, *Os Pescadores* (edição de V. Viçoso e L.M. Gaspar), cit., p. 179.

¹⁰⁹ Ivi, p. 182.

¹¹⁰ Ivi, p. 131.

¹¹¹ Ivi, p. 152.

¹¹² Ivi, p. 53.

¹¹³ Ivi, p. 173.

¹¹⁴ Ivi, p. 46.

¹¹⁵ Lanson osserva, infatti: «Le mot abstrait dégage, illumine l'aspect des choses que l'écrivain veut considérer; il tire au premier plan la qualité qui seule importe parmi le faisceau de qualités dont le total constitue l'être ou la chose». E soffermandosi, in particolare, sul costruito «des jets de fracas», con cui Hugo allude al fragoroso movimento delle onde marine, formula una riflessione che si potrebbe ben adattare anche al sopraccitato esempio brandoniano: «L'eau qui est la matière du phénomène disparaît; l'artiste ne retient que les deux qualités qui la représentent en s'unissant; l'élan et le bruit»; G. Lanson, *L'Art de la Prose*, cit., pp. 240-241.

precedenza, della scansione graduale, per tappe, dell'esperienza sensoriale, dando adito a un peculiare fenomeno di sdoppiamento o rifrazione, in virtù del quale la registrazione delle qualità sensibili di un oggetto si trova a precedere e introdurre la precisazione della sua effettiva natura, conformando la descrizione paesistica a una «notation analytique qui semble reproduire les étapes de la découverte du site par l'œil»¹¹⁶.

Si tratta di una strategia descrittiva che affiora già, circa un ventennio prima di *Os Pescadores*, nella *História do Batel «Vai com Deus»* (1901) pubblicata dall'autore sulla rivista *Brasil-Portugal*: «Uma claridade tremeluz – é Espinho [...]»¹¹⁷. Strategia che si ritrova, poi, pressoché inalterata, nel testo del '23: «Na poalha de oiro que cai do céu, descubro um risco indeciso: è a terra. [...] Um areal doirado, um ponto branco que estremece – o Senhor da Pedra»¹¹⁸, oppure: «À luz da lanterna remexem sombras indecisas. São os homens que se deitam nos bancos ou no fundo do cavername [...]»¹¹⁹. È dunque evidente, qui, la continuità con le cronache giornalistiche apparse circa due decenni prima, rispetto a cui va comunque segnalato l'insinuarsi di un sospetto di illusorietà che talvolta incide più radicalmente, nell'opera in esame, sull'affidabilità delle impressioni sensoriali: «Por fim dois ou três toques para as montes ensaboados, muito ao longe, e um outro, lilás, para um ponto que tremeluz e é talvez Esposende, ou talvez não exista...»¹²⁰.

8. *Os Pescadores* e l'impressionismo

In diversi studi critici dedicati a *Os Pescadores* si è ritenuto di poter ricondurre il testo del '23 a un'estetica di stampo impressionista. Aquilino Ribeiro ha così parlato, fin dal 1949, dell'«impressionismo atlântico» che contraddistinguerebbe lo scritto di Brandão, seguito in ciò da Manuel Mendes (che ha attribuito all'autore la realizzazione di: «marinhas [...] do mais sábio e puro Impressionismo»), e più tardi, da José Cardoso Pires, secondo cui: «a cor e as transparências aliam-se no impressionismo desta escrita deslumbrante»¹²¹. In tempi più recenti, tra le pagine del brillante studio posto a introduzione della più recente riedizione dell'opera, Vítor Viçoso ha nuovamente notato, poi, che l'autore portoghese procede, nella rappresentazione del paesaggio

¹¹⁶ Dubois, *Romanciers*, p. 36.

¹¹⁷ R. Brandão, *História do Batel «Vai com Deus» e da Sua Companhia*, in Id., *Os Pescadores* (edição de V. Viçoso e L.M. Gaspar), cit., p. 193.

