

Un libro all'inverso: Caranguejo di Ruben A.

Sofia Morabito
UNIVERSITÀ DI PISA

ABSTRACT

This article aims to analyse Ruben A.'s first novel, *Caranguejo* (1954), focusing on the narrative structure of the "shrimp", both in terms of form and content. The narrator, in a regressive movement from the tenth chapter to the first, tells the story and the life of Ele and Ela, an apathetic bourgeois couple, victims of social hypocrisy, until their conception. Through this analysis, we will see how the narrative structure, by denying time, space and the identity of the characters, allegorically represents the Portuguese reality under the dictatorship.

Keywords: *Caranguejo*, Ruben A., Portuguese dictatorship, narrative structure, characters.

Il presente contributo intende analizzare il primo romanzo di Ruben A., *Caranguejo* (1954), focalizzando l'attenzione sulla struttura narrativa "a gambero", sia a livello formale sia contenutistico. Il narratore, in un movimento regressivo dal decimo al primo capitolo, racconta la storia e la vita di *Ele* ed *Ela*, una coppia borghese apatica e vittima dell'ipocrisia sociale, sino a giungere al concepimento dei due. Attraverso questa analisi, vedremo come la struttura narrativa, negando il tempo, lo spazio e l'identità dei personaggi, rappresenti allegoricamente la realtà portoghese sotto dittatura.

Parole chiave: *Caranguejo*, Ruben A., dittatura portoghese, struttura narrativa, personaggi.

*Creio que estamos a atravessar uma das épocas mais dramáticas da nossa história,
uma época em que permanecemos imóveis, [uma época] que permite o pleno
florescimento de carrascos, de canalhas, de gente que se apropria de cargos
importantes, sem prestar contas a ninguém*
(Ruben A. 2020, 546)

Tra tutti i romanzi di Ruben A., *Caranguejo* (1954) è quello che per natura ontologica di “oggetto libro” offre più spunti di riflessione. Definito non a caso dallo stesso autore come «o meu primeiro exercício de arquitetura literária» (Ruben A. 1981, 62), il libro presenta una struttura formale *sui generis*, che non soltanto si riverbera sulla narrazione, ma che si lega intrinsecamente al suo significato (Kastan 2001). Tuttavia, l’originalità del testo si estende oltre la struttura narrativa per abbracciare anche lo stile, il linguaggio e la diegesi, confluendo in un tessuto letterario che amalgama elementi provenienti da movimenti letterari eterogenei: modernismo per temi e stili, surrealismo portoghese per l’attenzione al linguaggio e per lo spirito *engagé*, neoavanguardia per lo sperimentalismo linguistico. In controtendenza alla prosa neorealista portoghese di quegli anni, Ruben A. sfalda l’unità armonica tra i pilastri costitutivi del romanzo (tempo, spazio, azione e personaggi), sulla scia del *nouveau roman*, consacrato in Francia nel 1953, con *Les Gommages* di Alain Robbe-Grillet.

Caranguejo, prima pubblicazione avvenuta dopo il rientro dall’Inghilterra del suo autore, rappresenta un progetto architettonico meticolosamente elaborato in ogni suo aspetto. Come suggerisce il titolo, propone una costruzione “a gambero”: dal decimo al primo capitolo, si racconta la storia di una coppia borghese, *Ele* ed *Ela*, ritratti nella loro situazione matrimoniale attuale fino ad arrivare alla loro nascita, o meglio al loro concepimento. In quest’ottica, la materialità del libro e la sua configurazione emergono come elementi cruciali non soltanto per la fruizione del testo, ma soprattutto per la decodificazione delle riflessioni sottese, di carattere critico-sociale.

Innanzitutto, osserviamo come lo scheletro del libro, dall’epigrafe fino alla citazione finale, enuclei due elementi attorno ai quali si costruisce l’intero apparato narrativo: il tempo e i personaggi, entrambi elementi portanti di un determinato *marchingegno* sociale.

L’epigrafe, composta da due versi tratti da una poesia di Álvaro de Campos, «O florir do encontro casual / Dos que hão sempre de ficar estranhos...» (Pessoa 1944, 27), mette subito in luce l’elemento personaggi, anticipando il tema del romanzo, ovvero il divario comunicativo all’interno della classica coppia borghese. Questo tema non è certamente un’invenzione “rubeniana”, ma piuttosto il risultato di una riflessione maturata da autori precedenti e contemporanei a cui probabilmente Ruben A. si è ispirato. Al di là del ruolo centrale che ha avuto nel

romanzo sperimentale e naturalista del XIX secolo, esemplificato da opere seminali come *Madame Bovary* (1856), *Vite di Coppia* (1881) o nel panorama portoghese da *O Primo Basílio* (1874), la coppia borghese ha continuato a mantenere una certa rilevanza anche nel secolo successivo. Dopo *Fatal Dilema* (1907) e *Gli indifferenti* (1929), riacquista una certa centralità verso la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta, come dimostrato anche dalla "trilogia dell'incomunicabilità" del regista Michelangelo Antonioni.

In linea con gli interessi del suo tempo, dunque, Ruben A. esplora e approfondisce le dinamiche che contraddistinguono il rapporto interpersonale di due coniugi, vittima dei vincoli sociali, che per tutta la loro vita matrimoniale «hão sempre de ficar *estranhos*». In realtà, scopriremo che la coppia borghese è un espediente, una sorta di lente di ingrandimento, attraverso cui osservare l'intera società lusitana:

Portugal é radiografado e dissecado sem dó nem piedade. [...] Caindo por vezes deliberadamente no exagero, Ruben A. põe em relevo a tragicomédia nacional onde os conselheiros Acácios abundam, o pacovismo é mestre e a ignorância comanda com palavras e discursos que atingem o delírio de epopeias balofas e provincianas (Cruz 1992, 228-229).

Dall'epigrafe traspare un profondo legame con il modernismo portoghese, tuttavia nel romanzo si avverte anche, seppur in modo meno evidente, l'influenza del modernismo inglese. Durante gli anni di insegnamento al Kings College, Ruben A. non soltanto stringe rapporti con figure di spicco dell'élite intellettuale britannica, come T. S. Eliot, ma si immerge profondamente nella cultura e nella letteratura anglosassone. Sarà proprio lo stesso Ruben A. ad affermare a proposito di *Caranguejo* e dell'epigrafe:

Eu não sei o que de interessante perdurou de todos estes anos de trabalho criador: o que mais chocou o artista, ou o que mais chocou o homem? Mas isso é o absurdo e o desencontro, e faz lembrar o verso do Álvaro de Campos que aproveitei para epígrafe do *Caranguejo*: O florir do encontro casual dos que hão sempre de ficar estranhos. Esta diferenciação de planos, na vida que vivemos, encontrei-a mais tarde em Inglaterra, nitidamente, em Eliot: a dificuldade de comunicação das pessoas, o não conhecimento, o monólogo de dois homens que conversam um com o outro sem afinal dizerem nada ... E a intuição desse absurdo começou na minha obra (desculpem ... talvez pudera dizer nos meus livros) [...] (Ruben A. 1981, 63).

