

“QUE LINDO CENÁRIO!”
TRASFORMAZIONE DELLA
FACCIATA NAZIONALE
DURANTE L’ESTADO NOVO

*“Que lindo cenário!” Changing
of national façade during Estado Novo*

AGNESE SOFFRITTI
agnese.soffritti@gmail.com
Università di Catania

<https://orcid.org/0000-0002-7936-3132>

DOI

https://doi.org/10.14195/0870-4112_3-5_7

Recebido em setembro de 2018

Aprovado em fevereiro de 2019

Biblos. Número 5, 2019 • 3.^a Série

pp. 147-171

RIASSUNTO.

Con il presente studio si intende indagare i meccanismi di costruzione del paesaggio folclorico in epoca salazarista, mettendo in evidenza le continuità con i meccanismi di feticizzazione e compensazione già inaugurati sul finire del XIX secolo.

Palavras-chave: Utopia rurale; Salazarismo; Feticcio; Modernità; Europa.

ABSTRACT.

This study aims to investigate the mechanisms of folkloristic landscape construction during Salazar's time, highlighting their continuity with the fetishization and compensation mechanisms established in the late 19th century.

Keywords: Rural utopia; Salazarism; Fetish; Modernity; Europe.

L’immagine di un Portogallo imbevuto di tradizione, folklore, custode di esperienze, tipi e luoghi di altri tempi sembra essere divenuta il marchio di fabbrica con cui lo spazio, in quanto prodotto turistico, si vende alla miriade di visitatori che ormai invadono le vie delle maggiori città, intenti ad acquistare prodotti in sughero e cartoline vintage, immersi in questa peculiare modernità che guarda indietro e alle radici. Per comprendere la natura della permanenza fino ad oggi di tale immaginario, è necessario intraprendere un viaggio nel tempo che tenti di chiarire la costruzione e il riuso di un topos che è stato fortemente sfruttato in epoca salazarista, ma le cui radici sono da ricercarsi già alla fine del XIX secolo. In particolare, uno studio attento della costruzione discorsiva e culturale di quest’immaginario, che nella sua persistenza appare all’occhio dello straniero come l’essenza più autentica del Paese, tradirà inevitabilmente la sua natura artificiale e artificiosa, che ben si presta ad essere piegata all’ideologia e ad essere investita di significati che le sono estranei.

Se pensiamo al fatto che il substrato idillico e folclorico è divenuto il volto ufficiale del Portogallo sotto il salazarismo, possiamo intuire quanto, al pari della maschera che a lungo andare si confonde con le fattezze dell’attore, esso si sia avvinghiato, in un arco di tempo così esteso, all’immaginario nazionale tanto da restituircelo ancora produttivo, nel presente. Ma la questione può essere analizzata anche dall’altro punto di vista: Trindade sostiene che se il regime è durato così a lungo in Portogallo, questo si deve più che ad un’azione politica repressiva, esercitata attraverso la forza, ad un’operazione ideologica culturale¹ che naturalizza ciò che naturale non è, con il proposito di autolegittimarsi (Trindade, 2008: 10). L’autoritarismo trova la sua giustificazione proprio nel momento in cui si

¹ Adinolfi recentemente ha riconsiderato il peso di entrambe le vertenti, quella persuasiva e quella coercitiva, giungendo alla conclusione che l’azione del Secretariado da Propaganda Nacional è trovato vari ostacoli, forse in virtù anche di un’indole e una visione politica non sempre coincidenti tra Salazar e Ferro. Del resto il salazarismo, sostiene lo studioso, si discosta dal fascismo proprio a partire da una minore capacità di mobilitare le masse (Adinolfi, 2007). Concordiamo sul fatto che vi sia una differenza di base tra il modo di procedere dei due totalitarismi, tuttavia, come si tenterà di dimostrare, la politica del coinvolgimento delle masse pare altrettanto cruciale e penetrante in contesto portoghese, ma attuata con strategie più sottili e meno esplicite, come quelle che verranno di seguito analizzate.

proclama difensore di un'essenza nazionale in pericolo, minacciata da degenerazione. In realtà, un'essenza nazionale che non esiste.

Il fatto che l'Estado Novo si sia appropriato e abbia manipolato un certo immaginario tradizionale è ormai un'evidenza². Vari sono gli studi³ che si sono concentrati nel mostrare la funzionalità di questa distorsione ad arte architettata, da cui la facilità con cui il tema della politica folclorica viene ridotto a epifenomeno dell'ideologia (Alves, 2013: 19).

Il ritratto del Portogallo che l'epoca salazarista ci offre⁴ è quello di una terra poetica, bucolica, di umili contadini felici nella loro parca quotidianità, che conducono una vita saldamente ancorata al pilastro della famiglia, scandita dalle ricorrenze religiose, dalle processioni, dalle feste del paese, immersi nella natura e nelle tradizioni. Si tratta di veicolare la sensazione di un'esistenza immutabile, con lo scopo, è ovvio, di preservare l'ordine preconstituito. La celebrazione di certi valori legati a quest'universo, come il patriarcato, l'autorità religiosa, la nazione, instaurano una vera e propria etica dell'obbedienza, che si basa sul riconoscimento dell'autorità su più livelli, facilitando l'instaurarsi di un clima di consenso passivo. In questo senso, un'operazione che si presenta come apparente valorizzazione tradisce una volontà di controllo, mostrando un apparato di immagini contenitrici che agiscono come forze regolatrici dell'esistenza. Forze che si manifestano più chiaramente attraverso l'istituzione di una serie di strutture e apparati che agiscono in questo senso sul territorio come As Casas do

² “Não está aqui em causa a evidência, a manipulação ideológica dos dados da cultura popular e a sua eficácia política no contexto do regime” (Alves, 2013: 20).

³ Tra gli apporti più interessanti ricordiamo quelli di Paulo, 1994; Acciaiuoli, 2013; Trindade, 2008; Sampaio, 2012. Nel presente studio ci si serve principalmente del lavoro di Melo (2001) che all'epoca ha tirato le fila di quanto già scritto sull'argomento, presentando un'analisi puntuale e innovativa, sottolineando al contempo quanto questa fosse un'area ancora carente di studi sistematizzati, e Alves (2013), che invece rappresenta quanto di più recente sia stato scritto in merito e che va oltre il limite di intendere il folclorismo come forma di dottrina ideologica studiandone piuttosto gli usi e sottolineando che quella di cultura popolare non è una categoria data ma costruita.

⁴ È anche quello rappresentato in alcuni dei romanzi premiati dal regime, messi a disposizione nelle biblioteche presenti delle Casas do Povo, come *A romaria*, di Padre Vasco Reis.

