

ESTADO NOVO: LA “NOVITÀ” DELLA TRADIZIONE. Per una semantica del tempo durante la fase di consolidamento del salazarismo¹

AGNESE SOFFRITTI
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CATANIA

Abstract – By analyzing the imagery promoted by the Estado Novo through its ideological propaganda activities, previous scholarship has highlighted over time the regime’s alleged intention of breaking free from convention and turn to innovation, rather actually staging cultural policies based on traditionalist principles. In the present study I will therefore try to clarify the tensions underlying these apparently oxymoronic cultural constructions, by focusing on the analysis of popular cultural forms and their involvement in the construction of the national imagery.

Keywords: Estado Novo; modernity; past; propaganda; popular culture.

1. Introduzione

Il dibattito accademico relativo all’Estado Novo (1933-1974) vede contrapporsi visioni discordanti in merito alla sua possibile iscrizione entro il paradigma di un regime fascista tout court.² Non vi è dubbio che la dittatura portoghese presenti alcune singolarità che ci parlano della specificità del contesto in cui essa si radica, una di queste è il rapporto con il tempo, la strana tensione tra un invocato impulso modernizzatore e un attaccamento al passato, dimensioni che coesistono e dialogano in modo complesso. Per Costa Pinto e Almeida de Carvalho la mancanza di chiarezza concettuale emersa nel dibattito storicista sarebbe dovuta in buona parte proprio a questo ambiguo intreccio di temporalità (Almeida, Pinto 2018, p. 131).³ Gli autori evidenziano sin da subito i punti di divergenza tra la caratterizzazione dell’uomo fascista e quello salazarista: l’uomo fascista virile, militarizzato, attivo, fissa ossessivamente il futuro, mentre l’ideale dell’uomo portoghese

¹ Il presente articolo intende concentrarsi sulla fase inaugurale e di consolidamento dell’Estado Novo (fino agli anni ’40 - si veda Rosas, Brandão de Brito 1996.) quale periodo cruciale per individuare alcune tendenze sintomatiche di un evolversi dei processi di significazione del tempo rispetto al XIX secolo.

² Adinolfi (2007), Torgal (2009), Rosas (2019).

³ Ma anche Pimenta (2011).

sotto l'Estado Novo, sebbene ugualmente imbevuto di nazionalismo, è quello di un "God-fearing middle-aged man who was happy with his lot in society" (Almeida, Pinto 2018, p. 142). Per riuscire a decifrare il senso di questa differente figurazione entro regimi autoritari che per altri versi presentano molti punti di contatto, ma anche per chiarire l'articolazione di un'identità nazionale che si va costruendo su uno sguardo divergente, orientato simultaneamente al passato e al futuro,⁴ e infine per capire quanto l'universo culturale salazarista si innesti su un terreno già predisposto a giochi di prestigio con il tempo, sarà utile interpellare, oltre ai testi programmatici, i prodotti della cultura visuale:

In Portugal, the visual gained unprecedented importance during the 1930 and 1940 as a site around which the state sought to construct its discourses of power. For a culture in which literacy was highly uneven, the visual represented a means of reaching new audiences, and use was made of its powers of sensual immediacy to communicate both directly and indirectly with these audiences. (Sapega 2002, p. 46)

Del resto, l'epoca in cui Salazar fonda la propaganda sull'immagine, è accompagnata da una diffusa "atmosfera magazinesca" (Acciaiuoli 2013, p. 108) di cui la rivista *Panorama* si fa ambasciatrice.

2. Ansia di trasformazione

Dal punto di vista programmatico, il nome del regime è molto incisivo: il termine Estado Novo, comparso per la prima volta nel '32, allude al proposito di stabilire un nuovo ordine, contro, si intende, il clima di instabilità, se non di vera e propria degenerazione, instaurato dalla Repubblica. L'Estado Novo si prefigge di creare un *homem novo*, basandosi in questo senso su un'ideale di *revolução integral*⁵ che va molto oltre il semplice progetto politico (Torgal 2009, p. 80), inneggiando ad un processo di rinnovamento sociale e culturale globale, dello "spirito" (da cui deriverà non a caso l'idea di *Política do Espírito*), che avrebbe condotto alla costruzione di un nuovo corpo nazionale, un Estado Novo a tutti gli effetti. La portata di trasformazione culturale e non solo politica è attestata dal ruolo attribuito al Secretariado da Propaganda

⁴ Anche se il peso attribuito al passato pare preponderante, per lo meno in una prima fase, tanto nell'ossessiva celebrazione del passato nazionale, quanto nella consacrazione dello spazio tradizionale che viene interpretato quale cristallizzazione di un vivere fuori dai tumulti del moderno. Questa tendenza verrà mitigata negli anni '50 quando, in seguito a un rapido processo di industrializzazione e urbanizzazione, acquisterà un maggior rilievo la corrente riformista e modernizzante del regime (Si veda Rosas, Brandão de Brito 1996, p. 318).

⁵ Si tratta di idee insistentemente ribadite, come sottolinea Torgal (2009, p. 156).

Nacional (SPN, 1933) in questo programma di 'educazione del popolo'. Ma anche dal fatto che erano diversi i movimenti che ambivano ad un rinnovamento, e che più tardi sarebbero confluiti nell'Estado Novo.⁶

Il lessico utilizzato negli ambienti politici dell'epoca è quantomai significativo: il cardinale Cerejeira aveva scritto alcuni testi intitolati significativamente *Cartas aos novos* (1933); ma questa era un'aspirazione condivisa già prima del '33: Pacheco de Amorim aveva dato alla stampa la *Nova geração* (1918), ma si pensi anche alla rivista *Ordem Nova* (1926-1927) che vede tra i suoi fondatori Marcello Caetano, e che riunisce cattolici e rappresentanti dell'integralismo lusitano.⁷ Del resto, già i militari sostenevano la necessità di una "Organização Nova, inspirada nas tradições da Pátria, mas sem ficar de bruços a dormir à sombra do passado" (Torgal 2009, p. 121). La necessità di rinnovamento sarà esplicitata anche da Salazar e dai suoi più stretti collaboratori durante l'Estado Novo. Ferro affermava senza remore che si preparava uno dei periodi più brillanti della storia che prevedeva: "uma obra de ressurgimento financeiro", "uma obra de expansão que aumenta o nosso domínio na Europa", "ideias que se agitam", "revistas literárias que se lançam", "industrias que se esboçam", "concertos, exposições, estudos...", "tudo pronto para partir" (Ferro, 1932) e per scuotere la "vida parada" che incatenava il Portogallo a un estenuante immobilismo. Anche João Ameal, in tono quasi futurista, faceva leva sulla forza della rottura: "O ambiente é revolucionário, é de destruição salutar de um velho sistema catastrófico" (Ameal in Torgal 2009, p. 107). Il senso della cesura rispetto al passato tuttavia si sarebbe dispiegato non in una volontà di modernizzazione ma piuttosto di rottura con uno stato di degrado imputato alla Repubblica, in favore di una rigenerazione nazionale che guardava paradossalmente ancora al passato, preconizzando la necessità di un reincontro del Portogallo con il vero sé stesso.⁸