Considerando poi il tema della "coppia borghese" e le nuove modalità narrative novecentesche, messe in atto anche dallo stesso Ruben A., non si può non intravedere in *Caranguejo* l'eco del celebre romanzo di Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway*. Clarissa e Richard rappresentano la coppia ideale, il riflesso del modello

matrimoniale dell'alta borghesia inglese, in cui il marito è un uomo d'affari di successo impegnato in politica e la moglie lo supporta nel ruolo di compagna e madre. Eppure, anche Clarissa e Richard vivono una vita fatta di apparenze e di incomunicabilità, senza curarsi l'una dell'altro esattamente come i nostri protagonisti *Ele* ed *Ela*.

L'ascendente della letteratura inglese è altrettanto trasparente nella citazione finale, «If like a crab you could go backward», tratta dall'*Amleto* di Shakespeare (atto II, scena II) e proferita dallo stesso Amleto nel rivolgersi a Polonio. Se l'epigrafe mette in risalto l'elemento "personaggi", la citazione shakespeariana, invece, pone l'accento sull'elemento "tempo". Con quest'ultimo riferimento letterario, Ruben A. non solo chiude il cerchio del romanzo richiamando il titolo (*crab/caranguejo*), ma suggerisce una chiave di lettura del testo. Soltanto nel momento in cui il lettore ripercorrerà la storia a ritroso, come un gambero, partendo proprio dall'ultima frase del romanzo – «E, perante a indiferença de todas as avenidas de todas as ruas travessas e vielas, *Ele* ia nascer» (Ruben A. 1988, s.p.) – potrà comprendere la psicologia dei personaggi e le motivazioni che hanno influenzato le loro azioni. In questo contributo partiremo proprio dalla fine del romanzo, per ricostruire a ritroso gli aspetti cardinali del testo, concentrandoci sui due elementi sopracitati: tempo e personaggi. Il tempo, vero protagonista di *Caranguejo*, assume una tripartita e complicata articolazione. Osserviamo, infatti, un tempo lineare ma a ritroso, un tempo sospeso e un tempo primordiale, quello del concepimento dei personaggi e dell'intera umanità.

In primo luogo, il cosiddetto tempo della storia, che in questo caso procede all'inverso, anche se non ben circoscrivibile, si manifesta come l'unico elemento che caratterizza i personaggi, in conformità con le differenti fasi biologiche in cui vengono ritratti. Se il tempo della storia regredisce, seguendo la struttura a gambero, quello del racconto invece mantiene sempre un flusso progressivo (Lepecki 1981, 196). Quest'ultimo, ora lento ora veloce, grazie alle tecniche narrative della pausa e dell'ellissi, delinea gli episodi salienti della relazione tra *Ele* ed *Ela*, facendo emergere i loro punti di vista. L'istanza diegetica, a volte interna a volte esterna, gioca un ruolo chiave nel romanzo, permettendo un cambio di prospettiva continuo. In questo modo, più che una sequenza di eventi concreti, si riscontra una serie di accadimenti interiori, attraverso un processo di soggettivizzazione della narrazione, che Ruben A. mette in atto sulla scia del romanzo moderno, nonché sul modello inglese. Anche Ruben A. si serve di una serie di tecniche narrative woolfiane (e non solo) – flusso di coscienza, monologo interiore, focalizzazione interna multipla, il tempo soggettivo –, che permettono al lettore di immergersi nelle percezioni e nelle riflessioni più intime dei personaggi, come si può constatare nella lettura comparata dei brani citati di seguito, prestando attenzione alle porzioni in grassetto:

Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself. For Lucy had her work cut out for her. The doors would be taken off their hinges; Rumpelmayer's men were coming. And then, thought Clarissa Dalloway, what a morning – fresh as if issued to children on a beach. What a lark! What a plunge! For so it had always seemed to her, [...] chill and sharp and yet (for a girl of eighteen as she then was) solemn, feeling as she did, **standing there at the open window**, that something awful was about to happen; **looking at the flowers**, at the trees with the smoke winding off them and the rooks rising, falling; standing and looking until Peter Walsh said, "Musing among the vegetables?" – **was that it?** – "I prefer men to cauliflowers" – **was that it? He must have said it** at breakfast one morning when she had gone out on to the terrace – Peter Walsh. He would be back from India one of these days, June or July, she forgot which, for his letters were awfully dull; it was his sayings one remembered; **his eyes, his pocket-knife, his smile, his grumpiness** and, when millions of things had utterly vanished – **how strange it was!** – a few sayings like this about cabbages (Woolf 1922, 3-4 grassetto mio).

[...] Há muito tempo *Ela* passava o **panorama de luz crepuscular brincando pontas de desejo acompanhado**. [...] Toda a casa rompia o feitio de uma cátedra académica debruçada sobre uma natureza que só dava, não pedindo interrogações. *Ela não a interrogava, estava ali simples e vestida em linho - atmosfereada pelo encanto*. [...]

Toda *Ela* era personificada.

– Boas tardes minha Senhora.

– Boas tardes senhor João. Vai o tempo dos gladiolos darem cores de salmão para a sala do poente ficar de matizes somados. [...]

O que pensará o jardineiro de mim? Gostava de saber a qualidade de cor para os seus olhos até penetrar nos convites da beleza. Bem me supus uma grande aventureira para tombar infinitos junto a esta planície que morre no longe das dunas. Em tudo o que quero há uma transposição de anseios. [...] Chuvenisco o futuro pela redenção de eu própria e quando vou às lojas de modas apenas compro o rejeitado pelas outras (Ruben A. 1988, s.p., grassetto mio).

Il processo narrativo adottato da Ruben A. non si allontana dal cosiddetto "processo di scavo" (*tunnelling process*) impiegato da Virginia Woolf, che – come sottolinea Annalee Edmondson – ha lo scopo di mettere in risalto la natura profondamente intersoggettiva delle menti dei suoi personaggi, evidenziando come essi interpretino costantemente i comportamenti altrui e attribuiscano pensieri, sentimenti, credenze e desideri agli altri (Edmondson 2012, 22). Sia Clarissa sia *Ela*, (ma lo stesso vale per il personaggio di *Este* che vedremo in seguito), riflettono sulla loro condizione e tentano di riempire il vuoto della loro esistenza attraverso gli altri.