Povo, o le biblioteche ufficiali, le quali propongono una selezione di letture dove il cittadino non può che ritrovare, come in uno specchio che distorce e duplica la realtà propagandata, altrettanti exempla di asservimento alla patria⁵. Del resto la questione dell’identificazione è cruciale e sarà presa in analisi anche più avanti. Entro le stesse fila dell’Estado Novo ritroviamo diverse tendenze divergenti. Capiamo perciò come la necessità di fondare un immaginario unificato (Rosas, 2001: 1034) in cui l’intera nazione potesse riconoscersi⁶ con slancio amorevole, rispondesse, ancora una volta, ad un fine politico determinato. In questo senso sarà possibile leggere la strategia del Secretariado da Propaganda Nacional, poi SNI (1944) come performativa: non solo, e non tanto, perché si sarebbe servita abbondantemente della performance, della messa in scena, per calibrare l’idea di autenticità su di un progetto ed un copione già scritto, quanto per il fatto che qualunque descrizione, qualunque asserzione, nel momento in cui veniva proferita, nascondeva il proposito di attivare un processo di adesione entusiasta e sentimentale, come appare evidente nella studiata progettazione scenografica dell’Exposição do Mundo português del 1940⁷.

Vale la pena, come Alves ha tentato di fare, discostarsi un attimo da questo tipo di approccio tautologico per affrontare la questione da altre prospettive. In questa sede ci si propone di interrogare i meccanismi della rappresentazione della realtà costruita in quanto falsificazione, o in altre parole, della falsificazione resa veridica, perché questi ci possano guidare verso una comprensione più profonda delle dinamiche di costruzione identitaria della nazione, così come della specificità del periodo in analisi: l’epoca dell’Estado Novo.

⁵ Torgal ci propone un esempio delle letture, dei premi e della reinterpretazione degli autori canonici ammessi (Torgal, 2009b).

⁶ Ricordiamo l’ormai classico saggio di Anderson per cui ciò che struttura una nazione è prima di tutto un immaginario condiviso attraverso cui i compatrioti vivono “l’immagine del loro essere comunità” (Anderson, 1996: 29). Il salazarismo pare ben consapevole di questo meccanismo al punto da mobilitare tutte le strategie retoriche e immaginifiche a sua disposizione per creare un universo condiviso di simboli e riferimenti in grado di rifondare la patria.

⁷ Questo meccanismo di persuasione attraverso il coinvolgimento emotivo suscitato da una forte esperienza estetico/scenografica è analizzato tanto da Gori (2019) come Ramos do Ó (1987).

La consapevolezza della necessità di giocare politicamente con i meccanismi di scambio tra realtà e finzione, o meglio, tra apparenza e veridicità, è tradita da Salazar nel discorso in cui consegna a Ferro la direzione do Secretariado da Propaganda Nacional (ottobre 1933): “O que parece é”; “politicamente só existe o que se sabe que existe, porque a aparência vale pela realidade” (in Rosas, 1997: 292). E Ferro era l’uomo giusto, più che per la sua sensibilità, non sempre coincidente con quella del dittatore (Gori, 2015: 125), per la sua identità d’artista: la sua prossimità ad una certa concezione dell’arte avrebbe riverberato fortemente nella sua prassi politica, trasformando la propaganda in un’operazione di cesellamento estetico dell’essere portoghese⁸. Se già il modernismo recava in sé i segni di una reazione al positivismo scientifico, António Ferro annunciava la necessità di “proclamarmos a mentira como única verdade” (Ferro, 1987: 45).

UN UNIVERSO FOLCLORICO FETICIZZATO.

L’investimento sulla promozione della cultura popolare, viene presentato, da parte del regime, come un mezzo di rivelazione del Portogallo a sé stesso. Dopo il periodo turbolento della Prima Repubblica, dopo l’esperienza dilacerante di una Fine Secolo che aveva mandato in frantumi l’identità storica consacrata della nazione, il proposito dell’Estado Novo era appunto quello di condurre il Paese ad un cambio di scenario, un Estado Novo appunto, un rinnovamento che si fondava sulla riscoperta dei valori saldi, inalienabili, che già in passato avevano reso grande la nazione. Non si trattava di cambiare il Portogallo, ma di ricondurlo all’incontro con sé stesso, perché potesse riprendere possesso della propria storia riscoprendo la ricchezza e la forza intrinseche, dopo i disordini di inizio Novecento, e una snazionalizzazione fomentata dal culto “do estrangeiro” che aveva dominato la seconda parte del XIX secolo. L’idea di un “reaportuguesamento” andava di pari passo con la retorica della “revelação identitária” (Melo, 2001: 41),

⁸ Una particolare attenzione al peso della formazione artistica di Ferro nella costituzione della *política do espírito* e nelle strategie di divulgazione dell’Immagine dell’Estado Novo quale attenta costruzione retorica si evince dal lavoro di Acciaiuoli, *António Ferro. A vertigem da palavra. Retórica, política e propaganda no Estado Novo* (2013).

intesa come un’operazione non mediata di contatto diretto con le proprie radici culturali che eleggeva lo spazio della campagna come il più autentico custode dei valori nazionali. In realtà, è evidente, il Secretariado da Propaganda Nacional mostrava questo spazio non come era effettivamente, ma come avrebbe dovuto essere ai fini del consolidamento del regime.

Con il presente studio si vuole suggerire l’uso del dispositivo del feticcio come strumento di lettura della realtà propagandata, perché utile a far emergere alcune particolarità del sistema di (auto)rappresentazione. Già nell’etimologia il termine feticcio rimanda a qualcosa di fittizio. Il processo di falsificazione è tradito dal fatto che questo immaginario, celebrato come autentico, fosse di fatto il prodotto del lavoro di un’élite che sceglieva cosa far rientrare o meno nel modello da promuovere attraverso tutta una serie di iniziative (dalle Expo⁹, ai musei, ai concorsi, agli spettacoli) che riproducevano un vero e proprio format standardizzato della cultura popolare.

La manipolazione è messa in atto, prima di tutto, attraverso la selezione di un modello preciso, i territori del nord, i più isolati, i meno “contaminati” dalla spinta della modernità e dell’internazionalizzazione. Quello che potremmo definire come un processo sineddotico, la riproposizione di una parte per il tutto, è anche il principio di base della costruzione del feticcio. Esso, al contempo, ci suggerisce di leggere la creazione dell’immaginario rurale come una strategia di natura retorica, paragonabile, sul piano paesaggistico, a quelle realizzate in campo letterario¹⁰. Non solo, più in generale, questa sostituzione metonimica è palese quando pensiamo che per il regime la cultura popolare sta ad identificare esclusivamente la cultura rurale.

Esiste, è evidente, un agente manipolatore. Il ruolo dell’élite era quello di elaborare una sintesi, accessibile a tutti, di ciò che doveva essere la cultura

⁹ Oltre alla più famosa del 1940, vale la pena ricordare anche quelle presentate all’Estero.