L'aspetto più interessante è che questi pensatori ambivano a una "Evolução" che si riscontrava però nella "permanência", e che già Sardinha contrapponeva a ciò che considerava la falsa idea liberale di "progresso" (Torgal 2009, p. 80). Per Fernando Rosas, l'Estado Novo fu "a utopia corporativa do progresso possível sem sacrifício do mundo e dos valores

⁶ Fernando Rosas non manca di sottolineare che all'interno dello stesso Estado Novo sopravvivevano anime e sensibilità ben più diversificate di quella proposta dal discorso ideologico dominante. Non tutta la destra di fatto si riconosceva nel programma ultraconservatore ruralista e in un ordine sociale ieratico. Al Congresso dell'Industria del '33, per esempio, c'è chi manifesta palesemente di credere più nella tecnica e nelle conquiste materiali, che nello 'spirito' (Rosas 2001, p. 1033).

⁷ Movimento intellettuale e politico di forte radice nazionalista e tradizionalista riunito intorno alla rivista *Nação Portuguesa* (1914).

⁸ Questa doveva essere anche la dichiarata funzione del SPN: guidare i portoghesi a riscoprire la propria "essenza", "elevar o espirito da gente portuguesa no conhecimento do que é e vale".

tradicionais, em áreas de um equilíbrio elevado a princípio político em si mesmo” (Rosas 1997, p. 291).

3 Ansia di conservazione

Del resto sappiamo che la dittatura Salazarista fu marcatamente antimoderna,⁹ istituendo come valori assoluti quelli tradizionali: Dio, Patria, Famiglia. La propaganda del Secretariado avrebbe dato forma a una serie di iniziative per far sì che l’idea di popolare andasse a coincidere inequivocabilmente con quella di tradizionale (Melo 2001, p. 66), la cui anima sarebbe stata custodita dal mondo rurale (Alves 2013, p. 106). Raramente le città furono oggetto di attenzione da parte del regime¹⁰ che le dipinse come focolai di degenerazione, di perdita di identità, rimarcando che questa rimaneva intatta invece in quei luoghi non toccati dai processi di modernizzazione, le campagne.¹¹

A tale scopo giocarono un ruolo fondamentale le Exposições Nacionais e Internacionais, così come il Museu de Arte Popular (1948): avvalendosi di un processo di messinscena accattivante, che faceva perno sul pittoresco e sulla miniaturizzazione,¹² il regime sollecitò l’adesione sentimentale spontanea del pubblico a immaginari e valori conservatori. Si pensi emblematicamente al Centro Regional nell’Exposição do Mundo Português (1940), un dispiegarsi di scenari idillici e privi di stridori in cui qualunque *camponês* era un artista, e i diversi mestieri tradizionali rappresentati dal vivo venivano svolti senza fatica, inorgogliendo gli spettatori di quelle che venivano presentate come le proprie radici. Si tratta di una fantasmagoria che strizza l’occhio al pubblico visitante, invitandolo ad abbracciare queste costruzioni come la rappresentazione più autentica della propria identità.

In questo senso l’azione del SPN era a tutti gli effetti performativa, non solo perché si basava su una messinscena, ma perché nell’enunciare per immagini e artefatti culturali i contenuti dell’identità, con il pretesto di tutelarli, in realtà li andava creando e imponendo. Nello specifico si mirava a sollecitare un’identificazione¹³ con una certa immagine,¹⁴ quella di un

⁹ “Il salazarismo fu un taglio, sì, ma con la modernità.” (Pimenta 2001, p. 83).

¹⁰ “o país representado pela aldeia” (Melo 2001, p. 78).

¹¹ “As aldeias e os campos constituem o refúgio do elemento nacional, expulso das cidades que assimilaram o figurino cosmopolita” (Fernandes 1947, p. 8).

¹² Alves (2013) ha dedicato uno studio accurato al tema.

¹³ Per Melo il Museu de Arte Popular costituisce la “materialização arquetípica da concepção da cultura popular na vertente folclórica. A inauguração deste museu era o culminar de um processo de fixação visual, estética e simbólica do mundo da cultura popular” (Melo 2001, p. 79).

¹⁴ “Ferro invocou o vocabulário próprio da pintura, da escultura, do desenho e do cinema como meios expressivos de ordenação da realidade” (Acciaiuoli 2013, p. 71).

“retrato de alma de um povo que não quer renunciar nem à sua graça nem ao seu carácter” (Ferro 1948, p. 15), parole che in controtelo lasciano trasparire la paura della graduale perdita di identità che qualunque processo di modernizzazione innesca.

Se questo movimento è fisiologicamente innato nel dispiegarsi di un qualunque percorso di progressione storica, i timori del regime sottintendevano in realtà la minaccia di specifiche ricadute politiche che era necessario contenere: era indispensabile frenare lo sviluppo del Portogallo, eventualmente sollecitato da un paragone con i modelli stranieri, per scongiurare il rischio che i cittadini ambissero a conquistare uno statuto sociale e politico differente da quello che veniva affidato loro alla nascita, mettendo in pericolo l'immobilismo indispensabile alla sopravvivenza del regime stesso. Tanto la celebrazione del vivere tradizionale, come il nazionalismo, declinato anche nei toni di una sorta di protezionismo culturale e esplicitato in una dichiarazione d'amore incondizionata all'unicità del *locus*, non rappresentavano solo l'essenza del regime, ma la sua indispensabile garanzia di conservazione. Tutte le iniziative culturali di Stato, dai numerosi concorsi,¹⁵ alla costruzione delle Bibliotecas do Povo, alle iniziative delle Casas do Povo, al cinema e teatro itinerante fungevano per questo da apparati di riproduzione di un'ideologia conservatrice che si presentava come paladina dell'ordine e dell'armonia sociale, inculcando l'obbedienza all'autorità e ai valori cristiani nel culto della Nazione e dell'Impero. Per Castro Fernandes la funzione delle Casas do Povo era appunto quella di “defender a genuinidade do povo português contra as influências cosmopolitas e, portanto, desnacionalizadoras” affinché fossero “centro de resistência para a defesa da família, do mister e da Pátria” (1947, p. 113)

4. Intrecci temporali.

Ci troviamo di fronte a un quadro contraddittorio. La stessa propaganda si incaricava di mostrare che l'Estado Novo non aveva immobilizzato il Portogallo nel passato¹⁶ ma aveva determinato importanti progressi¹⁷ in ambito economico (un iniziale parziale risanamento dell'economia), ma

¹⁵ “A aldeia mais portuguesa de Portugal, “Concurso de Tintas e Flores”, “i ranchos folclóricos”, etc.