In secondo luogo, benché il flusso temporale costituisca l'unico agente propulsivo per la successione degli eventi narrativi, nella diegesi quest'ultimo è intenzionalmente sospeso. I giorni trascorrono senza distinzione e gli anni sfumano in un succedersi di non-azioni: «Houve sábados e domingos sextas e

quintas segundas e terças e sempre uma quarta-feira a comandar no equilíbrio do principio e do fim» (Ruben A. 1988, s.p.). Questa dilatazione temporale viene enfatizzata anche graficamente dalla omissione del numero di pagina, interpretando “alla lettera” la dimensione immobile e apatica in cui vivono i personaggi e la società ritratta.

Alla fine del libro, il tempo trascende la sua natura lineare, ricreando una dimensione atemporale, quella primordiale della genesi dell’universo e dell’uomo. Il narratore onnisciente racconta il concepimento e la creazione prima di *Ele* e poi di *Ela*, l’Adamo ed Eva borghesi, archetipo di un’intera classe sociale, atrofizzata e schiava delle convenzioni:

Ao começo havia um lirismo em tudo, e no então o mundo acordara-se. Dormira eternidades dentro de almas à espera – os corpos também esperavam sem saberem ainda quais destinos eram de atribuição. Distribuições divinas enxameavam o futuro sempre aptas à primeira concretização – não era bem o caos nem tão-pouco a confusão – tudo estava à espera de vir à luz no lume da Criação. [...] Encaixotavam-se pulmões, aparafusavam-se rótulas, estampilhavam-se testas de desacordo, albergavam-se filas de braços numa necessidade de futura ginástica para desenferrujarem completamente tantos tempos de espera. Ele tinha levado tempo a conceber – era desenhado pela eternidade dos músculos e pensado na sua futura acção. [...] De tudo o mais difícil foi criar o Ele e, tentar ver bem o que saía de tal combinação, era obra tão estranha que só um Poder transcendente explicava a origem. [...]. O Ele ia nascer e bem ou mal, era aguentar o peso da sua elaboração. Criar o modelo, enchê-lo de ingredientes [...]. Não havia tempo para o espírito, impunha-se uma forma, um tipo, um modelo, um protótipo resoluto que entrasse no mundo por seu pé, andasse para baixo e para cima, mexesse em todas as coisas, partisse poucas canecas e em jantares de gala não compromettesse os outros metendo chocolates à algibeira. As algibeiras foram uma invenção possidónia para albergar mãos pouco poéticas (Ruben A. 1988, s.p.).

La narrazione ritrae un’atmosfera di attesa, un limbo precedente la creazione che viene descritto con sfumature oniriche. Il mondo è personificato come un’entità che si è destata, suggerendo una presa di coscienza, un risveglio dall’eternità. Questo risveglio è però carico di potenzialità, come se il tutto fosse già predisposto per un’attuazione che attende solo di essere verificata. Il culmine di questo processo è la creazione di *Ele*, il protagonista della storia, il tipico omuncolo borghese, che è descritto come l’elemento più difficile da realizzare poiché fisicamente perfetto, ma privo di valori morali. Il linguaggio crea con una precisione quasi “clinica” una dimensione mitopoietica nella quale tecnicismo e lirismo, sacro e profano si fondono. Nel quadro descritto, infatti, Dio opera come se fosse un imprenditore industriale. In questo laboratorio cosmico, gli elementi corporei vengono scrupolosamente assemblati come in una catena di montaggio.

Questa rappresentazione meccanica della creazione sfida l'immaginario comune di un atto organico e armonioso, sostituendolo con una visione burocratica e metodica dell'atto divino. Non è un caso che in questa fabbrica di esseri umani realizzati in serie non ci sia tempo per creare lo spirito: l'obiettivo sembra quello di generare "macchine umane" spersonalizzate, in grado di interpretare al meglio il loro ruolo nella società senza farsi troppe domande. Qualsiasi tipo di lirismo si perde automaticamente per lasciare spazio alla prosaicità di una vita monocorde, automatizzata e grigia. Ecco, dunque, che nell'ultimo capitolo del romanzo – ma primo della storia – si svela il segreto che si cela dietro l'identità di *Ele*, protagonista da un lato, ma dall'altro un "ele" qualsiasi, simbolo di una società indifferente, dove ogni cosa è già prestabilita. Oltre alla questione temporale, la suddivisione dei capitoli delinea progressivamente i personaggi nella loro individualità, nonché nelle loro relazioni sociali e interpersonali.

In una dimensione narrativa in cui il tempo è sospeso, anche i personaggi, in quanto tali, devono in qualche modo conformarsi al registro diegetico. Questi ultimi vengono privati dei loro nomi per essere identificati attraverso pronomi personali e dimostrativi (*Ele, Ela, Este, Aquela, Outro*) o mediante denominazioni comuni che riflettono i ruoli ricoperti nella società e nella storia (*Miss, Jardineiro, Meninos*). Nel tessuto narrativo di *Caranguejo*, l'omissione di nomi propri è volta ad annullare l'identità individuale, facendo di ogni personaggio l'emblema universale di una certa tipologia sociale.

In *Caranguejo*, inoltre, l'omissione di antroponimi non si limita a evidenziare la mancanza di singolarità e di personalità dei protagonisti, ma è intrinsecamente connessa alla totale assenza di azione da parte degli stessi. In una prospettiva in cui il nome definisce l'identità di un individuo e quest'ultimo agisce nel mondo, la mancanza di azione sembra condurre alla non-esistenza dell'individuo stesso. Questo *leitmotiv* trova la sua massima espressione nel personaggio di *Este*, che, pur nutrendo un amore smisurato per *Ela*, si rivela incapace di manifestare i suoi sentimenti o di intraprendere azioni concrete per realizzare i suoi desideri. Perfino durante una cena tra amici, organizzata a casa di *Ela*, che avrebbe potuto essere una situazione propizia, *Este* rimane paralizzato, inabile a esprimere qualcosa di profondo e significativo, di fare proposte, di invocare un cambiamento o semplicemente di agire: «que estranho: aqui mesmo ao lado dela e incapaz de dizer qualquer coisa mais íntima e grande, incapaz de propor, incapaz de invocar incapaz de ser incapaz» (Ruben A. 1988, s.p.). Senza un nome che definisca la propria identità, ma soprattutto senza una qualsiasi azione che dia sostanza a quell'identità, *Este* assurge all'apoteosi dell'incapacità ("incapace di essere incapace"), inserendosi pienamente nella tradizione del personaggio inetto primonovecentesco. La sua incapacità di agire e di esprimersi lo rendono un modello paradigmatico di una generazione alle prese con una profonda crisi

esistenziale. Una sorta di Zeno alla portoghese, dal punto di vista psicologico altrettanto fragile e insicuro, non in grado di affrontare la realtà. Questo atteggiamento comporta una rinuncia al godimento e agli impulsi vitali, ma allo stesso tempo un'irrequietudine e un'insoddisfazione che nascono da un desiderio di felicità e di amore. Impossibilitato a esprimersi ad alta voce, riesce però a comunicare tutta la sua frustrazione nel suo diario, che strategicamente costituisce il capitolo V, capitolo centrale del libro, spartiacque tra la vita di *Ele* ed *Ela* da sposati e quella precedente al matrimonio.

