Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Storia delle arti e conservazione dei beni artistici

ordinamento ex D.M. 270/2004

Tesi di Laurea

Exposição do Mundo Português: tra architettura e propaganda

Relatrice
Ch. Prof. ssa Jasenka Gudelj

Correlatrice
Ch. Prof. ssa Martina Frank

Laureanda
Maura Cominato
Matricola 841123

Anno Accademico
2021/ 2022

Ringraziamenti

Alla professoressa Jasenka Gudelj, per i suoi insegnamenti e le lezioni che mi hanno fortemente ispirato, per il grande appoggio e sostegno nella redazione di questo progetto di tesi.

Alla dottoressa Joana Pereira, che con il suo aiuto materiale, accademico e di confronto ha dato un forte impulso nel progredire della mia tesi. Spero di essere riuscita almeno in parte, a rendere fede a un patrimonio e una cultura così immensa e che ammiro molto come quella portoghese.

A Mara, che forse non sapendolo nemmeno è stata la mia fonte di ispirazione durante il mio percorso di studi. Le sue lezioni sono state illuminanti e mi facevano sentire al posto giusto.

Alla mia famiglia, che mai come in questo percorso mi ha supportato e spronato a fare del mio meglio. Ringrazio ogni giorno gli insegnamenti che ho ricevuto e soprattutto a credere nell'educazione come mezzo di miglioramento personale e di emancipazione.

Indice

Introduzione p. 6

Capitolo 1. Storia e tratti essenziali della dittatura di António Oliveira Salazar. p. 10

Capitolo 2. Exposição do mundo portugues: un'esposizione unica nel suo genere p. 24

Capitolo 3. Realizzazione dell'esposizione p. 32

Capitolo 4. Gli architetti dell'esposizione p. 38

Capitolo 5. I padiglioni dell'esposizione: Secção histórica p. 42

Capitolo 6. I padiglioni dell'esposizione: Secção Etnográfica p. 65

Capitolo 7. I padiglioni dell'esposizione: Secção Colonial p. 69

Capitolo 8. Le altre attrazioni dell'esposizione p. 80

Capitolo 9. I visitatori dell'esposizione p. 87

Capitolo 10. Dopo l'esposizione p. 90

Capitolo 11. Conclusioni p. 97

Immagini p. 104

Elenco delle immagini p. 162

Bibliografia p. 179

Sitografia e Videografia p. 183

Introduzione

L'esposizione del mondo portoghese, tenutasi a Lisbona dal 23 giugno al 2 dicembre 1940, è stata una delle esposizioni più importanti e risonanti in ambiente lusitano. La sua importanza rimane fondamentale sia come strumento efficace e puntuale della propaganda salazarista, sia come esempio iconico di mostra temporanea. L'evento ha coinvolto i maggiori esponenti dell'architettura e dell'arte portoghese, a completo servizio del nuovo stato, e una grande quantità di finanze per la sua realizzazione. Grazie alla sua nuova politica, l'Estado Novo riuscì a recuperare cospicue somme di denaro, risanando le casse pubbliche dai debiti della precedente amministrazione, indirizzandone una gran parte in questo grandioso evento. Possiamo definirlo la parabola della politica propagandistica salazarista, in quanto eventi come questi e di questa portata non verranno successivamente realizzati dal regime, dato anche il notevole dispendio economico.

La presente tesi cerca di indagare questo evento, sotto il profilo architettonico e stilistico, riflettendo come le strutture e l'impianto espositivo siano state utilizzate per fini politici e propagandistici. L' intenzione è quella di studiare l'architettura dei padiglioni di cui era composta l'esposizione, cogliendone la simbologia e i significati in funzione della propaganda di regime. Inoltre, si analizza come la mostra è stata percepita dai visitatori e dagli stati esteri. Data la situazione storica in cui imperversava gran parte d'Europa, come si sono comportati gli stati geograficamente vicini al Portogallo? E soprattutto, come hanno recepito questa mostra i regimi politicamente affini a quello salazarista, come Germania e Italia? Nello stesso tempo, la maggior parte degli Stati europei, a parte la Spagna, erano impegnati nella Seconda guerra mondiale mentre il Portogallo si proclamava orgogliosamente neutrale.

Infine, sappiamo che questa mostra, secondo le statistiche dell'epoca, ha ricevuto circa tre milioni di visitatori, e che quindi è stata una delle esposizioni più visitate.

Fonti e Metodo

Al fine della trattazione di questo tema, sono state utilizzate diverse tipologie di fonti, in primis i documenti d'archivio, affiancati dal materiale videografico e fotografico. La relativa documentazione è per la maggior parte in lingua portoghese e in lingua inglese, con rarissimi risultati in lingua italiana.

Il punto di partenza per l'analisi è stato sicuramente il catalogo ufficiale dell'esposizione del 1940, che è stato importante al fine di avere una visione essenziale e univoca dell'esposizione. Assieme ad esso, anche il catalogo della sezione coloniale dell'esposizione mi è stato utile al fine della trattazione specifica di quella zona espositiva, di cui con il passare del tempo sono andate scomparse molte informazioni. Tutt'oggi il reperimento di informazioni riguardanti la sezione coloniale è molto frammentario, l'assetto odierno è stato completamente stravolto rispetto a quello del 1940. Ai fini di una completezza di ricerca è stato utilizzato anche del materiale videografico. Nello specifico, ho potuto reperire online un filmato[1], girato al momento dell'apertura della mostra, e che ho trovato estremamente utile per avere un'idea generale e ampia della portata del tema. Il video è a cura di Antonio Lopes Ribeiro, regista ufficiale del regime e che quindi documentava tutti gli avvenimenti prodotti dallo Stato.

Il libro sulla mostra del 2016 a cura del Centro Cultural de Belém, oltre ai saggi, raccoglie le testimonianze di chi aveva vissuto e visto l'esposizione[2]. Altre fonti scritte e visive sono presenti negli archivi digitali del Centro Cultural de Belém, del Monumento delle scoperte e ella Fondazione Gulbenkian. In base all'analisi delle fonti testuali, quella formale della documentazione architettonica, come anche il metodo comparativo e le testimonianze tratte dalle interviste pubblicate, èstato possibile ricostruire questo evento culturale.

[1] Documentario ufficiale dell'Exposição do mundo português:

https://www.youtube.com/watch?v=N1VHuwM-HZk

[2] AA. VV, *The portuguese world exhibition. Explaining Belém*, Lisbona, Editor Fundação Centro Cultural de Belém (CCB), 2016.

Quindi quanto verrà ricostruito in questa tesi è frutto di una ricerca tenace, che ha comportato anche il dover fronteggiare delle mancanze nella trama della storia espositiva.

Stato dell'arte

Sebbene il tema sia trattato da diversi studiosi portoghesi, manca ancora di unitarietà: difatti, la trattazione è molto frammentaria e slegata. Non esiste un testo unico che raccolga tutto ciò che finora è stato avanzato sullo studio del fenomeno, ma ogni studioso si è occupato di una parte. Sicuramente, l'argomentazione è molto ampia e permette uno studio del problema sotto diversi punti di vista. I testi sul tema partono già dalla fine del regime, attorno alla fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta[3]. È un tema molto sentito per il popolo e gli studiosi portoghesi, che ancora oggi, dopo diversi anni dalla caduta del regime, trovano ancora dei punti irrisolti e dei luoghi sfocati nella narrazione di questo evento.

Tra gli studiosi portoghesi contemporanei spiccano i lavori di Joana Pereira, i cui articoli e la tesi magistrale si concentrano sull'architettura dell'esposizione lusitana, con il focus sui padiglioni realizzati dall'architetto Cottinelli Telmo.[4] Essenziale per la definizione delle premesse di fondo all'esposizione è invece il testo di Pedro Rito Nobre[5], che delinea l'evoluzione dell'area di Belém sotto il profilo architettonico e infrastrutturale.

Ci sono ancora dei punti irrisolti, delle situazioni poco chiare che rendono difficile individuare la parte mancante: questo anche perché mancano molti documenti di quel periodo, forse andati perduti nel tempo. Un esempio è la sezione coloniale: nel corso degli anni, dato il tema del colonialismo poco sentito dal pubblico di Lisbona, e dato il progressivo decadimento a cui è stata oggetto l'area, ha comportato delle gravi

[3] Alcuni di questi sono Franco Nogueira e Jacques Georgel negli anni Ottanta del secolo precedente, sono invece più contemporanei gli scritti di Joana Rita da Costa Brites, Fernando Rosas, Luís Reis Torgal.

[4] J. F. S. F. Borges Pereira, "Os arquitectos do Mundo Português – 'rapazes cheios de talento' " tesi magistrale, Universidade Lusiada de Lisboa, 2014.

[5] P.R. Nobre, *Belém e a exposição do mundo português. Cidade, urbanidade e património urbano*, Lisbona, Livros Horizonte, 2019.

mancanze nella narrazione storico-artistica. Molti pezzi della sezione coloniale andarono perduti, l'assetto del giardino venne nel corso degli anni pian piano stravolto, con modifiche radicali. Ciò che resta di quell'area sono solo alcune statue di coloni e qualche resto delle ricostruzioni architettoniche delle colonie. L'area è ora un giardino tropicale, appartenente all'Università di Lisbona.

La ricerca e le indagini su questo tema continuano e sempre più persone vi si dedicano; ma in Italia, l'argomento non è stato trattato sotto il profilo artistico e architettonico, a differenza della situazione più recente, ben presente nella storiografia italiana[6]. Spesso gli anni quaranta portoghesi in Italia sono indagati nella generalità dell'impegno di regime e della sua strategia propagandistica che ha portato ad un così largo consenso tra il pubblico lusitano, che ha permesso la riscoperta di un nuovo orgoglio nazionale. In tal senso, possiamo ravvisare nella figura di Goffredo Adinolfi, uno degli studiosi che si è occupato negli anni di studiare l'ascesa e il fenomeno propagandistico del regime salazarista[7].

La tesi è articolata in tre capitoli, di cui il primo capitolo è dedicato ai cenni generali storici sul Portogallo e sul regime, a confronto con quanto stava avvenendo in Europa. Il secondo capitolo si concentra sull'Esposizione del Mondo Portoghese. A tal fine, si delineano le premesse che stanno alla base della nascita di tale evento, che tra l'altro è stato organizzato e costruito in appena due anni. Si prosegue con la trattazione dei vari padiglioni, cercando di ricostruire in base alle foto e informazioni ottenute, la disposizione interna delle sale e la loro struttura esterna. La realizzazione dell'impianto espositivo, suddiviso in sezioni e padiglioni, vide il lavoro assiduo e incessante di un gruppo di architetti, a ciascuno dei quali venne affidato il compito di progettare e costruire uno o più padiglioni. Quindi si specificano alcuni tratti di questi architetti impegnati in tale impresa, sia per ciò che concerne la loro vita e formazione, con dei cenni a loro altre opere. Infine si delineano le sorti del complesso espositivo, all'indomani della sua chiusura, in balìa di incertezze e nuovi programmi di riutilizzo.

---

[6] Cfr. A. Esposito; G. Leoni, Fernando Távora. Opera completa, Milano, Electa Mondadori, 2005; G. Leoni; A. Esposito, Eduardo Souto de Moura, Milano, Electa Mondadori, 2005; G. Leoni, Alvaro Siza, Milano, Motta Architettura, 2009; A. Esposito; G. Leoni, Eduardo Souto de Moura, Milano, Mondadori Electa, 2012; Leoni, Giovanni, Cosmopolitismo vs Internazionalismo: Távora, Siza e Souto Moura, «Rassegna di architettura e urbanistica», 2015, 147, pp. 21 – 29; Eduardo Souto de Moura. Ricordi, Opere, Progetti, Milano, Electaarchitettura, 2020.

[7] G. Adinolfi, *Ai confini del fascismo. Propaganda e consenso nel Portogallo salazarista (1932-1944)*, Milano, Franco Angeli Editore, 2007.

Nella conclusione, l'esposizione viene contestualizzata nel più ampio panorama espositivo del tempo, e, vista la diretta ispirazione del modello portoghese a quello nostrano, al panorama espositivo italiano degli stessi anni. Nello specifico, si confronta con due esposizioni italiane: la Mostra d'oltremare e la Mostra della rivoluzione fascista.

1. Storia e tratti essenziali della dittatura di António Oliveira Salazar.

1.1.Avvenimenti storici che favorirono l'ascesa di Salazar

Oliveira Salazar e il suo entourage sono stati a capo di una dittatura durata per 45 anni, è in gran parte grazie al potere della stampa. I giornali e la stampa in genere, hanno sempre funto da leva per il consenso del pubblico, fin a partire dagli anni 20 del XX secolo. In quegli anni erano due le principali testate giornalistiche che si avvicendavano nel panorama portoghese: *O século* e *Diário de Noticías*. Questi giornali, erano i più diffusi e inizialmente erano fortemente neutrali e quindi prediletti dalle classi medio alte della popolazione. Molto importante sottolineare che entrambi erano di proprietà di due gruppi industriali, rispettivamente la União dos Interesses Económicos e la Companhia Industrial de Portugal e Colónias (detta anche Moagem per il suo monopolio sulle farine)[8].

In questi anni, la stampa ebbe un ruolo cruciale di delegittimazione del governo e della classe politica in mandato. Il Portogallo era una Repubblica guidata dal partito democratico, ma iniziarono ad apparire i primi articoli controil governo, fagocitando l'opinione pubblica ad una vera e propria rivolta.

O século fu quello che portò avanti una crociata vera e propria nei confronti del governo[9]. Sicuramente il punto di forza e di così grande successo dei giornali era che, il pubblico non voleva più essere pedissequamente spettatore della sua stessa vita, ma voleva avere parola in merito alle decisioni, ossia essere dei cittadini attivi[10]. O século

[8] G. Adinolfi, *Ai confini del fascismo. Propaganda e consenso nel Portogallo salazarista (1932-1944)*, cit., pp. 24-25
[9] Ivi, p. 27
[10] Ivi, p. 23

attraverso i suoi articoli, dava l'impressione che stesse per arrivare in Portogallo una rivoluzione comunista, avvalorata dal fatto che venne dato sempre più spazio a notizie di attentati terroristici filo-comunisti della Legião Vermelha. I toni forti e il monopolio di queste notizie rispetto ad altre fecero nascere nel pubblico veramente la preoccupazione dell'instaurarsi di un rivolgimento di stampo comunista[11]. Una posizione più moderata e razionale rispetto ai toni accesi e iracondi de *O século*, fu il giornale *Diário de Noticías*. Sebbene cercasse attraverso i suoi numeri di instillare preoccupazione e instabilità all'interno del panorama politico portoghese, i suoi articoli si concentravano maggiormente sulla questione coloniale[12]. La repubblica in quegli anni, stava concedendo sempre più autonomie di carattere amministrativo e concessionario alle colonie, il che non aggradava il pensiero comune dei portoghesi metropolitani, ed in particolare nelle figure degli industriali che vi avevano interessi economici e mercantili[13].

Un altro argomento su cui faceva giocoforza per aizzare l'opinione pubblica, era la presunta lotta interna e le incomprensioni dello stesso partito che guidava il paese. Il *Diário*, avrebbe voluto che si instaurasse una nuova classe politica che potesse riportare il paese in una condizione migliore sia politicamente, che culturalmente e soprattutto economicamente[14].

Giocano ulteriormente un ruolo importante, al fine della destabilizzazione del potere e dell'insediamento di quello che sarà un governo militare, gli elogi e l'assunzione del modello fascista come esempio di governo nei giornali portoghesi. Benito Mussolini, che da poco aveva preso il potere in Italia, era visto come la guida per eccellenza e necessaria al fine di ristabilire un ordine nazionale. Se i portoghesi non si riconoscevano in una repubblica liberale e tantomeno in un governo di stampo comunista, il fascismo risultava essere la soluzione più adeguata per il ritorno ad un'unità nazionale. A maggior ragione, quello che Mussolini fece in Italia, ossia riunire le spaccature tra Nord e Sud e ristabilire un ordine nazionale, vedeva nel Portogallo il ripresentarsi delle stesse problematiche: anch'esso era diviso

[11] G. Adinolfi, *Ai confini del fascismo. Propaganda e consenso nel Portogallo salazarista (1932-1944)*, cit., pp. 27-28
[12] Ivi, p. 30
[13] Ivi, p. 28
[14] Ivi, p. 30

internamente da lotte durate anni, e che avevano comportato una forte disuguaglianza e spaccatura tra il popolo[15]. Una figura che sosteneva fortemente il fascismo italiano e ammirava Mussolini, era il giornalista António Ferro. In particolare, si celebrava, il fatto di essere riuscito a coinvolgere le masse ed entrare in contatto con loro, vedendolo come la figura dell'eroe che grazie alla sua politica era riuscito a riporre anni di disordini nazionali. Ferro, attraverso le sue interviste giornalistiche a Mussolini, riuscì a calmare gli animi del popolo lusitano in quanto fin dall'inizio, accanto alla stima e all'elogio delle imprese mussoliniane, i portoghesi temevano che questo spirito di conquista e di rivalsa che il dittatore voleva mettere in atto in Africa, potesse in qualche maniera arrivare ad arrecare danno al Portogallo e a sottrargli le colonie[16].

Tutte queste sollecitazioni riportate e fomentate dalla stampa, hanno fatto in modo di favorire un evento importante, ossia il colpo di stato del 28 maggio 1926. Esso portò alla formazione di un governo di caratura militare sotto la guida del generale Gomes da Costa che nominò a capo del ministero delle finanze Oliveira Salazar. Fino a questo momento, Salazar non era molto conosciuto dal pubblico, ma solo dall' elité accademica, in quanto era professore di economia all'Università di Coimbra. La sua idea strategica, per superare la crisi creatasi con il governo precedente, era quella di mettere in atto delle restrizioni alle spese pubbliche e, mossa sicuramente poco apprezzata, una riduzione dei salari[17]. La sua figura diventa presto quella del lavoratore instancabile, che si prodiga per il paese, attento e votato al bene comune. In tal senso, per rimarcare questa sua figura, chiede l'appoggio dei giornali[18]. Pian piano il suo consenso e apprezzamento da parte del pubblico cresce, e quindi sente che è necessario pensare a qualcosa di più grande, a pianificare un vero e proprio paese.

Si dimise dal gruppo politico di cui faceva parte il Centro Católico Português, dove non si era mai sentito veramente coinvolto e soprattutto negli ultimi tempi vi erano dei forti contrasti interni. Salazar sentiva il bisogno di un governo tutto suo, in cui tutto passasse per le sue mani e in cui potesse decidere senza intermediazioni. Per fare questo, aveva bisogno di trovare una nuova classe dirigente, e quindi era necessario

[15] Ivi, pp. 30-31
[16] G. Adinolfi, *Ai confini del fascismo. Propaganda e consenso nel Portogallo salazarista (1932-1944)*, cit., pp. 32-33.
[17] Ivi, p.36
[18] Ivi, pp. 38-39

fondare un partito: l'União Nacional. Un partito unico che fosse da sostegno a Salazar e che avrebbe garantito allo stesso tempo la costituzione di una classe dirigente all'altezza delle aspettative e delle richieste dello stesso. La data di fondazione di tale partito è il 28 maggio 1932[19], ma la sua costituzione possiamo dire che sia stata meramente strategica e funzionale al mantenere una stabilità interna[20]. Difatti, Salazar diede sempre una scarsa attenzione al partito, ma gli fu funzionale per mantenere un legame con la periferia, di cui era ancora difficile conquistare il consenso, in funzione soprattutto delle elezioni del 1934[21]. La periferia infatti, era rimasta un baluardo dell'. opposizione, in quanto erano fortemente attaccati al precedente ordine politico ed era difficile modificarne le idee. Soprattutto i *caciques*, che erano delle personalità influenti delle periferie, erano ancora molto fedeli alla politica precedente e non potevano essere sostituiti a piè pari, pena la perdita totale della fiducia anche delle persone comuni[22]. Difatti ben presto Salazar si rese conto che non poteva sostituire a suo piacimento e deliberatamente la classe dirigenziale, in quanto questi ancora avevano forte presa sulla gente comune, la quale probabilmente avrebbe reagito in maniera forte ad una loro uscita di scena decisa dall'alto[23].

Non tutti potevano far parte del suo partito: c'era una stretta selezione per potervi partecipare e perlopiù erano persone della classe medio-alta borghese[24]. Da qui in avanti, metterà in collegamento due date importanti, il 28 maggio 1926 e il 28 maggio 1932, sottolineando una presunta continuità tra governo militare e il suo governo, per dare ulteriormente rassicurazioni e immagine di autorevolezza al pubblico nei suoi confronti[25]. In tal senso usava spesso nei suoi discorsi una frase molto significativa, che fugava ogni possibile incertezza di autorevolezza del suo governo: "Os homens são outros o governo é o mesmo"[26].

Grazie all'appoggio dei militari a capo del governo e in primis del presidente Carmona, e dell'appoggio del neonato partito União Nacional, riuscì a proseguire alla sua salita

[19] G. Adinolfi, *Ai confini del fascismo. Propaganda e consenso nel Portogallo salazarista (1932-1944)*, cit., p. 41
[20] Ivi, p. 11.
[21] Ivi, p. 67
[22] Ivi, p. 68
[23] Ivi, p. 69.
[24] Ivi, p. 67
[25] Ivi, p. 45.
[26] "Gli uomini sono diversi ma il governo è lo stesso". Ivi, p. 46.

al potere, fino ad essere eletto presidente del consiglio[27]. Il 5 luglio 1932 nasce il suo governo, accompagnato da un discorso inaugurale in cui delinea le sue idee per il futuro del paese, in primis identificate in una rinascita[28]. Si venne a creare una struttura diarchica, in cui il presidente della Repubblica Carmona svolgeva un ruolo pressoché rappresentativo, di contro, Salazar, svolgeva un ruolo dittatoriale e decisivo nelle scelte dello Stato Nuovo[29]. Si rende ben presto conto che, era necessario al fine di aumentare il consenso tra il pubblico, la creazione di un ente che fosse destinato a mediare e guidare il consenso pubblico attraverso delle campagne di propaganda. Solo la censura, fin dall'inizio praticata non era più sufficiente, serviva qualcosa che potesse cambiare la mentalità delle persone, soprattutto di quelle della provincia[30]. Erano necessari nuovi strumenti, e nello specifico tre furono quelli adottati da dittatore: 1) strumenti di inquadramento (stato corporativo, partito unico, mocidade portuguesa); 2) strumenti di repressione (polizia politica); 3) strumenti di persuasione (Secretariato nacional de propaganda e formazione scolastica)[31].

