



## *Lo sguardo sul paesaggio. Una lettura di Nenhum olhar di José Luís Peixoto*

di Katuscia Darici

"[...] finché iniziò a correre la voce che dipendeva tutto dagli occhi, dal guardare [...]"

Mercè Rodoreda, *La morte e la primavera* (1961: 47)

"[...] tutti i paesaggi vivono di un'estasi visionaria e [...] noi contemplatori, in una rinuncia temporale, spaziale, oggettiva e soggettiva, miriamo a perderci in esso, tra i domini del sentire e del percepire."

Raffaele Milani, *L'arte del paesaggio* (2001: s/p)

Nel dipingere l'universo claustrofobico di un villaggio dell'Alentejo portoghese – per quanto l'ambientazione non venga mai confermata dal testo –, *Nenhum olhar* (2000)<sup>1</sup> è un "romanzo-paesaggio"<sup>2</sup> che spazia dalle forme del mito fino a toccare il gusto per il

---

<sup>1</sup> Tutte le citazioni dal romanzo *Nessuno sguardo* sono tratte dalla traduzione italiana a cura di Silvia Cavalieri con prefazione di Antonio Muñoz Molina (2002), mentre tutte le traduzioni da testi in lingua straniera sono mie, quando non diversamente indicato.

<sup>2</sup> Si fa qui riferimento alla terminologia di Bertone (2001: 199).



pittorresco, inteso come paesaggio atto a essere trasposto in una rappresentazione iconica (Jakob 2009).<sup>3</sup> Il ruolo di primo piano svolto dal paesaggio nel romanzo di José Luís Peixoto – nato a Galveias, in Portogallo, nel 1974 – infatti, rispecchia e mette in luce la centralità della spazialità nella letteratura nell'epoca attuale così come teorizzato nell'ambito dello *spatial turn* (Sorrentino 2010) e dei *landscape studies* – per citare solo un paio tra le numerose teorie del settore – come discipline di attraversamento di più saperi (Iacoli 2012: 9). Per estensione, grazie al contesto di riferimento, che tiene conto dei cambiamenti nelle pratiche “dell'esperienza e del pensiero dello spazio” (Sorrentino 2010: 8) – influenzati, non ultimo, dalla globalizzazione – è conseguenza naturale che l'interesse per il romanzo in esame si estenda in contesto extranazionale nel panorama letterario odierno. La consacrazione fuori dal paese di produzione avviene anche grazie al prestigioso premio Saramago 2001, riconoscimento destinato a giovani autori lusofoni che non abbiano compiuto trentacinque anni di età, il quale avvale a Peixoto l'attenzione del pubblico e della critica internazionale e lo eleva al rango di *enfant prodige* della letteratura portoghese del XXI secolo.<sup>4</sup>

Si tratta senza dubbio di un romanzo estremamente complesso che, oltre a collocarsi in seno a specifiche teorie sulla spazialità, rende conto dell'interconnessione tra l'esistenza di un paesaggio e la sua consistenza percettiva, con particolare afferenza alla percezione visiva. A tal proposito, la finestra rappresenta lo spazio del guardare circoscritto entro un limite-cornice e richiama una tradizione iconografica del paesaggio<sup>5</sup> che va tenuta in considerazione per comprendere il quadro generale, determinato dalla “preponderanza dello sguardo come strategia dialogica del romanzo” (Suelotto 2007: 6).<sup>6</sup>

---

<sup>3</sup> Nel XIX secolo il pittorresco (o “picturesque”) è un approccio estetico mediato dallo sguardo umano che riconosce nel paesaggio naturale elementi strutturati e organizzabili atti a essere dipinti, tenendo in considerazione il modello del paesaggio ideale classico (Jakob 2009: 76-77). Il “pittorresco” è ciò che è “degno di essere dipinto” (Jakob 2009: 93).

<sup>4</sup> A testimonianza del vasto interesse suscitato da *Nenhum olhar*, vale la pena citare che il *Financial Times* lo indica nel 2007 nella lista dei migliori libri pubblicati nello stesso anno in Inghilterra (la traduzione inglese, intitolata *Blank Gaze*, è a cura di Richard Zenith a cui viene affidata, un anno dopo, anche l'edizione statunitense con una modifica al titolo, che diventa *The Implacable Order of Things*). Nel 2008 il romanzo viene inserito nella selezione semestrale “Discover Great New Writers” delle librerie Barnes & Noble (come unico libro straniero presente nella lista).