¹⁰ Agamben afferma che è possibile osservare come “un processo mentale di tipo feticistico sia implicito in uno dei tropi più comuni del linguaggio poetico: la sineddوحة (e nella sua parente prossima, la metonimia)” (2006: 40). In realtà intendiamo sottolineare come il meccanismo feticistico messo in atto dal regime, per natura strutturale, simile a quello del linguaggio, implichi sempre un’assenza nel luogo della quale può avvenire il processo di manipolazione.

popolare, e da qui, formulare un modello che potesse essere riproposto e diffuso pervasivamente. In questo, tanto Melo quanto Alves non mancano di evidenziare il ruolo di ancella dell'etnografia dell'epoca che selezionava i manufatti e le immagini più appropriate da esporre nei musei e nelle mostre. L'arte popolare era, di fatto, il prodotto delle scelte di un'élite; la spontaneità lirica e creativa tanto celebrata, una quintessenza distillata dal lavoro dei tecnici. "O povo, o homem comum é espectador da sua própria arte, ou melhor, da arte que dizem pertencer-lhe" (Melo, 2001: 42).

Due sono i momenti individuati da Melo nelle strategie d'azione del SPN/SNI: "enunciação e reprodução" (Melo, 2001: 60). Quest'ultima non solo viene incontro alla necessità di una diffusione massiccia del paesaggio simbolico che i prodotti della cultura popolare andavano ad identificare, ma anche alla necessità di una permanenza altrettanto fondamentale. Vera Alves fa indirettamente emergere la questione parlando delle preoccupazioni di Ferro nel far fronte alle visite non saltuarie ma prolungate dei turisti stranieri¹¹. Più in generale, è proprio la necessità di creare l'illusione di veridicità che richiede questa persistenza nel tempo, pena il crollo dell'illusione e lo svelamento della sua natura scenografica.

Per questo vengono attivati numerosi concorsi, dal più famoso Concurso da Aldeia mais portuguesa de Portugal (1938), al Concurso de Tintas e Flores (1948) destinato ad abbellire le strade del Portogallo, al Concurso das Estações Floridas (1944) che invece riguardava le stazioni ferroviarie, per coinvolgere la popolazione stessa in questa rincorsa alla trasfigurazione permanente del paesaggio, che sarebbe stato "spontaneamente" riforgiato per rispondere ai criteri stabiliti dai concorsi¹². Il paradosso nascosto in questo tipo di competizioni è manifesto nel confronto tra i termini usati per descrivere il villaggio vincitore, e l'attenta pianificazione dell'impianto propagandistico appena evidenziato. Monsanto, la località vincitrice, di fatti, nel documentario realizzato da António

¹¹ Si veda Alves, 2013: 270. Da questa necessità nasce anche l'esigenza di strutturare una pervasiva "campanha do bom gosto" (1940-1949).

¹² L'obiettivo è dare risalto all'idea di ordine, comodità, buon gusto: "combater certas rotinas que nos entorpecem, nos atrasam, e por consequência nos têm arredado do conceito das nações adiantadas", *Diário de Notícias*, 13-6-1940.

Lopes Ribeiro¹³ del 1938 è delineata come “tão natural, tão encantadora, tão portuguesa”. Il documentario è una delle tante iniziative che fungevano da corollario a queste competizioni, con il fine di dare risonanza nazionale alle esibizioni e gare che incidavano a livello locale, operando così una pervasiva diffusione dell’immaginario che finiva per essere percepito come riflesso di una realtà generalizzata, nazionale. In questo modo si creava la sensazione di realtà, escludendo o limitando la percezione di realtà-altre, divergenti rispetto al modello consacrato, facendo coincidere l’esistenza nazionale con l’ideologia nazionale. Luís Reis Torgal sostiene che “o nacionalismo é uma formação cultural que apaga os traços da sua construção porque consiste em fazer-se passar pela natureza das coisas. A cultura nacionalista torna invisível o seu papel político” (Trindade, 2008: 13). È la “acepção de cultura como naturalidade” che rivela la sua dimensione ideologica. Melo parla a questo proposito di “verdade oficial” (Melo, 2001: 34): un termine, il primo, molto forte perché implica che non vi potessero essere alternative. Secondo questa retorica, le rappresentazioni differenti venivano significate piuttosto come devianti. Così esisteva, nell’oratoria tautologica del regime, un “verdadeiro povo”

que gosta de ser povo, através das próprias dificuldades do seu viver, mas sem agressividade, sem ódio, sem especular, em tons mais ou menos comiçeiros, com essa classificação de povo que lhe agrada, sem saber porquê, pois o torna depositário, inconsciente, das principais características da sua pátria [...] O outro, com a sua autenticidade pervertida [...] que está sempre a cantar hinos a si próprio, hinos ao povo, mas, que no fundo, só tem uma aspiração: deixar de ser povo. (Ferro, 1987: 7-8)

L’avversione a farsi inquadrare entro gli schemi del regime, l’aspirazione per esempio al cambiamento, viene delegittimata grazie a questa ingegnosa inversione per cui ciò che è costruito passa ad essere veritiero (a “verdade oficial”), e

¹³ Serie *Jornal Português*, 5, 1939.

ciò che è più autenticamente e irriverentemente plausibile, passa ad essere tacciato di incongruenza, “falsità”.

Che l’immaginario rurale e tradizionale concretizzi una versione manipolata e ideologicamente orientata della realtà, lo testimoniano i processi di selezione, epurazione e depurazione che soggiacciono alle rappresentazioni ufficiali. Il Concurso da Aldeia mais portuguesa, apparentemente indetto per “preservar, na sua máxima pureza e graça os costumes tradicionais”, di fatto, impone parametri estetizzanti atti a creare scenari attraenti agli occhi dei turisti stranieri e dei portoghesi stessi. Così anche Heloisa Paulo ci conferma che nelle Esposizioni e nelle solennità ufficiali, “os ricos trajos [estavam] muito longe do quotidiano do povo português de então” (Paulo, 1994: 83).

Per dare credibilità a questo piano di “embelezamento”, i villaggi di Trás-os-Montes vennero esclusi in partenza dalla competizione allegando a giustificazione il loro “primitivismo reconhecido”¹⁴. Nelle manifestazioni venivano cioè scartati tutti quegli elementi che facevano trasparire un’immagine non in linea con la politica estetizzante del “bom gosto”, tutti quegli indizi che potevano richiamare bruttezza, povertà, arretratezza, fatica e che avrebbero messo in pericolo la stabilità del regime, ricordando al popolo le miserabili condizioni in cui viveva. Lo scopo del regime era quello invece di destare amore e ammirazione per la nazione con cui ciascun cittadino doveva identificarsi, di qui l’importanza di creare il feticcio in quanto oggetto di seduzione (Fusillo, 2012: 33). Nel Centro Regional (1940) che comprendeva il Recinto das Aldeias, ritroviamo un ritratto del Portogallo fatto di graziose casette, ragazze ordinate nei loro variopinti abiti riccamente decorati, artigiani intenti a lavorare allegramente immersi nella pace dei ritratti campestri. Qui “não cabe a parcela de vida concreta das camadas populares na sua luta pela sobrevivência” (Alves, 2013: 109). Il popolo è spogliato della sua identità politica e sociale¹⁵, e si trasforma in un elemento ornamen-

¹⁴ *Ocidente*, 7, 1938, 168-169.