1.2. La dittatura di António Oliveira Salazar

1.2.1. Stato corporativo

Una delle intenzioni del presidente del consiglio, era quella di organizzare, direttamente sotto il controllo dello Stato una serie di corporazioni in cui avrebbero dovuto inserirsi i lavoratori e i datori di lavoro. Questo avrebbe permesso di eliminare i conflitti tra le varie classi e ritrovare così la serenità a livello nazionale. Spesso furono adottate delle punizioni a chi si rifiutava di integrarsi in queste nuove realtà corporative e allo stesso tempo veniva premiato chi invece era fedele alle nuove decisioni. Le strutture che vennero pensate e, alcune anche realizzate furono le *Casas do Povo*,

[27] G. Adinolfi, *Ai confini del fascismo. Propaganda e consenso nel Portogallo salazarista (1932-1944)*, cit., p. 65
[28] Ivi, pp. 46-47
[29] Ivi, p. 81
[30] Ivi, p. 51
[31] Ivi, p. 12

Casas dos Pescadores, l'*Instituto nacional de trabalho e da Previdência*, la *Camara Corporativa* e nuovi sindacati, che erano i rappresentanti dei lavoratori. In particolare le *Casas do Povo* sorsero in maniera copiosa e dovevano raccogliere in esse lavoratori e imprenditori agricoli. Inizialmente, le *Casas do Povo* vennero pensate proprio come mezzo di scolarizzazione della popolazione, attraverso corsi, cinema e momenti culturali, ma anche attraverso la creazione di biblioteche, con dei libri approvati dalla dittatura[32]. Molto di frequente le *Casas do povo* diventavano dei luoghi ricreativi. La sola motivazione della pace nazionale ovviamente non era che un lato della medaglia. Attraverso questo meccanismo corporativo, lo Stato poteva facilmente controllare l'economia del paese, regolando tutte le questioni economiche e commerciali delle aziende portoghesi, come per esempio lo stabilire i prezzi dei prodotti da distribuire oppure le quantità da produrre. Di per sé questo risulta paradossale, se pensiamo che Salazar sale al potere grazie ad un sostegno elitario[33].

1.2.2. Polizia politica

Tra gli organi di cui si dotò fin da subito il nuovo stato fu quello di una polizia politica, che venne completamente riassettata a partire dal 1933 e prendendo come nome l'acronimo Pide. Si trattava di una polizia segreta, che aveva proprie regole e completamente al contrario rispetto alle leggi della Costituzione. Era una polizia di cui poco si sapeva, se non che fosse molto efferata nelle rappresaglie che compieva nei confronti di presunti oppositori politici[34]. Vennero formati ad una maggiore professionalità e accuratezza, da addestratori provenienti da Italia e Germania, comportando come risultato la loro assoluta capacità di infiltrarsi in qualsiasi situazione nazionale. Questo fu in parte possibile anche dai *bufos*, ossia di civili che si mettevano a servizio della polizia segreta e che avevano il compito di informarli sulle persone che venivano considerate sospette[35]. Dalle soffiate dei *bufos* partiva poi

[32] G. Adinolfi, *Ai confini del fascismo. Propaganda e consenso nel Portogallo salazarista (1932-1944)*, cit., pp. 82-83
[33] Ivi, pp. 84-85
[34] Ivi, p. 70.
[35] T. Gallagher, *Controlled Repression in Salazar's Portugal*, cit., p. 387

l'attività del Pide. Venivano puniti solo coloro che erano considerati apertamente oppositori del regime e spesso venivano condannati davanti ad un tribunale speciale, che non permetteva agli accusati di avere una qualsiasi forma di tutela e di aiuto legale[36].

1.2.3. Formazione scolastica e *mocidade portuguesa*

Il consenso, passava anche a ragion veduta, attraverso la formazione scolastica. Il governo dell'Estado Novo fu il primo che vide la formazione scolastica come una grande opportunità di formare le menti delle persone a partire da giovanissimi, per poi poter ottenere il loro consenso una volta adulti[37]. In maniera particolare, vennero favoriti i licei, in quanto gli alunni sarebbero stati i futuri protagonisti della dirigenza di regime[38]. Mentre la precedente Repubblica, aveva appena introdotto come obbligatori i primi cinque anni scolastici, l'Estado Novo era riuscito ad estendere la platea delle persone che poteva accedere all'istruzione, ma comunque fu molto difficile la sua diffusione[39]. Gli insegnanti, avevano un ruolo cruciale nella diffusione della propaganda di regime[40].
Oltre all'indottrinamento scolastico, i giovani portoghesi erano inquadrati nella Gioventù portoghese, in cui erano affiancati e soggetti agli insegnamenti di personalità fedeli al partito e che potevano a maggior ragione assodare e talvolta svolgere il ruolo degli insegnanti[41].

[36] G. Adinolfi, *Ai confini del fascismo. Propaganda e consenso nel Portogallo salazarista (1932-1944)*, cit., pp. 70-71
[37] Ivi, p. 131
[38] G. Adinolfi, *Ai confini del fascismo. Propaganda e consenso nel Portogallo salazarista (1932-1944)*, cit., p. 134.
[39] Ivi, p. 132
[40] Ivi, p. 134
[41] Ivi, pp. 129-130

1.2.4. Secretariato nacional de propaganda

Tutto il regime di Salazar, si è retto su di una calcolata finzione della realtà, dove tutto quello che risultava scomodo e non funzionale alla retorica del regime, doveva essere nascosto[42]. Un esempio è il fatto che nessuno in Portogallo sapesse della crisi del 1929, di cui tutti i paesi ne risentirono, ma venne attentamente nascosta al pubblico, fingendo che le finanze dello Stato non fossero in pieno debito e stessero inevitabilmente risentendo della situazione precaria globale. Agli occhi dei portoghesi tutto doveva essere in perfetto ordine e anzi, dovevano essere elogiate le prodezze del nuovo stato[43]. La censura era sempre applicata, al fine di manipolare la realtà, ma diveniva sempre più essenziale la presenza di un organo statale che potesse essere un vero e proprio costruttore della realtà del regime, che portasse avanti autonomamente la finzione, al fine di aumentare il consenso[44]. Difatti, la frase che spesso ripeteva e che ben spiega la censura e la finzione della realtà è: "Politicamente só esiste o que o público sabe que esiste"[45]. L'ente, diretto a livello statale, nasce il 25 settembre 1933, e a suo capo vi sarà una figura completamente staccata dal regime: António Ferro. La scelta è piuttosto curiosa, ma logica. Salazar voleva attribuire troppo poteri al partito da lui stesso creato, il quale aveva il solo scopo di tenere sotto controllo coloro che potevano essere degli oppositori del regime. Da qui la gestione del *Secretariato* alla figura irrequieta di Ferro. Questi, come abbiamo visto, ammirava profondamente il fascismo e auspicava un'impostazione governativa simile anche in Portogallo. In particolare, Ferro era slegato da qualsiasi organizzazione politica nel paese e quindi venne per questo considerato di fiducia e degno di essere insignito di tale ruolo ed in grado di dare una visione uniforme del paese[46]. Tre erano gli obiettivi che l'Spn doveva perseguire e adempiere: 1) controllo della propaganda interna; 2) organizzazione di manifestazioni nel paese; 3) propaganda internazionale[47].

[42] Ivi, p. 61
[43] Ivi, p. 41
[44] Ivi, p. 98
[45] "Politicamente esiste solo quello che il pubblico sa che esiste".Ivi, p. 97
[46] G. Adinolfi, *Ai confini del fascismo. Propaganda e consenso nel Portogallo salazarista (1932-1944)*, cit., pp. 92-93
[47] Ivi, pp. 101, 109

Ferro si è distinto nella sua direzione dell'Spn, per aver portato avanti la *política do espirito*.

Per trasmettere la nuova verità dello Stato e quindi aumentare il consenso del pubblico, era necessario per Ferro usare la leva del ruralismo e del folclore popolare, come strumenti per riottenere quella tanto agognata rinascita dello Stato[48]. Per fare questo, era necessario che le arti fossero mezzo di rappresentazione della nuova modernità nazionale. Fu in grado di attrarre molte persone provenienti dal mondo artistico dell'avanguardia, e metterle sotto diretto servizio dello Stato, affidando loro committenze e comprando le loro opere, patrocinando mostre ed esposizioni, ma anche attribuendo premi importanti[49]. L'Spn non fece altro che usare il popolare e il folclorico per proporre una nuova arte moderna e all'avanguardia. Un'avanguardia che lo stesso Ferro definirà come "mas uma vanguarda antimoderna contra os erros do presente e ultra-moderna para todas as verdades que se contêm no futuro", quindi un'arte ultra-moderna, al di sopra degli altri. Dobbiamo tenere conto che il paese già da diverso tempo aveva rinnegato la rappresentazione pedissequa delle influenze straniere, a favore di una ricerca maggiormente nazionale[50]. Si prediligevano temi di carattere bucolico e agricolo, una creazione fittizia di un tempo passato, in cui le differenze regionali sono apparentemente apprezzate e incoraggiate. Si tratta di una *encenação* per mano del governo, il quale, durante il periodo salazarista spesso metteva in essere questa pratica di far apparire in evidenza un determinato fatto, per poi fornire il contrario[51]. Una messa in scena fatta di semplificazioni delle diversità folcloriche, con una concentrazione sugli elementi più caratteristici, come la musica e i costumi. Si è quindi fatta una attenta selezione degli elementi folclorici, al fine di ricreare la realtà desiderata dal regime e la veicolazione più corretta del messaggio[52]. Si tratta di un mondo semplice, dove i suoi abitanti sono umili e felici, e dove vengono

[48] D. Corkill, J. C. Pina Almeida, *Commemoration and propaganda in Salazar's Portugal: The "Mundo Português" Exposition of 1940*, cit., p. 384.
[49] C. Ribeiro, *A educação estética da Nação e a "Campagna do Bom Gosto" de António Ferro (1940-1949)*, cit., p. 293
[50] A. Soffritti, *"Que lindo cenário!" Trasformazione della facciata nazionale durante l'estado novo*, cit., p164
[51] Ivi, p. 159
[52] C. Ribeiro, *A educação estética da Nação e a "Campagna do Bom Gosto" de António Ferro (1940-1949)*, cit., p. 294

identificati come "pobreza honrada", ossia sono rappresentate come delle persone che si accontentano di quello che hanno e della propria vita[53].

In tal senso, degno di nota, fu il *Concurso da aldeia mais portuguesa*. L'obiettivo di questo evento era di proclamare il paese più autenticamente e puramente portoghese, che non presentasse influenze esterne e straniere[54]. Il vincitore si sarebbe aggiudicato il Gallo d'Argento. Per i contadini, questo evento non venne visto come un momento di propaganda ma come una rottura della routine quotidiana e un momento di riemersione dalla penombra della loro condizione, poiché ognuno partecipò attivamente all'ottenimento del premio. Molti giornali accorsero nelle campagne per fare reportage, per poi trasmetterli nelle città[55]. La campagna viene in tal senso strumentalizzata e allo stesso tempo inscenata. Al termine del concorso, il quale vincitore fu la città di Monsanto, i paesi vennero abbelliti e filmati, e il documentario che venne poi presentato in città. Ciò che traspariva, non doveva essere il sudore, la fatica, i vestiti sporchi e la difficoltà del mestiere, ma i contadini venivano rappresentati come sorridenti, contenti, vestiti in abito tradizionale, a svolgere il loro lavoro senza un accenno di difficoltà. In città non si era consci di come funzionasse in campagna, quindi vennero strumentalizzate e manipolate immagini e informazioni, al fine di restituire l'idea del rurale, semplice e tradizionale che ben si adattava alle necessità del regime[56].

Sempre in linea con la *política do espirito* vennero creati anche i cinema e teatri popolari che avevano il delicato compito di arrivare ad educare il popolo, nella maniera più capillare, come nel caso della troupe teatrale che mette in scena diverse rappresentazioni in tutto il paese[57]. Entrambi i mezzi ottennero scarsi risultati: il teatro venne mandato solo nei territori ancora reticenti ad una fedeltà assoluta alla nuova politica e che essendo di confine, potevano essere facilmente traviati dalla situazione

[53] A. Soffritti, *"Que lindo cenário!" Trasformazione della facciata nazionale durante l'estado novo*, cit., pp. 168-169
[54] D. Corkill, J. C. Pina Almeida, *Commemoration and propaganda in Salazar's Portugal: The "Mundo Português" Exposition of 1940*, cit., p. 386
[55] Adinolfi, *Ai confini del fascismo. Propaganda e consenso nel Portogallo salazarista (1932-1944)*, cit., p. 137
[56] Ivi, p. 138
[57] Adinolfi, *Ai confini del fascismo. Propaganda e consenso nel Portogallo salazarista (1932-1944)*, cit., p. 150

politica spagnola[58]. Nel caso del cinema, l'egemonia dei film americani e stranieri era tale, da far passare in secondo piano i film e documentari propagandistici promossi dallo Stato[59].

L'Spn, oltre che all'interno del paese, utilizzò le arti anche per l'immagine del paese all'esterno. Difatti, il Portogallo partecipa attivamente alle più importanti esposizioni internazionali, usando le arti come architettura, scultura e pittura al servizio delle esigenze di Stato. In particolare, l'architettura e la scultura vennero maggiormente utilizzate a tale scopo, propriamente a causa delle loro caratteristiche intrinseche. Per quanto riguarda l'architettura, si predilige uno stile razionalista e monumentale, mentre la scultura era per eccellenza, il mezzo che poteva rappresentare la gloria delle figure e degli eventi del passato. La pittura invece non incontrava la sensibilità del regime essendo più effimera e non abbastanza efficace nella rappresentazione statale[60]. Nello specifico, il Portogallo parteciperà all'esposizione internazionale di Parigi del 1937 e all'esposizione di New York del 1939. In quella del 1937, il padiglione che venne commissionato all'architetto Keil do Amaral doveva presentare caratteri moderni ma allo stesso tradizionali, e al suo interno, grazie all'uso della pittura e della scultura, doveva essere esaltata l'attualità portoghese: Salazar, colonie, folclore e opere pubbliche[61]. Nell'esposizione del 1939, invece, si concentrò maggiormente sull'esaltazione del passato glorioso fatto di scoperte e navigazioni, ma con meno dispendio della mostra di Parigi, in quanto molti materiali vennero riciclati da quella, anche se non vennero richiamati tutti gli artisti[62].

A partire dal 1940, in concomitanza con la commemorazione del doppio centenario, António Ferro promosse la Campanha do Bom Gosto. L'obiettivo era quello di intervenire in vari campi della cultura del paese, al fine di riportare o risvegliare la coscienza e il sentimento estetico e della bellezza. Vennero rinnovate le stazioni ferroviarie, gli edifici e i giardini pubblici, le strade, i ristoranti e i negozi, per dare un'immagine armoniosa del paese attraverso l'uso di modelli che allo stesso tempo

[58] Adinolfi, *Ai confini del fascismo. Propaganda e consenso nel Portogallo salazarista (1932-1944)*, cit., p. 152
[59] Adinolfi, *Ai confini del fascismo. Propaganda e consenso nel Portogallo salazarista (1932-1944)*, cit., p. 155.
[60] Adinolfi, *Ai confini del fascismo. Propaganda e consenso nel Portogallo salazarista (1932-1944)*, cit., p. 142
[61] Ivi, pp. 138-139
[62] Ivi, pp. 140-141

rispettino la ruralità e gli elementi caratteristici dei paesi[63]. Ancora una volta il bello, assunse un significato storico e politico, al fine di combattere tutte quelle influenze straniere che non rendevano il paese perfettamente nazionale e per cui era necessario un "reaportuguesamento" del paese e della popolazione[64].

1.2.5. La neutralità

La Seconda guerra mondiale, si prospettava agli occhi dei portoghesi e di Salazar stesso, come un conflitto che non si sarebbe risolto in poco tempo. Finalmente il governo era riuscito ad uscirne quasi indenne da possibili ritorsioni provenienti dalla rivoluzione spagnola e ancora una volta si trova ai margini di una guerra[65]. In particolare, il Portogallo era alleato con gli inglesi, i quali permettevano i collegamenti tra il continente e le colonie. Con l'avanzare della Germania verso la penisola iberica, ci si rende conto che il Portogallo è un paese allettante: da un lato le Azzorre erano strategiche per qualsiasi tipologia di commercio, e dall'altro lato, possedeva diverse colonie in Africa e in Oriente che erano appetibili, come per esempio il Mozambico, l'Angola, Timor Est, Goa, Macao, Guinea Bissau e Capo verde[66]. Il governo si rese ben presto conto, che le colonie rendevano il paese strategico agli occhi delle altre potenze, ma allo stesso tempo se fossero state attaccate non avrebbe avuto le forze militari necessarie per difenderle[67]. Come si è già detto, i portoghesi ammiravano la figura di Mussolini, ma allo stesso tempo la temevano perché aveva delle mire espansionistiche in Africa.

Dichiarando la neutralità, il Portogallo si assicurava innanzitutto di proseguire con una politica indirizzata perlopiù al mantenimento dell'ordine prestabilito a livello coloniale, mantenendone la guida, e allo stesso tempo il regime poteva facilmente mantenere la sua stabilità interna, dandosi lustro della posizione privilegiata di

[63] C. Ribeiro, *A educação estética da Nação e a "Campagna do Bom Gosto" de António Ferro (1940-1949)*, cit., p. 295
[64] Ivi, p. 296
[65] Adinolfi, *Ai confini del fascismo. Propaganda e consenso nel Portogallo salazarista (1932-1944)*, cit., p. 176
[66] Ivi, p. 177
[67] Ivi, p. 179

neutralità e di non belligeranza all'interno del conflitto[68], che si stava protraendo sempre più e logorando la situazione europea[69]. Il tema della neutralità sarà sostenuto e portato avanti a più riprese durante tutto il periodo bellico, sottolineando i benefici che questa decisione aveva comportato. Sfogliando alcuni giornali dell'epoca, è possibile vedere come accanto alle notizie di guerra provenienti dall'Europa, apparivano articoli che raccontavano del Portogallo come di un'isola felice e serena e sarà sempre più risonante dal momento in cui a partire dal 1940 verrà inaugurato il doppio centenario. Ogni giorno i giornali riportano delle pagine intere di notizie, inaugurazioni, manifestazioni, visite cerimoniali, che raccontano quello che sta accadendo al paese.

1.3. I due regimi a confronto: il fascismo e il salazarismo

Le differenze tra i due regimi dittatoriali sono veramente poche, molte di più sono le assonanze tra i due:

a) Simile modello di regime: le strutture, gli enti, gli organi che caratterizzano i due regimi sono molto simili, se non che, Salazar voleva dare al Portogallo un'impostazione di governo molto più tiepida rispetto quella italiana, che ben si adattasse al paese lusitano[70], depurato dagli elementi più sovversivi e rivoluzionari[71].
b) Partito Unico: mentre nel caso di Mussolini, il partito raccoglieva tutte la massa della popolazione, nel caso di Salazar, il partito era costituito dalle elité. Vi poteva partecipare solo chi fosse stato sottoposto ad un'attenta esamina. La maggior parte dei ministri del suo governo erano professori dell'Università di Coimbra, dove lui insegnava[72]. Quindi, mentre il partito di Mussolini aveva lo scopo di reclutare dal basso, lo scopo del partito di Salazar era tenere sotto

[68] Adinolfi, *Ai confini del fascismo. Propaganda e consenso nel Portogallo salazarista (1932-1944)*, cit., p. 179
[69] Ivi, p. 181
[70] Adinolfi, *Ai confini del fascismo. Propaganda e consenso nel Portogallo salazarista (1932-1944)*, cit., p.62
[71] Ivi, p.32
[72] Ivi, p. 65

controllo coloro che erano maggiormente reticenti nei confronti del nuovo assetto politico, ma di fatto non venne mai insignito di un compito importante[73].

c) Coinvolgimento delle masse: a differenza di Mussolini, che riuscì ad instaurare un rapporto con la massa, Salazar ebbe sempre grandi difficoltà ad intrattenere una relazione con essa, che schivava e non se ne interessava[74]. Era anche uno scarso oratore, paragonato a Mussolini, quindi con i suoi discorsi non otteneva tutto il consenso che parimenti otteneva il dittatore italiano. Salazar era una persona molto riservata e poco amichevole, non amava le grandi città e appena possibile ritornava nella sua città natale per rinchiudersi nella sua casa a studiare; non aveva molti amici, quindi le sue uscite erano molto limitate, anche quelle fuori dal paese[75]. Anzi, a differenza del caso italiano, Salazar spesso si preparava le risposte alle domande che gli sarebbero state sottoposte nelle interviste[76].

d) Utilizzo delle arti a servizio della propaganda di regime: il *Secretariato da propaganda nacional* nasce sulla fattispecie delle segreterie per la propaganda delle dittature italiana e tedesca. La differenza, oltre all'efficacia delle azioni, sta nella scelta della figura a guida di questi segretariati, nel quale caso portoghese era una persona esterna e avulsa dal regime. Nel caso italiano invece, erano sempre nominate persone fidate, ma erano persone che venivano scelte all'interno del partito o comunque di coloro che sostenevano regime[77]. In entrambi i casi, le arti vengono messe a servizio del regime, al fine di rappresentarne la retorica. Come in Portogallo, nello stesso periodo in Italia vengono realizzate molte mostre ed esposizioni, tutte con riferimento alla propaganda di regime.

e) Carattere e immagine del leader: in entrambi i casi l'immagine è quella di un eroe, che grazie ai suoi provvedimenti, salva il paese. Ma mentre caratterialmente Mussolini fu in grado di entrare in sintonia con il popolo, di

[73] Ivi, p. 42
[74] Ivi, p. 53
[75] Adinolfi, *Ai confini del fascismo. Propaganda e consenso nel Portogallo salazarista (1932-1944)*, cit., pp. 56-57
[76] Ivi, p. 57
[77] Ivi, p. 52

coinvolgerlo, anche sotto il profilo politico, all'interno del nuovo governo, Salazar aveva un comportamento molto più schivo. All'inizio della sua esperienza politica viene rappresentato come un duro lavoratore, che si sacrificava per il bene del proprio paese[78]. Per passare poi, una volta presa la posizione alla presidenza di consiglio, come colui che, parimenti a Mussolini, avrebbe riportato l'ordine, la dignità e una rinascita per il paese[79]

2. *Exposição do mundo portugues*: un'esposizione unica nel suo genere.