¹⁶ Claro, nel Mensário das Casas do Povo, in un intervento sulla vita e il lavoro del popolo portoghese nella letteratura, sottolineava che era necessario non dimenticare “o progresso trazido pelo Estado Novo” (Claro 1951, p. 19).

¹⁷ L'azione pedagogica dell'Estado Novo in realtà è ambivalente, da un lato proclama l'intenzione di fornire alla popolazione contadina i mezzi per un suo sviluppo culturale e tecnico, dall'altro si guarda bene dal realizzarlo (Melo 2001, p. 95).

soprattutto sociale, di cui sarebbe stata prova l' 'ordine' (ordine tuttavia imposto attraverso il controllo statale, la polizia politica, o in modo più sottile, attraverso strategie persuasive attuate tramite gli organi corporativi); culturale. A questo proposito merita una menzione l'inedito mecenatismo di Stato orientato a risollevare le sorti degli artisti locali attraverso l'istituzione di concorsi e mostre, salvo poi servirsi della collaborazione di questi ai fini della propaganda, per veicolare valori affatto innovativi. Parimenti, la manifesta intenzione di elevare il popolo e il suo tenore culturale e materiale ad assoluta priorità, come avrebbero dovuto attestare l'istituzione delle Casas do Povo, delle Bibliotecas do Povo, della Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho, delle feste e manifestazioni culturali popolari, si carica di una valenza ambigua quando riconosciamo in questi luoghi degli spazi di controllo e di educazione ai valori garanti del mantenimento dello status quo: “A FNAT defende a tese de que devem ser conservadas tôdas as tradições populares que não se oponham à marcha da civilização cristã, porque elas asseguram a originalidade da fisionomia nacional” (FNAT 1944, p. 13).

Del resto, si parla costantemente di “cultura popolare”, ma il popolo smette di essere inteso come autore, e si trasforma nell'oggetto di contemplazione di un'élite, incarnata nella figura degli etnografi, che sancisce cosa sia degno o meno di rientrare nella categoria di popolare, in un processo di reificazione guidato dall'alto, che inibisce qualsiasi espressione autentica e spontanea. “A cultura popular é função do regime” (Melo 2001, p. 76), che si arroga il diritto di “reintegrar” il popolo nei valori che ritiene essergli propri¹⁸ e che esistevano prima che il suo spirito fosse ‘corrotto’ dalla Prima Repubblica o dalle modernità altrui. Vale a dire, valori propri del passato. Si prenda ad esempio la I Exposição de Arte dos Trabalhadores: teoricamente tutti i cittadini vi potevano partecipare, dando mostra delle più aggiornate abilità tecniche e velleità artistiche, ma il comitato organizzativo avrebbe finito per valorizzare solo i manufatti che mostravano inequivocabilmente la loro matrice tradizionale e dunque conservatrice. In particolar modo nell'allestimento delle mostre l'intervento degli ‘specialisti’ nel forgiare e delimitare le espressioni di natura popolare ha una ricaduta importante: “Não há interesse na interação cultural, apenas se valoriza a conservação de um repositório de usos e costumes, como se se tratasse de uma coleção de museu” (Melo 2001, p. 67). La cultura popolare viene in questo modo congelata in un passato che si perpetua nel presente, e lo ingoia.

Colpisce tuttavia come il regime riesca, tramite raffinati escamotage di natura retorica, a farci credere esattamente il contrario. Le parole di R. Claro

¹⁸ L'azione di manipolazione della cultura popolare è denunciata chiaramente anche da Alves: “Na realidade o Secretariado não mostrava o povo do campo como era mas como deveria ser.” (Alves 2013, p. 113).

nella sua vigorosa difesa della vitalità del romanzo rustico di radice ottocentesca in epoca salazarista, ne sono un esempio. Secondo il critico, se era innegabile la graduale perdita di carattere delle genti di campagna, per via del diffondersi dei mezzi di comunicazione, il romanzo rustico non perdeva per questo la sua forza poiché “as almas, essas, permaneceram as mesmas, e, se o exame for profundo e atento, a obra será sempre actual” (Claro 1951, p. 19). Si tratta di un buon esempio della manipolazione retorica che è la forza del regime:¹⁹ a ben vedere non è una proposta di modernità a emergere da questa analisi culturale, ma il suo contrario. Se le anime sono sempre le stesse, il fatto che le opere rimangano ‘attuali’ attesta la consacrazione dell’immobilismo, del passatismo, e non di un orizzonte storico culturale al passo coi tempi.

Certo, non solo le sensibilità politiche ma anche quelle artistiche convogliate nell’Estado Novo erano plurali:²⁰ una figura pubblica del calibro di António Ferro, che negli anni giovanili si era distinto come esuberante modernista,²¹ una volta a capo del SPN sosterrà senza mezzi termini la necessità di difendere audacemente l’arte moderna. Non mancherà di prendere provvedimenti in questo senso, istituendo la prima Exposição de Arte Moderna nel ‘35, ma i risultati saranno molto al di sotto delle aspettative: sul Diário de Notícias del 16 marzo si legge infatti che le mancava decisamente “o reflexo do século que passa”.²² Lo sforzo di dare risalto alla facciata moderna della nazione avrebbe richiesto ancora svariati anni di elaborazione per incarnare nel ‘40 nella sontuosa Exposição do Mundo Português.

E se i contenuti dell’Exposição si orientavano comunque alla glorificazione del passato, nello stesso anno usciva l’Album *Portugal '40*, dove lo sguardo nostalgico veniva liquidato nella presentazione di una nazione moderna, in cui nascevano nuovi quartieri, scuole, infrastrutture dando prova di un vigore progettuale e una competenza tecnica che la stessa Exposição come grande fantasmagoria moderna avrebbe consacrato.