¹⁵ Anche gli oggetti in mostra nelle esposizioni non vengono presentati come vincolati ad una realtà produttiva socialmente connotata, frutto di attività lavorative anche faticose necessarie alla conquista della sopravvivenza, ma come manufatti estetici. Anche in questo modo l’iden-

tale del paesaggio, in oggetto di estetica contemplazione. In questo senso l’idea di feticcio è doppiamente produttiva poiché rimanda tanto all’immagine falsa quanto all’oggetto di adorazione, sull’altare della patria.

Un simile processo di selezione riguardava i manufatti che dovevano comparire nei musei: Francisco Lage, direttore del Museu de Arte Popular, non esitava a scartare quei prodotti artigianali che recavano il marchio dell’innovazione o della libera interpretazione eventualmente impressa dal loro realizzatore (Alves, 2013: 117), adducendo come ragione principale, paradossalmente, proprio la loro mancanza di “genuinità”. Questo perché non rispondevano a determinati criteri di semplicità estetica subito identificabili con l’immaginario stereotipato del popolo, a quei modelli, in sostanza, eletti a simbolo del folclore nazionale¹⁶. Le categorie di autentico/inautentico si tramutano, sinistramente, in strumenti di controllo della creatività: si celebra il popolo nella sua spontanea vena espressiva quale fonte di rinnovamento nazionale, ma al contempo, si prendono tutte le misure per limitarne la libera iniziativa. L’incongruenza del gesto getta evidentemente luce sulla vera natura dell’esaltazione del demos e della cultura popolare, politicamente inquadrata e ideologicamente orientata. Per riassumere, il regime attraverso la pianificazione estetica, aveva finito per costruire una “nova versão da tipicidade” (Paulo, 1994: 83).

IL MECCANISMO DELL’EVIDENZA

La messa in scena è ovviamente fondamentale nel creare quel processo di identificazione preconizzato da Ferro. Essa è, al contempo, un evidente indice del processo di contraffazione feticista. La scaltrezza dell’Estado Novo, sta nell’aver

tà professionale e sociale di chi li produce viene svuotata e risemantizzata all’esterno delle relazioni sociali e di potere, incarnando in quella del contadino-esteta.

¹⁶ Lage criticava tutti quegli abbellimenti “produto de arte cultivada, em que figuram elementos de configuração industrializada” (Melo, 2001: 127). Gli artefatti prodotti dovevano rimandare di immediato alla figura dell’artigiano-poeta, del pastore-artista, attestando l’ispirazione naturale che sarebbe stata appannaggio della popolazione tradizionale e rurale, in contrasto con quella corrotta dalle spinte uniformizzanti della modernità che viveva in contesto cittadino.

tentato di forzare i limiti della rappresentazione in modo che, come in un trompe l'oeil, la presenza dello scenografo passasse inosservata. Non bastava l'esperienza del museo, dove comunque le collezioni venivano allestite con cura per permettere al visitatore di fruire degli oggetti collocandoli entro gli scenari "naturali" di produzione¹⁷, piuttosto che in vetrinette dalla scientifica freddezza. "Era necessário viver a encenação na própria realidade" (Sampaio, 2012: 116), e da qui sorge l'idea del Concurso da Aldeia Mais Portuguesa de Portugal. In quest'affermazione ritroviamo uno dei tanti paradossi che contraddistinguono la costruzione del feticcio in questa fase: l'iperrealismo della messa in scena.

In un particolare gioco di specchi, è proprio puntando sull'estrema evidenza che ossimoricamente il regime illude il rischio di aderire davvero ai valori che proclama: non ha bisogno di nascondere, ma è proprio mostrando che si nasconde. Prendiamo l'esempio del trattamento del tema del regionalismo. Sappiamo che uno degli scopi della politica folcloristica di Ferro era quella di creare una massiccia identificazione con l'ideario nazionale entro la tesi dell'"união nacional" dell'Estado Novo (Torgal, 2009a: 187). Il regime si caratterizza per una tendenza totalizzante, evidente in alcuni documenti ufficiali come la *Cartilha da União Nacional* o il *Decálogo do legionário* dove si proclamava la necessità di sopprimere i pessimi effetti dell'era individualista in favore dell'interesse nazionale (SPN, s. d.: 49): "O Estado Novo representa tudo, pelo que tudo o que se encontra fora do seu âmbito é anti-nacional, justificando-se assim a repressão contra ele" (Torgal, 2009a: 229). Ora la creazione del Museo de Arte Popular, come quella di altri musei, aveva giustamente come fine quello non solo di mettere in mostra la ricchezza della manifattura tradizionale ma soprattutto quello di individuare alcuni oggetti simbolo che per la potenza immagetica sollecitassero i processi di "riconoscimento simbolico di una certa immagine del sé" (Melo, 2001: 80) che dovevano evidentemente corrispondere a quella desiderata dal regime. In questo contesto il trattamento del tema del regionalismo appare

¹⁷ Le sale del museo erano coperte di affreschi che rimandavano agli ambienti di provenienza degli oggetti, oltre a dare un tono meno scientifico e più pittoresco agli oggetti in esposizione (Damasceno, 2011: 86).

quantomai interessante. Era fondamentale per valorizzare la ricchezza dei tipi e delle produzioni del territorio, ma andava pericolosamente a sollecitare quella dispersione che il regime tentava invece di controllare a tutti i costi. In questo caso, la messa in scena della differenza servì piuttosto per rimarcare l’onnipresenza degli stessi valori, della tradizione, del rurale, del comunitario (Melo, 2001: 80). In altre parole, il particolarismo è rappresentato per poter essere annullato: si tratta di una vera e propria mistificazione, dove “pretende-se dar a crer uma intenção global de reconhecimento do papel da região” (Melo, 2001: 81) che di fatto è semanticamente annullata. L’intento è quello di far credere che si dia importanza alle differenze, ma solo come immagini, come apparenza. Il museo in questo senso è una strategia retorica, feticista. Attiva un processo di adorazione, ma nasconde un’assenza, contraddicendo le proprie premesse di celebrazione della diversità. Quel che conta è la messa in scena che scongiura il fatto di dover effettivamente attribuire importanza alle autonomie locali. Questo tipo di operazione estetica, che ha alla base processi di “encenação” trova un parallelismo nella pratica amministrativa con l’istituzione delle province, che avrebbero dovuto rappresentare gli interessi delle specificità socio geografiche, ma di fatto hanno una funzione puramente ornamentale (Melo, 2001: 81). Il riconoscimento “ornamentale” (feticistico) serve ad evitare il vero riconoscimento strutturale.