<sup>5</sup> “È in Francia che si colloca la nascita del neologismo *paysage* come vocabolo tecnico riferito alla pittura, con ogni probabilità nell'ambiente della scuola di Fontainebleau, attestato con sicurezza nel 1549 dal dizionario di Robert Estienne. Pochi anni più tardi è già possibile incontrare nei documenti la trasposizione italiana del termine francese e Tiziano lo utilizza in una lettera del 1552” (Tosco 2007: 23). Si veda anche Roger (1997: 73ss), per quanto riguarda l' “invenzione della finestra”, ovvero “l'apparizione della finestra, una veduta interiore al dipinto, ma che si apre verso l'esterno” come strumento dell' “invenzione del paesaggio occidentale” [la traduzione è mia].

<sup>6</sup> Come sottolinea Milani (2001:16), il guardare fa parte di una tradizione che risale ai Greci, per i quali “la Natura domina come un immenso essere vivente e intelligente in una spiegazione vitalistica e animistica della vita.”



È pur vero che la finestra assume qui numerosi significati. Innanzitutto, la comunicazione tra i personaggi di *Nenhum olhar* è prioritariamente visiva (Fidalgo Peixoto 2010: 15). A questo va aggiunto che non solo è associata al vedere ma anche all'ascoltare, rendendo conto di uno sfasamento dei cinque sensi che colpisce i protagonisti, i quali, a causa della loro quasi totale incapacità di comunicare attraverso la parola, cercano in primo luogo nello sguardo una via di espressione alternativa. Lo sguardo diviene perciò strategia dialogica, "gesto", azione<sup>7</sup> ma difficilmente gli atti di comunicazione di questo tipo sono destinati ad andare a buon fine, poiché spesso lo sguardo dei protagonisti si perde nel sole, accecato da una luce abbacinante. Lo sguardo è inoltre, in Peixoto, una delle forme del silenzio.

La finestra come oggetto materiale è altresì presente in tutto il romanzo, soprattutto come luogo in cui entrano "luce e vita" (Fidalgo Peixoto 2010: 45) nelle stanze buie delle case o come relazione tra il dentro e il fuori. Tuttavia la modalità in cui la finestra si rivela elemento narrativo maggiormente produttivo risiede nella concretizzazione della metafora dello sguardo entro una cornice, nell'idea di un orizzonte visivo associabile a quello del limite dello sguardo sulla pianura. È su questo secondo aspetto che lo sguardo assume rilevanza come modo per rappresentare la realtà, poiché "percorre tutto il testo e condiziona le relazioni tra i personaggi" (Suelotto 2007: 12). Ne consegue che nel presente lavoro si terrà conto dell'importanza in *Nenhum olhar* del radicamento al territorio in cui vivono i personaggi, sulla base del fatto che "il paesaggio si propone [...] come termine per eccellenza dello sguardo, con le sue lontananze, ampiezze, molteplicità" (Bagnoli 2003: 20-21) e che negli esseri umani la percezione di sé e del proprio corpo nello spazio, avviene in forma prioritaria attraverso la vista (Marazzi 2002: 15).

Il romanzo è improntato su motivi di un Portogallo a vocazione rurale. Per mezzo del recupero di un macrotesto biblico che affiora nei nomi dei personaggi – Giuseppe, Gabriele, Salomone, Mosè, tra gli altri – e in luoghi come il Monte degli Ulivi, Peixoto racconta la vita ripetitiva di una piccola comunità di campagna operando un abbassamento del testo di partenza tramite l'utilizzo di elementi grotteschi e fantastici.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Cfr. "Lo guardo, e questo è già rispondergli" (Peixoto 2000: 70) e "l'ho chiamata con lo sguardo" (Peixoto 2000: 208).