Nelle pagine del suo diario, *Este* annota, con tanto di date (unico punto del romanzo in cui appaiono dei marcatori temporali), i suoi sentimenti e le sue sensazioni, raccontando anche il momento prematrimoniale della coppia protagonista. Come l'io lirico di Pessoa/Álvaro de Campos, o quello di Cesário Verde, *Este*, a mo' di *flâneur*, percorre le strade di una città "espantosa", mentre osserva «os barcos que se navegam de um lado para outro», e constatando che «há outros mais barcos que se transportam para mais longe e levam nos porões das almas histórias tremendas para contar. Afinal estou aqui sem mais nem menos a passear-me de vista» (Ruben A. 1988, s.p.). Il paesaggio fa scaturire in lui pensieri negativi che sottolineano parossisticamente la sua inettitudine: «autómato de mim sou pateta». Atrofizzato nella sua condizione amorosa ma impossibile, *Este* si autodefinisce come «um móvel à espera de restauro – uma chaminé à espera de fumo – uma bola à espera de pontapé!» (Ruben A. 1988, s.p.).

Situato non a caso a metà libro, il diario di *Este* si rivela un vero e proprio stratagemma narrativo per stimolare il lettore nel processo ermeneutico. Deciso a volere mettere nero su bianco la sua vicenda, in modo da poter sfogare le proprie emozioni, *Este* si immagina di scrivere una *pièce* teatrale nella quale, transcendendo il suo ruolo di personaggio della storia e rivolgendosi direttamente al pubblico, mette in evidenza le dinamiche psicologiche di tutti i soggetti principali (il triangolo amoroso *Este-Ela-Ele*), infelicamente governate dalle convenzioni sociali:

Peça para ser representada ao ar livre. Personagens estáticos e colunas em semicírculo. Eu não posso ser o coro – sou também um dos personagens. [...] Coro – *Ela* vai casar-se – não conhece a sua tragédia – está presente aos olhos de todos nós num total de inocência. É tragédia em vida – é a aceitação patética da vida num meio alimentado apenas pela convenção. É *Ela* a sacrificada; – de todos é *Ela* e *Este* os que têm que suportar o peso. [...] Quem são os *Eles* na história? O que fizeram os *Eles* no passado? Onde está a sua mensagem? A interrogação é vossa (Ruben A. 1988, s.p.).

Attraverso un processo metaletterario, un po' pirandelliano, *Este* mostra, in modo alquanto spietato, il ruolo dei personaggi (se stesso compreso) all'interno del romanzo e riflette apertamente sulla loro condizione esistenziale, enfatizzando la

natura artificiale della loro vita in quanto prestabilita da una sceneggiatura (o da un disegno preesistente come scopriamo alla fine del libro). Dalla descrizione della scena all'aperto, con colonne e soggetti statici disposti in semicerchio, come in un teatro greco, emerge la figura di *Ela*, in attesa di essere chiamata dal coro, un'immagine che rievoca il senso di predestinazione che pervade l'esistenza dei personaggi, confermata poi nel capitolo finale della genesi. *Ela* è innocente e inconsapevole di ciò che la aspetta una volta sposata. La «tragédia em vida», annunciata dal coro, si riferisce proprio alla vita coniugale, che costringerà la protagonista a rinunciare al piacere e alla realizzazione personale, forzandola a una vita di sofferenza, silenzio e sacrificio in quanto vittima delle norme sociali. Ma *Ela* non è la sola ad accettare pateticamente il ruolo che le è stato assegnato: «de todos é *Ela* e *Este* os que têm que suportar o peso» (Ruben A. 1988, s.p.). Insieme a lei, anche *Este* subisce il peso della consapevolezza in un mondo popolato da «meros transeuntes da vida» (Ruben A. 1988, s.p.), una società che conduce la propria esistenza noncurante di ciò che la riguarda (non a caso, uno dei predicati verbali più ricorrenti nel romanzo è proprio *aceitar*).

La tragica cognizione dei due personaggi li isola ulteriormente dagli altri, accentuando il loro ruolo di vittime in un mondo che li opprime e li fraintende. Se pensiamo alle vicende personali di Ruben A. che hanno preceduto la pubblicazione di *Caranguejo*, appare scontato che la società ritratta non è altro che un'allusione esplicita al Portogallo salazarista. A tal proposito, diventa emblematico il componimento poetico presente nel capitolo centrale del romanzo. Attraverso le parole di *Este*, Ruben A. descrive in versi la realtà a lui contemporanea, togliendo al lettore qualsiasi ombra di dubbio sul possibile significato del testo. La critica pungente nei confronti della società lusitana dell'*Estado Novo* è cristallina:

Os livros que publicam e ninguém lê.
 As conferências que se fazem e ninguém ouve.
 Os pensamentos que se imaginam e ninguém diz.
 Tudo amorfo
 Tudo neutro
 Tudo monstro.
 No campo
 Ou na cidade,
 Na vida pública
 Ou privada,
 persegue-nos uma campânula
 de chegadas e partidas
 de partidas e chegadas
 de coco e colarinhos duros
 de aperto de mão (por vezes suado)

e de palmada nas costas.
 Onde íntimos se misturam
 com estranhos.
 Onde amigos e inimigos
 se vêem
 se olham
 se comem
 se contradizem
 se cumprimentam
 se elogiam (Ruben A. 1988, s.p.).

Con queste parole Ruben A. ritrae la superficialità, l'ipocrisia e l'inerzia che pervadono la vita pubblica e privata dei portoghesi. I "libri che si pubblicano e nessuno legge" e le "conferenze che si fanno e nessuno ascolta" evidenziano un vuoto culturale e intellettuale, dove le attività accademiche e artistiche esistono solo in apparenza, prive di reale impatto o partecipazione. Uno scenario in cui il dissenso e il pensiero critico sono soffocati, intorpiditi, sostituiti da una cultura sterile e conformista. Infatti, lo stile di Ruben A., che caratterizza tutta la sua poetica, in un crescendo di sperimentalismo linguistico e narrativo, costituirà per l'autore un ostacolo al suo riconoscimento da parte del pubblico portoghese, destinando i suoi libri a rientrare tra quelli che «ninguém lê», perché nessuno (o quasi) li comprende.