¹¹⁸ R. Brandão, *Os Pescadores* (edição de V. Viçoso e L.M. Gaspar), cit., p. 49.

¹¹⁹ Ivi, p. 46.

¹²⁰ Ivi, p. 55.

¹²¹ Si veda A. Ribeiro, *Perfil breve de Raul Brandão*, in Id., *Camões, Camilo, Eça e alguns mais*, Bertrand, Lisboa 1975, p. 189; M. Mendes, *Lembrança de Raul Brandão*, in R. Brandão, *Os Pescadores*, Estudos Cor, Lisboa 1957, p. 14; J. Cardoso Pires, *Ler o Mar*, in R. Brandão, *Os Pescadores*, Editorial Comunicação, Lisboa 1986, p. 15.

costiero, «como se a sua escrita se orientasse em função de um gesto pictórico de matriz impressionista»¹²².

Possiamo allora chiederci, a questo punto, se gli elementi emersi dalla nostra analisi possono offrire qualche conferma a una caratterizzazione che è del resto già emersa, a più riprese, nel corso della nostra stessa trattazione e che ha goduto, fino a questo momento, di una così ampia e consensuale fortuna critica. Ma, ancora prima, è forse il caso di domandarci a cosa si riferisce, concretamente, l'applicazione della categoria di impressionismo in ambito letterario.

Va osservato, a questo riguardo, che il termine *impressionismo* si è affermato, nell'ambito degli studi letterari, soprattutto a partire dalla Francia, dove è stato applicato alle opere di autori quali Alphonse Daudet, Pierre Loti o i fratelli Goncourt, trovandosi tuttavia spesso a competere o interagire con proposte terminologiche concorrenti, come quella di *écriture artiste* (introdotta dallo stesso Edmond de Goncourt nella prefazione al romanzo *Les Frères Zemganno*; 1879) o, più tardi, quella di *instantanéisme*, proposta da Jacques Dubois nel 1963¹²³.

Un intervallo di tempo di appena cinque anni separa, del resto, l'originario utilizzo del termine in riferimento alla scuola pittorica di Monet e compagni (1874) e la sua prima applicazione in sede di analisi letteraria, nell'ambito di uno studio su *Les Rois en exil* di Daudet, pubblicato nel 1879 da Ferdinand Brunetière, secondo cui «l'impressionnisme dans le roman» corrisponderebbe essenzialmente a «une transposition systématique des moyens d'expression d'un art, qui est l'art de peindre, dans le domaine d'un autre art, qui est l'art d'écrire»¹²⁴. Dopo Brunetière, altri commentatori hanno ripreso il paradigma della trasposizione in letteratura di procedimenti pittorici, come nel caso di Paul Bourget, che, nel 1881, a proposito di *En ménage* di Huysmans, riconduce acutamente la valorizzazione del dato connotativo a una questione di visione, accennando già al principale procedimento in cui si traduce, a livello stilistico, il primato della sensazione, ovvero l'evidenziazione autonoma delle qualità di un oggetto attraverso il ricorso ad aggettivi sostantivati e sostantivi astratti:

¹²² V. Viçoso, *A pedra a desfazer-se em espuma*, in Brandão, *Os Pescadores*, edição de Vítor Viçoso e Luis Manuel Gaspar, p. 15.

¹²³ Per un quadro generale sull'applicazione della categoria di impressionismo nell'ambito della critica letteraria si rimanda ai contributi di Bernard Vouilloux e Paola Paissa: B. Vouilloux, *L'«Impressionnisme littéraire»*; P. Paissa, *La scrittura «impressionista» tra Naturalismo e Simbolismo. «Le Ventre de Paris» di Émile Zola*, in S. Cigada e M. Verna (a cura di), *Simbolismo e naturalismo: un confronto*, Atti del Convegno Università Cattolica di Milano, 8-11 marzo 2000, Vita e Pensiero, Milano 2006, pp. 349-378. Si confronti anche, a tal riguardo B.J. Gibbs, *Impressionism as a literary movement*, «The Modern Language Journal», XXXVI, 4, April 1952, pp. 175-183.