2.1. Prima dell'*Exposição do mundo portugues*: l'area di Belém nel corso della storia

L'area in cui si insedierà l'esposizione, è stata fin dall'alba dei tempi, una zona molto florida e fertile adatta per gli insediamenti umani. L'area denominata Riberinha, per la vicinanza al fiume, si estende da Caís do Sodre, fino alla Torre di Belém. La zona qui analizzata è quella finale, ossia Belém, Restelo e Ajuda. In quest'area, fin dal XIII secolo era stata interessata anche da un florido commercio di attrezzatura marittima navale[80]. Difatti, sono due le ipotesi della nascita del nome Restelo: mentre alcuni pensano possa richiamare l'usanza di preparare il lino, altri pensano che il nome invece derivi proprio dal fatto che la parola stessa Restelo è un termine di origine marittima. La zona è stata interessata da momenti di forte espansione e modernizzazione, in particolare per opera prima dall' Infante Dom Henrique e successivamente da Dom Manuel I.

Il XV secolo, grazie alla figura dell'Infante Dom Henrique, soprannominato appunto il Navigatore per le sue formidabili doti e capacità di navigatore e di esploratore, al quale si riconosce l'inizio dell'impero coloniale portoghese, l'area di Restelo ha visto un forte ampliamento. Dapprima ha fatto costruire un ponte che collegava due aree della zona ribeirinha e una chiesa, votata a Santa Maria di Belém. Da qui la

[78] Ivi, p. 38
[79] Ivi, p. 40
[80] P.R. Nobre, *Belém e a exposição do mundo português*,cit., p. 35.

denominazione dell'area come Belém, mentre la zona che si accosta alla collina rimane comunque definita come Restelo. Questa chiesa era funzionale sia agli abitanti, sia ai navigatori, che usavano questa zona per salpare e attraccare con le proprie navi[81].

Anche Dom Manuel fu un regnante importante nella storia di questa zona, in quanto proseguì con le iniziative marittime del suo predecessore. Patrocinò il viaggio di Vasco da Gama e la conseguente scoperta dell'India, nonché i viaggi di molti altri navigatori come Nicolau Coelho, che ha collaborato con Vasco da Gama nella scoperta dell'India e ha anche scoperto il Brasile insieme a Pedro Alvares Cabral, e infine anche Francesco Xavier che ha viaggiato per primo in Oriente. La figura di Dom Manuel è importante anche perché ha permesso la costruzione del Mosteiro dos Jeronimos nell'area. Questa costruzione ha comportato un accrescimento di interesse per quella zona, finora marginale e di carattere popolare, portando a nuovi flussi di popolazione. Grazie al ruolo strategico e cosmopolita che assume la zona di Belém, vi si insedia la popolazione più ricca, che costruì case nobiliari, come *Casa da Praia*. Importante ricordarla poiché, a quel tempo, come allude il nome stesso, la casa era a strapiombo sul mare e sorgeva dove attualmente si trova il *Centro Cultural de Belém*[82]. Vedrà nel corso degli anni vari cambiamenti, ma sicuramente quello più interessante è che sarà il quartier generale degli architetti dell'esposizione del mondo portoghese del 1940, dove l'immensa squadra di architetti lavorava a stretto contatto e assiduamente per realizzare in breve tempo l'esposizione[83].

Nel 1755, il centro di Lisbona fu colpito da un forte e violento terremoto che ridusse in macerie quasi tutta la città. In seguito a questa catastrofe, la corte regnante si installò in questa zona e Belém e Restelo vengono integrate come parte della città Lisbona[84].

Con il XIX secolo, l'area inizia ad essere profondamente trasformata con l'arrivo dell'industrializzazione. Sempre grazie alla presenza del fiume era il luogo perfetto per veder nascere le prime strutture industriali del Portogallo, anche se non sarà mai una rivoluzione pari a quella inglese. Questo ovviamente comportò l'arrivo di altre persone, che lavoravano nelle fabbriche, per risiedere nella zona. Furono quindi migliorate le infrastrutture, soprattutto le linee ferroviarie, fu installata l'illuminazione

[81] Ivi, p. 36.
[82] Ivi, p. 37
[83] AA.VV, *The portuguese world exhibition*, cit., p. 121
[84] P.R. Nobre, *Belém e a exposição do mundo português*, cit., pp. 38-39

stradale, pavimentate le strade e le vie e vennero creati dei giardini. A queste cause, dobbiamo aggiungere anche il fatto che in questo secolo Lisbona fu interessata da epidemia di colera e tifo e quindi molte persone scappavano in questa zona, che ormai non aveva più abitanti di classe nobile, ma borghesi e industriali[85]. Nuovi flussi di persone condussero anche alla costruzione di luoghi di ritrovo e per il tempo libero come teatri e cinema.

Nel XX secolo, proseguono i lavori correttivi dell'area, atti a garantire un luogo adatto alla vita delle persone. In questo periodo, la zona riprende vigore in ambito politico, poiché il Palácio de Belém diventa la sede della Repubblica, nonché la dimora del presidente della Repubblica. In questo secolo, come vedremo nel prossimo paragrafo, si iniziano a costruire nuovi insediamenti, principalmente abitazioni economiche. Una di queste fu *Bairro sa Terras do Forno*, costruita tra il 1933 e il 1938, destinata alle persone più povere. Queste abitazioni dovevano essere funzionali alle esigenze dei suoi inquilini, ma sfortunatamente, queste case non andranno a tutte quelle persone, di umili origini, a cui furono espropriate le case per la realizzazione dell'evento del 1940[86].

2.2 Premesse della mostra: dal 1938 al 1940.

Il 27 marzo 1938, sulla scia delle più grandi esposizioni mondiali e locali, António de Oliveira Salazar, emette una *Nota Oficiosa* sul giornale *Diário de Notícias*[87]. È molto più di una nota, è un programma dettagliato e per punti, delle azioni che verranno intraprese da li in poi, al fine di realizzare questo evento, che proporzionalmente doveva essere il più grande e completo finora mai fatto.

Affermò soprattutto che, l'anno della mostra sarebbe stato il 1940, al fine di commemorare altre due date molto importanti per il paese, ossia il 1140 e il 1640, che idealmente in linea tra di loro, rappresentavano la nascita, il rinascimento e la rinascita del paese[88]. Il 1140, rappresentava la fondazione dello stato portoghese, dal momento

[85] Ivi, p. 44
[86] P.R. Nobre, *Belém e a exposição do mundo português*,cit., pp. 29, 30
[87] AA.VV, *The portuguese world exhibition*, cit., p. 059
[88] P.R. Nobre, *Belém e a exposição do mundo português*,cit., p. 18.

che il paese si separò definitivamente dalla corona spagnola, divenendo indipendente. Il 1640, rappresenta l'anno delle scoperte oltremare, come il Brasile, che resero il paese grande e una delle maggiori potenze strategiche[89]. Infine il 1940, doveva rappresentare l'anno del risorgimento portoghese, dopo il periodo repubblicano, che aveva portato a diverse difficoltà, soprattutto finanziarie per il paese. Oltretutto, il periodo repubblicano aveva completamente messo da parte la questione coloniale, che tanto aveva reso grande il paese, e che sarà la punta di diamante del programma di regime[90]. Il risultato sarà la commemorazione di un passato mitico ed eroico, manipolato e arrangiato secondo le necessità del regime, per legittimare la sua stessa ideologia.

Per realizzare tutto questo, era necessario scegliere una location e che potesse rimandare a tutte queste referenze. La scelta ricadde sul terreno prospiciente il *Mosteiro dos Jeronimos*. L'edificio, ai fini della ricostruzione simbolica dell'esposizione, era cruciale: nato per volontà di Dom Manuel I, come luogo sia per i naviganti che arrivavano e partivano, sia come luogo di commemorazione delle gesta di Vasco da Gama, dove ancora lì riposa. In realtà questa costruzione fu fortemente voluta perché l'ordine dei monaci di São Jeronimo, che avrebbe preso sede nel monastero, avrebbero dovuto pregare per le sorti del regnante e per buona ventura in mare.

Inoltre, viene scelto come fulcro dell'esposizione poiché costruito in stile manuelino, esemplare tipico e caratteristico della cultura architettonica portoghese. Lo stile, che è un mix di elementi gotici e della fine del rinascimento[91], denota le varie influenze che i portoghesi attraverso le navigazioni, hanno potuto riportare in patria, sintetizzandole in uno stile fortemente simbolico e opulento. Simboli importanti, e che ritroveremo successivamente nell'esposizione del 1940, sono la sfera armillare e la croce cristiana[92]. Insieme al monastero, vennero considerate altrettante strutture a creare un ipotetico quadrilatero aureo, in cui doveva inserirsi l'esposizione e che

[89] C. Castelo, *Simulação e dissimula ção do império colonial português em Belém, Lisboa (1940/2020): a secção colonial e o jardim botânico tropical*, cit., p. 5
[90] L. Marroni, *"Portugal não è um país pequeno"*, cit., p. 63
[91] Sito Unesco PT: https://unescoportugal.mne.gov.pt/pt/temas/proteger-o-nosso-patrimonio-e-promover-a-criatividade/patrimonio-mundial-em-portugal/jeronimos-e-torre-de-belem
[92] https://ensina.rtp.pt/artigo/manuelino/

simboleggiavano i momenti salienti dell'impero portoghese, soprattutto in considerazione all'impegno ultramarino[93].

Oltre al monastero, venne presa in considerazione anche Praça Afonso de Albuquerque, un grande navigatore distintosi soprattutto nelle colonie[94] e la Torre di Belém, altro simbolo emblematico del passato portoghese. Inaugurata da Dom Manuel nel XVI secolo insieme al monastero, inizialmente la sua funzione era quella di difesa delle porte di accesso via mare della città[95]. La Torre non venne effettivamente coinvolta nella planimetria dell'esposizione, ma divenne un limite simbolico. Questo perché non fu possibile demolire la fabbrica di gas e i relativi impianti che erano vicini alla Torre che rovinavano quindi la visuale armoniosa prevista dal piano urbanistico[96]. Gli impianti verranno demoliti solo successivamente all'esposizione quando si rimetterà nuovamente al piano urbanistico[97].

Il 28 ottobre 1938, con il decreto legge 29087, venne nominata la commissione dell'esposizione formata da tre persone: Augusto de Castro come commissario generale, Augusto de Sá e Melo ingegnere e assistente alla commissione, Cottinelli Telmo capo architetto dell'esposizione.

Per la realizzazione di questa grande rassegna e commemorazione del doppio centenario dalla fondazione del Portogallo (1140) e dell'indipendenza del Portogallo (1640)[98], la figura principale per lo sviluppo del progetto e dell'area fu Duarte Pacheco, prima Ministro delle Opere pubbliche e poi sindaco di Lisbona[99], il quale ebbe un ruolo di sovrintendenza al progetto. La sua figura fu cruciale, in quanto in primo luogo fu in grado di fugare le incertezze e i dubbi di Salazar in merito alla fattibilità economica dell'impresa, ma riuscì anche a incoraggiare le maestranze e gli architetti ad osare, ad andare fuori dalla soglia della sicurezza. Fu colui che mosse le fila, riuscendo ad inserire tra l'altro l'esposizione in un più ampio programma di rinnovamento urbano[100]. Salazar era molto preoccupato e dubbioso riguardo la

[93] P.R. Nobre, *Belém e a exposição do mundo português*,cit., p.23
[94] Sito Treccani: https://www.treccani.it/enciclopedia/afonso-de-albuquerque/
[95] Sito Unesco PT: https://unescoportugal.mne.gov.pt/pt/temas/proteger-o-nosso-patrimonio-e-promover-a-criatividade/patrimonio-mundial-em-portugal/jeronimos-e-torre-de-belem
[96] P.R. Nobre, *Belém e a exposição do mundo português*, cit., p. 23
[97] AA.VV, *The portuguese world exhibition*, cit., p. 138
[98] Ivi, p. 059
[99] P.R. Nobre, *Belém e a exposição do mundo português*, cit., p. 24
[100] AA.VV, *The portuguese world exhibition*, cit., p.061

fattibilità economica dell'impresa, che avrebbe fortemente compromesso le casse dello Stato, ma Pacheco riuscì a convincerlo che, con la costruzione di grandi aree residenziali nell'area di Restelo, per famiglie abbienti che sostenevano il regime, avrebbero portato delle nuove risorse economiche con cui si sarebbe potuto rimpinguare i conti statali[101]. Emblematico è l'incontro tra Salazar, Pacheco e Cottinelli Telmo, ricordato da alcune pagine di diario di quest'ultimo, in cui si racconta di quanto fossero preoccupati del responso del capo di governo, in merito al modello realizzato della mostra, ma che in realtà fu un successo[102].

Nel 1938, commissionò l'elaborazione di un Plano Geral de Urbanização e Expansão de Lisboa, ad un grande architetto francese Etienne de Gröer[103], da poco arrivato a Lisbona, come molti sull'onda di un'emigrazione forzata. Il piano urbanistico nell'ideale di Pacheco doveva ispirarsi ai grandi cambiamenti portati dal piano urbanistico di Haussmann a Parigi[104] nonché al concetto di città radiosa di Le Corbusier, ed aveva come obiettivo più ampio quello di riorganizzare il sovraffollamento della città, i trasporti, le principali vie di comunicazione, soprattutto per quanto concerne l'area di Belém.

Accanto a questo piano, ad aiutare nella realizzazione dell'impianto espositivo, viene promulgato il Decreto Legge 28 797, detto Regime dos Centenários, che agevola i processi di espropriazione attraverso le nuove regole[105]. Il piano di Pacheco era fortemente concentrato sulla realtà di Lisbona, ma interessò anche altri ambiti e aree, che sarebbe stati poi cruciali nella narrazione di regime. In particolare, anche il restauro venne preso in considerazione da questo grande programma di restaurazione generale, in cui le opere del passato sono state interessate da interventi pesanti di restauro, nonostante la Carta di Atene del 1933. Uno di questi esempi è il Paço dos duques de Bragança, a Guimarães. Guimarães viene considerata dalla storia e dai portoghesi come la città in cui è nato il paese e dove i primi regnanti avevano preso insediamento. Grazie ai progetti di Pacheco, subì un forte restauro che rimosse tutte le interferenze di epoche precedenti, portando ad un rifacimento in stile dell'edificio.

[101] Ivi, p. 080
[102] AA. VV, *The portuguese world exhibition*, cit., pp. 148-149
[103] P.R. Nobre, *Belém e a exposição do mundo português*, cit., p. 25
[104] AA.VV, *The portuguese world exhibition*, cit., p. 081
[105] P.R. Nobre, *Belém e a exposição do mundo português*,cit., p. 25

Queste aggiunte successive interferivano con il vero messaggio che il monumento doveva trasmettere al pubblico. Si parla del monumento, in quanto nella concezione di patrimonio del tempo, non rientrava quella di patrimonio urbano[106]. Quindi le demolizioni che interessarono Belém passarono quasi in sordina agli occhi del pubblico.

Le grandi demolizioni che interessarono la zona, comportarono la distruzione non solo di monumenti del passato ma non considerati di tale importanza ai fini del destino dell'area, ma anche di vaste aree abitate. Le scusanti di una tale sistematica distruzione furono delle più disparate: in alcuni casi ad esempio si parlava di area insalubre, fatta di gente povera e che sovrappopolava l'area, comportando non solo un logoramento fisico ma anche morale, con annessi problemi di igiene e fluidità dei trasporti. Per contro, il governo costruirà delle case popolari che considerava maggiormente salubri e adatte alla vita dignitosa di una famiglia[107].

Altri, come Cottinelli Telmo, consideravano quell'area come libera e quindi possibilmente occupabile. Le demolizioni sono considerate come necessarie e impossibili da evitare, in quanto avrebbero permesso di liberarsi dei fabbricati che impedivano il godimento appieno dell'opera dos Jeronimos[108]. La versione più pubblicizzata era quella di considerare l'area di Belém come un'area vuota e pronta per la realizzazione dell'evento espositivo; questo ovviamente si poteva realizzare solamente con la distruzione sistematica di quanto era presente, che veniva considerato un affronto nei confronti del monastero e che ne impediva la fruizione appieno[109]. Quello che si verifica è una sorta di contraddizione, in quanto con il patrimonio immobile in generale lo stato portoghese applicava una politica conservativa, riportando il messaggio originale nel migliore dei modi. Quello che succedette a Belém invece, fu la distruzione di monumenti antichi e di case tipiche portoghesi, entrambe con un certo valore antico, ma che non erano considerati poi di tale importanza. Si preferì costruire nuove case in un presunto stile portoghese, di un certo valore, ma che non erano considerati di superiore importanza. Si preferì costruire nuove case in un

[106] Ivi, pp. 26, 27, 28
[107] Ivi, p. 28
[108] P.R. Nobre, *Belém e a exposição do mundo português*, cit., pp. 60, 61
[109] Ivi, p. 64

presunto stile portoghese, piuttosto che mantenere quelle autenticamente antiche[110]. Le demolizioni iniziano nel febbraio del 1939, proseguendo fino alla primavera del 1940, in cui spariscono secoli di storia[111], tant'è che quel periodo vanta il nome di Ciclone Centenario, dalla numerosità e sistematicità di interventi di demolizione e dalle tempistiche relativamente brevi in cui furono eseguiti (Fig.1, 2). Tra le modifiche c'è la risistemazione di Praça Afonso de Albuquerque, dandole l'aspetto odierno, e del Jardim Agrícola Tropical che avrebbe accolto la sezione coloniale, poi la realizzazione della attuale stazione ferroviaria di Belém e la risistemazione generale della linea, ampliamento dell'Avenida da India, la demolizione del molo di Belém dove avevano base i sommergibili e gli idrovolanti[112]. Altresì vennero demolite un gran numero di strade e di quartieri abitati e con esercizi commerciali, con la conseguente riorganizzazione delle strade[113]. A questo furono utili le espropriazioni massa e sequenziali per tutti coloro che abitavano nella zona e che non riuscirono più a ritornare. Volendo, l'atto possa essere detto di gentrificazione messo in atto dal regime, per il perseguimento di propri fini commerciali e di propaganda.

Tutto questo, non passò in secondo piano per il giornale Écos de Belém, che dal 1938 al 1940, con il giornalista João Bastos Nunes, denuncia la spietatezza e la meticolosità di queste demolizioni, che hanno portato molte persone a perdere la propria casa e lavoro per un progetto espositivo[114].

Duarte Pacheco ebbe quindi un ruolo cruciale e fondamentale ai fini della buona riuscita del progetto, soprattutto grazie alla commissione di un programma di urbanizzazione. Sotto il profilo urbanistico, solo il Marques de Pombal era riuscito ad essere un abile urbanista, in un'epoca che ha visto Lisbona fortemente provata dal sisma. Una prima assonanza simbolica usata all'epoca fu proprio questa, tra Duarte Pacheco e il Marques de Pombal[115].

Un'altra simbologia, forse meno nascosta, fu il collegamento simbolico tra Dom Afonso Henrique, associato alla nascita del Portogallo, Dom João IV, fautore

[110] Ivi, p. 64-65
[111] Ivi, p. 61- 62
[112] Ivi, pp. 65, 66
[113] Ivi, pp. 68, 70
[114] Ivi, pp. 72, 73
[115] AA.VV, *The portuguese world exhibition*, cit., p. 086

dell'indipendenza portoghese e António Oliveira Salazar, creatore di un nuovo rinascimento portoghese[116].

3. Realizzazione dell'esposizione

L'opera di demolizione, che durerà per quasi due anni, portò ad avere un'area espositiva di circa 442.000 mq, che si organizzava attorno a Praça do Imperio[117]. Una volta ottenuta questa vasta area, era necessario costruire l'esposizione. Sebbene si volesse creare qualcosa di solido e di permanente, viste anche le tempistiche molto strette, si decise di procedere nella realizzazione di strutture temporanee[118], di cui successivamente non si pensò al loro destino una volta terminato l'evento. Come si può vedere dalle foto della fase di costruzione dei padiglioni (Fig. 3, 4, 5, 6, 7, 8), vennero usati materiali come ferro per la struttura principale, che poi furono ricoperti da pannelli fatti di una mistura di gesso e stoppa. Per rendere il tutto omogeneo e dare un senso vissuto, venivano poi ricoperti con delle patine che falsificavano la vera consistenza della struttura[119]. L'evento doveva essere un'esposizione storica, che celebrasse il doppio centenario, ponendosi così in continuità con i momenti storici salienti del passato del paese. Tutto questo, mirava a dimostrare a tutto il mondo quanto il Portogallo stesse progredendo, nonché dimostrare che la loro politica coloniale aveva portato a degli ottimi riscontri economici e sociali per tutti i portoghesi. Chi stava lavorando per dimostrare questo era il nuovo stato, che attraverso questo evento vuole fare in modo di educare i cittadini a essere orgogliosi del loro paese e di così aumentare il consenso del regime[120].