Lo studio dei meccanismi della messa in scena si rivelano molto produttivi nell’individuare tendenze più generali nel modo di procedere dell’Estado Novo: la figurazione di un’evidenza per garantire il suo contrario, infatti, coinvolge anche il piano prettamente politico mostrando un sofisticato dispositivo di negazione non evidente delle libertà: la Costituzione del 1933 per esempio, da un lato garantiva la libertà di espressione, riservandosi tuttavia il diritto di intervenire preventivamente o repressivamente nel caso in cui fosse in gioco la perversione dell’opinione pubblica¹⁸. Parimenti, non esistevano leggi che abolissero i partiti ma erano perseguibili i responsabili di quelli che venivano intesi come attentati contro l’integrità territoriale della nazione. In summa l’Estado Novo “limitava

¹⁸ *Constituição Política da República Portuguesa*, Lisboa: Assembleia Nacional, 1936, Art 8 §4 e Art. 20 §1.

os direitos dos cidadãos parecendo, no entanto, concedê-los em toda a sua amplitude” (Torgal, 2009a: 189).

RADICI OTTOCENTESCHE

A proposito di falsi, un'idea piuttosto diffusa è che l'utopia rurale di stampo tradizionalista sia, in Portogallo, un'invenzione ideologica dell'Estado Novo. Vera Alves¹⁹ decostruisce questa percezione attraverso un excursus sulla storia recente dell'etnografia portoghese. Di fatto, il regime non avrebbe più di tanto investito in progetti di ricerca optando per attingere, nella costruzione delle esposizioni, ad un catalogo ideale di oggetti e immagini già studiate e inquadrare quali simboli di una pretesa portoghesità. È a fine Ottocento che il Portogallo scopre l'arte popolare, in particolare fu Rocha Peixoto a rivestire un ruolo pionieristico nello studio della cultura materiale, restituendoci, tuttavia, un parere non particolarmente positivo della tradizione artigianale portoghese, su cui torneremo. Fu invece Joaquim de Vasconcelos a inaugurare una prospettiva che sarebbe stata ripresa nelle prime decenni del Novecento, poiché, a partire dall'identificazione di una serie di motivi ricorrenti e similitudini avrebbe stabilito un'ideale continuità capace di trasformare gli artefatti in simboli identitari.

L'eredità del XIX secolo però, va ben oltre l'apporto cruciale riconosciuto all'etnografia. La ricognizione sulla natura e i processi di celebrazione dell'immaginario folclorico rurale presentata fino ad ora porta in primo piano alcuni temi strettamente legati tra loro: quello della modernità e quello dell'identità. La campagna veniva celebrata da Salazar come serbatoio di identità nazionale proprio perché, grazie al suo isolamento, veniva considerata intonsa, intoccata dalle dinamiche deformatrici di una modernità corruttrice.

È possibile dimostrare come la modernità sia uno dei pilastri fondanti dei discorsi di costruzione identitaria in territorio luso, per questo si propone ancora

¹⁹ Si veda in particolare Alves (2013: 192-193), ma la studiosa non è l'unica: anche Melo (2001) accenna all'eredità culturale del XIX secolo nella costruzione di questo stereotipo, così Torgal (2009) e Trindade (2008) prendono in analisi il lascito di certa letteratura, ovviamente piegata ai fini ideologici, che celebra alcune costanti del paesaggio nazionale riutilizzate poi dal regime.

una volta di risalire alla fine del XIX secolo per chiarire quanto questa forza agisca nel forgiare immaginari e sollecitare strategie politiche atte a compensare le spinte destabilizzanti che il tempo e la storia infliggono al Paese.

Sul finire dell’Ottocento, la nazione che si era definita in modo incontestabile come avanguardia d’Europa e del mondo moderno²⁰, nel suo processo di espansione, vedeva entrare pesantemente in crisi la propria identità di “Centro”. Più in generale, la propria identità, dal momento che con Eduardo Lourenço sappiamo che la radice dell’esistenza lusa è di natura prettamente iperidentitaria (Lourenço, 1992). Perduto il Brasile (1822) e all’indomani dell’Ultimatum Inglese (1890) che ridimensionava la portata del progetto di occupazione africana²¹, il Paese si guardava allo specchio senza riconoscersi: non più imperiale, e neppure più in grado di affiancarsi idealmente alle grandi potenze europee né per modernità, né per forza. Un Portogallo che non era più centro, in sostanza, ma periferia, che rischiava allora di condividere il destino dei subalterni, piuttosto che dei dominatori, nel momento in cui si palesava il rischio che l’Europa lo prendesse come “espólio a repartir, iguará a trinchar” (Junqueiro, 1925: 147). Il sentimento più diffuso era quello di decadenza²², declinato spesso nel diffuso decadentismo poetico riscontrabile in una poesia come *O sentimento de um ocidental* (1880), de Cesário Verde (2003), dove l’occidentalità che faceva del Portogallo la punta di spicco dell’Europa, veniva risemantizzata in marginalità.

Del resto, la distanza dall’Europa veniva misurata, sempre in termini metaforici, anche a partire da un’arretratezza culturale che collocava il Paese come idealmente distante nel tempo, cristallizzato in un passato che non passa. “A Europa culta engrandeceu-se, nobilitou-se, subiu sobretudo pela ciência: foi sobretudo

²⁰ *Os Lusíadas* di Luís de Camões immortalano emblematicamente questa fase, si veda Ribeiro, 2004.

²¹ Il sogno dell’occupazione dei territori tra Angola e Mozambico si scontrava con il progetto espansionistico inglese.

²² Si pensi al testo chiave “Causas da decadência dos povos peninsulares” (1879), in cui Antero de Quental pare fare la diagnosi della malattia mortale che affligge il Portogallo (Quental, 1979).

pela falta de ciência que nós descemos, que nos degradamos, que nos anulámos. A alma moderna morrera dentro de nós completamente.” (Quental, 1979: 27).

Il valore dispregiativo attribuito ai manufatti dell'industria culturale portoghese da Rocha pare confermare la percezione di una cocente rudimentalità, primitivismo, rozzezza che si può spiegare, più che con l'influenza di un generico sentimento di negatività finescolare²³, con un latente esercizio comparativo con il polo di riferimento, l'Europa.

Sul finire del secolo pare allora che tutte le energie vengano poste in un programma di modernizzazione accelerata che permettesse alla nazione di riconquistare il suo posto tra le fila dei paesi egemonici. Anche dal punto di vista politico-militare, l'imperialismo di fine Ottocento trovava la sua giustificazione, o meglio, il pretesto per una sua giustificazione, nella missione civilizzatrice atta a bonificare quel “cuore di tenebra” con cui veniva identificata l'Africa. Uno scenario non solo culturalmente ma anche tecnologicamente arretrato, deplorabile, impediva al Portogallo, anche dal punto di vista simbolico, di reclamare un ruolo attivo nella corsa alla spartizione del continente africano.

Come evidenziato in altre occasioni²⁴, l'investimento in un rinnovamento del territorio nazionale prende le forme di una vera e propria “modernolatria”, denunciata insistentemente da Eça de Queirós, che addita il Portogallo come una copia mal riuscita della Francia²⁵. La diffusione massiccia di modelli stranieri nella letteratura, nella moda, nell'architettura, nello stile di vita non deriva solo da quello che Marshall Berman ha definito come “modernismo del sottosviluppo” (Berman, 1985: 285), caratterizzato da una linea prettamente derivativa poiché la modernità veniva percepita come qualcosa di estraneo, prima di tutto da importare, poi rielaborare.