¹⁹ Non a caso Margarida Acciaiuoli intitola uno dei suoi studi *António Ferro. A vertigem da Palavra* (2013).

²⁰ La complessità di visioni in seno al regime ha indotto Torgal a intitolare appunto la sua cruciale pubblicazione *Estados Novos-Estado Novo* sottolineandone la sua anima plurale. (Torgal 2009, p. 48)

²¹ Cosmopolita, narcisista, irriverente, appassionato di musica moderna e dei Ballets Russes, nel Manifesto *Nós* (1921) esternava la sua ossessione per la Contemporaneità, il suo desiderio di sprovincializzare Lisbona e scuotere un Portogallo che “cheira a defuntos”. Se è vero che in un secondo momento arrivò a rinnegare la sua fase modernista, tuttavia la vulgata che vede in Ferro un “domesticador do modernismo” propone una lettura riduttiva della complessa armonizzazione di tradizione e avanguardia che hanno caratterizzato la sua azione (Barreto 2011) e che ci può suggerire linee di interpretazione dell’intrecciarsi di temporalità nell’Estado Novo.

²² “A proposta de uma exposição: a expressão dos modernos artistas na pintura e na escultura” in Diário de Notícias, 16 marzo 1935.

La grande ossessione del tempo pareva essere non tanto la modernità ma il passato: nella filosofia della storia elaborata dall'Estado Novo, due erano le età dell'oro proposte come punto di riferimento del presente: l'epoca medievale e soprattutto quella dei *Descobrimentos*, celebrate anche nella più moderna delle esposizioni, quella del '40.²³ All'esaltazione delle "idades gloriosas" faceva da controcanto quella di un presente identificato con la vita campestre tradizionale di epoca pre-industriale, di fatto, due forme di "non contemporaneità" (Melo 2001, p. 37). "Os tempos mais remotos continuam a viver hoje nas comunidades mais antigas; o campesinato é o lugar por excelência do surgimento do antigo na actualidade" (Ramos do Ó in Melo 2001, p. 37).

La cultura popolare, poi, non veniva celebrata nella sua complessità: le tradizioni a cui si dava maggior risalto erano proprio quelle che si andavano perdendo sotto la spinta dell'industrializzazione. Questo avvenne nel caso dei tappeti di Arraiolos, rilanciati dal SPN, quando ormai non erano che una tradizione agonizzante (Leal 2000, p. 45). Ossia, invece di aprire un dibattito sul senso e sulle manifestazioni dell'autentica e coeva componente sociale popolare, l'azione di propaganda mirava a disseminare il paesaggio nazionale di vestigi di un tempo che fu.

Il coinvolgimento di una disciplina come l'etnografia, nella realizzazione delle varie esposizioni, ci aiuta a cogliere ancora di più la natura ossimorica della progettazione del piano rigeneratore del regime: la cultura avrebbe dovuto ricevere vitalità dalla "animação arqueológica do passado" (Melo 2001, p. 10).

Ameal, ci restituisce una visione simile quando sostiene che per redimere la generazione pessimista del XIX secolo era necessario far nascere la "geração do regresso", che era, al contempo, la "geração do progresso" (in Torgal 2009, p. 107).

5. Il passato-presente

L'apparente contraddizione trova una sua spiegazione molto interessante perché ci illumina riguardo la concezione del tempo in epoca salazarista - diversa da quella di fine '800 - declinando in senso proprio il tema dell'eterno ritorno del passato in contesto lusitano. Quello che viene infatti invocato

²³ Più tardi, in alcune Esposizioni Internazionali come quella di Bruxelles del '58, in primo piano saranno poste le conquiste dello sviluppo industriale degli anni '50, facendo risaltare la dimensione modernizzante del paese, ma questa seconda fase del salazarismo non è oggetto del presente studio.

come viatico rigenerativo, non è tanto il ritorno ai tempi che furono,²⁴ quanto la pretesa di un "reincontro" con "a força viva da nação (Ferro in Diário de Notícias, 16 giugno 1936) che era stata in parte smarrita, ma che ancora, nella retorica della propaganda, risiedeva in Portogallo. Bastava andarla a cercare là dove era 'conservata intatta', nei villaggi rurali tradizionali, per esempio. Il passato glorioso come spunto a cui attingere per una rigenerazione presente, non era proposto come qualcosa di perduto da riconquistare, ma come qualcosa di mai passato, come qualcosa di vivo. Il movimento che sancisce la continuità simbolica del passato nel presente, consacrando quest'ultimo, nelle sembianze dell'Estado Novo, come momento di riscatto, è evidente nel richiamo delle date chiave dell'Exposição do Mundo Português:

1140 (1139 foi o seu prólogo...) explica 1640, como 1640 prepara 1940. São três anos sagrados da nossa história, o ano do crescimento, o ano do renascimento e o ano apoteótico do ressurgimento! O que vamos festejar não é portanto, apenas, o Portugal de ontem mas o de hoje".
(Ferro in Diário de Notícias, 17 giugno 1938)

Ramos do Ó coglie nel segno quando afferma che, nonostante il preponderante peso della storia, non si trattava allora di una "exposição arqueológica" ma piuttosto ideologica. (Ó 1987, p. 181). E non solo perché era manifesto l'intento propagandistico e il discorso di auto legittimazione del regime, ma anche perché il passato non veniva mostrato come un tempo-altro rispetto al presente.

Se dal piano della commemorazione storica passiamo al tema della ruralità, intesa come esplicitazione del desiderio di ripristino di un ordine antico, troveremo un trattamento del tempo non dissimile, che traspare dalla pianificazione stessa degli allestimenti di mostre e iniziative. Tanto Alves come Acciaiuoli, evidenziano la volontà di *presentificazione* della tradizione nelle mostre: "Ali nada tinha carácter retrospectivo. Cada coisa era familiar" (Acciaiuoli 2013, p. 208). Lo stesso curatore dell'Exposição del '35, Luís Chaves, lo conferma, dichiarando che l'intenzione non era quella di allestire alcuna esposizione etnografica ma "tornar palpável uma das vibrações da alma portuguesa" (Chaves in Acciaiuoli 2013, p. 208). Il fatto che nell'Exposição do Mundo Português non vi fossero manichini ma figuranti dal vivo e in movimento, avvolti in vestiti tradizionali sfavillanti, intenti a chiacchierare o lavorare, rafforzava l'idea di trovarsi di fronte a una realtà

²⁴ Il desiderio di un ritorno (impossibile) a un passato perduto impregna la letteratura di fine secolo, dal romanzo *A Ilustre Casa de Ramires* (Queirós 1900) ai toni nostalgici della poesia di António Nobre.

attuale, vivida e vivibile. Probabilmente l'apice di questo processo²⁵ lo si raggiunge con il Concurso da aldeia mais portuguesa de Portugal (1938): qui la finzione scenica, che pur tuttavia esiste,²⁶ viene aggirata dalla mancanza di una cornice fisica, come quella del museo, che più facilmente tradirebbe la percezione di uno sguardo mediato e orientato. Gli abitanti dei villaggi spolverano i vestiti della tradizione e delle feste, anche quelli andati in disuso, e si offrono allo sguardo del regime (e degli spettatori che avrebbero assistito al documentario di António Lopes Ribeiro) interpretando la quintessenza 'eterna' del luogo.