L' *Exposição do mundo portugues* è la summa di un processo lento e continuo, iniziato fin da subito, dal colpo di stato che ha instaurato il regime. Fin dai primi anni di reggenza, il nuovo governo ha fatto in modo di creare un clima di festa che strideva

[116] Ivi, p. 079
[117] P.R. Nobre, *Belém e a exposição do mundo português*,cit., p. 21
[118] Ivi, pp. 80, 81
[119] J. F. S. F. Borges Pereira, " Os arquitectos do Mundo Português – 'rapazes cheios de talento' ", cit., p.103
[120] D. Corkill, J. C. Pina Almeida, *Commemoration and propaganda in Salazar's Portugal: The "Mundo Português" Exposition of 1940, cit., p.* 392

fortemente con quanto stava avvenendo nel resto d'Europa[121]. Nei primissimi anni del regime, furono diversi i momenti di festa, che venivano usati tutti per scopi propagandistici; spesso erano organizzate commemorazioni, esposizioni, cortei, ricostruzioni storiche, il quale scopo era quello di rinforzare il consenso nei confronti del regime[122].

Anche nel caso dell'evento del 1940, le commemorazioni si estendevano ben oltre la capitale. Dal 5 maggio al 2 dicembre dello stesso anno, ai fini delle celebrazioni dell'anno aureo, i festeggiamenti furono divisi in tre periodi: epoca medievale, epoca imperiale e epoca brigantina[123]. Per quanto riguarda l'epoca medievale, le commemorazioni ovviamente partirono da Guimarães, che è considerata la prima capitale del Portogallo, per estendersi a città come Braga, Porto, Coimbra, per ritornare infine alla capitale[124]. Poteva trattarsi sia di rievocazioni storiche, con personaggi conosciuti e noti nell'immaginario del pubblico medio, oppure di commemorazioni di date di battaglie dove re del passato si erano contraddistinti, o di congressi[125].

L'esposizione fu fatta perlopiù da maestranze che per pochi soldi e finito il loro usuale lavoro, si prestavano per la causa e alacremente si impegnavano, aiutando i professionisti del settore artistico e architettonico[126].

Vennero usati due diversi registri comunicativi per questa occasione: un linguaggio più imponente e possente, tipicamente di regime, per le architetture, per le commemorazioni e festività; mentre per le ricostruzioni storiche, il linguaggio cambiava registro, proiettandosi su una dimensione regionale e locale, in cui si cercava di valorizzare la nazione e le sue attività tradizionali.

Il progetto espositivo ha avuto diverse difficoltà nella sua costruzione, in quanto ha dovuto subire sia una penuria di materie prime, a causa della guerra che stava annientando l'Europa, ma anche da un inverno rigido e particolarmente freddo, che ha rallentato i lavori. Il costo totale dell'esposizione si aggira attorno ai 35.520.000 scudi

---

[121] P.R. Nobre, *Belém e a exposição do mundo português*,cit., p. 18

[122] Ivi, p. 19

[123] J. F. S. F. Borges Pereira, Tesi magistrale, " Os arquitectos do Mundo Português – 'rapazes cheios de talento' ", cit., p. 97

[124] D. Corkill, J. C. Pina Almeida, *Commemoration and propaganda in Salazar's Portugal: The "Mundo Português" Exposition of 1940, cit., p.* 392

[125]R. A. D do Nascimento, tesi di dottorato "O 'Brasil colonial' e a Exposição do mundo português de 1940", pp. 62, 63

[126] D. Corkill, J. C. Pina Almeida, *Commemoration and propaganda in Salazar's Portugal: The "Mundo Português" Exposition of 1940, cit., p.* 392

portoghesi, di cui 26.000.000 scudi riguardano la costruzione delle strutture temporanee[127].

Al momento dell'inaugurazione, molti dei padiglioni non erano ancora terminati, come per esempio la Nau Portugal che arriverà solo successivamente[128]. Quel momento fu importantissimo e ricco di aulicità e pomposità (Fig. 9, 10). Vennero liberate delle colombe come simbolo della pace che contraddistingueva politicamente il paese[129], poi venne organizzato un corteo in abiti in stile dell'epoca medievale (Fig. 11), riportando in auge storie e personaggi di quel periodo.

Il pubblico accorse massivamente a questa esposizione, grazie anche ad un potenziamento dei mezzi di trasporto. La compagnia che si occupava di trasporti su rotaia acquistò sei mezzi aggiuntivi per far fronte ad un aumento delle corse, che da Praça Rossio arrivavano fino all' area espositiva. Anche la compagnia ferroviaria incrementò i collegamenti, creando il Silver Express, che era il treno con tratta Porto – Lisbona e che finiva il viaggio nella stazione di Belèm, costruita in fretta e furia per l'occasione. Il passaggio della linea ferroviaria e quindi del treno all'interno dell'area, consentiva di vedere l'esposizione in movimento[130]. Quindi anche sotto il profilo dei trasporti si diede il massimo in modo da permettere a più persone possibile di visitare l'esposizione.

Anche il prezzo economico del biglietto di entrata consentiva che un maggior numero di persone venisse in visita: il biglietto singolo costava solo 2 scudi e 50 centesimi, c'erano anche biglietti che comprendevano più accessi durante tutto il periodo di durata ed arrivavano a costare fino a 200 scudi[131]. All'interno dell'esposizione era possibile passare da una parte all'altra del recinto grazie a dei bus, che permettevano di trasportare velocemente le persone. Era anche possibile godere dell'esposizione dall'alto, tramite una teleferica che dalla porta di Belém, una delle porte da cui i

[127] R. A. D do Nascimento, tesi di dottorato "O 'Brasil colonial' e a Exposição do mundo português de 1940", pp. 69, 70
[128] AA.VV, *The portuguese world exhibition*, cit., p. 050
[129] Ivi, p. 049
[130] S. C. Gonçalves da Silva, Tesi magistrale, "A Exposição de Belém. Novos elementos para a construção de uma 'memória' ", cit., p. 57
[131] AA.VV, *Os anos de Salazar*, cit., p. 12

visitatori potevano entrare, arrivava a spostare i visitatori fin sopra i villaggi della sezione coloniale[132].

L'entrata al recinto poteva avvenire attraverso sei porte. La brochure ufficiale, consigliava di partire da quello che veniva considerato l'ingresso principale che si affacciava direttamente sul padiglione della fondazione (Fig.12), di fattura molto semplice, che si poteva raggiungere da Praça Afonso de Albuquerque[133]. Oltre a questa, altre tre erano le porte che davano verso il centro di Lisbona: *Porta das três ogivas*, *Porta da Fundação* e *Porta de Belém*. La *porta das três ogivas* (Fig. 13), di grande importanza visiva, era posta tra il padiglione della formazione e conquista e il padiglione dell'indipendenza, e riprende, con i tre archi ogivali, uno stilema tipico del periodo gotico, assimilato come periodo per eccellenza di massimo sviluppo dell'arte e della cultura portoghese[134]. La *porta da Fundação* (Fig. 14), era la porta che prevedeva l'ingresso attraverso la linea ferroviaria, ma prevedeva anche due entrate per i visitatori. Il progetto viene attribuito in parte a António Veloso Reis Carmelo, per quanto riguarda le porte di entrata e i punti informazioni.

Venne anche progettato un balcone panoramico percorribile, la cui progettazione e decorazione fu affidata a Cottinelli Telmo. Il progetto si sviluppa in quattro torri, ricordando il tema del castello[135], ognuna delle quali nella parte superiore, presentava delle grandi figure di guerriero medievale. Le torri erano facilmente percorribili, grazie al passaggio sospeso creato al fine di dare un'ulteriore prospettiva al pubblico visitante[136].

Infine la *Porta di Belém* (Fig. 15) era a nord del recinto, addossata al *Pavilhão da Honra e Lisboa* e che quindi dava un diretto accesso alla sezione coloniale. Solitamente l'accesso da questa porta avveniva con bus o con il tram, che portava direttamente dall'altra parte del recinto[137]. Anche dalla parte opposta dell'area, dalla parte della Torre di Belém, erano presenti diverse porte: *Porta da Restauração* (Fig.

---

[132] J. F. S. F. Borges Pereira, Tesi magistrale, "Os arquitectos do Mundo Português – 'rapazes cheios de talento' ", cit., pp. 101, 102

[133] S. C. Gonçalves da Silva, Tesi magistrale, "A Exposi*ção* de Belém. Novos elementos para a construção de uma 'memória' ", cit., p. 57

[134] J. F. S. F. Borges Pereira, Tesi magistrale, "Os arquitectos do Mundo Português – 'rapazes cheios de talento' ", cit., p 111

[135] Ivi, p. 106

[136] Ivi, p. 110

[137] S. C. Gonçalves da Silva, Tesi magistrale, "A Exposição de Belém. Novos elementos para a construção de uma 'memória' ", cit., p. 60

16), *Porta do Restelo* (Fig.17) e una porta che dava accesso diretto al parco delle attrazioni. La prima era una entrata che anche qui permetteva l'accesso del treno, e che era percorribile nella parte superiore per passare da un lato all'altro della linea ferroviaria[138]. Infine la *Porta do Restelo*, era quella che si affacciava direttamente sul monastero e che collegava la parte storica al parco delle attrazioni[139].

L'esposizione era suddivisa in sezioni tematiche che a sua volta comprendevano diversi padiglioni (Fig. 18). Tre erano le sezioni:

1) Secção histórica, dedicata alla storia del paese[140]:
    - Pavilhão da Fundação
    - Pavilhão da Formação e Conquista
    - Pavilhão da Indipêndencia
    - Pavilhão dos Descobrimentos con la sua caratteristica Esfera dos Descobrimentos
    - Pavilhão dos Portugueses no mundo che accoglieva anche il padiglione Portugal 1940 e la sezione dedicata al Brasil Colonial
    - Pavilhão do Brasil
    - Praça do Império
    - Pavilhão da Honra e Lisboa
    - Pavilhão da Colonização
    - Casa do S. António
2) Secção Etnográfica, rappresentazione del paese dell'epoca, dedito ad attività rurali ed una vita semplice[141]:
    - Aldeias Portuguesas
    - Pavilhões da Vida Popular
    - Parque Infantil
    - Jardim dos poetas
3) Secção Colonial, che rappresentava i risultati della colonizzazione portoghese, nell'ottica di una missione di civilizzazione di popoli considerati inferiori[142]:

[138] Ivi, p. 59
[139] Ivi, p. 60
[140] AA.VV, *The portuguese world exhibition*, cit., p. 063
[141] Ivi, p. 063
[142] Ibidem

- Missões Católicas
- Pavilhão da Angola e Moçambique
- Casa Colonial
- Pavilhão de Caça e Turismo
- Monumento do Esforço Colonial
- Rua de Macau
- Pavilhão da Ilhas
- Museu da arte indigena
- Pavilhão da Guiné
- Restaurante Colonial
- Rua da India
- Pavilhão do Cha
- Pavilhão do Café
- Pavilhões de matérias primas
- Emissora imperial
- Aldeias indigenas
- Miradouro do Elefante
- Ala dos povos do império

Ci furono anche altri elementi che non possiamo inserire in una o l'altra sezione della mostra, ma che devono essere viste e considerate a parte come:

- Pavilhão dos CTT
- Parque de Attracções
- Espelho da água
- Pavilhão dos dos Desportos Náuticos
- Bairro commercial e industrial
- Pavilhão dos caminhos de ferro e portos
- Padrão dos descobrimentos
- Pavilhão do Som
- Nau Portugal
- Pavilhões de informações

Tutta l'esposizione era dotata di un ottimo impianto di illuminazione che consentiva di poter tenere aperta l'esposizione fino a tarda notte, creando delle suggestive

atmosfere notturne. Altresì importante da ricordare è appunto il Pavilhão do Som (Fig.19), che controllava tutti gli altoparlanti che erano disseminati per tutto il perimetro, e che consentivano ai visitatori di ascoltare le descrizioni di quello che trovavano nei vari padiglioni, oppure venivano trasmesse all'unisono delle canzoni[143].

4. Gli architetti dell'esposizione

Gli architetti coinvolti nell'esposizione furono diversi, ognuno con idee e origine differenti. Il responsabile del progetto di Belém fu Cottinelli Telmo che riuscì a riunire sotto la sua direzione, un team di architetti per la realizzazione dei diversi padiglioni e sezioni.

Fin dall'inizio del regime, gli architetti erano particolarmente richiesti, dato l'intenso programma espositivo che l'Estado Novo aveva organizzato sia a livello nazionale, che a livello internazionale. Molti di questi architetti erano della generazione del 1890, avevano visto molte cose ed erano stati protagonisti di molti cambiamenti nella storia dell'architettura. Uno dei temi fondanti per affrontare il tema dell'architettura in Portogallo è quello della Casa Portuguesa. A partire dalla fine dell'800 fino ai primi anni del '900[144], gli architetti portoghesi hanno fronteggiato una vera e propria controversia, simile ad altri paesi europei: la ricerca di uno stile nazionale, immolata nella ricerca della vera casa portoghese.

Due sono le personalità del panorama portoghese che si distinguono: Raul Lino e Ventura Terra. Quest'ultimo portava un'idea di architettura che era fortemente collegata alle idee e influenze dello scrittore portoghese Almeida Garrett. Garrett credeva che le influenze straniere non fossero da demonizzare, ma dovevano essere studiate e imitate, inserendole nell'ambito nazionale, anzi considerando ignorante il fatto di disprezzarle[145]. La classe borghese preferiva delle case in stile neoclassico, con influenze straniere, che potessero essere simbolo dello status sociale della famiglia[146]

[143] J. F. S. F. Borges Pereira, tesi magistrale "Os arquitectos do Mundo Português – 'rapazes cheios de talento' ", cit., p. 101
[144] J.M. Fernandes, *Português Suave*, cit., p. 40
[145] AA. VV, *A arquitectura e o debate cultural no séc. XIX portugês*, cit., p. 17
[146] Ivi, p. 20

e che potessero essere confortevoli grazie all'utilizzo di tutti i mezzi e le tecniche disponibili dalla tecnologia contemporanea, come ad esempio l'ascensore, il riscaldamento centralizzato, con una forte suddivisione degli spazi e delle aree destinate a domestici e alla vita nobiliare[147].

Di contro, Raul Lino ha elaborato un'idea di abitazione decisamente molto più legata ad una matrice nazionalista e conservatrice, cercando un repertorio tradizionale di stilemi[148] e dando importanza alla funzionalità degli spazi partendo dalle necessità del pubblico[149]. La sua attenzione era per i caratteri tipicamente nazionali, un'architettura che potesse integrarsi con la natura e che fosse sobria, che potesse integrarsi conla natura[150]. Gli archetipi principali previsti nella sua casa sono per esempio i frontoni molto alti, sopra la facciata della casa, le finestre ad arco, uso di pannelli di azulejos, fioriere, portici e camini decorati[151]. Una casa semplice, con due piani, dove al piano terra doveva esserci la cantina e la riserva di alimenti[152], imbiancata di bianco e a colori, con campate incorniciate, con tetti curvi le cui tegole seguono l'andamento sinuoso della copertura[153]. Faceva uso anche di piccole tettoie in corrispondenza dell'entrata e di rivestimenti con pannelli di azulejos. Era molto attento alle proporzioni, e alla disposizione generale della pianta, che doveva appunto essere funzionale alle attività rurali delle persone[154].

Quindi due diverse correnti di pensiero, su cosa volesse dire essere moderno, accompagnato sicuramente da un avanzamento del progresso e dalle influenze europee come l'Art Deco, la Bauhaus, Le Corbusier.

Quindi gli architetti dell'esposizione sono da inserire in un doppio canale: da un lato hanno avuto una formazione classica storicistica presso l'Accademia di Belle Arti, ma con il colpo di Stato del 28 maggio 1926, e l'ascesa del nuovo stato, si misero a confronto anche con le novità portate dal modernismo, arrivando a creare il cosiddetto Português Suave[155]. Una commistione di linguaggi sicuramente incentivata anche dai

[147] .G. Rui Ramos, *Ser moderno em* 1900, cit., pp. 9, 10
[148] J.M. Fernandes, *Português Suave*, cit., p. 42
[149] AA. VV, *A arquitectura e o debate cultural no séc. XIX portugês*, cit., pp. 20, 21
[150] AA. VV, *A arquitectura e o debate cultural no séc. XIX portugês*, cit., pp. 34, 35
[151] N. Rosmaninho, *A "Casa Portuguesa" e outras "Casas Nacionais"*, cit., p. 243
[152] Ivi, p. 235
[153] J.M. Fernandes, *Português Suave*, cit., p. 44
[154] Ibidem
[155] AA. VV, *The portuguese world exhibition*, cit., p. 083

numerosi viaggi verso l'Europa, spesso patrocinati dallo stesso Governo, dove potevano scoprire le novità in campo architettonico e culturale, rielaborandole poi una volta a casa[156].

Cottinelli Telmo ha quindi accolto diverse persone nel suo gruppo, con diverse idee, sensibilità e formazione. Lo spirito che guidava questi architetti nell'impresa, era quello di servizio nei confronti del paese, essere fautori della sua stessa rinascita. Sicuramente è stata grande anche l'abilità di Cottinelli di mettere d'accordo diverse persone, anche coloro che non erano pienamente fiduciosi nei confronti del nuovo Governo.

Sicuramente, erano i migliori architetti che si potessero trovare al tempo, avevano tutti formazione molto simile, avevano frequentato i stessi corsi, anche se con esperienze poi differenti. Cottinelli Telmo ad esempio, si diploma all'Accademia di Belle Arti di Lisbona nel 1920 e fin da subito inizia a lavorare in un ambito interessante, come quello del disegno di vignette animate per una delle riviste per ragazzi più importanti del periodo. Fu anche regista di un film nel 1933, interamente girato in Portogallo, dal titolo "A canção de Lisboa". Dal 1923 inizia anche la carriera da architetto, anzitutto per la compagnia di treni nazionale e poi per il ministero dei lavori pubblici. Con l'esposizione del 1940, voleva costruire un grande evento, suggestivo ed espressivo e nonostante l'effimerità della costruzione, questo poteva essere visto un pro, in quanto garantiva maggiore libertà di espressione e di lavoro[157]. Cottinelli sarà sicuramente famoso anche per altri suoi lavori come la monumentale cittadina universitaria di Coimbra, inaugurata nel 1943[158].

Il team di architetti era composto da Luís Cristino da Silva, Josè Bastos, Porfirio Pardal Monteiro, Antonio e Raul Lino, Vasco Lacerda Marques, Vasco Palmeiro Regaleira, Jorge Segurado, João Simões, Gonçalo Mello Breyner, Francisco Keil do Amaral, António Veloso Reis Carmelo, Carlos Ramos, Paolo Cunha, Adelino Nunes, António Lima[159]. I padiglioni vennero suddivisi in base alle proprie aspirazioni e desideri, partendo dalla progettazione del padiglione alla sua effettiva realizzazione, in cui

[156] J. Pereira, *A exposição histórica do mundo português e os seus arquitectos, cit., p.* 96
[157] AA.VV, *The portuguese world exhibition*, cit., pp. 083, 084
[158] J.M. Fernandes, *Português Suave*, cit., p. 78
[159] J. Pereira, *A exposição histórica do mundo português e os seus arquitectos, cit., p.* 98

ognuno aveva autonomia rispetto alla figura del capo architetto. Di seguito la tabella che illustra la suddivisione dei padiglioni.

Architetti	Padiglioni realizzati
José Antonio Cottinelli Telmo	Pavilhão dos Portugueses no mundo, Portugal 1940, Praça do Império (Secção histórica); Padrão dos descobrimentos e Pavilhão dos caminhos de ferro e portos
Luís Cristino da Silva	Pavilhão da Honra e Lisboa (Secção histórica)
Josè Bastos	Restaurante Colonial, Pavilhão do Cha, Pavilhão do Café (Secção Colonial); Pavilhões de informações
Porfirio Pardal Monteiro	Pavilhão dos Descobrimentos, Esfera dos Descobrimentos (Secção histórica)
Antonio Lino	Parque Infantil, Jardim dos poetas (Secção Etnográfica); Pavilhão da Angola e Moçambique (Secção Colonial); Espelho da água e Pavilhão dos Desportos Náuticos
Raul Lino	Pavilhão do Brasil (Secção histórica)
Vasco Lacerda Marques	Praça do Império (Secção histórica)
Vasco Palmeiro Regaleira	Casa do S. António (Secção histórica); Missões Católicas, Casa Colonial, Pavilhão da Ilhas, Rua da India, Emissora imperial (Secção Colonial); Bairro Comercial e Industrial
Jorge Segurado	Aldeias Portuguesas
João Simões	Pavilhões da Vida Popular (Secção Etnográfica)
Gonçalo de Melo Breyner	Pavilhão de Caça e Turismo, Monumento Esforço Colonial, Museu da

	arte indigena, Pavilhão da Guiné (Secção Colonial); Pavilhões de informações
Francisco Keil do Amaral	Parque de Attracções
Cassiano Branco	
António Veloso Reis Carmelo	Pavilhões da Vida Popular (Secção Etnográfica); Bairro Comercial e Industrial
Carlos Ramos	Pavilhão da Colonização (Secção histórica)
Paolo Cunha	Jardim dos poetas (Secção Etnográfica)
Adelino Nunes	Pavilhão dos CTT
António Lima	Parque de Attracções

5. I padiglioni dell'esposizione: Secção histórica

5.1 *Pavilhão dos Portugueses no mundo e Portugal 1940*

Uno dei padiglioni più importanti ed eseguiti dallo stesso capo architetto, è sicuramente la rappresentazione del presente del paese. Il padiglione si presenta come un parallelepipedo molto compatto e lineare, con una torre a sud del suo corpo, una torre. La linearità dell'edificio era spezzata da due nicchie rientranti nello stesso e una nicchia convessa. La nicchia concava si trovava al centro dell'edificio e segnalava l'entrata al padiglione dei portoghesi nel mondo, mentre quelle convesse, erano sul lato sud e nord dell'edificio, e indicavano rispettivamente l'entrata allo spazio dedicato al Portogallo 1940 e una piccola sezione alla colonizzazione brasiliana[160]. Difatti la struttura accoglieva tre tematiche diverse: il Portogallo nel 1940, la colonizzazione del Brasile e le avventure portoghesi nei territori ultramarini. La suddivisione dei tre temi, già visibile all'esterno, era ulteriormente accentuata da una divisione anche longitudinale dell'edificio, dato da un basamento e da un coronamento decorativo

[160] J. F. S. F. Borges Pereira, tesi magistrale "Os arquitectos do Mundo Português – 'rapazes cheios de talento' ", cit., p. 134

superiore (Fig. 20). Il basamento era creato, grazie all'utilizzo di mensole, che sostenevano tutto il peso del resto del corpo e davano la sensazione di aggetto della struttura. In corrispondenza di queste mensole furono inserite delle luci, per illuminarlo durante la notte, creando delle atmosfere suggestive e di imponenza. L'utilizzo di queste mensole dava un senso di alleggerimento della fascia centrale, nonché una maggiore prominenza di questa[161] (Fig. 21). Il coronamento a modanature della sommità dell'edificio rientrava nuovamente ed era illuminato da luci di notte. Nella parte superiore era presente anche una serie di stemmi delle maggiori case nobiliari portoghesi. L'ingresso concavo presentava nella sommità due sfere armillari, simbolo della supremazia dello stato portoghese[162]. Nella parete concava, prendeva posto una grande mappa dei regni portoghesi, che rappresentava quindi la grandezza del nuovo stato, con l'emblematica frase "E se mais mundo houvera lá chegara", frase presa dal testo *Os lusiadas* di *Luis de Camões*, padre della cultura portoghese (Fig.22). Nello spazio creatosi, prendeva posto una grande statua dedicata alla figura della sovranità (Fig. 23), realizzata da *Leopoldo de Almeida*[163], uno dei più importanti scultori che ha preso parte all'esposizione. *Leopoldo de Almeida* sarà anche lo scultore del complesso figurativo del monumento alle scoperte, come vedremo successivamente[164].