¹²⁴ F. Brunetière, *L'impressionnisme dans le roman*, in Id., *Le Roman naturaliste*, Calmann Lévy, Paris, 1883, p. 88.

N'est-il pas vrai que l'écrivain a vu des objets, non plus leur ligne, mais leur tache, mais l'espèce de trou criard qu'ils creusent sur le fond uniforme du jour, et qu'alors la décomposition presque barbare de l'adjectif et du substantif s'est faite comme d'elle-même: – les noir de casquettes... les coups de rouge des gilets...?¹²⁵

L'impiego di sostantivi astratti, soprattutto nella forma plurale (un elemento che già emergeva nei passaggi di Daudet commentati da Brunetière), verrà poi valorizzato, come caratteristico tratto impressionista, da studiosi come Ferdinand Brunot, o, in tempi più recenti, Alain Pagès, mentre Henri Mitterand, commentando un brano dei fratelli Goncourt, è ritornato (precisandola) all'intuizione di Bourget, notando che, in un romanzo come *Charles Demailly*: «l'essentiel est pour l'écrivain de fixer sur sa page, comme le peintre sur sa toile, certaines qualités de la vision, la substance de cette vision passant au second plan»¹²⁶.

Lo stesso Mitterand, poi, passando ad analizzare alcuni affini passaggi di Daudet, ha anche notato che «la préoccupation de l'écrivain devient alors [...] de fixer les instantanés les plus suggestifs sans pour autant immobiliser le flux de la durée»¹²⁷, ricollegandosi in questo caso alla già menzionata formula di Charles Bally, per cui l'impressionismo si identifica con una tendenza psicologica, chiaramente orientata in senso soggettivistico, per cui «el espíritu queda preferentemente adherido a la impresión inicial y se absorbe en ella»¹²⁸. Idea, questa, che verrà poi ripresa e magistralmente sviluppata nello studio, qui più volte ricordato, di Jacques Dubois sui *Romanciers français de l'Instantané*.

Da questa rapida carrellata di pareri critici risulta insomma, ed è ciò che a noi più interessa, che i caratteri formali e i procedimenti stilistici con maggiore frequenza e insistenza messi in luce negli studi sull'impressionismo in letteratura si direbbero effettivamente trovare puntuali riscontri in quelli emersi dal nostro esame del testo di Brandão. Segni distintivi dell'impressionismo letterario sarebbero, infatti, ricapitolando: la segmentazione dell'esperienza in una sequenza di momenti che conservano la freschezza e la dinamicità dell'impressione immediata, l'adozione di un punto di vista soggettivo e la rilevanza autonoma concessa alle sensazioni.

Alla luce di queste ultime considerazioni, possiamo quindi affermare che i risultati della nostra analisi confermano la legittimità dell'impiego

¹²⁵ P. Bourget, *Paradoxe sur le couleur*, in D. Riout (textes réunis et présentés par), *Les Écrivains devant l'impressionnisme*, Macula, Paris 1989, p. 319.

¹²⁶ Si veda F. Brunot, *La pensée et la langue*, Masson, Paris 1953, p. 97; A. Pagès, *L'écriture artiste*, «L'École des lettres», 8, mars 1992, pp. 9-22; e infine H. Mitterand, *De l'écriture artiste au style décadent*, in G. Antoine et R. Martin (sous la direction de), *Histoire de la langue française (1880-1914)*, CNRS, Paris 1985, p. 468.

¹²⁷ Ivi, p. 469.

¹²⁸ Bally, *Impresionismo y gramática*, cit., p. 3.

della categoria di impressionismo a proposito di *Os Pescadores*, a patto che tale impiego non si limiti a un accostamento tanto suggestivo quanto generico, ma cerchi di sostanziarsi nell'individuazione e nell'apprezzamento di tratti stilistici ben verificabili come quelli, qui privilegiati, di fluidità, soggettività, dinamismo e immediatezza.