Il progetto di restauro di alcuni importanti monumenti storici di Lisbona, come la Sé e il Castelo de São Jorge, sono altrettanti modi di dare forma allo stesso movimento di rivitalizzazione del passato nel presente, in funzione del progetto di "ressurgimento nacional". Abbandonati all'incuria dalle generazioni precedenti, gli edifici vennero ripuliti, riparati e valorizzati dall'equipe di Salazar, grazie anche a una serie di interventi incisivi sullo spazio circostante (la demolizione di alcuni fabbricati della Mouraria) che conferì loro una nuova posizione di rilievo proprio grazie ad un moderno intervento di pianificazione urbana. (Sapega 2002, p. 47). Non si tratta solo di monumenti che risorgono, ma anche dei pilastri ideologici (il potere statale e quello della chiesa) che acquistano una nuova vitalità nella dottrina salazarista e nel contesto sociale, sottolineando la loro dimensione di permanenza.

6. Continuare a esistere

Se a Exposição do Mundo Português se limitasse à encenação do passado, às alegrias da nossa Idade Média e da nossa Renascença, poder-se-ia afirmar: Muito bem, sem dúvida. Mas pode tratar-se de uma civilização morta. Era uma vez Portugal...Será ainda?- O Centro Regional, minhas senhoras e meus senhores, será a melhor resposta a tal pergunta.
(Ferro in Diário de Notícias, 3 de julho de 1940)

L'interrogativo amletico che dal Frei Luís de Sousa riecheggia lungo la storia dell'identità portoghese rivendica la sua attualità anche durante la prima metà del '900. Sembra meno importante definire esattamente cosa sia il Portogallo contemporaneo che accertarsi che esista, dargli una continuità.²⁷

²⁵ "As exposições internacionais já não eram suficientes, era necessário viver a encenação na própria realidade, na própria paisagem" (Sampaio 2012, p. 116).

²⁶ Sulla manipolazione dell'immaginario rurale all'interno del Concorso si soffermano Melo (2001), Alves (2013) e Sampaio (2012).

²⁷ È necessario ricordare che la fine dell'800 aveva inferto un duro colpo all'identità nazionale, allorquando l'Ultimatum inglese aveva mandato in frantumi il sogno della riattualizzazione del

Continuità è una parola chiave. Era necessario mostrare al paese che “as características da arte e indústria populares assentavam numa tradição que não fora interrompida” (Acciaiuoli 2013, p. 231). Per Alves l’arte popolare diventa allora idioma identitario (Alves 2013, p. 83),²⁸ simbolo non di un tempo ma di uno spirito. Per questo Ferro sosteneva che essa potesse e dovesse essere presa a fonte di ispirazione dall’arte d’avanguardia,²⁹ avanzando una proposta di sincretismo temporale che trova in questo modo una sua coerenza. La rinascita del folclore doveva fungere da elemento vivificatore del carattere nazionale.

Non si tratta allora di un ritorno al passato quanto di rendere eterno il passato, nel presente e nel futuro, negare la rottura e la crisi identitaria che da più di un secolo scuoteva il paese: “Tudo se mantinha como antes e poderia continuar a manter-se amanhã se houvesse vontade para isso” (Chaves in Acciaiuoli 2013 p. 214).

Il salazarismo, negli sfavillanti e accattivanti scenari creati nelle esposizioni, negli spettacoli, nelle competizioni e balli popolari, mette in mostra il tempo come immobile, come eterno. In sostanza, mette in scena un feticcio. Nonostante sia chiaro il tentativo di trasmettere vivacità, attraverso le comparse, i colori, le musiche, questi spettacoli ci trasmettono una sensazione di poca autenticità proprio nel momento in cui vengono caratterizzati dalla loro eccessiva tipicità.

Il SPN si sarebbe occupato allora della “ressureição do folclore como fonte vivificadora do carácter nacional e como nascente de uma arte simultaneamente portuguesa e moderna (Acciaiuoli 2013, p. 232). Quella che potrebbe suonare come una contraddizione si rivela come l’essenza del meccanismo appena illustrato. Assistiamo ad un processo di mercificazione e proiezione nel presente e nel futuro di quell’anima nazionale (prodotto di finzione) che avrebbe dovuto avere origini veraci e antiche. Per esempio, assistiamo alla trasformazione sineddotta di una parte (le regioni del Minho e dell’entroterra più isolato e meglio conservate) nel tutto (il paesaggio nazionale come un paesaggio di valli e campi, punteggiato di contadini e fattori): si presenta come un dato di fatto reale quella che in fondo è una costruzione, anche dal punto di vista della dimensione temporale.

progetto imperiale in Africa. Guerra Junqueiro aveva condensato il clima che si respirava all’epoca nel titolo emblematico della sua composizione in versi, *Finis Patriae* (1891). La Repubblica, dal canto suo, non era riuscita a risollevare le sorti del paese sprofondandolo in un’ulteriore crisi di natura politica ed economica.

²⁸ Chaves, in uno studio etnografico del 1940, rincara che “a continuidade que manifesta tem a evidência de uma alma intacta” (Chaves 1940).

²⁹ La scommessa di Ferro sulla rinascita dell’arte popolare sarà sostenuta da “uma geração de novos valores, procurando artífices e materiais novos para a construção de obras novas” (Ferro 1943, p. 18).

La strategia di costruzione, questa sì, però, è estremamente moderna e fa leva sulla spettacolarizzazione e l'uso dei media (radio, cinema e riviste in particolare).