Nel lato nord dell'edificio, come detto, c'era l'ingresso alla sezione dedicata alla colonizzazione del Brasile, che era identificabile sia da struttura convessa che usciva dall'edificio principale, ma anche perché si distingueva nettamente dal resto della superficie. La sporgenza convessa era più autonoma nella decorazione rispetto alla restante superficie e si distaccava da essa notevolmente: era presente oltre ad una figura alare, anche una iscrizione che diceva "Brasil 1500". Non è più visibile la tripartizione in basamento, corpo e coronamento finale, ma il corpo d'entrata diventa più distaccato e unitario nei confronti del resto[165].

[161] Ivi, p. 131
[162] J. F. S. F. Borges Pereira, tesi magistrale " Os arquitectos do Mundo Português – 'rapazes cheios de talento' ", cit., p. 133
[163] Ivi, p. 130
[164] AA.VV, *The portuguese world exhibition*, cit., p. 095
[165] J. F. S. F. Borges Pereira, tesi magistrale " Os arquitectos do Mundo Português – 'rapazes cheios de talento' ", cit., pp. 134, 135

La realizzazione sul lato sud è speculare a quella del lato nord, quindi c'era sempre un corpo convesso che fungeva da entrata, questa volta per la sezione Portugal 1940, che si distingueva anch'esso nettamente dalla struttura dell'edificio. In questo caso, oltre alla curvatura dell'entrata, era segnalata ulteriormente dall'iscrizione "Portugal 1940", sotto al quale si trovava sempre una figura alata[166].

Il lato opposto dell'edificio si configura molto semplicemente con una ripresentazione dell'organizzazione tripartita longitudinalmente dello spazio, data da mensole e dal fregio superiore con stemmi di case nobiliari.

La parte più caratteristica è sicuramente quella della torre, a pianta quadrata, e sormontata da una stella del vento, che simboleggiava le conquiste marittime e la forza in mare del popolo portoghese (Fig. 24). Interessante è l'utilizzo di pannelli opachi insieme a pannelli più lucidi, che permettevano di notte di creare una forte atmosfera luminosa, quasi a rappresentare un faro[167].

Veniva consigliato di partire dall'entrata centrale, quella della sezione dedicata ai portoghesi nel mondo, dove il visitatore poteva già comprendere quanto avrebbe visto all'interno e soprattutto il significato di quanto presente: la statua della sovranità. La statua è una figura femminile che con sguardo fiero e convinto guarda di fronte a sé. Indossa una sorta di peplo, un abito molto drappeggiato, e sopra al petto porta un'armatura. Nella mano destra sostiene un globo, mentre con la sinistra regge una colonna mozza, su cui sono incisi i nomi dei cinque continenti[168]. Sicuramente, l'uso di un'iconografia come questa mirava a rimarcare il ruolo importante e forte nel panorama mondiale di allora.

Una volta all'interno, c'era una grande hall iniziale da cui iniziava il percorso espositivo; in ogni sala era possibile trovare dei figuranti che rappresentavano l'epoca di ogni sala[169]. Secondo la guida ufficiale, si succedevano diverse sale, tra cui la sala dedicata all'Europa politica, all'Europa religiosa, all'Europa militare (Fig. 25) e alla cultura portoghese in Europa. Nella prima di queste, quella dedicata all'Europa politica, era presente un albero genealogico che indicava tutti i capi nazioni cattoliche

[166] Ivi, p. 136
[167] J. F. S. F. Borges Pereira, tesi magistrale "Os arquitectos do Mundo Português – 'rapazes cheios de talento' ", cit., p. 137
[168] Ivi, p. 138
[169] Ivi, p. 140

che discendono da Dom Afonso Henriques (Fig. 26). Nelle sale successive, venivano elogiati i papi, religiosi e santi di origine portoghese tra cui S. Antonio. Infine venivano messi in luce gli eventi militari in cui i portoghesi erano stati di ausilio per gli altri stati tra cui la seconda guerra mondiale e la guerra civile spagnola. Ultimo, si elogiavano le personalità che si erano distinte nella scienza e nelle arti, di origine portoghese (Fig. 27). Si proseguiva poi con le sale dedicate alle imprese colonizzatrici del paese, come quelle in Giappone, in India (Fig. 28), in Cina, in Oceania e in Brasile, per finire con la sala dedicata a Camões e alla sua illustre opera di dei[170]. Nella zona dedicata a Portugal 1940, in cui a partire dalle statue del presidente della Repubblica, Antonio Oscar Carmona, e del presidente del consiglio, Antonio Oliveira Salazar, si procedeva in un susseguirsi di elogi e di glorificazione dell'Estado Novo, in primis identificando le grandi imprese compiute (Fig. 29, 30). A maggior ragione, veniva illustrata anche la politica economico-finanziaria del nuovo stato, nuovamente in equilibrio finanziario[171]. Un padiglione quindi che gratifica i portoghesi della loro appartenenza nazionale, attraverso la chiarificazione dei principali sviluppi territoriali che il paese ha portato avanti nella sua storia nazionale, ma anche evidenziando i principali protagonisti di ieri e oggi che hanno reso e rendono il paese ancora grande.

5.2 *Pavilhão da Honra e Lisboa*

Di fronte al padiglione dos Portugueses no mundo, trattato precedentemente, oltrepassando *Praça do Império*, troviamo un altro padiglione molto importante e fulcro dell'esposizione, quello di Lisbona e da Honra, realizzato da Cristino da Silva. Si tratta dell'unione di due edifici, di tipologia differente, con funzionalità diverse. Il primo palazzetto, corrispondente al padiglione di Lisbona, è a base quadrangolare, ed è suddivisibile in diversi piani, un piano come basamento, un piano centrale con delle finestre ad arco, un piano finale caratterizzato da diverse serie doppie di finestre ad arco. Sul tetto di questa prima struttura, troviamo un'altra struttura, monocolore, con delle finte finestre ad arco. Tutta la struttura è caratterizzata da un bugnato a diamante, che richiama una storica casa di Lisbona, ossia la Casa dos bicos[172], in cui oggigiorno

[170] Guia da Exposição do Mundo Português, catalogo ufficiale della mostra
[171] Guia da Exposição do Mundo Português, catalogo ufficiale della mostra
[172] J. A. França, *História da arte em Portugal: O modernismo*, cit., p. 82

tra gli altri servizi, ha sede la Fondazione Josè Saramago. Si incastra perfettamente in questa struttura, rompendone la regolarità e linearità, una torre a base rettangolare, molto simile a quella del padiglione dei portoghesi nel mondo, con la differenza di presentare il bassorilievo di una nave e un'iscrizione che riporta le date "MCXLVII – MCMXL" (Fig. 31). La prima data è la data che ricorda la conquista della città di Lisbona da parte di Dom Afonso Henriques, il quale era anche considerato uno dei padri fondatori della nazionalità portoghese. L'accostamento alla data 1940, ancora una volta vuole ricordare e accostare questi eventi storici in una narrazione mitica e di continuità. Alla sommità della torre vi sta una piramide bianca. L'edificio era caratterizzato da un atrio, una *Sala da Honra*, una sala conferenze[173] (Fig.32). Si tratta dall'esterno, di un edificio molto compatto e tipicamente di richiamo classico, quasi di gusto italiano rinascimentale.

L'edificio attiguo, era anche questo caratterizzato per uno stile che richiamava l'architettura passata del paese. Questo spazio si presentava con una pianta molto semplice, rettangolare, la cui facciata possiamo dividere anch'essa in tre parti. La parte inferiore, a livello del terreno era caratterizzata da un vestibolo colonnato, dove si trovavano delle decorazioni con *azulejos* che richiamavano ai personaggi importanti della città del XVIII secolo[174]. La parte centrale era semplicemente rivestita in pannelli e presentava delle iscrizioni che in un certo senso anticipavano quanto sarebbe stato esposto all'interno, come ad esempio la frase "Nós demos ao velho mundo novos mundos". La parte finale presentava una ricca modanatura a punte, le quali culminavano con delle croci, simili a quelle templari. In realtà le croci erano simbolo di un ordine simile a quello templare, che era stato voluto da Dom Dinis e che era anche riportato come immagini nelle navi che salpavano da questa zona. Le punte presenti sul bodo superiore dell'edificio erano intervallate da delle sfere armillari (Fig.33). All'estremità nord dell'edificio c'era una grande bassorilievo, che in maniera molto semplice e quasi stilizzata, rappresentava al centro il dio del mare che soffia su delle navi in mare, mentre a destra sempre in alto, tre uomini imbracciano degli archi in difesa della città. Infine tutta la parte inferiore del basso rilievo, rappresenta la colonizzazione di altre terre e nello specifico la sottomissione dei popoli stranieri. In

[173] Guia da Exposição do Mundo Português, catalogo ufficiale della mostra
[174] *Ivi*

basso al centro, una figura a cavallo, tiene in mano una spada; davanti a lui, un uomo in armatura si ripara dietro ad una struttura di fortuna imbracciando un arco con freccia, pronta per essere scoccata. Sempre in basso a sinistra, un colono già inginocchiato e tenendo in mano alcuni strumenti tipici, guarda verso il pubblico. In basso a sinistra, tutto attorno al bassorilievo, corrono una serie di piante esotiche e del fogliame che ricorda i territori conquistati (Fig. 34). Il basso rilievo è opera dello scultore Canto da Maia, che racconta la storia di Lisbona[175]. La porta d'entrata a questo edificio, leggermente spostata dal centro, era compresa tra due pilastri ed era anch'essa molto particolare. Era caratterizzata da un architrave, sopra al quale, erano presenti quattro stemmi di casate nobiliari. La forma della porta era regolare, che terminava in alto con una punta e tutto attorno, correva la riproduzione di una corda da uso marittimo, con nove nodi (Fig. 35).

L'unione tra i due edifici, quello con bugnato e quello appena descritto, era identificato da una struttura di raccordo che presentava anch'essa una porta ogivale, in stile gotico, con iscrizione. La parte opposta dell'edificio, vede ripetersi la ritmìa dell'edificio a bugnato, mentre per quanto riguarda l'edificio più razionale, presentava una lunga galleria coperta, che permetteva di vedere la ricostruzione della città vecchia e tipica seicentesca[176]. L'interno accoglieva una serie di pezzi e di opere che rievocavano i momenti salienti nella storia della città. In primis si faceva molto uso di azulejos con scene tipiche dei secoli XVI fino al XIX (Fig. 36, 37). Ovviamente era presente un omaggio al Marques de Pombal, l'urbanista per eccellenza del Settecento, che grazie alla sua maestria era riuscito a rimarginare la grossa ferita provocata dal terremoto del 1755 nel centro di Lisbona. Infine era presente anche una sala del futuro, ossia dedicata ad illustrare tutti i lavori pubblici che l'Estado Novo aveva messo in cantiere o che comunque aveva intenzione di realizzare in breve[177].

Questo padiglione venne inaugurato alcuni giorni più tardi rispetto l'apertura ufficiale, ma fu caratterizzato per un'apertura in grande stile, con un corteo con circa tremila figuranti in costume, che impersonavano le principali figure cruciali della storia del paese. Il corteo era suddiviso in diverse tappe, che ricordavano il passato glorioso, a partire dalla figura di Dom Afonso Henriques, alle guerre combattute da Nuno

[175] J. A. França, *História da arte em Portugal: O modernismo*, cit., p. 82
[176] Guia da Exposição do Mundo Português, catalogo ufficiale della mostra
[177] AA.VV, *Os anos de Salazar*, cit., p. 24

Álvares, Dom João I, le scoperte marittime, la nascita dell'impero e le colonizzazioni. La seconda parte mostrava che nonostante la loro storia gloriosa, la vera cosa per cui essere orgogliosi era il carattere rurale del paese, quindi seguiva un defilè della popolazione rurale e infine, l'ultima parte del corteo rappresentava il futuro del paese ed erano i giovani, la Mocidade Portuguesa[178]. Questo padiglione è una delle opere più mature di Cristino da Silva, e che quasi in segno di confronto, è alla stessa altezza del monastero, ergendosi così sulla piazza e identificandosi come uno dei padiglioni più importanti dell'evento lusitano[179].

L'architetto, si era formato anche lui all'Accademia di belle arti di Lisbona, dove fu anche professore fin dal 1933. Aveva un forte gusto d'influenza europea, grazie ai suoi studi a Parigi. La sua figura assumerà un ruolo importante, soprattutto ai fini della nostra trattazione, poiché subito dopo la fine dell'esposizione ma soprattutto a partire dagli anni cinquanta del secolo scorso, verrà coinvolto nel tentativo ulteriore di sviluppare l'area urbana di Belém e risistemare il grande vuoto lasciato dal complesso espositivo, ma di cui ben poco venne realizzato. La sua idea era di risistemare la zona di Belèm attraverso una trasformazione monumentale dell'area, sulla scorta della grandezza e dell'importanza che *Praça do Império* assunse durante l'evento del 1940[180].

5.3. Casa do S. António

Dietro al padiglione di Cristino da Silva, si trovava la ricostruzione della casa di S. Antonio, il santo portoghese per eccellenza e venerato in tutto il mondo.

Di questo edificio non si hanno molte informazioni, anche perché non era una delle strutture fondamentali dell'esposizione. Si tratta della ricostruzione ideale della casa medievale di S. Antonio, celebrandone così la vita e la sua autenticità portoghese (Fig. 38).

L'architetto responsabile della sua realizzazione fu Vasco Regaleira[181]. Questo architetto si era sempre dedicato ad architettura religiosa e aveva progettato diverse

[178] Ivi, pp. 24, 25
[179] J. A. França, *História da arte em Portugal*, cit., p. 82
[180] J. A. França, *História da arte em Portugal*, cit., p. 86
[181] P.R. Nobre, *Belém e a exposição do mundo português*, cit., p. 93

strutture religiose nel paese, come per esempio la chiesa do Santo Condestável a Lisbona, espandendo la sua attività anche nelle colonie, come per esempio in Angola[182].

5.4. *Bairro Comercial e Industrial*

Vicino alle mura di confine, che si ergevano su *Rua de Belém*, si trovava il *Bairro Comercial e Industrial* (Fig. 39,40). Questo complesso costruttivo in realtà, non faceva propriamente parte della Sezione storica, ma il confine, in quanto padiglioni della sezione storica e Bairro sono molto vicini. Anche qui le informazioni sono molto poche, e la maggior parte provengono dalla guida officiale all'esposizione. Questo complesso, doveva essere una rappresentazione in stile di edifici del XIV e XVII secolo, e rappresentava una sintesi delle principali attività industriali e commerciali che contraddistinguevano il paese. Quindi venne ricostruita la vecchia Lisbona, in cui l'architettura doveva essere una sintesi delle province portoghesi, utilizzando degli archetipi costruttivi che ricordavano quella o quell'altra zona del paese. Uno tra tutti, il tetto a forma conica o piramidale, spesso rivestito di tegole, che ricorda lo stile manuelino ed in ogni caso tardo gotico, che come abbiamo visto furono riportate in auge anche dallo stesso Raul Lino[183].

Questo luogo accoglieva 180 stand[184] di altrettante diverse attività commerciali e industriali del paese, tra cui per esempio anche l'azienda Sacor[185]. Immagino che per questa azienda, il *bairro* era una grande occasione di farsi conoscere dalle persone, vista i suoi inizi. Questa azienda, è stata la prima raffineria portoghese, fortemente voluta dal Governo stesso, per far fronte all'aumento dell'uso del petrolio in città e che fino ad ora era stato acquistato dall'esterno[186]. È sorprendente vedere come sia stato grande l'impegno nel riprodurre fedelmente una stilizzazione di caratteri antichi della

[182] J.M. Fernandes, *Português Suave*, cit., p. 92
[183] J.M. Fernandes, *Português Suave*, cit., p.98
[184]Biblioteca de arte Gulbenkian: https://mundopt40.omeka.net/exhibits/show/exposicaomundoportugues/2percurso/bairrocomercialindustrial
[185] P.R. Nobre, *Belém e a exposição do mundo português*,cit., pp. 94-97
[186] AA.VV, *Os anos de Salazar*, cit., pp. 64, 69.

città, quando precedentemente all'esposizione, nello stesso sito erano presenti delle vere e autentiche strutture commerciali e industriali, che ai fini dell'evento stesso, non si è badato alla loro demolizione. Prima della riproduzione di un quartiere commerciale e industriale, c'era un quartiere commerciale e industriale, ma probabilmente non essendo in linea con quanto il regime voleva dall'esposizione, vennero demoliti non riconoscendone l'autenticità[187]. L'autore di questa ricostruzione è Vasco Regaleira, lo stesso della casa di S. Antonio e António Veloso Reis Carmelo.

5.5. *Pavilhão da Colonização*

Davanti al Bairro Comerciale e Industrial, si trovavano il *Pavilhão da Colonização* e il Pavilhão do Brasil. Il primo, venne inaugurato il 1° luglio, e come ben introduce il nome stesso, la funzione di questo padiglione doveva essere quella di glorificare l'opera colonizzatrice del paese e la sua storia ben radicata in secoli di conquiste e di proselitismo[188]. Forse qui, maggiormente che nella sezione coloniale, viene elogiato il metodo con cui il paese ha colonizzato e il motivo per cui ha perseguito tale fine. La fede cattolica è sempre stata il punto chiave, e colonizzare questi popoli considerati inferiori era quasi una profezia e un dovere per il popolo portoghese.

La pianta dell'edificio si configura in maniera molto semplice, sempre a forma rettangolare, con una grande nicchia sul fronte che si affaccia sul fiume. Davanti alla nicchia, è presente un vasto giardino ordinato.

L'edificio all'esterno è molto lineare, senza particolari decorazioni. Nella parte superiore dei quattro angoli dell'edificio, erano presenti dei pannelli aggettanti con delle iscrizioni, sostenuti da delle mensole, identiche a quelle del padiglione dei portoghesi nel mondo. La nicchia, presentava un lungo colonnato lungo tutta la curvatura, sul quale frontone superiore, erano presenti degli stemmi (Fig.41).

L'entrata poteva avvenire dalle porte presenti ai due lati estremi della facciata verso il fiume, di fattura molto semplice, e ognuna delle due presentava un bassorilievo

[187] P.R. Nobre, *Belém e a exposição do mundo português*, cit., p. 97

[188] Biblioteca de arte Gulbenkian: https://mundopt40.omeka.net/exhibits/show/exposicaomundoportugues/2percurso/bairrocomercialindustrial

differente: uno rappresentava la fede e uno l'impero, due metodi che il paese aveva usato per colonizzare e fare proprie delle terre oltremare[189].

All'interno, gli spazi erano suddivisi in diverse sale. Una di queste, che trovo molto efficace, è la *Sala dos antecedentes* (Fig. 42), in cui venivano enucleati tutti i motivi per cui il Portogallo è da considerarsi autorizzato ad espandersi: 1) per una questione economica, in quanto potenza indiscussa nel secolo XV; 2) il paese in quell'epoca, comunicava via mare; 3) erano minacciati dal potere musulmano, soprattutto nella rotta verso Oriente; 4) per l'infante Dom Henrique, che era colui il quale aveva iniziato questo processo di espansione, soprattutto in Marocco e nell'Africa occidentale; 5) per espandersi nell'Atlantico.

C'era anche la sala dedicata alla colonizzazione dell'Africa, soprattutto mettendo in luce quelle ricchezze che erano riusciti a portare in Europa, come per esempio l'oro. Interessante è anche la sala dedicata all' Oriente, in cui si mostra al visitatore fino a dove si sono spinti i navigatori portoghesi nei secoli e quanto hanno conquistato (Fig. 43). Poi c'erano una serie di sale dedicate alla politica amministrativa nelle colonie (Fig. 44), all'organizzazione statale, alla politica indigena. C'era anche una sezione dedicata alla fede e all'impero, in cui venivano esposte le campagne di proselitismo cattolico nei confronti dei coloni, come metodo di persuasione e di educazione delle masse. Nella sala dedicata ai programmi attuali, venivano esposte tutte le iniziative in corso, soprattutto sotto il profilo infrastrutturale e di migliorie urbane. Per finire la visita, c'era una sala di sintesi, in cui effettivamente si arriva al succo della trattazione: 1) l'uso morale della fede per la colonizzazione ed educazione di coloni e 2) attraverso la fede, la creazione di coloni civilizzati ed educati, in modo da poter intraprendere delle ricche collaborazioni[190].