Il valore eminentemente simbolico di questo programma di rivoluzione materiale si palesa quando osserviamo che molti dei modelli provenienti

²³ È questa l'interpretazione che ne dà Alves (2013: 197).

²⁴ I risultati dell'analisi della costruzione identitaria portoghese a partire dalle direttrici moderne e imperiali sono stati presentati in diversi colloqui (Soffritti, 2014, 2015).

²⁵ Celebre è la frase: “Portugal é um país traduzido do francês em calão” (Queirós, s. d.: 147).

dall'estero mal si adattano al contesto portoghese²⁶, e non rispondendo dunque a necessità prettamente funzionali, acquisiscono invece estremo valore nel rivelare la loro natura compensatoria ed emulativa. Non era tanto importante essere moderni, quanto farsi passare per moderni, europei. In qualità di Paese semiperiferico del Sistema Mondo, il Portogallo, nell'opinione del sociologo Boaventura de Sousa Santos, accumula in sé una stratificazione di rappresentazioni identitarie, vivendosi insieme come centro (per le colonie) e periferia (per l'Europa) (Santos, 1994): quando, a fine Ottocento, l'immaginario di Paese colonizzatore veniva messo in crisi sul piano storico, diveniva indispensabile scongiurare l'assimilazione all'universo dei colonizzati intervenendo almeno sul livello simbolico. La modernità, nella sua versione più superficiale, quella di “moda”, svolgeva la sua funzione di attributo del centro, offrendosi come feticcio per colmare una carenza: non tanto materiale e pratica quanto identitaria. Il feticcio, nella teoria psicanalitica freudiana, è una presenza che rimanda ad un'assenza: già nella parola portoghese “feitiço” a cui esso pare essere legato il riferimento all'atto di magia ci permette di visualizzare la natura fantasmatica e fantasmagorica dell'oggetto feticistico. Ovviamente un processo di rinnovamento e modernizzazione ebbe luogo anche in Portogallo²⁷, ma non in modo così incisivo come in altre parti d'Europa²⁸, per cui l'improvviso emergere di una narrativa del moderno come tratto dominante del contesto luso appare più di natura retorica che sostanziale. E la facciata modernizzante si palesava come un abito tutto esteriore, un travestimento: “De Lisboa se pode dizer, como de certas pessoas dissimuladas, que não é quem se pinta” (Magalhães, 2014: 173).

L'analisi della produzione letteraria, giornalistica o propagandistica risulta molto utile per carpire il significato profondo delle trasformazioni materiali. Dopo l'affermarsi di narrazioni (romanzi e poesie) dove il protagonista indiscusso è la città, descritta in toni realistici, popolata anch'essa di tipi moderni,

²⁶ Rimandiamo all'analisi di opere monumentali come l'Avenida da Liberdade a Lisbona (1879-1886), o il Palácio de Cristal di Porto (1865) che abbiamo già affrontato nei testi sopracitati.

²⁷ Si pensi agli importanti interventi sulle infrastrutture per esempio realizzate dal Fontismo, o comunque alle rilevanti trasformazioni urbanistiche che subirono le maggiori città.

²⁸ Inghilterra e Francia per esempio.

femmes fatales, dandy, cocotte (non a caso identificati con termini stranieri quasi a rimarcare che si tratta sotto sotto di una realtà posticcia o inusuale in Portogallo), la storia della letteratura, sulla fine secolo, inizia a restituirci una serie di esempi di liriche e narrative che celebrano lo spazio rurale, la vita dolce e tradizionale di pescatori e contadini, considerata come genuinamente autoctona. Il topos ha una diffusione tale da poter essere identificato con una corrente letteraria, il neoromanticismo, a sua volta articolabile in più ramificazioni, tra le quali vale la pena menzionare l'esperienza neogarrettista, che suggestivamente, a partire dall'ispirazione garrettiana, ci riporta ad esperienze di riscoperta della terra lusitana, quale risposta ad anni di snazionalizzazione culturale²⁹.

Se diamo uno sguardo a quel che accadeva in tutta Europa a quei tempi, avremo la possibilità di osservare una generica reazione al positivismo e scientismo imperanti, in favore di una filosofia idealista, e una critica ai principi della ragione e del progresso che non sempre aveva condotto a quell'utopia civilizzatrice profetizzata. Così, anche i grandi punti di riferimento sociali e politici, come quello della Francia, iniziavano a mostrarsi nella loro ambiguità³⁰. Di fronte al crollo del mito del moderno, il Portogallo, facendo perno su quella distanza mai totalmente colmata rispetto all'Europa del Nord, inizia a glorificare proprio lo spazio intra frontiera come rifugio al riparo dalle contraddizioni della modernizzazione, dando risalto a ciò che lo distingueva dalle terre urbanizzate e industrializzate. Intorno agli anni 90 ritroviamo nei testi una profusione di contadini che mietono cantando, piccoli villaggi i cui ritmi di vita sono scanditi dai rintocchi delle campane, scenari dove la luce, il colore, in contrapposizione al grigiore delle città fabbrili, riempiono di vitalità gli spazi naturali di ambientazione. Balzano allora agli occhi i punti di contatto con quello che sarebbe stato l'immaginario promosso dal regime salazarista.

Doppio è il valore di queste esperienze letterarie, che da un lato costituiscono, implicitamente, alternative alla narrativa dominante del progresso, poiché proprio grazie ad un punto di vista esterno, ad un distanziamento, possono

²⁹ Si veda l'opera di Alberto de Oliveira.

³⁰ L'esempio riportato anche da Lourenço, perché di risonanza internazionale, è l'Affaire Dreyfus.

cogliere meglio le contraddizioni del cosiddetto “centro” e proporre una lettura critica delle dinamiche egemoniche³¹. Dall’altro, nella loro serialità, nella loro sovente mancanza di spessore, si caricano di un’altra valenza che ancora una volta mette in luce i complessi mai superati del Portogallo nei confronti dell’Europa. È proprio nella brusca inversione semantica della carenza, ossia di un substrato negativo, in polo positivo ed esemplare, che si manifesta la natura ancora una volta compensatoria dei meccanismi di rappresentazione identitaria. Pessoa avrebbe sostenuto che “o mito é o nada que é tudo” (Pessoa, 2005: 100): ecco, in questo caso, se si tiene in considerazione quel dialogo sempre aperto con l’Europa, è il “niente” che viene trasformato in “tutto”, che, divenendo *exemplum* per le terre contaminate dalla modernizzazione, si trasforma in nuova mitologia acritica, o meglio contro-mitologia, il cui valore sta soprattutto nel rimarcare un nuovo ruolo di guida per l’Europa.