<sup>8</sup> Cavaliere vede in *Nenhum olhar* un "richiamo alla struttura formulaica tipica delle grandi narrazioni epiche, trasmesse originariamente in forma orale, che contribuisce a definire un universo caratterizzato da una temporalità ciclica, quasi immobile" (2002: 219)



Além dos nomes de personagens, o monte das oliveiras é o espaço no romance, o local em que se passa grande parte dos acontecimentos, da mesma maneira em que na Bíblia esse monte é citado freqüentemente, ora como um lugar de repouso para Jesus, ora como local de importantes decisões que ele toma ao lado de seus apóstolos. Dessa forma, tanto os nomes das personagens quanto o espaço privilegiado citados em *Nenhum Olhar* fazem parte de uma episteme imediatamente reconhecível – as Sagradas Escrituras – [...]. (Lopondo, Suelotto 2008: 248)

Non mancano reminiscenze del Saramago di *Una terra chiamata Alentejo* (1980), non solo per quanto riguarda l'attenzione all'intrastoria, ovvero la narrazione della storia della gente comune, ma anche e specificamente per l'ambientazione, ovvero per l'elevazione del paesaggio a "elemento strutturale" del romanzo (Bagnoli 2003: 8). Peixoto non taglia il legame con le proprie origini alentejane, eppure questo non lo allontana dalle traiettorie globalizzanti della letteratura odierna poiché, come nota Silvia Cavalieri, traduttrice di *Nenhum Olhar* in italiano, la sua scrittura "trascende sempre [...] i limiti di un impianto regionalista, per rappresentare temi che percorrono trasversalmente lo spazio e il tempo: l'amore, la morte, i legami di sangue" (Cavalieri 2009: 287). La strategia messa in atto da Peixoto consiste nell'impiego di elementi del territorio fisicamente connotati quali il clima e la natura tipiche della regione. Caratterizzato da estati particolarmente torride, il clima si impone già nell'incipit:

Oggi il tempo non mi ha ingannato. Non si sente un soffio di vento nel pomeriggio. L'aria brucia, come se fosse un alito caldo di fuoco, e non solo aria da respirare, come se il pomeriggio non volesse ancora morire e cominciasse qui l'ora del caldo. (Peixoto 2000: 3)

Allo stesso modo, la natura contribuisce a ricreare un ambiente e a tracciare i segni di un paesaggio riconoscibile; la presenza degli ulivi e dei sugheri lungo la pianura si impone allo sguardo in una "lenta combustione dell'aria e della terra" (Peixoto 2000: 6):

I sugheri che si vedono da qui si curvano più che possono sulla terra, per far sì che il fresco che sentono nelle radici si diffonda in tutto il tronco, in tutta la linfa, fino ai rami più giovani; si curvano sulla terra come condannati, lamentandosi del sole che gli abbronzia la corteccia. (Peixoto 2000: 70)

Attraverso il ricorso a stereotipi, prende corpo l'immagine consolidata che dell'Alentejo può avere un visitatore esterno, delineando così ciò che abbiamo definito come "pittresco". Allo stesso tempo, però, si innesca un processo inverso, poiché le stesse cose che rendono riconoscibile un luogo a uno sguardo estraneo, rendono lo stesso luogo alieno a coloro che lo abitano.



In generale, “lo sguardo sul paesaggio è la forma letteraria del rapporto con la conoscenza del mondo” (Bagnoli 2003: 20-21). I personaggi di *Nenhum olhar* vivono una condizione di *existential insideness*,<sup>9</sup> tipica di chi risiede in un territorio senza averne coscienza, in modo naturale, come dato di fatto. Giuseppe dice:

Dovunque vado, dovunque vada, mi accompagna la pianura. I sugheri e i lecci rimangono indietro e vengono a poco a poco sostituiti dai sugheri e dai lecci. Al posto di quello che vedo crescono le querciole rugose e nello spazio di pochi metri, diventano sugheri imponenti. (Peixoto 2000: 71).