Architetto di questo padiglione fu Carlos Ramos, il quale già si era distinto nel 1938 con il monumento di Sagres[191], e che nel 1940 viene nominato dall' Accademia di Belle Arti di Porto, dapprima come professore e poi dal 1952 come direttore, che

[189] Biblioteca de arte Gulbenkian: https://mundopt40.omeka.net/exhibits/show/exposicaomundoportugues/2percurso/bairrocomercialindustrial

[190] Guia da Exposição do Mundo Português, catalogo ufficiale della mostra

[191] J.M. Fernandes, *Português Suave*, cit., p. 72

sebbene svolgeva entrambi egregiamente, limitarono notevolmente le sue capacità di dedicarsi molto tempo anche alla sua carriera professionale[192].

5.6. *Pavilhão do Brasil*

Sempre di fronte al *Bairro Comercial e Industrial*, ai confini con le mura di cinta, c'era il padiglione dedicato al Brasile. È stato l'unico paese ad essere invitato ufficialmente dal Governo portoghese, affinché costruisse un padiglione indipendente, ma che di fatto non viene considerato parte effettiva della sezione storica. Questo aveva come obiettivo quello di rinforzare ulteriormente la politica colonizzatrice del Portogallo, che grazie alla sua forza e alla fede, era riuscita a *lusitanizar* il Brasile e renderlo quasi un fratello del Portogallo[193].

Il Brasile non accettò con immediatezza questa proposta fulminante, ma ci furono una serie di trattative, che portarono a deresponsabilizzarsi per quanto riguarda il progetto. Difatti il progetto fu portato avanti da Raul Lino e dall'architetto brasiliano Roberto Lacombe[194]. Motivo per una tale mancanza di responsabilizzazione nei confronti della partecipazione all'esposizione, era data sicuramente da una politica brasiliana decisamente più rivolta verso l'interno data dall'instaurazione in questi anni del regime dell'Estado Novo brasiliano per mano di Getúlio Vargas[195]. Dall'altro lato, viene visto con molta diffidenza questa richiesta all'improvviso, in un periodo molto particolare per l'Europa, a causa della Seconda guerra mondiale, ma soprattutto perché, dalla proclamazione dell'indipendenza, il Portogallo era rimasto molto lontano dalle questioni specifiche riguardanti l'ex colonia[196].

L'obiettivo di questo padiglione era quello di presentare un Brasile nuovo, lontano dall'idea stereotipata e vecchia dei molti; era un Brasile nuovo quello che si configurava agli occhi del pubblico, sotto la guida di Vargas, che si stava

[192] J. A. França, *História da arte em Portugal*, cit., p. 89
[193] E. D. G. De Oliveira, *O emblemático Café: a Exposição do Mundo Português de 1940,* cit., p. 250
[194] Ivi, p. 251
[195] Ivi, p. 250
[196] E. D. G. De Oliveira, *O emblemático Café: a Exposição do Mundo Português de 1940,* cit., pp. 250-251

modernizzando sotto il profilo sociale, tecnico, economico, scientifico, urbanistico e anche culturale[197]. In tal senso, una volta accettata la proposta da parte di Vargas, venne organizzata una mostra d'arte in Brasile al fine di decidere quali opere sarebbero state esposte in tale evento. L'idea di arte che si voleva esporre era quella di all' avanguardia e nuova, anche se alla fine dei fatti non fu realmente così[198]. Difatti dei pezzi selezionati, solo l'opera "O café" di Cândido Portinari (Fig. 45) si può considerare realmente modernista e all'avanguardia per l'epoca[199]. La maggior parte delle opere scelte erano degli oli su tela, poiché si credeva che fossero le opere maggiormente diffuse in Europa, e quindi vennero scelte delle opere di gusto accademico tradizionale[200].

Molte delle opere che furono portate all'evento del 1940, provenivano anche dal Museo Storico Nazionale del Brasile: a partire del 1939, molti pezzi di questo museo vennero imballati e inviati per il Portogallo, affinché trovassero posto sia all'interno del padiglione nazionale indipendente, sia all'interno del padiglione dei portoghesi nel mondo[201]. Quindi il Brasile viene doppiamente rappresentato durante questo evento importante del regime salazarista, sia in un suo padiglione indipendente, rappresentandola come una potenza con un suo ruolo cruciale, sia nel padiglione dei portoghesi nel mondo, come una potenza coloniale dell'ex impero portoghese[202]. Per l'occasione di questa grande vetrina nella terra degli ex dominatori, il Brasile decise di stampare in numero importante anche una guida ufficiale del padiglione, che potesse spiegare per filo e per segno ogni opera in esso presente e ogni riferimento per una migliore comprensione delle intenzioni e delle volontà degli organizzatori e nello specifico della *Comissão Brasileira dos Centenários de Portugal*[203].

L'edificio si presenta a base rettangolare, e presenta lungo tutto il corpo, una serie di scanalature orizzontali, che ricordano, assieme alle colonne d'entrata, la corteccia delle

[197] A. L. de Oliveira Torquato, tesi di dottorato, "O Espetáculo do império eterno. As Relações entre cultura, política e propaganda no contexto dos Centenários de 1940 em Portugal", cit., p. 130
[198] E. D. G. De Oliveira, *O emblemático Café: a Exposição do Mundo Português de* 1940, cit., p. 250
[199] Ibidem
[200] E. D. G. De Oliveira, *O emlblemático Café: a Exposição do Mundo Português de* 1940, cit., p. 252
[201] A. L. de Oliveira Torquato, tesi di dottorato, "O Espetáculo do império eterno. As Relações entre cultura, política e propaganda no contexto dos Centenários de 1940 em Portugal", cit., p. 133
[202]Biblioteca de arte Gulbenkian: https://mundopt40.omeka.net/exhibits/show/exposicaomundoportugues/2percurso/pavilhaobrasillisboa
[203]A. L. de Oliveira Torquato, tesi di dottorato, "O Espetáculo do império eterno. As Relações entre cultura, política e propaganda no contexto dos Centenários de 1940 em Portugal", cit., p. 128

palme (Fig. 46). L'entrata al padiglione è monumentale: una serie di otto colonne, sostengono una lastra traforata, creando gli effetti di luce ed ombra simili a quando ci si trova sotto delle palme. Le colonne altresì, nel loro corpo svettante, ricordano la tipica trama del tronco di palma (Fig. 47). Al capo opposto dell'entrata appena citata, venne costruita una torre di diversi moduli rettangolari, anch'essi con scanalature, ed in cima ad essa una sfera traforata. Sulla facciata opposta, il padiglione ripresenta una facciata scanalata longitudinalmente, e un'altra entrata, più semplice della precedente, che riportava sopra lo stipite, una targa celebrativa a Vargas, elogiato come colui che ha riportato il paese ad essere grande e all'aver aggiustato le lacune e le difficoltà dello stesso (Fig. 48).

Il padiglione venne inaugurato il 20 di luglio di quell'anno, dopo una grande collaborazione tra i due architetti sopra menzionati, Raul Lino per l'edificio e Roberto Lacombe per gli interni. All'interno l'edificio presentava una suddivisione in sei sale, ognuna delle quali elogiava i progressi e la modernizzazione brasiliana. Una sala era dedicata all'editoria brasiliana, un'altra alle innovazioni in campo tecnico più ampio, mentre la sala dell'aeronautica elogiava pionieri nel settore dell'aviazione come Bartolomeu Gusmão. La sala di Rio de Janeiro presentava un grande diorama della città, e una spiegazione tramite documentario di come si era raggiunto un livello ottimale di salubrità nella città. La sala etnografica presentava oggetti e utensili di uso quotidiano, la maggior parte provenienti dal museo brasiliano, ed infine la sala dell'onore, in cui veniva presentata l'arte considerata contemporanea[204].

Qui doveva essere presente la famosa opera di Portinari, un olio su tela datato al 1935[205], la quale rappresentava la quotidianità di chi raccoglieva il caffè nei campi. Difatti l'opera rappresenta una piantagione di caffè e tantissime persone che vi ci lavorano, chi raccogliendolo, chi sistemandolo per il trasporto e chi invece a spalla, trasporta i grandi sacchi. Le figure e gli elementi dell'opera sono molto stilizzati ed essenziali.

Perché venne scelta nello specifico questa opera rispetto ad altre che potevano essere altrettanto significative ed esemplificative dell'arte brasiliana? Questo artista già prima della creazione di quest'opera, venne considerato l'artista perfetto che riusciva

[204] Guia da Exposição do Mundo Português, catalogo ufficiale della mostra
[205] A. L. de Oliveira Torquato, tesi di dottorato, "O Espetáculo do império eterno. As Relações entre cultura, política e propaganda no contexto dos Centenários de 1940 em Portugal", cit., p. 143

ad esemplificare le richieste del regime ma anche le necessità di rappresentazione del regime, e quindi da presentare in casi come questi di rappresentanza esterna[206]. L'opera a maggior ragione rappresenta quello che il regime brasiliano voleva mostrare del paese e dei valori dello stesso: il duro lavoro di semplici lavoratori, che con il loro lavoro nobilitano loro stessi e rendono grande il paese[207]. Quindi sicuramente la sua opera è stata maggiormente apprezzata in quanto considerata un'arte funzionale alla nazione, un'arte nazionale, che rappresentava i valori sociali e morali, e un realismo per cui il regime voleva educare il suo popolo, ma anche far conoscere all'esterno[208].
Raul Lino, come si è visto in precedenza, fu l'architetto per eccellenza del popolo, dell'architettura basata sulle esigenze dei suoi utenti, autore di un'architettura etnografica, che prendeva fortemente spunto dalla tradizione. Qua riesce magistralmente, anche grazie alla sua permanenza in Brasile e nonostante la sua formazione prettamente tradizionalista, a realizzare una struttura che potremo definire di carattere etnografico (Fig. 49). Attraverso la sua costruzione, riesce a sintetizzare gli archetipi identificativi di un paese talmente complesso come il Brasile, e che riesce ad andare incontro alle esigenze di un paese che coglie in questo invito, un modo per mostrarsi al mondo europeo nella migliore delle maniere e in una chiave di novità.

5.7. *Pavilhão da Fundação*

Dall'entrata principale che abbiamo menzionato, direttamente vicino alla Porta da Fundação, il primo padiglione che doveva essere visto dal visitatore era appunto quello della Fondazione. Identificandosi come una mostra storica che ripercorreva i momenti salienti del paese, partire dall'inizio, quindi dalla fondazione del paese e dalla sua definizione come stato nazionale era la prima cosa da considerare.
Come già possibile vedere dalle foto, il padiglione era una mescolanza di elementi medievali e romanici, che riconducevano alle prime fasi di vita del paese, ricordando nello specifico i castelli e le chiese di quel periodo. L'architettura e gli archetipi di quel periodo storico vengono elogiati come autentici e strumentali alla nascita della

[206] E. D. G. De Oliveira, *O emlblemático Café: a Exposição do Mundo Português de* 1940, cit., p. 253
[207] Ivi, p. 250
[208] Ivi, p. 254

nazione. Quindi un padiglione che ricorda l'architettura medievale portoghese, e nello specifico, possiamo assumere degli evidenti richiami al castello di Guimarães[209], considerata la città e il luogo in cui si sono insediati i primi re portoghesi e dove è nata la nazione, nell'anno 1140.

L'edificio è a base quadrata, e presenta sulla sommità le tipiche merlature dei castelli medievali, anch'esse molto razionali, senza particolari decorazioni. I quattro angoli dell'edificio, presentano una costruzione più massiccia, che sporge rispetto il corpo principale, simulando delle torri, leggermente svasate verso il basso. L'entrata è evidenziata da un corpo aggettante rispetto la struttura principale, quasi come un portico, e la porta molto semplice ed essenziale presenta un arco leggermente strombato.

Sulla facciata anteriore, quella da cui il visitatore accedeva, tra le due torri, era presente una grande croce, come quelle nella parte superiore del padiglione dell'onore, corrispondenti ad un ordine templare creato da Dom Dinis. Si tratta di una croce greca, le cui estremità sono leggermente più ampie e ricurve, rispetto la consueta croce. Tra le braccia della croce, si trova la scritta "Portugal", che ulteriormente denota il ruolo del padiglione come prima tappa del visitatore (Fig. 50).

La cosa particolare di questo padiglione, è che si ricollegava direttamente alla *Porta da Fundação*, grazie ad un corridoio pedonale che passava sopra alla porta stessa, e che collegava questo padiglione, agli altri facenti parte della sezione storica (Fig. 51).

Come dice la guida ufficiale, all'interno del padiglione era possibile individuare diverse sale, la prima tra tutte, la sala dedicata a Dom Afonso Henrique, in cui oltre al busto del regnante erano esposti delle reliquie che lo riguardavano come la sua spada e quella che doveva essere la fonte battesimale in cui era stato battezzato. Sulle pareti era presente l'albergo genealogico del re, con i suoi discendenti e successori. La sala successiva, quella dei documenti (Fig. 52), raccoglie appunto una serie di documentazione riguardante il regno di Dom Afonso Henrique, come la bolla papale di Alessandro III, nella quale viene riconosciuto il sovrano come il fondatore del paese. Infine era anche presente il suo testamento. Si proseguiva poi con la sala dei castelli, in cui viene solamente specificato della presenza di una miniatura del castello di

[209] A. L. de Oliveira Torquato, tesi di dottorato, "O Espetáculo do império eterno. As Relações entre cultura, política e propaganda no contexto dos Centenários de 1940 em Portugal", cit., p. 115

Guimarães. Infine, la sala delle battaglie (Fig. 53), in cui veniva glorificata la grande fatica del primo re per creare lo stato portoghese, liberandolo definitivamente dall'egemonia dei mori, e veniva anche rappresentata la figura di Martim Moniz, che secondo le leggende, si sarebbe distinto valorosamente nella lotta contro i mori[210].
Il padiglione venne inaugurato il 25 giugno, qualche giorno dopo l'apertura ufficiale, e fu realizzato dall'architetto Raul Rodrigues Lima[211]. Questo architetto, sebbene non faccia parte della cosiddetta generazione novanta, ossia di coloro nati negli anni novanta dell'ottocento, era un architetto da considerarsi parte della schiera dei modernisti. All'apertura dell'esposizione era appena trentenne rispetto i suoi colleghi, con almeno dieci anni di più. Nella sua carriera si è distinto per lo sviluppo di progetti di cinema e cine-teatri, di prigioni e infine, nella progettazione di palazzi di giustizia e di tribunali. In tal senso, un edificio degno di menzione è sicuramente il palazzo di giustizia di Porto[212], di chiaro riferimento *Estado Novista*, e caratterizzato da elementi tipici dell'architettura del regime.

5.8. *Pavilhão da Formação e Conquista*

Attraversando il corridoio pedonale della *Porta da Fundação*, si arrivava direttamente al piano superiore del padiglione della formazione e della conquista. In maniera continuativa, rispetto alla tematica del precedente *Pavilhão da Fundação*, ora si passava a narrare quella che era stata la creazione dello Stato ripercorrendo alcuni nomi noti che hanno partecipato all'indipendenza del paese. Questo padiglione si pone come spazio di transito al successivo padiglione dell'indipendenza, dove si glorificava l'anno simbolo 1640. Quindi ciò che è stato fatto con la narrazione espositiva, è di creare un padiglione intermedio in cui elogiare e ricordare gli avvenimenti e le persone, attraverso le quali, si è ottenuta l'indipendenza.

[210] Guia da Exposição do Mundo Português, catalogo ufficiale della mostra
[211] Biblioteca de arte Gulbenkian: https://mundopt40.omeka.net/exhibits/show/exposicaomundoportugues/1percurso/pavilhaofundacaoaopavilhaoform
[212] J.M. Fernandes, *Português Suave*, cit., p. 82

Tre regnanti in particolare vengono ricordati: Dom Afonso IV, Dom Pedro I e Dom Fernando; nonostante non siano i fondatori come Dom Afonso Henrique, durante il loro regno hanno messo in essere una serie di riforme e preso decisioni importanti, che hanno contribuito all'autonomia dello stato[213]. Nello specifico, un ruolo determinante che viene messo in luce in questo padiglione è quello del leader, in grado di guidare uno stato forte, come lo erano questi regnanti "di transizione"[214]. L'edificio presentava una pianta rettangolare, su due piani, dove al secondo si trovava il passaggio pedonale. All'esterno è molto semplice e lineare, e presenta delle iscrizioni sulle pareti, che fanno riferimento al tema visibile all'interno (Fig. 54).

La facciata che si rivolge verso il giardino e che guarda ai padiglioni attigui, presenta a metà un corpo aggiuntivo, che esce dalla normale dimensione dell'edificio. Questo corpo aggettante, presenta una lastra con delle decorazioni: una spada centrale, è circondata da undici castelli stilizzati (Fig. 55). Attorno a questa composizione, corre l'iscrizione di undici città del paese: Lisboa, Santarem, Sintra, Torres Novas, Torres Vedras, Pamela, Abrantes, Alcobaça, Évora, Penela, Porto de mós. Questi castelli e città corrispondevano ad altrettante fortezze, vittorie di battaglia dei re portoghesi. Mentre a destra di questo corpo, è presente un'iscrizione, alla sua sinistra sono presenti delle specie di nicchie quadrate, in cui vi sono delle iscrizioni, perlopiù dedicate al primo re portoghese, Dom Afonso Henrique. Le entrate, con un arco a tutto sesto, si trovavano successivamente a queste nicchie, sono molto semplici e poco decorate. In realtà, le persone accedevano a questo padiglione dalla *porta da Fundação*, quindi queste dovevano essere probabilmente delle porte di uscita queste, che permettevano di passare al padiglione successivo.

Al suo interno, vi erano diverse sale: la sala della mappa (Fig. 56), in cui si evidenziavano i progressi e le fasi della formazione dello Stato. Altra sala importante, era quella dedicata a Dom Afonso IV, in cui attraverso una serie di sculture si documentava la sua politica economica, culturale e politica. La sala dei documenti conteneva appunto dei documenti importanti del regno, e anche alcuni pezzi di oreficeria della regina Isabella. Infine, la sala dedicata a Dom Afonso IV, Dom Pedro e Dom Fernando, in cui si evocano le leggi di ogni carattere promulgate da questi

[213] A.L. de Oliveira Torquato, tesi di dottorato, "O Espetáculo do império eterno. As Relações entre cultura, política e propaganda no contexto dos Centenários de 1940 em Portugal", cit., p. 118
[214] Ivi, p. 121

regnanti durante la loro reggenza[215]. Il padiglione è stato inaugurato il 25 di giugno, ed è stato realizzato da Raul Rodrigues Lima, forse per affinità con quello della fondazione[216].

5.9. *Pavilhão da Indepêndencia*

Verso il margine sud dell'esposizione, lasciandoci alle spalle il padiglione da *Formação e Conquista* e la *Porta das três ogivas*, si arrivava al padiglione dell'indipendenza. Mentre negli edifici precedenti si era commemorato il 1140, e gli anni di transizione, qui si celebra l'anno 1640. Quest'anno simboleggia per il Portogallo l'anno della liberazione dalla sottomissione al regno spagnolo, e l'inizio della restaurazione statale. Come in quello precedente, anche in questo si fa riferimento a delle figure, ovvero a Dom João I, Dom João II e Dom João IV[217]. Questo periodo viene concepito come il periodo di affermazione dello spirito nazionalista, considerato il momento per eccellenza di massima autonomia e indipendenza[218]. L'edificio si configurava ad "L", e l'angolo esterno era scavato e presentava una nicchia, senza particolari decorazioni (Fig. 57). Sul lato dell'edificio, che dava verso il padiglione della conquista e formazione, le pareti presentavano delle iscrizioni. Il lato opposto, quello che si affacciava verso il muro e il fiume, presentava ai lati della nicchia, due grandi lastre che riproducevano la bandiera di quel periodo. Queste grandi lastre erano sostenute dai pilastri, nei cui intervalli erano state poste delle luci per la notte.

La bandiera ripresentava una serie di elementi simbolici: cinque scudi blu con undici punti bianchi al suo interno, su sfondo bianco, circondate da una fascia rossa in cui erano presenti sempre undici castelli stilizzati (Fig. 58,59). Di fianco a questi pannelli, erano presenti su entrambi i lati, due piccole porte ad arco a tutto sesto, che fungevano

[215] Guia da Exposição do Mundo Português, catalogo ufficiale della mostra
[216] Biblioteca de arte Gulbenkian: https://mundopt40.omeka.net/exhibits/show/exposicaomundoportugues/1percurso/pavilhaofundacaoaopavilhaoform
[217] A.L. de Oliveira Torquato, tesi di dottorato, "O Espetáculo do império eterno. As Relações entre cultura, política e propaganda no contexto dos Centenários de 1940 em Portugal", cit., p. 123
[218] A.L. de Oliveira Torquato, tesi di dottorato, "O Espetáculo do império eterno. As Relações entre cultura, política e propaganda no contexto dos Centenários de 1940 em Portugal", cit., p. 126

da entrata al padiglione. Al suo interno, era possibile trovare la sala dedicata a Dom João I, dove erano esposti il suo elmo e la sua spada (Fig. 60). Le pitture alle pareti richiamavano delle scene della vita del regnante come quella del suo matrimonio e quella della sua incoronazione. In un'altra sala era possibile vedere la riproduzione della tomba di Dom João I. Infine la sala dedicata a Dom João IV (Fig.61), in cui tra le altre cose si ergeva la statua del sovrano[219].
Il padiglione venne inaugurato anch'esso il 25 giugno, e fu realizzato sempre da Raul Rodrigues Lima[220].