L'idea di feticcio³⁰ tradita dalla spettacolarizzazione, mi pare appropriata in questo contesto non solo perché rimanda alla dimensione di falsificazione (la cultura popolare come funzione del regime³¹) ma proprio per il suo carattere idolatrico e di astrazione, che separa la realtà dal naturale fluire del tempo.

Il passato popolare, folclorico, tradizionale divenne materiale di appropriazione dell'arte moderna,³² che lo trasformava in qualcosa di diverso, di politicizzato. Le strutture architettoniche entro cui venivano esposti i prodotti dell'arte popolare ci forniscono un buon esempio di questa risignificazione: i padiglioni del Centro Regional, realizzati dagli architetti Veloso Reis e João Simões, si distinguevano infatti per la loro forte carica modernizzante (França 1980, p. 43), anche le modalità di esposizione erano audaci, e collocavano gli oggetti del mondo rurale entro strutture architettoniche e decorative in stile modernista. È proprio per mezzo di queste cornici che veniva veicolata la percezione che quella in mostra era, in fondo, l'identità attuale, moderna del Portogallo.

Del resto, il grande imperativo identitario era quello di affermare la nazione nel presente, non in un passato fin troppo grandioso da poter essere sostenuto con disinvoltura.

Estamos demasiadamente presos à memória dos nossos heróis. [...]O nosso passado heróico pesa demasiado no nosso presente. [...] Ao querermos agarrar-nos às concepções dos tempos heróicos, corremos o risco de parecermos como braços desocupados num mundo novo que nos não entende. Eis porque uma directriz nova deve ser dada à nação e à sua vida colectiva, aproveitando as formidáveis qualidades da raça e neutralizando alguns dos seus principais defeitos. Uma mentalidade nova fará ressurgir Portugal.

(Salazar in Ferro 1933, p. XLI)

Dalle interviste di Ferro a Salazar si evince di fatto la necessità di far valere la nazione nella contemporaneità.

³⁰ Si veda Fusillo (2012).

³¹ In Melo (2001, p. 76).

³² “As modalidades de exposição são de facto ousadas, com uma vertente lúdica bastante marcada na manipulação dos materiais e na disposição dos objetos” (Alves 2013, p. 83).

7. Non una questione di tempi ma di forze

Se i contenuti in esposizione possono essere analizzati secondo una linea di interpretazione che segue l'asse temporale arcaico-moderno, gli stessi possono prestarsi a una lettura che mette in evidenza il dialogo dell'immaginario nazionale con quello europeo, rivelando che ciò che vi è in gioco, in questo intersecarsi di piani, è una relazione di forze.

Lo scopo delle azioni della propaganda sono quelli di dipingere, attraverso il trattamento feticistico della cultura popolare, "a grande fachada de uma nacionalidade, o que se vê lá de fora" (Ferro 1933, p. 86).

Sappiamo che le grandi esposizioni internazionali, inaugurate intorno alla metà del XIX secolo, costituiscono palchi dove si disputa l'immagine delle nazioni, istituendo delle implicite esperienze di competizione su grande scala.

Il complesso nutrito dal Portogallo nei confronti dell'Europa è una costante identitaria (Lourenço 1990) che si acuisce sul finire dell'800 quando la nazione, che per un breve ma cruciale momento della sua storia si era posta come avanguardia dell'Occidente, prende atto della sua provincialità e marginalità, sia sul piano politico che culturale, a causa della sua arretratezza rispetto ai modelli di sviluppo del 'Centro'.³³

Studiando la produzione culturale della *fin de siècle*, è possibile osservare come, con la destrezza di un prestigiatore, il Portogallo abbia trasformato la sua carenza costitutiva in punto di forza, rivestendo la mancanza di industrializzazione e modernizzazione di valori positivi e paradigmatici, proprio in funzione del momento di crisi che l'Europa, insieme al mito del progresso, stava vivendo. A partire da questa constatazione ho proposto di riadattare la teorizzazione che Margarida Calafate Ribeiro ha elaborato rispetto al trattamento dell'impero, trasformato da fantasma in fantasia (Ribeiro 2004) anche al tema del moderno (Soffritti 2019). L'assenza di modernità che aveva semanticamente configurato il Portogallo come passato rispetto al tempo attuale dell'Europa, si era riconvertita in utopia di ricentrimento, fornendo l'immagine di un eden fuori dal tempo, immune dagli stridori e dalla degenerazione di una modernizzazione che non sempre si era tradotta in progresso.³⁴

Il panorama storico-culturale sopra tracciato suggerisce come questo meccanismo mantenga una sua produttività anche durante l'epoca salazarista.

Ferro è cosciente dello stato permanente di arretratezza che non è di molto cambiato rispetto al finire del XIX secolo, soprattutto dal momento che

³³ È la *Geração de 70* che ci propone la critica più lucidamente e dolorosamente completa dell'essere portoghese nella seconda metà del secolo.

³⁴ Eça de Queirós in *A cidade e as serras* (1901) decostruisce sagacemente il mito del moderno e del progresso di cui Parigi era emblema.

Salazar aveva combattuto in tutti i modi l'influenza dei modelli di sviluppo capitalistico straniero e aveva frenato l'industrializzazione in favore degli interessi latifondari (Pimenta 2011, p. 80), e soprattutto del mantenimento dell'ordine sociale ed economico tradizionale, funzionale alla stabilità del regime.

Per questo, in occasione dei momenti di confronto internazionale, si tentò di fare di necessità virtù: “Se não podemos levar máquinas, nem automóveis, nem aviões [...] porque não fazer uma parada de indústrias regionais, tapetes, mobílias, faianças – tudo quanto nos dá carácter, todas essas coisas pobres que são a riqueza, afinal, da alma de uma nação?” (Ferro 1929).

In realtà, verso gli anni '30 le economie capitaliste iniziano a entrare in crisi, al contempo la modernizzazione massiva aveva portato a un'uniformizzazione dei caratteri nazionali, per cui la celebrazione delle tradizioni autoctone e rurali aveva iniziato a prendere piede su larga scala e non era più appannaggio dei paesi considerati reazionari (Peer 1998).