Il Portogallo raffigurato è una dimensione sociale in cui il grigiore e l'apatia trasformano la realtà in qualcosa di deforme e disumano, in qualcosa di mostruoso «Tudo amorfo/Tudo neutro/Tudo monstro». L'immagine della campana che segna con i suoi rintocchi gli arrivi e le partenze richiama una routine opprimente e priva di significato, in cui le interazioni sociali sono meccaniche e sprovviste di naturalezza, caratterizzando una collettività intrappolata in una stagnazione perpetua. Una realtà in cui, come abbiamo già anticipato, i giorni trascorrono senza distinzione. La menzione ai "colletti rigidi" allude alla formalità e alle regole sociali soffocanti, nonché (probabilmente) al controllo capillare sulla vita dei cittadini da parte del regime. Le "strette di mano (a volte sudate)" e le "pacche sulle spalle" non sono altro che i gesti di una ritualità pubblica superficiale e simulatrice, in cui l'apparenza conta più dell'autenticità delle relazioni umane. Falsità e ipocrisia non fanno parte solo della vita pubblica, ma sono così connaturate all'individuo da penetrare anche nella vita privata. Non c'è distinzione tra intimità ed estraneità: sono tutti estranei tra loro, *Ele* ed *Ela* per primi:

Para quê dizer-lhe que tinha pensado o estranho de viverem em comum se tudo era
 produto inconsciente duma sociedade modulada pelo convencionalismo, no

entanto mostrar-lhe-ia o pouco interesse transmitido pela sua máscara fiduciária de cataduras protocolares. (Ruben A. 1988, s.p.)

A partire dall'epigrafe fino all'ultima frase del romanzo, emerge inesorabile «o trinómio do *desencontro-incomunicação-frustração*» (Lepecki 1981, 196, corsivo dell'autrice) che scandisce la vita coniugale. Tra i due protagonisti, infatti, esiste una distanza incolmabile – «Havia entre os dois uns abismos de espiritual e sexual» (Ruben A. 1988, s.p.) – che però viene accettata passivamente come presupposto di coppia. Il loro vivere in comune è così convenzionale che non ha senso nemmeno interrogarsi su possibili soluzioni alternative, le interazioni diventano appena quelle indispensabili per mantenere la facciata. In fondo, come si rivela alla fine (I capitolo), i due personaggi (come tutti i membri della società) sono stati “programmati/concepiti” esclusivamente per adempiere ai loro doveri e ruoli istituzionali. In questa realtà narrativa non c'è possibilità di uscita o di cambiamento, poiché tutto è già stato pianificato. Questi due «heróis sociativos» sono destinati a rimanere per sempre “estranhos” l'uno all'altra:

Estavam estranhos um ao outro em derrame total daquilo que talvez tivessem sido – entre eles nada mais se passava do que uma corrente morta de recordações. Ali, fora do país, podiam assistir-se um ao outro para saberem e verem, a nu, as diferenças profundas que os separavam. Andavam ligados pelo hábito de anos percorridos e no pensar dela existia um sentir de fim do mundo decisivo. A vida ali estava às amostras de verdade. *Ele* pouco lhe ligava – apenas como necessidade social de apresentação protocolar (Ruben A. 1988, s.p.).

Abbiamo detto che nell'intero romanzo e in particolare nel capitolo centrale affiora la piena cognizione della crisi che permea le relazioni interpersonali tra i personaggi. *Ela*, però, si distingue per l'altrettanto acuta consapevolezza della propria crisi intrapersonale. Il rimpianto per aver accettato il suo ruolo sociale di donna e moglie si manifesta in lei come una profonda insoddisfazione esistenziale, evidenziando un conflitto interno che va al di là delle dinamiche relazionali. La sua vita, ancorata a un ruolo imposto, diviene straniante, e la fugace gioia derivante dalla maternità rappresenta l'unica consolazione in un'esistenza altrimenti priva di senso e genuinità. Come Clarissa, che trova se stessa rifugiandosi nel suo mondo interiore e isolandosi nella sua camera privata (uno spazio vietato a chiunque), così *Ela* respira solamente durante le sue passeggiate o in veranda. Clarissa ed *Ela* accatastano i pensieri, si lasciano attraversare da essi, riflettendo sull'amarezza della loro condizione, come si evince dalla lettura parallela dei due passi sotto riportati:

That she held herself well was true; and	Plantada na quinta <i>Ela</i> era um erro
had nice hands and feet; and dressed	social. Passava os dias de sorriso

well, considering that she spent little. But often now this body she wore (she stopped to look at a Dutch picture), this body, with all its capacities, seemed nothing – nothing at all. She had the oddest sense of being herself invisible; unseen; unknown; there being no more marrying, no more having of children now, but only this astonishing and rather solemn progress with the rest of them, up Bond, Street, this being Mrs. Dalloway; not even Clarissa anymore; this being Mrs. Richard Dalloway (Woolf 1922, 14).

exaltado para no fundo passar comprido o comboio de tristezas ambulantes. Afinal o que tinha sido a existência de trinta e tantos anos domésticos? Uma ruptura musical sem harmonias de tranquilo abandono – foram os meses desconhecidos do casamento onde toda *Ela* dava abraçada um corpo apenas descoberto mais tarde. [...] *Ela* dormia sem sonhar, sem viver, no íntimo da possibilidade (Ruben A. 1988, s.p.).

Ela attende che il marito torni dal lavoro, ma sa già che quando tornerà non ci sarà alcun dialogo: «É impossível pôr um diálogo humano onde as respostas e as perguntas incidem na nossa vida diária em crueldade de monotonia». Attraverso un monologo interiore, la protagonista racconta il suo vivere subendo la vita, senza alcuna capacità o spinta volitiva, vittima degli eventi e delle decisioni altrui, e intrappolata in una realtà vissuta in sordina tra le aspettative domestiche e un mondo interiore marcato da una profonda solitudine e tristezza:

Pois o tempo foi andando sem se saber bem quantos anos passaram, alguns vários mesmo sem se tornar necessário fazer um apanhado cronológico. O facto real da vida é que estamos de novo todos juntos sem se saber como nem porque, é o imponderável que liga os seres e os deixa andar à deriva como pedaço de cortiça em praia batida pelo Norte – o resto, se se quiser analisar, é uma babugem de relações sem eira nem beira ao deslizar da corrente que tanto vem dos outros lados do Atlântico como da disposição em cada um de nós. Os dias foram andando dentro de cada um de nós e na marcha de pormenores domésticos gastámos horas preciosas de nós mesmos (Ruben A. 1988, s.p.).