5.10. *Pavilhão dos Descobrimentos e Esfera dos Descobrimentos*

Spostandoci per ritornare verso il fronte del *Mosteiro de Belém* e *Praça do Império,* si trovava il padiglione e la sfera delle scoperte. Con quest'ultimo edificio, si chiude il quadrilatero ideale che formavano i padiglioni della formazione e conquista e dell'indipendenza[221]. Obiettivo del padiglione era quello di esplicare le prodezze marittime portate avanti dal paese, nonché le scoperte e innovazioni nautiche che in quel periodo erano state avanzate e avevano contribuito alla buona riuscita di queste missioni[222]. Anche questo si configurava come un edificio a "L", molto semplice e lineare, ma con decorazioni imponenti. L'edificio è l'incastro di diversi moduli compositivi, in cui è possibile individuare una base che si stacca dal corpo principale, e sulla quale sono presenti le luci che permettono di notte di ottenere un'ottima atmosfera. Nella parte interna dell'edificio (Fig. 62), ossia quella che si affacciava sul giardino e sugli altri padiglioni prima descritti, su uno e sull'altro braccio ci sono dei grandi pannelli. Uno di questi pannelli consiste in un'ancora di grandezza monumentale, accompagnata da una corda.

[219] Guia da Exposição do Mundo Português, catalogo ufficiale della mostra
[220]Biblioteca de arte Gulbenkian: https://mundopt40.omeka.net/exhibits/show/exposicaomundoportugues/1percurso/pavilhaoindependencia
[221]Biblioteca de arte Gulbenkian: https://mundopt40.omeka.net/exhibits/show/exposicaomundoportugues/1percurso/pavilhaoesferadescobrimentos
[222]Biblioteca de arte Gulbenkian: https://mundopt40.omeka.net/exhibits/show/exposicaomundoportugues/1percurso/pavilhaoesferadescobrimentos

L’altro pannello invece, presenta una croce all’interno della quale si intreccia, senza mai slegarsi una corda. La corda forma quattro asole. Le forme sono molto stilizzate e semplici, prive di realismo. Appena al di sotto di questi grandi pannelli, sono presenti quattro cubi, sui quali sono appesi quattro anelli di ormeggio, strumenti indispensabili per attraccare con le navi.

La parte superiore del padiglione, corrispondente al tetto, non presenta merlature, ma una decorazione ricorrente per tutto l’edificio e che simula una corda. Nel lato esterno dell’edificio, quello che si affaccia sul fiume, presenta nella parte centrale un pannello con un’ancora (Fig. 63) e una corda intrecciata (Fig. 64). Davanti ad essa, erano presenti quattro pilastri, con corpo circolare e sormontati da una specie di capitello con decorazioni curveggianti. Ai lati dell’entrata, uscivano dalla struttura principale un finto portico, in cui erano inseriti in ciascuna insenatura cinque stemmi, che si ripetevano vicendevolmente. Ogni insenatura era debitamente illuminata, creando un forte effetto scenografico (Fig. 65). Da entrambe le parti dell’edificio, erano presenti delle aste che probabilmente servivano per ammainare delle bandiere (Fig. 66). All’uscita di questo edificio, si arrivava direttamente di fronte alla *Esfera dos descobrimentos* (Fig. 67), che era l’atto finale della visita.

La sfera, non è altro che una struttura circolare sostenuta da pilastri, sormontata da una copertura circolare. I pilastri formavano una specie di corridoio porticato, che permetteva di camminare lungo tutto il perimetro. La cupola richiama una sfera armillare, è suddivisa in cassettoni che partono dalla sommità per scendere fino alla base; obliquo a questa griglia, un’altra striscia su cui sono inserite delle decorazioni che si riferiscono ai segni zodiacali corrispondenti ai sei mesi che precedevano l’apertura dell’esposizione. La sfera poggia su un basamento molto alto, e il tutto poggia su delle colonne molto corte, prive di ogni capitello. Vi era un’entrata e un’uscita, diametralmente corrispondenti, da cui il visitatore poteva muoversi e finire la sua visita.

All’interno del padiglione delle scoperte, nella prima sala era possibile partire dalla rappresentazione sintetizzata dell’idea antica che si aveva dell’Atlantico, seguito da immagini di mostri marini nemici dei navigatori. Un’altra sala rappresentava i primi mezzi di navigazione, per poi passare alla sala dedicata a Dom Afonso Henrique e alle scoperte avutasi durante il suo regno. Infine le sale procedevano nell’elogio di altri

regnanti come Dom Afonso V (Fig. 68), Dom João II (Fig. 69) e delle loro scoperte. Si concludeva poi con una serie di sale dedicate alle effettive conquiste avutasi sotto mandato del Portogallo, e dei navigatori che in tal senso si erano distinti come per esempio Vasco da Gama e Pedro Cabral e una sala dedicata alle attrezzature di navigazione.

La sfera delle scoperte invece, al suo interno, comprendeva un grande globo sul quale erano segnate le rotte battute dai navigatori portoghesi[223].

Entrambe le strutture che erano state progettate per essere sequenziali e complementari, sono state inaugurate il 28 giugno, e furono realizzate da Porfirio Pardal Monteiro[224]. Questo architetto, anch'esso parte della generazione novanta e dei principali fautori di questa esposizione, nella sua carriera architettonica dimostra un giusto mix tra la tradizione e modernità. Per quanto riguarda quest'ultima nello specifico, si distingue per un tentativo di fare un'architettura funzionale e strutturata[225]. Tra le sue opere, merita la menzione un'opera che stava realizzando nello stesso frangente dell'esposizione, ossia la costruzione della sede del giornale *Diario de noticias* di Lisbona[226].

5.11. *Praça do Império*

I padiglioni *da Honra* e *de Lisboa*, e il padiglione *dos portugueses no mundo*, si affacciavano su di una grande piazza con giardino, che è *Praça do Império*. Quest'area che precedentemente era spiaggia, nel XIX secolo venne riqualificata ai fini di uno sviluppo maggiore sia a livello industriale che infrastrutturale[227]. In particolare, lo spazio precedente consisteva di un giardino urbano, conosciuto come *Praça Vasco da Gama*, dove si realizzavano eventi come la fiera di Belém[228].

---

[223] Guia da Exposição do Mundo Português, catalogo ufficiale della mostra
[224]Biblioteca de arte Gulbenkian: https://mundopt40.omeka.net/exhibits/show/exposicaomundoportugues/1percurso/pavilhaoesferadescobrimentos
[225] J.M. Fernandes, *Português Suave*, cit., p. 76
[226] J. A. França, *História da arte em Portugal*, cit., p. 90
[227] J. F. S. F. Borges Pereira, tesi magistrale "Os arquitectos do Mundo Português – 'rapazes cheios de talento' ", cit., p. 115.
[228] Ivi, p. 115-116

Molto prima dell'esposizione, il municipio di Lisbona, aveva già pensato di intervenire in questa area considerata fortemente degradata e possibilmente sviluppabile ancora. Quindi chiesero a Vasco Lacerda Marques, di progettare una nuova piazza al posto di quella già presente. Il suo progetto era molto imponente e definito nei minimi dettagli, prevedendo ad esempio le dimensioni degli edifici che sarebbero stati costruiti a lato, e che avrebbero racchiuso la piazza. Tuttavia, i costi elevati fecero desistere il municipio di Lisbona, finché non venne realizzato il piano per l'esposizione del 1940[229]. Cottinelli Telmo, come capo architetto, provò a riadattare il progetto di Lacerda Marques, ma i costi di manutenzione e di conservazione sarebbero stati comunque alti. Quindi decise, di creare una nuova piazza che fosse meno dispendiosa nel lungo termine, cercando comunque di partire dalle idee di Lacerda Marques[230]. Sicuramente questa è una piazza pensata per restare, a differenza di tutte le altre strutture dell'esposizione che come abbiamo detto sono state pensate fin da subito come temporanee. Un punto importante nella progettazione, fu la volontà di creare uno spazio aperto al fiume, che permettesse di osservare nella sua grandezza il monastero ma che ci fosse allo stesso tempo, un forte legame con il fiume. Il richiamo a *Praça do Comércio* è chiaro[231].

Fu sempre prevista la chiusura della piazza con degli edifici, disposti a est ed ovest[232], che quindi si presenta come uno spazio quadrangolare, con al centro un grande lago al cui interno è presente una fontana (Fig. 70). Questa fontana circolare, chiamata fonte luminosa, era al centro di questo lago quadrato e nella sua base circolare erano presenti 48 stemmi[233] delle principali casate nobiliari e regnanti, che contribuirono all'espansione del paese[234]. La particolarità di questa fonte luminosa (Fig. 71), come dice il nome stesso, era la forte teatralità data dall'illuminazione ma anche i giochi d'acqua che partivano con cadenza regolare[235]. Attorno ad essa si sviluppavano una serie di giardini e di aiuole alla francese, con bosso e arbusti. Alla fine della piazza, avvicinandosi al fiume, erano presenti due grandi piscine rettangolari, che furono

[229] J. Pereira, *A exposição histórica do mundo português e os seus arquitectos*, cit., p. 100-101
[230] J. Pereira, *A exposição histórica do mundo português e os seus arquitectos*, cit., p. 101
[231] Ivi, p. 101
[232] J. Pereira, *A exposição histórica do mundo português e os seus arquitectos*, cit., p. 101
[233] Ivi, p. 101
[234] . F. S. F. Borges Pereira, tesi magistrale "Os arquitectos do Mundo Português – 'rapazes cheios de talento' ", cit., p. 123
[235] J. Pereira, *A exposição histórica do mundo português e os seus arquitectos*, cit., p. 102

arricchite dalle sculture di cavalli marini dello scultore António Duarte (Fig. 72) e che prevedevano anch'esse dei giochi d'acqua[236]. Dalla fontana centrale, partivano due bracci che collegavano da est a ovest, permettendo così l'accesso ai due padiglioni laterali, e a sud solamente un braccio che portava prospetticamente verso il Tago.

Non venne realizzato un braccio che procedesse verso nord poiché il monastero già aveva la sua importanza[237]. Ma a nord della piazza, vennero realizzate delle piccole e innumerevoli fonti d'acqua, che rompessero visivamente l'orizzontalità estrema del giardino[238].

Semplicità e raffinatezza erano quindi i punti cardine su cui si è sviluppato il progetto, altresì confermato dalla presenza di una caratteristica pavimentazione artistica[239] (Fig. 73). I vantaggi dell'uso di questo tipo di pavimentazione erano molteplici, tra cui una maggiore durevolezza nel tempo e una maggiore conservazione[240]. I pavimenti sono stati realizzati con pietre di origine calcarea, che era facilmente reperibile a Lisbona e le cave erano relativamente vicino all'esposizione. Questo tipo di lavoro era molto diffuso e già utilizzato per le vie cittadine, e quindi consentiva anche una maggiore economia dei costi. La tecnica prevedeva un sottile e minuzioso incastro delle pietre, tagliate in piccoli pezzi, per mano di sapienti artigiani[241]. Il disegno forse più ampio e interessante realizzato è quello della sfera armillare che si trova tra le due piscine a sud della piazza. Qui in uno spazio molto ampio, è stata riprodotta questa sfera armillare, che come abbiamo già detto simboleggia la forza marittima del Portogallo. Al suo interno, corre in maniera obliqua una fascia, che riporta sei segni zodiacali, corrispondenti ai sei mesi antecedenti l'apertura dell'esposizione. La sfera era suddivisa in quattro dal passaggio e dall'intersezione di aste, terminanti con dei gigli e una stella. Il tutto era inserito in una cornice quadrata[242].

La piazza assunse un ruolo simbolico molto importante, attorno al quale si svolgevano le attività durante l'esposizione come cortei, inaugurazioni e fuochi d'artificio. Lo

---

[236] Ibidem

[237] J. F. S. F. Borges Pereira, tesi magistrale "Os arquitectos do Mundo Português – 'rapazes cheios de talento' ", cit., pp. 120-121

[238] Ivi, p. 124.

[239] E. Matos, *A cultura popular na pavimentação artística da Praça do Império na Exposição do Mundo Português, de 1940*, cit., p. 50

[240] Ivi, pagina 51

[241] E. Matos, *A cultura popular na pavimentação artística da Praça do Império na Exposição do Mundo Português, de 1940*, cit., p. 54

[242] Ivi, pp. 51-52

spazio è rimasto inalterato fino ai giorni nostri, e ancora oggi possiamo ammirarne la bellezza e il fascino, anche se la sua lettura non è la stessa di quel tempo, dal momento che i padiglioni adiacenti sono stati smantellati. Oggigiorno ha assunto la funzione di una vasta area verde di fronte al monastero, e nemmeno con la costruzione del *Centro Cultural de Belém* si è riusciti a mitigare questo cambiamento di lettura[243].

6. I padiglioni dell'esposizione: *Secção Etnográfica*

6.1. *Aldeias portuguesas*

La guida consigliava di visitare alla fine quest'area prima di terminare definitivamente la visita. Questo spazio, parte del *Centro Regional* assieme ai padiglioni della vita popolare, fu anch'esso una parte essenziale della propaganda dell'*Estado* e si trovava proprio dietro il *Padiglione dos Portugueses no mundo*. Offriva l'immagine del Portogallo contemporaneo, fatto di ruralità anche per distinguersi e valorizzarsi nel panorama degli altri paesi. La ruralità viene vista come la chiave di autenticità e di forza del paese, e che quindi doveva essere valorizzata. Il visitatore che si recava qui, aveva l'occasione di visitare, una serie di case portoghesi (Fig. 74, 75, 76, 77). Era una sorta di accozzaglia di diversi stili e metodi costruttivi, ciascuno appartenenti ad un'area geografica. Alcune delle aree rappresentate sono *Beira Alta*, *Minho, Douro*, *Alentejo, Estremadura*, *Açores e Madeira*, *Algarve*, *Ribatejo*, *Minho, Douro*[244]. La particolarità è che, come vedremo nella sezione coloniale, vi erano presenti dei figuranti, che rappresentavano in costume quello che è il loro mestiere, la loro professione e i prodotti che ne escono dal duro lavoro (Fig. 78, 79, 80). Quindi molto spesso vi prendevano parte anche professionisti artigiani che mostravano la loro manualità[245].

[243] J. F. S. F. Borges Pereira, tesi magistrale "Os arquitectos do Mundo Português – 'rapazes cheios de talento' ", cit., p. 127-128
[244]Biblioteca de arte Gulbenkian:
https://mundopt40.omeka.net/exhibits/show/exposicaomundoportugues/4percurso/aldeiasportuguesas
[245]Biblioteca de arte Gulbenkian:
https://mundopt40.omeka.net/exhibits/show/exposicaomundoportugues/4percurso/aldeiasportuguesas

La guida ufficiale parla di un'entrata che avveniva attraverso un arco, dove si poteva trovare un punto informativo della commissione della propaganda e della commissione del doppio centenario. I vari quartieri erano suddivisi in *Beira*, dove si potevano ammirare le case tipiche delle zone montane, *Minho*, *Douro* e *Beira litoral*, *Alentejo* dove si potevano incontrare le tipiche case con veranda, *Extremadura* e *Ribatejo*, *Algarve*, *Açores* e *Madeira*, con le costruzioni in basalto e con porte e finestre imbiancate. Era infine presente una cappella dedicata a S. Antonio, patrono delle popolazioni regionali[246]. Le case regionali, vennero inaugurate il 2 luglio, e furono progettate per l'architetto Jorge Segurado. Anche questo architetto faceva parte della generazione novanta. In generale, la sua carriera si è sempre distinta per una grande partecipazione al panorama artistico ufficiale dell'*Estado Novo*. Oltre all'area rurale in questa occasione, realizzò anche i padiglioni per le esposizioni di New York e di San Francisco del 1939, fino alla costruzione nel 1960 a *Sagres*, di un grande locale adibito ad accoglienza turistica su di una scogliera, dal forte richiamo storico e culturale[247].

6.2. *Pavilhões da Vida Popular*

Il visitatore, dopo aver visitato i villaggi regionali, poteva dirigersi verso l'ultima parte del *Centro Regional*, ossia quella dedicata alla vita popolare. L'obiettivo di questa area era quella di mostrare le varie attività che caratterizzavano il popolo portoghese, riportando anche qui degli autentici artigiani e professionisti, per dimostrare le varie mansioni[248]. Si partiva dal *Pavilhão do Prólogo*: questo padiglione era principalmente usato come punto informazioni per il visitatore (Fig. 81). Al suo interno, era possibile trovare un atrio semicircolare, che presentava una sintesi delle professioni illustrate e quindi esistenti, con decorazioni che richiamavano l'immaginario popolare[249]. Si procedeva poi al *Pavilhão da Ouriversaria*, quindi il padiglione dedicato alla

[246] Guia da Exposição do Mundo Português, catalogo ufficiale della mostra
[247] J.M. Fernandes, *Português Suave*, cit., p. 76
[248]Biblioteca de arte Gulbenkian:
https://mundopt40.omeka.net/exhibits/show/exposicaomundoportugues/5percurso/centroregional
[249]Biblioteca de arte Gulbenkian:
https://mundopt40.omeka.net/exhibits/show/exposicaomundoportugues/5percurso/centroregional

lavorazione del gioiello e lo stesso padiglione lo ricorda (Fig. 82, 83). Si contraddistingueva per essere una torre, a base circolare, che nel suo corpo richiamava con una dettagliata e minuziosa decorazione, la trama dei gioielli in filigrana. Il basamento era molto semplice e intervallato da pilastri rettangolari, mentre in alto la merlatura ad onde strette, creava un interessante ritmo[250].

Il gioiello era un accessorio tradizionalmente molto usato dalle donne portoghesi. All'interno del padiglione c'erano degli artigiani che dimostravano la lavorazione e producevano le loro opere[251].

Si passava poi al terzo padiglione, il *Pavilhão do mar e da terra*. L'edificio all'esterno era molto semplice, ma presentava delle finestre che rassomigliavano agli oblò delle navi (Fig. 84, 85). A capo dell'edificio, era presente anche un faro, che nella notte veniva illuminato, creando un effetto molto scenografico (Fig. 86).

All'interno le sale si suddividevano per attività: Pesca, Religione, Superstizione, Pastorale, Caccia, Pirotecnica, Merletto[252]. Vi si potevano trovare sia persone che fisicamente realizzavano i principali lavori (Fig. 87), sia attrezzi e utensili ed erano presenti anche ex voto fatti da avventurieri per mare, che donavano alle chiese affinché pregassero per loro, oppure come promessa[253].

Proseguendo al quarto padiglione, quello che viene definito dell'Etnografia Metropolitana, in cui veniva mostrata la vita popolare delle persone esaltando la ruralità del popolo portoghese[254]. All'interno difatti era possibile trovare diverse aree di lavoro, come quella della tessitura, della panificazione e pasticceria, del frantoio, del lavoro con ferro e con legno, il tutto con decorazioni murali pedagogiche (Fig. 88, 89). Vi era anche presente un'area interamente dedicata al lavoro in ceramica, ai trasporti su mare e su terra con tanto di divise e mezzi usati[255].

La cosa interessante è l'architettura in cui viene inserito tutto questo. Si configura come una serie di parallelepipedi che si compenetrano, presentandone uno centrale più

[250]Biblioteca de arte Gulbenkian: https://mundopt40.omeka.net/exhibits/show/exposicaomundoportugues/5percurso/centroregional
[251] AA.VV, *The portuguese world exhibition*, cit., p. 103
[252]Biblioteca de arte Gulbenkian: https://mundopt40.omeka.net/exhibits/show/exposicaomundoportugues/5percurso/centroregional
[253] AA.VV, *The portuguese world exhibition*, cit., p. 103
[254]Biblioteca de arte Gulbenkian: https://mundopt40.omeka.net/exhibits/show/exposicaomundoportugues/5percurso/centroregional
[255] AA.VV, *The portuguese world exhibition*, cit., p. 104

arretrato e due laterali più uscenti. Il corpo centrale si differenzia per una trama molto zigrinata con piastre ondulate, quasi a simulare delle stuoie o un tessuto. Al centro una grande apertura sostenuta da colonne a base rettangolare, permetteva l'entrata del pubblico (Fig. 90, 91). Le colonne erano decorate con motivi popolari e a pochi metri da terra erano attraversate da un piano che quindi si andava a creare un'ampia terrazza. Accanto all'entrata, in entrambi i lati, erano presenti due bassorilievi, attribuiti allo scultore Barata Freio (Fig. 92), rappresentanti anch'essi alcuni dei principali lavori rurali. Sopra a questi elementi e all'entrata, erano disposti in doppia fila, nove elementi che erano aggettanti dalla struttura. I corpi laterali invece, erano molto semplici nella resa dell'edificio, ma presentavano dei medaglioni, disposti in tre file da cinque ciascuna. Tra i medaglioni, si ergevano delle aste, probabilmente per accogliere delle bandiere.

Di fronte al padiglione, iniziava il molo con l'*Espelho da água*, che analizzeremo tra poco. La zona dei padiglioni, si sviluppava tutta molto compattamente, e in maniera sequenziale. Per vedere invece le *Aldeias Portuguesas*, bisognava oltrepassare la *porta da Restauração*, attraverso il passaggio pedonale superiore.

Tutto il *Centro Regional*, venne inaugurato il 2 luglio, e fu realizzato dagli architetti João Simões e António Veloso Reis Carmelo. Per quanto riguarda il primo, Simões, nasce nei primissimi anni del '900, ma non per questo da considerarsi meno in linea con le ricerche dei suoi colleghi. Nello specifico, sicuramente si possono vedere alcuni elementi del padiglione, anche in altre sue opere. Spesso nelle sue realizzazioni, eseguiva questa sorta di grandi aperture colonnate, come si può evincere dalla realizzazione della *Caixa geral de depósitos* di Portalegre eseguita nel 1937[256]. Il secondo, Veloso Reis Carmelo, che già avevamo visto coinvolto nella realizzazione della Casa di S. Antonio, nato sul finire dell''800, si è sempre distinto per uno stile più classicizzante e tradizionale, con una forte monumentalità. Anche lui si è contraddistinto per la realizzazione di progetti di Casse di deposito, soprattutto a Viseu e Faro[257].