È stato possibile, in altre occasioni³², grazie all’apporto dato dal *Só* (1892) di António Nobre, mostrare che al pari del “*maquilhagem*” moderno, anche l’utopia ruralizzante si fonda su una costruzione feticistica di confusione tra forma e realtà³³ (Fusillo, 2012: 20) dove ciò che è presente rimanda sempre ad un’assenza.

Ispirandoci alla teorizzazione che Margarida Calafate Ribeiro elabora a partire dai meccanismi di sostituzione simbolica studiati per reimmaginare il centro nei momenti di impraticabilità storica dell’impero (Ribeiro, 2003, 2004), proponiamo di applicare il processo di trasmutazione del “fantasma in fantasia” anche alla questione della modernità. L’assenza di modernità rilevata negli anni ’70 dell’Ottocento viene trasformata in fantasmagoria ricentrante negli anni ’90. L’idea di feticcio, la cui natura fantasmatica abbiamo già avuto modo di illustrare, calza allora a pennello per il caso in analisi, sia dal punto di vista dei meccanismi della rappresentazione, sia per il suo significato. “Il feticismo nasce

³¹ L’ultimo *Eça de Queirós*, spesso travisato, è un esempio di queste acute e pungenti lezioni di critica.

³² Il rimando è ancora alla proposta di analisi precedentemente riferita.

³³ Secondo Fusillo (2012) e Augé (2002) è questa una delle caratteristiche strutturali del feticcio, che nei meccanismi di rappresentazione rimanda sempre ad uno sdoppiamento.

da un meccanismo di sostituzione simbolica, teso a elaborare una strategia di difesa, in particolare nei confronti della paura di castrazione” (Fusillo, 2012: 23). I meccanismi di sostituzione feticista, che si attuano attraverso la patina della modernità o il suo contrario, l’utopia ruralista, vengono attivati dal timore della castrazione, in questo caso, dal timore di essere minati nella propria identità originaria di centro.

L’EVOLUZIONE DI UN TOPICO: MECCANISMI DI INVERSIONE

Questo breve excursus conferma che le radici dell’utopia rurale sfruttata dal regime vadano ricercate nella fine Ottocento. Questo scavo archeologico apre, però, uno scenario molto più complesso della semplice evidenza delle origini etnografiche dell’immaginario celebrato. Non si tratta neppure di individuare le fonti letterarie del topos, quanto di verificare la produttività del concetto di feticcio applicato al contesto estadonovista, tenendo conto di una continuità nei processi di rappresentazione e compensazione attuati in ambito culturale e identitario.

Vera Alves è tra i primi ad identificare come destinatari della politica folclorica non solo i portoghesi ma il pubblico internazionale. Quest’aspetto è fondamentale perché richiama il dialogo in sospenso con l’Europa che nell’Ottocento era stato particolarmente tormentato.

La dimensione delle Esposizioni, nazionali e ancor di più internazionali, quali “palcos onde se jogava a imagem das diferentes nações (Alves, 2013: 238), dimostra ancora una volta, la necessità di leggere e interpretare la realtà in maniera contrappuntistica. Non si tratta solo di spazi di definizione delle identità a partire dalle differenze³⁴, ma anche spazi di rivalità che mettono in primo piano, dunque, più che la questione estetica, i rapporti di potere.

Alves propone di leggere nello specifico la rappresentazione portoghese in modo contrastivo con quella spagnola. Ma in gioco vi è una questione molto più importante, il rapporto “complesso e complessato con l’Europa” (Lourenço,

³⁴ Löfgren parla dell’identità nazionale come “contrasting project” (Löfgren, 1989: 11).

1990: 42) che, come abbiamo potuto vedere, è una questione che rimane aperta per tutto l’Ottocento. Questa frase di Ferro lo dimostra chiaramente: “Sei muito bem que há quem nos olhe como um pequeno povo. [...] Ilusão, ilusão, meus queridos amigos. [...] O Futuro é nosso! [...] Não queremos, exigimos, que nos respeitem, que reparem em nós”³⁵.

Il punto di forza dell’autoappresentazione nazionale nasce anche in questo contesto da una carenza, trasformata in potenza. Se non si avevano motori, grattacieli, fabbriche, si poteva mostrare, se non altro, il paesaggio più bello o la tradizione culturale più antica. Così si esprimeva Robert Kemp 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: 254). L’eccezione è trasformata in eccezionalità.

I punti di contiguità con l’immaginario di fine Ottocento sono evidenti, tanto nella tematizzazione come nelle strategie compensatorie che mettono in atto. Per rimarcare il primo punto, riportiamo il commento del *Diário de Lisboa* del 2 luglio 1940: “Que belo cenário! Parece poesia, poesia materializada nas flores, nos cruzeiros, nos moinhos, nas fontes etc...todo o lirismo da nossa terra na sua écloga límpida de pureza, está ali inteira, fiel verdadeira!” (in Alves, 2013: 54).

Questo brano è interessante perché, mentre porta in primo piano i processi di estetizzazione della realtà, mette a nudo le contraddizioni, o ancora meglio, la vera “sostanza” di cui è costruito questo scenario “verdadero”, fatto di cartapesta (poesia). Vi è infatti un’interessante coincidenza tra l’immaginario cantato dai neoromantici e quello della propaganda, soprattutto se si considera che le opere di fine secolo miravano semplicemente a nobilitare la realtà rurale, e solo più tardi, e selettivamente, sarebbero stati assorbiti dall’ideologia. La fonte del paesaggio simbolico ricreato dall’Estado Novo nelle operazioni di propaganda, come nel caso del Recinto das Aldeias Portuguesas, non si fonda sulla realtà ma sulla letteratura, in senso lato. L’intenzione di creare confusione tra realtà e testo

³⁵ Ferro, *Diário de notícias*, 26-2-1932.

è probabilmente già latente nell'investimento che il regime fa nelle Bibliotecas das Casas do Povo che proponevano una selezione accurata di volumi in linea con la politica nazionalista, paternalista, folclorica della dittatura.

L'ammirazione degli ospiti internazionali che visitavano mostre e musei si giustificava chiaramente a partire da un contesto culturale in cui la modernizzazione era vista sempre meno di buon occhio. La percezione di una spinta omologatrice che appiattiva le identità, la crisi delle economie capitaliste negli anni '30, il materialismo che avevano lasciato in eredità davano nuovo risalto a tutte quelle dimensioni e valori fino a pochi anni prima deprecati come simbolo di passatismo. La celebrazione delle tradizioni, poco a poco, divenne un fenomeno generalizzato, non più associato a contesti reazionari. Se il Portogallo partecipava a questo discorso sovranazionale, la sua collocazione in questo dibattito, carica di un'eredità antica, si connotava di un più profondo valore. Come anticipatore (gioco forza) di questa tendenza, finiva per ricoprire di nuovo un ruolo d'avanguardia. In questo intrecciarsi di tempi, il tradizionalissimo Portogallo si presentava più moderno dei moderni ("o Futuro é nosso").