La metafora del *comboio* di tristezze ambulanti, che lei osserva passare, raffigura la consapevolezza di vite non vissute, di potenzialità inesplorate che transitano senza fermarsi nella sua realtà quotidiana. La sua vita, analoga a quella di *Este*, è descritta come una «ruptura musical sem harmonias de tranquilo abandono», sottolineando la discrepanza tra ciò che la vita avrebbe potuto essere e ciò che effettivamente è. Come la *cortiça*, così anche *Ela* vive una vita alla deriva, in balia del ruolo che la società le ha imposto (come del resto racconta il narratore alla fine del libro). Se è vero che tutti i personaggi interpretano il loro ruolo, non tutti lo fanno passivamente. Tra *Ele* ed *Ela* c'è, infatti, un abisso: entrambi progettati, ma l'una

vittima e l'altro carnefice. Interessante è la descrizione di *Ele*, che *Este* fornisce nel suo diario:

O problema principal que se passava com *Ele* era o enquistamento mental de possessão absoluta – à medida dos anos a passarem todos os valores morais desabavam como sangue da simplicidade na ferra festiva de caudalaria abastada – ao mesmo tempo uma harmonia vegetativa corroía os movimentos menos superficiais das exigências diárias e *Ele* que tinha sido o melhor aluno da Faculdade, o rapaz de grande perspectiva jurídica, encalhara no entorpecimento da rotina. Aquela inteligência parara, parara quando a classificação final quis dizer abandono absoluto de mais profundidade humana – os valores enganavam a essência e de mera inteligência *Ele* transformou-se em mera besta. Um facto é certo: houve evolução retrospectiva a tocar quase a forma contrária do darwinismo. É evidente que cada tentativa mais íntima para completar o ser humano só engrandecia a besta (Ruben A. 1988, s.p.).

Ele è talmente accecato dall'ambizione che non si cura di nessuno, né della sua famiglia né di se stesso: è «*um cadáver em vida*», che si comporta e si muove come un automa. In un romanzo ambientato apparentemente in un periodo storico dove le teorie evoluzionistiche celebravano il progresso come una dinamica fondamentale e intrinseca al mondo vivente, *Ele* risulta come un anacronismo, incarnando un paradosso che contrasta l'ipotesi di avanzamento umano continuo e inarrestabile.

La dizione *evolução retrospectiva* non solo contravviene all'ottimismo darwiniano ma addirittura lo capovolge, suggerendo una vera e propria involuzione del personaggio, ma anche della società, in cui l'ossessione per il progresso e l'ascesa al potere si traducono in una drastica diminuzione del valore umano, rammentando la celebre raccolta di racconti di Aluísio Azevedo, *Demônios* (1893). Gli ideali e le ambizioni si riducono a semplici istinti di sopravvivenza, competizione e accumulo di beni materiali. Infatti, anziché progredire verso uno stato più elevato di saggezza e maturità, *Ele* regredisce, tornando alla condizione più primitiva e istintiva di *besta*. Il termine *enquistamento mental* indica proprio un inaridimento psicologico, una fossilizzazione dell'essere che lo priva della capacità di espandersi oltre la routine e l'autocompiacimento. In linea con l'area semantica del romanzo, la *harmonia vegetativa* che corrompe i suoi movimenti riflette la stasi e l'assenza di una vitalità autentica, riducendo *Ele* a un semplice organismo senza coscienza.

Sebbene in modo diverso da *Ela* e da *Este*, anche *Ele*, prodotto della società borghese, è prigioniero dell'«entorpecimento da rotina», ossia della mediocrità che sopprime il potenziale umano. La *possessão absoluta* di cui soffre allude ancora una volta alla mancanza di valori morali, che si intensifica con il passare degli anni. Un'assenza confermata solo alla fine del libro, nel capitolo della genesi del

personaggio, quando il narratore afferma che «não havia tempo para o espírito». La metafora del sangue che sgorga dalla «simplicidade na ferra festiva de caudelaria abastada» sottintende una violenza implicita nell'abbandono dell'innocenza e nella corruzione dell'opulenza, un aspetto presentato in particolare nel II capitolo (il penultimo):

Ele era como todos da sua turma: um menino normal. Tinha as qualidades de ser quase, - quase muito inteligente, quase o melhor aluno, quase tantos anos e quase o aluno mais alto na ginástica. [...] os professores de génios classificaram-no como apto ao desempenho de futuras funções públicas. Sem mais nem menos *Ele* caminhava pela vida fora procurando já os seus interesses mais palpáveis e de gozo imediato. Havia nele um desejo de posse em relação às coisas. Queria ter tudo, apoderar-se bem ou mal do que estava ao seu alcance [...]. O que *Ele* possuía estava ali posto em imediato – o resto não prestava. Só tinha valor real aquilo que *Ele* ambicionava (Ruben A. 1988, s.p.).

Se in un primo momento *Ele* appare come un bambino ordinario e inserito nel contesto di una normalità scolastica, progressivamente emergono i tratti distintivi meno lodevoli. La sua aspirazione a distinguersi in vari ambiti – intellettuale, scolastico, fisico – non si traduce in eccellenza, ma si colloca in una zona di mediocrità, di “quasi” successo, che prefigura una vita orientata verso la ricerca di gratificazioni immediate e tangibili. La valutazione positiva degli insegnanti, che lo considerano idoneo a ricoprire future cariche pubbliche, contrasta con l'evidente mancanza di una solida base etica e di un sincero interesse verso il bene comune.

Il protagonista appare fin dalla tenera età come una figura egocentrica, dominata da un impulso irrefrenabile verso l'accumulazione e il possesso materiale, dimostrando una tendenza congenita a valutare il mondo esclusivamente in termini di proprietà personale e beneficio immediato. Inquietante è la freddezza con cui valuta i morti, che considera meritevoli di attenzione solo se lasciano posizioni di potere vacanti, che non solo sottolinea una concezione della morte come mero strumento per il proprio avanzamento professionale, ma anche la profonda indifferenza verso il valore della vita umana. Questo criterio riduce qualsiasi tipo di relazione interpersonale a un'opportunità da sfruttare per il proprio tornaconto:

A certa altura *Ele* começou a ver que era nos enterros que se encontravam as pessoas mais importantes dos conselhos de administração. Então começou a dirigir-se periodicamente aos mortos num acompanhar transeunte de pêsames. [...] Os enterros passaram a ser uma obrigação social da sua vida. Quantos mais melhor e, também, pelas suas duplas consequências: primeiro *Ele* tornava-se visto, e em segundo lugar pelas vagas abertas pelo morto (Ruben A. 1988, s.p.).