Per lui la campagna è come una persona di famiglia con cui dice di aver parlato molte volte (Peixoto 2000: 80). Anche Saramago, in *Una terra chiamata Alentejo*, apre ad effetto affermando che “la cosa più abbondante sulla terra è il paesaggio” (Saramago 1980: 5) e cita, dopo poche righe, gli alberi che caratterizzano la regione, “le grandi solitudini di sugheri e di stoppie” (Saramago 1990: 377). Ma è forse dal neorealismo di Miguel Torga (1907-1995) che Peixoto trae ispirazione per lo stile “terrigeno” (Cavaliere 2009) che caratterizza la sua scrittura – uno stile, cioè, radicato alla propria terra – e attinge elementi che contribuiscono a comporre un quadro paesaggistico dotato di elementi mitici, in cui il suolo, colui che vi abita e l’elemento religioso si trovano strettamente interconnessi.<sup>10</sup> L’Alentejo è per Torga sinonimo di “pianura immensa” (1950: 119), “terra promessa” (1950: 120), “oceano di terra puro, austero e virile” (1950: 121); è una terra dalla “fisionomia inconfondibile” (1950: 127) in cui l’uomo, l’“immensa estensione che lo circonda” (1950:122) e Dio sono una cosa sola.<sup>11</sup>

Ma la terra alentejana può essere ancora contemplata nel suo stato originario, vigorosa, esposta e aperta. È in essa che mi riempio l’anima e affondo i piedi, in un incontro fra la radice e l’humus delle origini. Stringo in un tenero abbraccio chilometri e chilometri di un’argilla che continua a essere disponibile anche quanto tutto sembra seminato. *Li, il corpo può ancora toccare il fango con cui Dio lo ha creato* (Torga 1950: 122, corsivo mio).

Il legame uomo-paesaggio ha un antecedente anche in Saramago dove una formica, che ha assistito a un omicidio, guarda in viso il morto e, dalla sua prospettiva distorta,

<sup>9</sup> Cfr. De Fanis (2001: 41), Raffestin (1986: 55) e Fremont (1978: 138).

<sup>10</sup> Questo stesso sentimento di attaccamento intimo alla terra in Miguel Torga è detto “tellurismo” – si veda “tellurismo”, in Lusofonia, Plataforma de apoio ao estudo da língua portuguesa no mundo (a cura di José Carreiro), <[http://lusofonia.com.sapo.pt/literatura\\_portuguesa/torga.htm#\\_Presença](http://lusofonia.com.sapo.pt/literatura_portuguesa/torga.htm#_Presença)> (15/01/2014) – in quanto azione che esercita un territorio sull’uomo (Cfr. “influência do solo de uma região sobre o caráter, os costumes etc. de seus habitantes” dizionario Houaiss (2009).

<sup>11</sup> Cfr. “È la terra alentejana che ha forgiato l’uomo alentejano” (Torga 1950: 123) e anche “[...] forse non c’è nulla di più espressivo di questo nitido limite fra l’intimità dell’uomo e l’integrità dell’ambiente. Si assicura in questo modo la conservazione di una dignità che il bipede non deve alienare, né il paesaggio perdere” (Torga 1950: 122).



lo vede “come un gigantesco paesaggio” (Saramago 1980: 172).<sup>12</sup> Così in *Nenhum olhar*, sotto “il caldo schiacciante che attraversa la polvere [e] le pietre” (Saramago 1990: 400)<sup>13</sup> di una terra definita “ardente” (Saramago 1990: 400), Giuseppe porta sulla pelle la “luce ocre della terra” (Peixoto 2000: 4) nello stesso modo in cui gli uomini, che tornano la sera stanchi dal lavoro, “portano un po’ di questa pianura sul viso” (Peixoto 2000: 71). Mediante l’assunzione del paesaggio su di sé, dunque, gli uomini sono incapaci di vederlo (tranne rare eccezioni) – così come non si può vedere il proprio viso senza l’aiuto di uno specchio – perché essi sono il paesaggio:

Guardo fisso il sole. Il tronco del sughero grande si fonde lento con la mia schiena e mi trasforma in legno. La terra si fonde lenta con le mie gambe stese e mi trasforma in terra. Guardo fisso il sole. Il mio sguardo è il sole. (Peixoto 2000: 177)

Il paesaggio, infatti, “non è un fenomeno oggettivo” (Jakob 2005: 9) né “la mera rappresentazione di una veduta naturale ma un processo culturale articolato, un «fare paesaggio» che presuppone un alto grado di autocoscienza intorno ai problemi della percezione e della rappresentazione verbale di un luogo” (Meschiari 2008: 72), che gli abitanti dell’Alentejo peixotiano non possiedono, non solo perché radicati in una comunità arcaica ma anche per il silenzio che li caratterizza. Essi mancano di un orizzonte di conoscenze geografiche e della consapevolezza di un’opposizione campagna-città, condizioni indispensabili per avere coscienza di un paesaggio (Jakob 2005: 15-17). Inoltre sono incapaci di una percezione estetica della natura in grado di trasformarsi in rappresentazione, in immagine interiorizzata (Jakob 2005: 11).