In questa sede non sarà possibile analizzare nel dettaglio tutti i punti di contatto tra le rappresentazioni feticiste *fin de siècle* e quelle di primo Novecento. Citiamo, tra le tante, l'importanza attribuita ai processi di "embelezamento", indipendentemente dal fatto che si trattasse dei progetti di modernizzazione ottocentesca, o dell'ossessione estetizzante degli organizzatori delle esposizioni folcloriche ruraliste di epoca salazarista. O ancora, la necessità di far leva sugli aspetti più "visibili", sulle trasformazioni di facciata, tanto nel rinnovamento delle città durante la Belle Époque, quanto nella divulgazione di un immaginario patinato attraverso la rivista Panorama (1941).

Vi è tuttavia anche un punto importante che segna l'evoluzione dell'uso del feticcio tra le due epoche. António Nobre, preso atto della continua fuga del Portogallo in avanti (modernolatria) o nel passato (utopia rurale) allo scopo di evitare l'incontro con la sua realtà complessa e stridente, invocava la necessità di smettere di sognare di essere altro da sé e guardarsi allo specchio: "Não ter Quimeras, não ter cuidados/E contentar-se com o que é seu" (Nobre, 2005: 138).

"Accontentarsi di ciò che si è" diventa lo slogan dell'epoca salazarista, che svuota di significato critico questa proposizione per riempirla di carica ideolo-

gica. Il feticcio, per sua natura svincolato dalla realtà, si presta ad essere riutilizzato e risemantizzato in scenari e asserzioni propagandistiche che fanno del poco, molto. Il Paese del disordine e della miseria diventa il Portogallo della “pobreza honrada” (Rosas, 2001: 1035), miserabile ma pittoresco.

BIBLIOGRAFIA

- Adinolfi, Goffredo (2007). *Ai confini del fascismo. Propaganda e consenso nel Portogallo salazarista (1932-1994)*. Milano: Franco Angeli.
- Anderson, Benedict (1996). *Comunità immaginate* (Trad. Marco Vignale). Roma: Manifestolibri [1.^a ed. 1991].
- Acciaiuoli, Margarida (2013). *António Ferro. A vertigem da palavra. Retórica, política e propaganda no Estado Novo*. Lisboa: Bisâncio.
- Agamben, Giorgio (2006). *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*. Torino: Einaudi.
- Alves, Vera Marques (2013). *Arte popular e nação no Estado Novo. A política folclorista do Secretariado da Propaganda Nacional*. Lisboa: ICS – Imprensa de Ciências Sociais.
- Augé, Marc (2002). *Il dio oggetto*. Roma: Meltemi.
- Berman, Marshall (1985). *L’esperienza della modernità* (Trad. Valeria Lalli). Bologna: Il Mulino.
- Chaves, Luís (1920). *A agricultura e a etnografia*. Separata do *Boletim da Associação Central da Agricultura Portuguesa*.
- Damasceno, Joana (2011). *Museus para o povo português*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Decálogo do legionário* (s.d.). Lisboa: SPN.
- Diário de notícias* (26-2-1932).
- Ferro, António (1987). *Obras*. Lisboa: Verbo.
- Fusillo, Massimo (2012). *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*. Bologna: Il Mulino.
- Gori, Annarita (2015). A colloquio con Salazar. La pianificazione politica, economica e sociale dell’Estado Novo Portoghese. *Passato e presente*, 96, 117-125.
- (2019). Celebrate nation, commemorate history, embody the Estado Novo: the exhibition of the Portuguese World (1940). *Cultural and Social History*, 15, DOI: 10.1080/14780038.2019.1568026 Consultato il 05-09-2018, <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14780038.2019.1568026>
- Guerra Junqueiro (1925). *Pátria*. Porto: Livraria Chardron-Lello & Irmão [1.^a ed. 1896].

- Löfgren, Orvan (1989). The nationalization of culture. *Ethnologia Europea*, 19, 5-24.
- Lourenço, Eduardo (1990). *Nós e a Europa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (1992). *O labirinto da saudade. Psicanálise mítica do destino português*. Lisboa: Dom Quixote.
- Magalhães, Paula Gomes (2014). *A Lisboa de finais do séc. XIX e início do séc. XX*. Lisboa: A Esfera dos Livros.
- Melo, Daniel (2001). *Salazarismo e cultura popular*. Lisboa: ICS-Imprensa de Ciências Sociais.
- Nobre, António (2005). *Só*. Lisboa: Editorial Ulisseia e Editorial Verbo [1.ª ed. 1892].
- Paulo, Heloísa (1994). *Estado Novo e propaganda em Portugal e no Brasil. O SPN/SNI e o DIP*. Coimbra: Minerva.
- Pessoa, Fernando (2005). *Mensagem e outros poemas afins*. Mem Martins: Europa América.
- Queirós, José Maria Eça de (s. d.). *Notas contemporâneas*. Lisboa: Livros do Brasil.
- Quental, Antero de (1979). *Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos*. Lisboa: Ulmeiro [1.ª ed. 1871].
- Junqueiro, Guerra (1925). *Pátria*. Porto: Livraria Chardron-Lello & Irmão.
- Ramos do Ó, Jorge (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* (177-185). Lisboa: Fragmentos.
- Ribeiro, Margarida Calafate (2004). *Uma história de regressos. Império, guerra colonial e pós-colonialismo*. Porto: Edições Afrontamento.
- Ribeiro, Margarida Calafate; Ferreira, Ana Paula (Orgs.) (2003). *Fantasmas e fantasias imperiais no imaginário português contemporâneo*. Porto: Campo das Letras.
- Rosas Fernando (1997). O Estado Novo (1926-1974). In José Mattoso (Org.), *História de Portugal*. Vol. 7. Lisboa: Estampa.
- ____ (2001). O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo. *Análise Social*, 25, 1031-1054.
- Sampaio, Joaquim (2012). Mitificação e paisagem simbólica: o caso do Estado Novo. *Cadernos da Flup*, 101-122.
- Santos, Boaventura de Sousa (1994). *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. Porto: Afrontamento.
- Soffritti, Agnese (2014). Fantasmas e fantasias da modernidade portuguesa. *Cabo dos Trabalhos. Revista eletrónica dos Programas de Doutoramento do CES*, 10. Consultato il 30-11-2018, <https://cabodost TRABALHOS.ces.uc.pt/n10/ensaios.php>

- ____ (2015). Viajando no Sud-Express do século XIX para o século XXI. In Lydia Schmuck (Org.), *Europa im Spiegel von Migration und Exil / Europa no contexto de migração e exílio* (135-151). Berlin: Frank & Timme.
- Torgal, Luís Reis. (2009). *Estados novos, Estado Novo ensaios de história política e cultural*. 2 vols. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Trindade, Luís (2008). *O estranho caso do nacionalismo português*. Lisboa: ICS-Imprensa de Ciências Sociais.
- Verde, Cesário (2003). *Obra completa*. Lisboa: Livros Horizonte.