Il Portogallo si presenta allora come un rifugio di fronte alle insidie della massificazione e della modernizzazione (Alves 2013, p. 236), e parte proprio dal paesaggio, inteso come testo da interpretare, la sua retorica di difesa. Al negrume delle città industriali contrappone la solarità dei paesaggi naturali; contro l'aggressività dei moderni manifesti pubblicitari, Ferro sostiene: “Os nossos cartazes são pintados pelo sol”, facendo eco a un leitmotiv che trova nella luce e nella dimensione naturale quei tratti positivi che caratterizzano i popoli meridionali in contrasto con quelli del Nord industrializzato, tema già evidenziato da Gomes Leal nel suo *Claridades do Sul* (1875). Altri sono i temi presentati con una certa ricorrenza: al materialismo crasso si fa corrispondere una politica dello spirito che traccia lo stereotipo di un popolo semplice ma lirico, di una terra pittoresca e tosca, che sa godere della propria semplicità e della ricchezza di quei beni non materiali che il resto dell'Europa non possiede più.

Scrivendo Robert Kemp, nel 1931,³⁵ in un testo intitolato *La Pastorale Portugaise*: “o que nos encantou e deslumbrou é o que não vemos em mais lado nenhum – na Europa – sem ser em Portugal: uma vida rústica e popular que nos faz lembrar as Geórgicas; uma população antiga e feliz” (in Alves 2013, p. 254). L'*occidentalità* del Portogallo intesa come marginalità, che tanta poesia dell'800 aveva già evidenziato,³⁶ non è più sentita in termini negativi, anzi, è proprio in questo mantenersi a parte che il paese trova il suo valore. Come a margine sarebbe rimasto rispetto all'esplosione del Secondo Conflitto Mondiale, il che gli avrebbe dato modo di dedicarsi all'allestimento di una

³⁵ Nel 1931 si tenne il V Congresso Internacional da Crítica a Lisbona a cui fu invitato Kempf.

³⁶ Si pensi all'emblematico *O sentimento de um Ocidental* (1880) di Cesário Verde.

mirabolante esposizione d'arte e cultura mentre il mondo precipitava in un vortice di violenza mai sperimentata prima.

L'isolamento rispetto all'Europa, mantenuto a denti stretti, riflette di fatto un isolamento che già la *Geração de '70* aveva denunciato nell' '800, ma si tratta ora di un isolamento voluto. Mentre le mire espansioniste delle nazioni centrali, alimentate da appetiti di natura materiale, avevano portate alla distruzione le potenze europee, il paese, nella sua accondiscendente miseria priva di stridori, poteva risignificare la rivendicata estraneità alle turbolenze internazionali come una conquista dello spirito: era questo il vero progresso³⁷ che il regime esaltava.

La politica del SPN che usa il popolare per fare un'arte di avanguardia, acquista allora un significato più ampio se collocata in questa dimensione sovranazionale. Nel celebre discorso di definizione della *Política do Espírito* (1935) Ferro ribadirà l'avanguardismo del Portogallo: "mas uma vanguarda antimoderna contra os erros do presente e ultra-moderna por todas as verdades que se contém no futuro" (Ferro 1943, p. 18).

L'idea di avanguardia, più che quella di modernità, è forse qui da recuperare. Termine elaborato in contesto militare, indicava in origine il reparto che precede le truppe in movimento. L'ambito semantico è quantomai appropriato perché rimanda ad un contesto di scontri di potere, nello specifico, metaforicamente, al rapporto complessato che il Portogallo vive nei confronti dell'Europa. Il paese, nel momento in cui si pone come alternativa a chi si è fatto sedurre dalle insidie della modernità, pur mantenendosi in uno stato di arretratezza materiale, emerge sugli altri, si colloca in prima fila, si presenta, come diceva Ferro, ultra-moderno.

Gli elementi di continuità rispetto ai meccanismi di compensazione della fine '800 sono evidenti. Allora, tuttavia, il discorso elaborato a partire dai margini conservava, per lo meno in prima battuta, un valore critico importante, mettendo in discussione per la prima volta le modalità del centro, come dimostra *A cidade e as Serras*. Già nella produzione seriale degli idilli campestri neoromantici questa forza veniva meno, suggerendoci piuttosto una strategia di fuga dal confronto con il presente. Con il salazarismo il paese tutto viene trasformato nel feticcio di un passato eternizzato in un bucolismo senza tempo, attraverso una messinscena che confonde realtà e fantasia. Questo sì è il frutto di un'operazione estremamente moderna, dove i musei, le esposizioni, le feste popolari servono tutti a tracciare una pennellata in questo affresco

³⁷ Sfogliando i giornali dell'anno 1940, si ha un'impressione davvero particolare: da un lato si parla della guerra, [...] dall'altro di un Portogallo che emerge come isola di pace in mezzo al conflitto. La pace era il grande trofeo che il salazarismo aveva da offrire al suo popolo. Si può comprendere così quale fu l'immenso valore strategico di questa manifestazione [l'Expo del '40] che celebrò non solo l'attività del regime, ma soprattutto il contrasto tra un'Europa in fiamme e un Portogallo in armonia e tranquillità" (Adinolfi 2007 p. 175).

realizzato da Ferro, scenografo di una specie d'opera d'arte totale che è il Portogallo durante l'Estado Novo.

L'atemporalità di un passato reso vivo nel presente e per sempre è l'essenza non tanto dell'anima lusitana ma delle strategie di radicamento del salazarismo che vorrebbe ridurre la nazione al paesaggio antico, naturale, rustico che gli etnografi avevano condensato in oggetti artigianali dall'elevato potere evocativo, come avrebbe denunciato con amara ironia Alexandre O'Neill nel descrivere il suo *Portugal* (1965):

Ó Portugal, se fosses só três sílabas,
 linda vista para o mar,
 Minho verde, Algarve de cal,
 jerico rapando o espinhaço da terra,
 surdo e miudinho,
 moinho a braços com um vento
 testarudo, mas embolado e, afinal, amigo,
 se fosses só o sal, o sol, o sul,
 o ladino pardal,
 o manso boi coloquial,
 [...]
 Doceiras de Amarante, barristas de Barcelos,
 rendeiras de Viana, toureiros da Golegã,
 não há «papo-de-anjo» que seja o meu derriço,
 galo que cante a cores na minha prateleira,
 alvura arrendada para o meu devaneio,
 bandarilha que possa enfeitar-me o cachaço. (O'Neill 1979, p. 1)

La “piccolezza” schiacciante a cui il paese era stato ridotto nel confronto con l'Europa dell'800 si era trasformata nell'amorevole piccolezza delle miniature e delle figurine colorate di argilla esposte nelle mostre nazionali e internazionali, che non potevano che suscitare un moto di ammirazione e identificazione incondizionata. Questo *Portugal dos pequenitos*, grande spettacolo moderno fondato sull'antico, faceva sognare l'Europa in crisi, proiettando la potenza del suo immaginario controverso fino ai giorni nostri.