Tuttavia l’operazione descrittiva è affidata a colui che non vede, non perché privo della facoltà di vedere, quanto perché chiuso in una stanza senza finestre a scrivere. Egli è l’unico a possedere quell’immagine interiorizzata di paesaggio che gli permette di descrivere pur non guardando. La sua missione sta nel raccontare ciò che gli uomini non sono in grado di dire né di vedere pur con gli occhi aperti sul paesaggio, o forse è proprio perché i loro occhi sono troppo aperti che vengono frustrati dall’insuccesso comunicativo o, ancor peggio, dalla luce del sole. Dice l’“uomo”: “meglio che sia io a essere sconfitto, piuttosto che i vostri sguardi, che ho sempre voluto difendere” (Peixoto 2000: 73). La sua particolarità sta nell’essere un narratore onnisciente e allo stesso tempo inserito nella vita dei propri personaggi che, da una parete confinante alla sua, possono

---

<sup>12</sup> Cfr. anche il mondo visto dalla cagna di Giuseppe in *Nenhum olhar*: “Molto vecchia, sdraiata, come se stesse dormendo, la cagna ricordava la notte in cui, trent’anni prima, aveva visto il suo padrone appeso al leccio ritorto della collina del patibolo [...]” (Peixoto 2000: 113-114).

<sup>13</sup> Cfr. “tutte le vie del paese erano di polvere e di pietre” (Peixoto 2000: 41).





sentire la penna stilografica che traccia le lettere sulla carta [...] [e] il vicino che ammicchia lunghe pagine e, a volte, si riusciva addirittura a sentirlo che intingeva con estrema delicatezza la punta della penna nell'inchiostro. (Peixoto 2000: 63)

L'ascolto è reciproco:

Dall'altra parte la moglie di Giuseppe si è avvicinata adesso alla parete. Questo lo so non perché la veda o senta il benché minimo rumore, ma perché la sento attraverso la parete e perché sento il rumore tenue che fa ascoltando, non c'è nessuna azione che non faccia rumore e il cui rumore non possa essere identificato, se stiamo sufficientemente attenti e viviamo il tempo sufficiente per conoscere questo genere di cose (Peixoto 2000: 63).

L'uomo chiuso in una stanza senza finestre a scrivere – non c'è altro modo per chiamarlo – rappresenta un personaggio chiave, che alterna la sua voce a quella di molti altri dando vita a un romanzo polifonico a cui si aggiungono le voci indistinte del popolo, per lo più intrise di luoghi comuni e dicerie (di diversa natura ma affini alle espressioni e proverbi della cultura popolare inseriti nella narrazione di molta narrativa saramaghiana).

Le voci mischiate degli uomini erano allora un mare che stendeva onde di parole sulle teste; onde che partivano da un rumore e si stendevano lunghe in un frastuono diffuso, per poi subito ritirarsi, lasciando nell'aria rimasugli di parole, sillabe senza valore e disordinate come cianfrusaglie in una soffitta (Peixoto 2000: 5).

Infine, l'importanza della cornice come modalità di rappresentazione visiva della narrazione è legittimata all'inizio del romanzo da una scena che, al pari di un'inquadratura filmica che ampliasse la visione retrocedendo la videocamera, si allontana dal luogo di cui si sta parlando – in concreto, un interno – per osservare come "gli uomini nell'osteria erano lo spazio aperto di una porta" (Peixoto 2000: 4). Gli uomini diventano quindi paesaggio anche entrando nell'inquadratura altrui, nello spazio visivo di chi li osserva da lontano. Il finale del romanzo chiude in modo apocalittico, con una comprensione sulle cose del mondo rinnovata, con una capacità di vedere mai avuta prima (Cavalieri 2002: 222) al punto tale che tutto implode, impedendo perfino all'uomo chiuso in una stanza a scrivere di continuare nel suo lavoro:

L'uomo che sta chiuso dentro una stanza senza finestre a scrivere si fermò improvvisamente a metà di una frase e la fine, per lui, fu l'inchiostro che scomparve dalle pagine che aveva vissuto, furono i fogli di carta che scapparono da se stessi e si trasformarono nel più assoluto vuoto di tutto. Il mondo finì. E non rimase nulla. Né le certezze. Né le ombre. Né le ceneri. Né i gesti. Né le parole. Né



l'amore. Né la luce. Né il cielo. Né i sentieri. Né il passato. Né le idee. Né il fumo. Il mondo finì. E non rimase nulla. Nessun sorriso. Nessun pensiero. Nessuna speranza. Nessuna consolazione. Nessuno sguardo (Peixoto 2000: 213-214).

Peixoto sembra collocare alla fine del romanzo l'implosione dei tentativi – evidentemente falliti nella trama romanzesca, dove lo sguardo è sempre disatteso – della rappresentazione del paesaggio. Ciò che viene reso con la massima lucidità è la volontà di descrivere che deve però cedere alle tensioni dell'*onnipaesaggio*, creazione culturale di un'epoca di "babele paesaggistica" quale l'attuale (Jakob 2009: 7) in cui gli esseri umani vivono sovraesposti alle immagini di paesaggio (Jakob 2009: 8) con la conseguenza di perdere la capacità di stabilire un contatto visivo autentico con la natura. L'esperienza soggettiva del paesaggio, infatti, risulta mediata dall'esistenza di un prodotto standardizzato che rende l'esperienza paesaggistica individuale non più diretta ma filtrata da immagini-paesaggio culturali e collettive.<sup>14</sup>

L'uomo chiuso in una stanza senza finestre a scrivere ha perduto la capacità di descrivere il paesaggio per essersene distanziato eccessivamente, rinunciando proprio a un necessario contatto visivo diretto con l'ambiente circostante. Il suo è un metadiscorso quasi involontario sulla condizione dell'uomo globalizzato, le cui istanze Peixoto assume su di sé facendosi portavoce di una tensione tra il locale e il globale che qui prende le forme di un tentativo di recupero del senso del luogo.

## BIBLIOGRAFIA

Bagnoli V., 2003, *Lo spazio del testo. Paesaggio e conoscenza nella modernità letteraria*, Pendragon, Bologna.

Bertone G., 2001, *Letteratura e paesaggio. Liguri e no. Montale, Caproni, Calvino, Ortese, Biamonti, Primo Levi, Yehoshua*, Manni, Lecce.

Cavaliere S., 2002, "Andare a cercare le cose dove sono o della creatività letteraria come riscoperta del dimenticato", Postfazione a José Luís Peixoto, *Nessuno sguardo*, La Nuova Frontiera, Roma, 2002.

Cavaliere S., 2009, "Terra che copre, terra che nutre – Morte e (ri)nascita nella scrittura di José Luís Peixoto", in *Confluenze*, Vol. 1, No. 1, 2009, pp. 287-290, <<http://confluenze.cib.unibo.it/article/view/1437/803>> (15/01/2014).

---

<sup>14</sup> Jakob tiene a sottolineare che un contatto puramente autentico con il paesaggio in realtà non esiste, poiché l'esperienza paesaggistica individuale risulta sempre mediata da una visione soggettiva. Tuttavia, in questa sede si intende far leva sulla contrapposizione tra rappresentazione personale con rapporto diretto tra soggetto e paesaggio e rappresentazione "manipolata dal discorso sul paesaggio" (2009: 13).





De Fanis M., 2001, *Geografie letterarie. Il senso del luogo nell'alto Adriatico*, Meltemi, Roma.

Fidalgo Peixoto F.M. Trigo Pimentel, 2010, *A Retórica do Olhar no Romance "Nenhum Olhar" de José Luís Peixoto*, Tesi di laurea magistrale, Universidade de Aveiro Departamento de Línguas e Culturas <<http://ria.ua.pt/bitstream/10773/3887/1/4375.pdf>> (15 gennaio 2014).