Se le relazioni familiari e sociali servono solo a mantenere una maschera rispettabile, per quanto monotono e privo di significato, il lavoro rappresenta per il protagonista la sola ragione di vita, la sua unica “religione”. Questa devozione ossessiva però non è altro che un rituale vuoto, privo di passione o di significato. Come menzionato sopra – anche se nel romanzo si scopre soltanto alla fine – *Ele* si comporta in un determinato modo proprio perché progettato per diventare l’omuncolo borghese, schiavo dell’immagine sociale, disposto a tutto per raggiungere fama e potere. Questa caratterizzazione trova un’espressione particolarmente significativa nella scena seguente, in cui il protagonista viene descritto mentre si dirige al lavoro:

E seguiu pela rua abaixo para ir até ao escritório onde correspondência e entrevistas o esperavam para manhã cheia de trabalho, – daquele trabalho estúpido, invariável à quebra diária sem que para isso haja a mínima revolta por parte daqueles normais que o aceitam. O facto é estar no escritório e, para ele, esse era um facto religioso, definitivo mais forte do que os seios da outra e mais importante do que todas as conversas de entretenimento caseiro. [...] *Ele* aí vai, estamos todos a olhar para ele, mesmo as casas de azulejos que não precisam de tinta, *Ele* lá vai, parece um touro satisfeito numa arena sem barreiras. [...] Nós aqui todos em procissão atrás dele e *Ele* não nos vê, nem sabe quem nós somos. [...] (Ruben A. 1988, s.p.).

La descrizione del cammino di *Ele* verso l’ufficio, paragonato metaforicamente a un «touro satisfeito numa arena sem barreiras», pone ancora una volta l’accento sulla cieca subordinazione del personaggio nei confronti delle strutture e dei rituali sociali imposti. Da notare, però, in questo passo, l’interessante gioco di prospettive narrative che oscillano tra l’onnisciente e l’interno («Nós aqui todos em procissão atrás dele e *Ele* não nos vê, nem sabe quem nós somos»), consentendo al lettore di osservare *Ele* da diversi punti di vista. In questo modo si evidenzia ancora di più la disconnessione tra il protagonista e il mondo circostante, nonché la frammentazione della sua identità. *Ele* è comunque personaggio che paradossalmente possiede una spinta volitiva, seppur orientata negativamente, che gli permette di raggiungere i propri obiettivi, nuotando nel pantano sociale e scalando la vetta. Fin da bambino «*Ele* ia-se crescendo na vida igual – o vegetal aumentava os seus braços pernas e cabeça», si adatta alla sua condizione, crescendo come un vegetale che estende i propri rami, conducendo una vita vissuta solo in superficie. Sembra dunque che in questo tipo di società meccanica dove «tudo est[á] disposto em linha e convenções», l’unica via possibile sia quella dell’egoismo e della disumanità.

Oltre che per la sua struttura, *Caranguejo* merita un’attenzione particolare anche per ciò che concerne l’uso della lingua. Ad esempio, l’atmosfera di ristagno, di apatia, di *paz podre* che contraddistinguono i personaggi e la società ritratta, viene continuamente rievocata mediante l’uso di un determinato

esplorato dalle avanguardie e neoavanguardie letterarie del XX secolo, nel tentativo di rinnovare le forme espressive per sfidare le convenzioni artistiche tradizionali.

Il dialogo tra la parola e l'immagine è poi particolarmente significativo nella poetica di uno dei grandi modelli di Ruben A., T. S. Eliot. Come lo scrittore di *The Waste Land*, anche Ruben A. è consapevole del potere iconico della parola, utilizzata non solo per descrivere, ma anche per "visualizzare" concetti astratti, trasformando idee in immagini concrete che il lettore può percepire quasi fisicamente. La ripetizione ossessiva e quasi ipnotica della parola *caixões* si ricollega alla sfera della rappresentazione meccanica della creazione. Abbiamo visto come nell'universo di *Caranguejo*, l'essere umano e tutto ciò che lo circonda è stato ideato in serie come un prodotto industriale, secondo un ordine preciso, e collocato nei rispettivi "caixões". Nell'ultimo capitolo (I), il linguaggio stesso diventa parte integrante del processo creativo del mondo narrativo, arricchito da onomatopее e giochi di parole. A tutto questo si aggiunge il carattere nonsensico tipico della prosa di Ruben A., pervaso da un sarcasmo pungente che cela una profonda amarezza:

Uns chimpanzés serviam o pequeno-almoço na cama quando ao lado uns camelos estivais inauguravam o primeiro fontenário público. Ao longe andavam por ali e por lá uns bois a ruminarem assembleias gerais quando umas vacas mais espertas formavam juntas. Foi a brincar que se descobriu a existência do leite - uma vaca ainda não holandesa andava a passear junto ao lago quando de repente saiu da água um bicho que se teve de abaixar para não ir de encontro à vaca, mas bateu de encontro às tetas que começaram a deitar leite que foi bebido por outro bicho que vinha a correr atrás. Logo que foi dada esta notícia as vacas passaram um mau bocado pelo esforço exigido, tendo só conseguido aliviar quando apareceu o leite condensado Nestlé (Ruben A. 1988, s.p.).

Pur avvicinandosi al Surrealismo portoghese e alle neoavanguardie per il suo sperimentalismo linguistico e narrativo, è il suo impegno politico e sociale a legarlo più intimamente alle istanze surrealiste rispetto a quelle neoavanguardiste. Per concludere, dunque, possiamo affermare che la struttura di *Caranguejo* non è un mero virtuosismo formale, bensì una strategia atta a demistificare l'ipocrisia e l'immobilismo di un'intera classe sociale.

Parafrasando Kastan (2001) la materialità del libro è la condizione *sine qua non* attraverso cui il significato del testo si manifesta e viene percepito. La struttura a gambero, così come il paratesto e l'omissione del numero di pagina giocano un ruolo cruciale nel veicolare la critica sociale che Ruben A. rivolge alla società portoghese, delineata capitolo dopo capitolo attraverso il paradigma di *Ele* ed *Ela* e degli altri personaggi, e afflitta dalla "malattia della volontà", come la definisce

Paul Borget nel suo *Essais de psychologie contemporaine* (1883). Nel matrimonio borghese dei due protagonisti si riflettono tutti i problemi di un'intera nazione costituita da individui insicuri e inetti, che soffrono in silenzio, incapaci di vivere la loro vita attivamente, poiché programmati (indottrinati) per compiere un ruolo specifico all'interno delle cosiddette corporazioni, nonché della piramide sociale.