Bionota: Agnese Soffritti ha conseguito un Dottorato di Ricerca in Iberistica presso l'Università degli studi di Bologna ed è attualmente docente a contratto di Lingua; Letteratura e Cultura portoghese presso l'Università di Catania (s.d.s. di Ragusa). Le sue attività di ricerca sono rivolte allo studio della modernità, della cultura materiale, della poesia portoghese di fine Ottocento, della relazione tra lingua e potere. Nel 2009 ha collaborato per vari mesi con il CES (Centro di Studi Sociali dell'Università di Coimbra) come ricercatrice junior. Si dedica inoltre alla traduzione letteraria e di fumetti.

E-mail: agnese.soffritti@unict.it

Riferimenti bibliografici

- Adinolfi G. 2007, *Ai confini del fascismo. Propaganda e consenso nel Portogallo salazarista (1932-1994)*, Franco Angeli, Milano.
- Acciaiuoli M. 2013, *António Ferro: a vertigem da palavra: retórica, política e propaganda no Estado Novo*, Bizâncio, Lisboa.
- Alves V.M. 2013, *Arte popular e nação no Estado Novo: a política folclorista do Secretariado da Propaganda Nacional*, ICS Imprensa de Ciências Sociais, Lisboa.
- Barreto J. 2011, *António Ferro: Modernism and Politics* in Steffen Dix and Jerónimo Pizarro (eds.), *Portuguese Modernisms: Multiple Perspectives on Literature and the Visual Arts*, Legenda, London, pp. 135-154.
- Carvalho R.A. de; Pinto A.C. 2018, *The "Everyman" of the Portuguese New State during the fascist era* in Dagnino J et al. (Eds.) *The 'New Man' in Radical Right ideology 1919-45*, Bloomsbury, London. pp.131-148
- Claro R.N.P 1951, *O Ruralismo na literatura portuguesa*, Companhia Nacional Editora, Lisboa.
- Chaves L. 1940, *L'Art Populaire au Portugal*, Edições SPN, Lisboa.
- FNAT 1944, (Pelouro de Actividade Cultural), *O Aproveitamento do Tempo Disponível dos Trabalhadores pela Cultura Popular*, FNAT, Lisboa.
- Fernandes A.J.de C. 1947, *Enfrentando o Destino das Casas do Povo*, JCCP, Lisboa.
- Ferro A. 1929, *Portugal em Barcelona*, in "Diário de notícias", 4 giugno 1929.
- Ferro A. 1932, *Falta um realizador*, in "Diário de notícias", 14 marzo 1932.
- Ferro A. 1933, *Salazar - O Homem E A Sua Obra*. Prefácio de Oliveira Salazar. 3ª edição. Empresa Nacional de Publicidade, Lisboa.
- Ferro A. 1936, *A Exposição de Arte Popular*, in "Diário de notícias", 16 giugno 1936.
- Ferro A. 1938, "Diário de Notícias", 17 giugno 1938.
- Ferro A. 1943, *Dez Anos de Política do Espírito*, SPN, Lisboa.
- Ferro A. 1948, *Museu de Arte Popular*, SNI, Lisboa.
- França J.A. 1980, *1940: Exposição do Mundo Português*. in "Colóquio Artes", 2ª série, 45. pp. 34-47.
- Fusillo M. 2012, *Feticci: letteratura, cinema, arti visive*. Il Mulino, Bologna.
- Leal G. 1998, *Claridades do Sul*, Assírio & Alvim, Lisboa. 1ª ed. 1875.
- Leal J. 2000, *Etnografias portuguesas (1870-1970). Cultura popular e identidade nacional*, Publicações Dom Quixote, Lisboa.
- Lourenço E. 1990, *Nós e a Europa*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa.
- Melo D. 2001, *Salazarismo e cultura popular*, ICS Imprensa de Ciências Sociais, Lisboa.
- Ó J.R. do, 1987, *Modernidade e tradição: Algumas reflexões em torno da Exposição do Mundo Português*. in *O Estado Novo: Das origens ao fim da autarcia 1926-1959*, Atti di Convegno tenuto a Lisbona dal 4 all'8 novembre 1986, Editorial Fragmento, Lisboa, pp. 177-185.
- O' Neill A. 1979, *Feira Cabisbaixa*, Sá da Costa, Lisboa, 1ª ed.1965.
- Peer S. 1998, *France on Display: Peasants, Provincials, and Folklore in the 1937 Paris World's Fair*. State University of New York Press, Albany.
- Pimenta F.M.T. 2011 *Storia politica del Portogallo Contemporaneo 1800-2000*, Le Monnier, Firenze.
- Queirós, J.M.E. de 2001, *A cidade e as Serras*, Biblioteca Ulisseia, Braga. 1ª ed 1901.
- Ribeiro, M.C. 2004, *Uma história de Regressos. Império, Guerra Colonial e Pós-colonialismo*. Edições Afrontamento, Porto.

- Rosas F. 1997, *O estado novo: (1926-1974)*, in José Mattoso (org.) *História de Portugal*, Vol 7, Editorial Estampa, Lisboa.
- Rosas F. 2001, *O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo* in “Análise Social” XXXV [157], pp. 1031-1054.
- Rosas F. 2019, *Salazar e os Fascismos*, Tinta-da-China, Lisboa.
- Rosas F., Brandão de Brito J.M. (a cura di) 1996, *Dicionário de história do Estado novo*, Bertrand, Lisboa.
- Sampaio J. 2012, *Mitificação e paisagem simbólica: o caso do Estado Novo*. in “Cadernos: Curso de doutoramento em geografia” vol. 4, Porto. pp. 101-122.
- Sapega E.W. 2002, *Image and Counterimage: The Place of Salazarist Images of National Identity in Contemporary Portuguese Visual Culture, 1935–45*, in *Luso-Brazilian Review* 39 [2] pp. 45-64.
- Soffritti A. 2019, *Less is more: a (não) modernidade como imaginação do Centro* in “De Oriente a Ocidente: estudos da Associação Internacional de Lusitanistas” Volume II – Sobre Portugal, Angelus Novus, Coimbra. pp. 9-32.
- Torgal L. R. 2009, *Estados novos, Estado Novo ensaios de história política e cultural*, vol. 1, Imprensa da Universidade de Coimbra, Coimbra.
- Verde C. 2003, *Obra completa*, Livros Horizonte, Lisboa.