Fremont A., 1978, *La regione. Uno spazio per vivere*, Angeli, Milano.

Iacoli G., 2012, (a cura di) *Discipline del paesaggio. Un laboratorio per le scienze umane*, Mimesis, Milano–Udine.

Jakob M., 2005, *Paesaggio e letteratura*, Leo S. Olschki.

Jakob M., 2009, *Il paesaggio*, Il Mulino, Bologna.

Lopondo L. e K. Suelotto, 2008, "A intersecção discursiva em *Nenhum olhar* de José Luís Peixoto", in *Itinerários, Araraquara*, n. 26, 245-255, <<http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/1181/961>> (15/01/2014).

Lusofonia, Plataforma de apoio ao estudo da língua portuguesa no mundo (a cura di José Carreiro), <[http://lusofonia.com.sapo.pt/literatura\\_portuguesa/torga.htm#Presença](http://lusofonia.com.sapo.pt/literatura_portuguesa/torga.htm#Presença)> (15/01/2014).

Marazzi A., 2002, *Antropologia della visione*, Carocci, Roma.

Meschiari M., 2008, *Sistemi selvaggi. Antropologia del paesaggio scritto*, Sellerio, Palermo.

Milani R., 2001, *L'arte del paesaggio*, Il Mulino, Bologna.

Muñoz Molina A., [2000] 2002, "Notizie di un altro mondo" in Peixoto J. L., *Nessuno sguardo*, La Nuova Frontiera, Roma, pp. VII-XI.

Peixoto, J. L., [2000] 2010, *Nenhum olhar. Lisboa: Quetzal*, traduzione italiana a cura di Cavalieri S., *Nessuno sguardo*, La Nuova Frontiera.

Raffestin C., 1986, "Punti di riferimento per una teoria della territorialità umana", in Copeta C. *Esistere e abitare. Prospettive umanistiche nella geografia francofona*, Angeli, Milano, pp. 75-107.

Rodoreda M. [1961] 2004, *La morte e la primavera*, traduzione italiana a cura di Servidei B., Sellerio, Palermo.

Roger A., 1997, *Court traité du paysage*, Gallimard, Paris.

Russo V., 2004, "La calligrafia del buio. Allegoria della fine in José Luís Peixoto", postfazione a *Una casa nel buio*, di J. L. Peixoto, La Nuova Frontiera, 2004, pp. 259-267.

Saramago J., [1980] 2006, *Una terra chiamata Alentejo*, traduzione italiana a cura di Desti R., Einaudi, Torino.

Saramago J., [1990] 2011, "La grande e ardente terra, l'Alentejo", in *Viaggio in Portogallo*, traduzione italiana a cura di Desti R., Feltrinelli, Milano, pp. 367-432.

Sorrentino F., 2010, (a cura di) *Il senso dello spazio. Lo spatial turn nelle teorie letterarie*, Armando Editore, Roma.



Suelotto, K. C. Franco De Medeiros, 2007, *Cronotopia e tragicidade em Nenhum Olhar, de José Luis Peixoto*, <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp059700.pdf>> (15/01/2014).

Torga M., [1950] 1967, "O Alentejo", in *Portugal*, Coimbra, pp. 119-129.

Tosco, C., 2007, *Il paesaggio come storia*, Bologna, Il Mulino.

---

**Katiuscia Darici** è dottoranda del XXVIII ciclo in Letterature Straniere e Scienze della Letteratura presso l'Università degli Studi di Verona in cotutela con l'Università Pompeu Fabra di Barcellona, con una tesi di letteratura spagnola sul romanzo del XXI secolo in ambito iberistico e, in particolare, sui seguenti casi studio: José Luís Peixoto, Andrés Neuman e Albert Sánchez Piñol. Ha pubblicato articoli su Eduardo Mendoza, José Saramago, e Albert Sánchez Piñol. Ha in corso di pubblicazione la curatela *Formentera. Ritratto di un'isola*. Ha cocurato il volume *Il lettore in gioco. Finestre sul mondo della lettura*, Edizioni Ca' Foscari, 2013. È membro di LISaV Laboratorio Internazionale di Semiotica a Venezia.

[katiuscia.darici@univr.it](mailto:katiuscia.darici@univr.it)