Impotente di agire sul reale se non attraverso la letteratura, Ruben A. mette in scena nel passaggio a ritroso dal X al I capitolo di *Caranguejo* il miserabile fallimento di un intero Paese, invitando i lettori portoghesi, per lo meno "os que lêem" a prendere coscienza di se stessi e di ciò che li circonda, con un'ammonizione che sembra ironicamente riecheggiare la celebre dichiarazione di Almada Negreiros: «O povo completo será aquele que tiver reunido no seu máximo todas as qualidades e todos os defeitos. Coragem, portugueses, só vos faltam as qualidades» (Almada Negreiros 2001, 32).

Bibliografia

- AA. VV. 2001. *O Mundo de Ruben A.* Lisboa: Assírio & Alvim.
- Almada Negreiros, José de. 2001. *Ultimatum Futurista* (1917). In *José Almada Negreiros Manifestos e Conferências*, a cura di Fernando Cabral Martins, Luis Manuel Gaspar, Mariana Pinto dos Santos, Sara Afonso Ferreira. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Baldi, Guido. 1998. *Le maschere dell'inetto – Lettura di «Senilità»*, Torino: Paravia Scriptorium.
- Balestrini, Nanni e Giuliani, Alfredo (a cura di). 1964. *Gruppo 63. La nuova letteratura, 34 scrittori, Palermo ottobre 1963*. Milano: Feltrinelli.
- Bone, Joseph. 1986. "Modernist Maneuverings in the Marriage Plot: Breaking Ideologies of Gender and Genre in James's *The Golden Bowl*". *PMLA*, 101(3): 374-388.
- Borget, Paul. 1899. *Essais de psychologie contemporaine*. Parigi: Plon, Nourrit.
- Cappello, Angelo Piero. 1997. *L'inetto e il labirinto. Fenomenologia di un personaggio romanzesco: da d'Annunzio al romanzo europeo*. In *D'Annunzio nella mitteleuropa*, XIC convegno internazionale, 29-40. Praga/Pescara: Edizars.
- Cruz, Liberto. 1992. "À procura de Ruben A.". *Colóquio Letras*, (125/126): 228-229.
- De Marchis, Giorgio. 2013. "Il mondo finisce a Rio: «Demônios» di Aluísio Azevedo". *Altre Modernità*, 89-99.
- Donati, Corrado. 1998. *Luigi Pirandello nella storia della critica*. Pesaro: Metauro Edizioni.

- Drucker, Johanna. 1994. *The Visible Word – Experimental Typography and Modern Art, 1909-1923*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Edmondson, Annalee. 2012. “Narrativizing Characters in Mrs. Dalloway”. *Journal of Modern Literature*, 3(1): 17-36.
- Fastelli, Federico. 2013. *Il nuovo romanzo: La narrativa d'avanguardia nella prima fase della postmodernità (1953-1973)*, Firenze: Firenze University Press.
- Gardner, Helen. 1949. *The Art of TS Eliot*. London.
- Goldmann, Luciene. 1966. *Le interdipendenze tra la società industriale e le nuove forme della creazione letteraria [1964]*. In *Le due avanguardie e altre ricerche sociologiche*, a cura di Paolo Fabbri, 5-26. Urbino: Argalìa.
- Janvier, Ludovic. 1964. *Une parole exigeante: le nouveau roman*. FeniXX.
- Kastan, David Scott. 2001. *Shakespeare and the Book*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Krauss, Rosalind. 1986. *The originality of the avant-garde and other modernist myths*, MIT press.
- Lepecki, Maria Lucia. 1981. *Ruben A.: O diálogo trágico-dramático*. In *In memoriam Ruben Andresen Leitão*, José Sommer et alii, 193-198. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Mitchell, WJ Thomas. 2013. *Iconology: image, text, ideology*, Chicago: University of Chicago Press.
- Morabito, Sofia. 2023a. *Lo stile policromo di Ruben A.*. In *Colori*, Ruben A., 115-137. Vittoria Iguazù: Livorno.
- — —. 2023b. “Un flâneur telecomandato: Verde di Ruben A. nel dialogo dei modernismi europei”. *Rivista di studi Portoghesi e Brasiliani*. 25: 41-59.
- Pessoa, Fernando. 1944. *Poesias de Álvaro de Campos*. Lisboa: Ática.
- Ricardou, Jean. 2015. *Le nouveau roman*. Média Diffusion.
- Robbe-Grillet, Alain. 1963. *Pour un nouveau roman*. Paris: Gallimard
- Ruben A. 1981. In *In memoriam Ruben Andresen Leitão*, coordinato da José Sommer et alii, 61-73. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda
- — —. 1988, *Caranguejo*. Lisboa: Assírio & Alvim
- — —. 2020. *O mundo à minha procura – autobiografia (I-III)*. Lisboa: Assírio & Alvim
- Ubesekeera D.M. e Jiaojiang Luo. 2008. “Marriage and Familiy Life Satisfaction: A Literature Review”. *Sabaramuwa University Journal*, 8(1): 1-17.
- Watt, Ian. 1994. *Le origini del romanzo borghese (1957)*. Milano: Bompiani.
- Woolf, Virginia. 1922. *Mrs. Dalloway*, London, First Modern Library Edition

Sofia Morabito

Ricercatrice di Letteratura Portoghese e Brasiliana presso l'Università di Pisa, Sofia Morabito è intervenuta su temi di Letteratura Contemporanea portoghese (Ruben A.), brasiliana (Guimarães Rosa), africana (Pepetela). Si è dedicata anche alla traduzione di *Cores* di Ruben A., nonché del *Fidalgo Aprendiz* (con Valeria Tocco), per la quale ha vinto il primo Premio Claris Appiani (2019). Dottore di Ricerca nel 2021, e assegnista nel 2022 con un progetto sulle traduzioni castigliane della *Imagem da vida cristã* di Frei Heitor Pinto. Inoltre, è autrice della monografia dal titolo «*Aquilo que não havia, acontecia*». *O narrador e a poética da ausência em Primeiras Estórias* (Glaciar, Lisboa, 2023).

Contatto: sm.sofiamorabito@gmail.com

Ricevuto: 28/03/2025

Accettato: 11/05/2025

Copyright © 2025 The Author(s)

The text in this work is licensed under the Creative Commons BY 4.0 International License <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.