[256] J.M. Fernandes, *Português Suave*, cit., p. 80.
[257] J.M. Fernandes, *Português Suave*, cit., p. 86

6.3. *Jardim dos Poetas* e *Parque Infantil*

Concludeva la visita al *Centro Regional* e all'area dedicata al rurale e al popolare, un piccolo giardino, dedicato ai poeti e alle loro opere del panorama nazionale. A tal fine erano usati dei basso rilievi che rappresentavano i personaggi famosi e loro opere. Vicino a questo c'era anche un parco infantile, dove i bambini potevano divertirsi, mangiare e giocare controllati[258]. L'autore di entrambe queste aree fu António Lino, che fu coinvolto anche nel padiglione *dos Desportos Náuticos* e nello specifico nell'*Espelho da água*.

7. I padiglioni dell'esposizione: *Secção Colonial*

Tra l'entrata dalla *Porta de Belém* e il *Mosteiro dos Jeronimos*, era presente l'entrata per l'ultima sezione dell'esposizione, ossia quella coloniale. Come si è detto, con l'*Estado Novo*, si cercò di aumentare il consenso pubblico, evocando il glorioso passato accanto ad un imperialismo mistico. Difatti, nascono le prime esposizioni coloniali che cercano di legittimare ed educare il pubblico alle imprese coloniali. Una di queste sarà la famosa esposizione coloniale di Porto del 1934 in cui è possibile riscontrare delle somiglianze tra questa e quella di Lisbona del 1940. In entrambi i casi, ritroviamo la stessa persona responsabile del tutto, ossia il capitano Henrique Galvão. Lui realizzò un programma espositivo atto a combattere i pregiudizi e l'ignoranza della popolazione metropolitana riguardo i possedimenti coloniali. Parimenti, dovevano essere educati anche coloro che erano illiterati, per questo molto spesso venivano usate immagini, illustrazioni e suoni per una maggiore efficacia e un raggiungimento dell'intento pedagogico[259].

Quindi le esposizioni coloniali si configurano come una lezione di catechesi nazionale[260], dove il Portogallo figurava come il popolo civilizzatore, colui che ha la

[258] Guia oficial da exposiçao
[259] L. Marroni, *"Portugal não è um país pequeno". A lição de colonialismo na Exposição Colonial do Porto de 1934*, cit., pp. 62 - 63
[260] Ivi, p. 69

vocazione e l'onere morale di educare i popoli indigeni, considerati rozzi e arretrati, attraverso l'uso della fede[261]. Altro punto in comune è la rappresentazione dell'altro, spesso fatta di stereotipi, e si può parlare di un vero e proprio zoo umano, in quanto durante gli eventi vennero usati dei figuranti direttamente dai loro paesi di origine. Era la loro presenza il vero fenomeno da vedere durante le esposizioni[262]. La sintesi di questi eventi, sia quello del 1934 sia quello del 1940, possiamo sottolinearlo con la famosa frase presente all'esposizione di Porto e che accompagnava una mappa, che segnalava grazie all'uso dei colori, l'estensione dell'impero portoghese: "Portugal não è um país pequeno"[263].

L'area dove trovava luogo la sezione coloniale risaliva a molto tempo prima dell'esposizione. A partire dal 1912 nasce il giardino coloniale, adiacente all'allora palazzo di Belém. L'obiettivo di questo giardino fu di garantire un luogo di studio delle piante autoctone delle colonie, a tutti gli studenti del nuovo percorso istituito di agronomia coloniale. Questa trasformazione da parco del palazzo a giardino coloniale, non ha destato poche incomprensioni e questioni, poiché ha comportato la piantumazione di nuove piante a discapito di alcune di quelle esistenti[264]. Il risultato finale fu la creazione di un giardino con un'estrema varietà di piante, alberi, sculture, in parte già presenti precedentemente e in parte ex novo.

A nord del recinto si trovava un altro palazzo, che è stato inglobato nel recinto del giardino, ossia il *Palacio dos Condes de Calheta*. Questo, venne trasformato in museo dedicato all'agricoltura coloniale a partire dal 1916, ma aperto al pubblico solo successivamente. Nel museo vennero esposte i prodotti agricoli delle colonie e i loro usi, con una funzione pedagogica e di sostegno alle attività del giardino.

Il giardino, fino almeno al 1935, era poco conosciuto perché non aperto al pubblico, ma diveniva accessibile su richiesta. Chi poteva visitarlo erano solamente scolari ed ex militari delle colonie[265]. Per questi ultimi, la visita al giardino risultava quasi una

---

[261] D. Corkill, J. C. Pina Almeida, *Commemoration and propaganda in Salazar's Portugal: The "Mundo Português" Exposition of 1940,* cit., p. 395

[262] L. Marroni, *"Portugal não è um país pequeno". A lição de colonialismo na Exposição Colonial do Porto de 1934*, cit., p. 72

[263] Ivi, p. 71

[264] C. Castelo, *Simulação e dissimulação do império colonial português em Belém, Lisboa (1940/2020): a secção colonial e o jardim botânico tropical*, cit., p. 6

[265] C. Castelo, *Simulação e dissimulação do império colonial português em Belém, Lisboa (1940/2020): a secção colonial e o jardim botânico tropical*, cit., p. 7

"*Ilusão Tropical*"[266] e ricreare le atmosfere vissute, mentre per i ragazzi e i bambini era uno strumento educativo. Nonostante la chiusura al pubblico, il sito continuava la sua missione educativa, di ricerca e di studio.

Con la decisione del riassetto dell'area di Belém e la costruzione dell'esposizione, anche il giardino ha subìto delle pesanti modifiche e si è dovuto adattare alle nuove decisioni governative. Quindi temporaneamente, per la durata dell'evento, le attività di ricerca e di studio sono state interrotte[267].

Fu nominato direttore della sezione il già noto Henrique Galvão, il quale aveva un programma ben preciso per questa occasione: rappresentare la straordinaria diversità naturale, economica e culturale dei paesi colonizzati, grazie anche alla partecipazione di popolazioni autoctone. Punta a stupire i visitatori, utilizzando anche la carta dell'esotismo, dove veniva rappresentato il presente dell'impero, a differenza delle altre sezioni che richiamano al passato[268]. Galvão si assicurò che fosse l'esperienza più completa possibile e anche la più autentica: vennero costruite delle vasche e piscine, nelle quali vennero lasciati coccodrilli e alligatori.

Anche la tecnologia fu un punto forte di questa sezione, in primis dalla funicolare che sorvolava tutta l'area, utilizzata dapprima per la costruzione e poi per uso pubblico, al fine di ammirare la vastità dell'impero e dei suoi possedimenti[269]. Per creare ulteriormente un sentire esotico di autenticità, vennero reclutati 138 tra uomini, donne e bambini, affinché partecipassero come comparse all'esposizione, indossando i loro abiti tradizionali, in modo da mostrare al popolo metropolitano come in realtà erano veramente gli abitanti delle colonie e soprattutto legittimare la civilizzazione e l'approccio cattolico al fine di istruirli (Fig. 93, 94) . Non solo erano divisi per aree di provenienza e simulavano la loro giornata tipica, o quella che si pensava fosse la loro giornata tipo, ma vi erano anche occasioni speciali come per esempio incantatori di serpenti e dimostrazioni della produzione di opere artigianali e artistiche[270]. A queste persone, considerate primitive e rozze, erano spesso affiancate altre persone

[266] Ivi, p. 8
[267] Ibidem
[268] C. Castelo, *Simulação e dissimulação do império colonial português em Belém, Lisboa (1940/2020): a secção colonial e o jardim botânico tropical*, cit., p. 9
[269] Ivi, p. 10
[270] C. Castelo, *Simulação e dissimulação do império colonial português em Belém, Lisboa (1940/2020): a secção colonial e o jardim botânico tropical*, cit., p. 13

occidentali come missionari e suore, che avevano lo scopo di confermare la strategia coloniale del paese. Le popolazioni indigene, venivano studiate da un'equipe scientifica, sotto il profilo antropologico, in modo da capire di più delle diversità delle razze. Partecipò a questa occasione, su invito, anche il Re del Congo con tutta la famiglia e la corte reale che si stabilirono in una tipica casa coloniale. Qui, anche il re del Congo era soggetto a sguardi indiscreti e manipolazione mediatica delle loro interviste e interventi, proprio come se fossero animali di uno zoo[271].

Per dare un'idea completa ed esaustiva di quali fossero i possedimenti coloniali, il giardino era disseminato di una serie di padiglioni e strutture, che sostenevano la missione dell'esposizione. Vi erano una serie di padiglioni dedicati alle colonie, come quello dell'Angola, del Mozambico, di Capo Verde, di São Tomé e Principe, di Timor Est e della Guinea. Erano presenti due ricostruzioni di due strade tipico coloniali: una dell'India e una di Macao. Infine, una serie di strutture collaterali che sostenevano i principali padiglioni come il padiglione dell'emittente nazionale, delle missioni cattoliche, dell'arte indigena, delle case coloniali, delle materie prime e della caccia e turismo[272]. Tutte le costruzioni sono altamente stereotipate, spesso configurandosi come delle vere e proprie capanne, con tetto in paglia, oppure palafitte. La sezione venne inaugurata il 27 giugno, solo qualche giorno dopo l'apertura ufficiale[273]

7.1. *Pavilhão da caça e do turismo*

All'estremo più a nord del recinto, coincidente con il *Palacio dos Condes de Calheta*, prendeva luogo il padiglione della caccia e del turismo. L'edificio risaliva al XVII secolo, e come abbiamo visto già aveva un suo ruolo ben preciso. Presentava un corpo classico a base rettangolare, alle cui estremità partivano due piccoli bracci perpendicolari. Nella parte centrale del corpo, vi era un portico colonnato. Il padiglione occupava il piano terra e il portico dell'edificio, dove venivano esposti molti oggetti

[271] M. M. Baptista, *A Lusofonia não é um jardim. Ou da necessidade de "perder o medo às realidades e aos mosquitos", cit., p.* 106
[272]C. Castelo, *Simulação e dissimula ção do império colonial português em Belém, Lisboa (1940/2020): a secção colonial e o jardim botânico tropical*, cit., p. 11
[273] Ivi, p. 10

riconducibili alla caccia, vista come un'attività molto prolifera sia nella metropoli che nelle colonie. Vi si potevano trovare diversi trofei di caccia, illustrazioni delle specie animali cacciate nelle colonie, piatti antichi con scene di caccia e armi usate nella pratica venatoria. Si poteva accedere all'edificio attraverso una scalinata, che portava ad una vasta area piana. Davanti al palazzo era stato costruito un lago, da cui emergeva il Monumento per l'espansione del Portogallo, che consisteva in un blocco supportante una sfera armillare circondata da otto colonne. Le otto colonne rappresentano le otto colonie portoghesi. In cima ad ogni colonna vi era un orologio che riportava l'esatto orario di ogni colonia[274]. La facciata venne riadattata alle esigenze espositive e di magnificenza[275]. Il padiglione venne risistemato e progettato da Gonçalo de Melo Breyner.

7.2. *Pavilhão das matérias primas*

Scendendo dal *Palacio dos Condes de Calheta*, si arrivava al padiglione delle materie prime, dove venivano esposte le principali materie prime offerte dalle colonie, in collaborazione con produttori e commercianti[276]. L'edificio si caratterizzava per una pianta rettangolare, con una suddivisione interna per stanze sequenziali, dove ogni stanza presentava un prodotto. I prodotti esposti erano: cotone, cacao, manioca, legno, miglio, zucchero, tabacco, tè. Vi erano anche rappresentate diverse realtà commerciali che erano leader indiscusse nella produzione di determinati prodotti. Anche in questo caso, l'architetto era Gonçalo de Melo Breyner[277].

7.3. *Monumento do Esforço Colonial*

Appena sotto il padiglione delle materie prime, era presente un altro monumento, dedicato alle conquiste coloniali del paese, attraverso otto secoli di storia. Di questo

[274] Catalogo de Secção Colonial do Mundo Português, catalogo ufficiale, cit., p. 286
[275] Ivi, pp. 281-283
[276] Guia da Exposição do Mundo Português, catalogo ufficiale della mostra
[277] Catalogo de Secção Colonial do Mundo Português, catalogo ufficiale, cit., pp. 291-292

monumento la guida ufficiale parla poco, e ci sono poche informazioni. L'architetto è sempre Gonçalo de Melo Breyner[278].

7.4. *Casa Colonial*

Dal lato opposto, rispetto al padiglione delle materie prime, vi era la *Casa Colonial*, ossia il padiglione in cui veniva riprodotta la tipica casa delle zone montuose dell'Angola e del Mozambico. Si caratterizzava in due piani, laddove al piano terra venivano esposti modelli di altre tipologie di case di altre regioni, mentre al piano superiore vi erano gli uffici della direzione. L'architetto che ha realizzato questo edificio stavolta è Vasco Palmeiro Regaleira[279]. Questi, nato anche lui sul finire dell'Ottocento, per la maggior parte della sua carriera si dedicò alla costruzione di opere di carattere religioso. Il suo stile presentava dei caratteri di forte richiamo classico e gotico, di forte richiamo tradizionalista[280].

7.5. *Emissora Imperial*

Scendendo dalla Casa coloniale, arriviamo a questo particolare padiglione, dedicato all'emittente nazionale, che permetteva di essere sempre in contatto con le colonie via radio[281]. Questo padiglione, nell'ottica della promozione del regime e della sua propaganda, durante l'esposizione ebbe un ruolo importante (Fig. 95). La sua collocazione non a caso era strategica: era un modo di far credere ai coloni di essere ascoltati e di essere presi in considerazione come pari, quindi serviva ulteriormente a rafforzare la strategia nazionale di colonizzazione ed estendere il consenso; molto spesso difatti, le trasmissioni e le interviste che avvenivano, erano cariche di stereotipi, di ridicolo e di mistero. In tal senso, l'intervista al Re del Congo fu una di quelle occasioni, in cui la figura stessa del regnante venne messa in ridicolo, venendo

[278] Catalogo de Secção Colonial do Mundo Português, catalogo ufficiale, cit., p. 286
[279] Guia da Exposição do Mundo Português, catalogo ufficiale della mostra
[280] J.M. Fernandes, *Português Suave*, cit., p. 92
[281] Catalogo de Secção Colonial do Mundo Português, catalogo ufficiale, cit., p. 288

considerato come bizzarro ed esotico[282]. L'architetto qui è ancora una volta, Vasco Palmeiro Regaleira.

7.6. *Pavilhão da Angola e Moçambique*

A margine del recinto espositivo, verso est, vi era il padiglione dedicato a questi due paesi. Qui venivano esposte una serie di documenti, di immagini e di carte che sintetizzavano la vita economica, politica e geografica dei due paesi. L'edificio si caratterizzava per una pianta rettangolare, la quale su di un lato lungo presentava annessa una struttura circolare con colonne, e sui due lati corti, erano presenti due nicchie. Sul lato lungo opposto, vi era uno spazio sporgente rettangolare. La struttura presentava, come per la gran parte delle strutture, un tetto in paglia, e le colonne che sostenevano le strutture, presentavano le classiche decorazioni attribuite alle popolazioni tribali. La costruzione è pensata per durare nel tempo, quindi molto più resistente nella fattura. L'architetto fu il già menzionato António Lino[283].

7.7. *Pavilhão do Cha e do Cafè*

Di questi padiglioni non si sa molto, e le varie guide dell'esposizione non si sbilanciano molto. Si trovavano molto vicino al padiglione *Emissora Nacional*, al centro dell'area espositiva. Questi padiglioni dovevano essere una vetrina per i prodotti che venivano creati nelle aziende delle colonie, e che poi arrivavano fino in area metropolitana. Furono opere dell'architetto Josè Bastos[284].

[282] M. M. Baptista, *A Lusofonia não é um jardim. Ou da necessidade de "perder o medo às realidades e aos mosquitos",* cit., pp.106-107
[283] Catalogo de Secção Colonial do Mundo Português, catalogo ufficiale, cit., pp. 272-273
[284] Catalogo de Secção Colonial do Mundo Português, catalogo ufficiale, cit., pp. 288

7.8. *Rua da India*

Al margine inferiore del recinto espositivo, scendendo appena sotto del padiglione dell'Angola e del Mozambico, era presente il padiglione dell'India, con la ricostruzione di una via tipicamente indiana. Il padiglione si configurava con una pianta rettangolare e presentava delle influenze dell'architettura indiana autoctona, illustrando nonostante tutto le chiare influenze dell'architettura portoghese. Nel padiglione erano presenti una serie di documenti e immagini della colonia, assieme a delle opere pittoriche. Vicino al padiglione, erano presente anche la ricostruzione di una tipica via indiana[285] (Fig. 96). L'architetto autore di queste costruzioni era sempre Vasco Palmeira Regaleira. Di forte impatto visivo era anche l'immenso elefante (Fig. 97), che era li poco distante e che portava sulla schiena una specie di edificio di chiaro richiamo orientale, simile ad una pagoda. Questo elefante era in realtà un punto panoramico, a cui le persone potevano accedere attraverso una delle gambe. I visitatori, una volta entrati nell'elefante si ritrovavano in un atrio che dava accesso a due punti panoramici che si trovavano sopra la schiena dell'elefante, dove appunto si trovava una sorta di portantina molto alta e che assomigliava ad una pagoda[286].

7.9. *Restaurante colonial*

Scendendo al di sotto del Padiglione del tè, troviamo il padiglione dedicato alla ristorazione per i visitatori. Questo padiglione era caratterizzato da una base rettangolare, dalla quale era addossata una grande struttura semicircolare, che fungeva da terrazza all'aperto nel piano superiore e al piano inferiore, grazie a delle grandi finestre era comunque possibile consumare un pasto, godendo della vista esterna. Vi si accedeva attraverso una scalinata, ed era costruito di materiale resistente come il cemento. Tutt'oggi l'edificio è esistente, anche se nel tempo ha cambiato diverse volte funzione, per arrivare poi ad uno stato di degrado. Da alcuni anni, si sta procedendo con dei lavori di restauro, al fine di restituire la struttura ai visitatori e garantire allo

[285] Ivi, p. 276
[286] Ivi, pp. 288-287

stesso tempo il recupero di un luogo così simbolico[287]. L'architetto fu ancora una volta Josè Bastos.

7.10. *Museu da Arte Indigena*

Poco distante dal ristorante coloniale, era presente un'altra struttura, che aveva come obiettivo quello di esporre una sintesi delle opere considerate più importanti e significative per la narrazione dell'arte indigena. La struttura dell'edificio, si caratterizzava in due basi rettangolari, congiunte in un lato da una struttura circolare. Assumeva cosi la struttura, una forma angolare, ma addolcita dalla presenza della struttura circolare centrale, a cui vi si poteva accedere attraverso una scalinata[288]. Gonçalo de Melo Breyner progettò anche questa struttura.

7.11. *Rua de Macau*

Spostandoci all'estremo ovest del recinto espositivo, troviamo la ricostruzione di una tipica via di Macao (Fig. 98), con le sue attività commerciali come le case per le lotterie, un tempio simil pagoda, la ricostruzione delle case tipiche di Macao, il movimento e l'avvicendarsi delle persone. Sulla strada vi era anche il padiglione dedicato all'Oriente, in cui erano esposti quadri, documenti e carte riguardanti la colonia. In particolare erano presenti le opere di Fausto Sampaio, il quale fu il primo pittore ad andare di sua spontanea volontà nelle colonie. Il padiglione si caratterizzava per una base rettangolare, a cui vi si poteva accedere attraverso una scalinata. In questa zona tra il padiglione e la strada, venivano riproposte una serie di attività commerciali tipiche del luogo come per esempio la lavorazione della canfora, ed erano presenti anche dei risciò che trasportavano le persone da una parte all'altra[289]. La caratteristica più particolare di questa area, è la presenza di una grande porta d'entrata, in muratura,

[287] Universidade de Lisboa: https://reabilitacao-jbt.ulisboa.pt (20/12/2021)
[288] Catalogo de Secção Colonial do Mundo Português, catalogo ufficiale, cit., pp. 283-284
[289] Catalogo de Secção Colonial do Mundo Português, catalogo ufficiale, cit., pp. 277-278

che ricorda nella forma del tetto, i tempi pagode che sono presenti nelle terre rappresentate (Fig. 99). Ancora una volta, l'architetto fu Gonçalo de Melo Breyner.

7.12. *Pavilhão das Ilhas*

Scendendo ancora, sotto la strada di Macao, si poteva vedere la rappresentazione di tutti i possedimenti coloniali insulari del paese: São Tomé e Principe, Timor est, Capo Verde (Fig. 100). Anche questo si configurava con una struttura molto semplice di base, e al suo interno lo spazio era stato suddiviso in diverse sale, in modo da avere una rappresentazione generale di tutte le potenze insulari. Qui venivano rappresentate mappe, immagini, opere d'arte, che sottolineavano la vita nei paesi. L'architetto della struttura è stato Vasco Palmeira Regaleira.

7.13. *Pavilhão da Guiné*

Spostandoci verso l'uscita, poco distante da una piccola piscina d'acqua, era presente il padiglione dedicato alla Guinea. Anche in questo caso l'architettura di base è molto semplice, a base rettangolare, a cui va aggiunto una struttura di raccolta ed infine si arriva all'entrata, che assume una forma circolare con otto colonne decorate. Al suo interno, come in tutti gli altri padiglioni finora visti, venivano esposte immagini, foto, documenti, che aiutavano nella narrazione della storia della colonia. L'architetto fu Gonçalo de Melo Breyner[290].

7.14. *Pavilhão da missões Católicas*

Procedendo verso l'estremo sud del recinto, si trovava il padiglione dedicato alle missioni cattoliche nelle terre colonizzate. La fede era il principale strumento a cui lo Stato faceva menzione quando si parlava di educazione del popolo rozzo. In questo

[290] Catalogo de Secção Colonial do Mundo Português, catalogo ufficiale, cit., pp. 273-274

caso, vengono costruiti diversi edifici da unirsi in un unico agglomerato. Vi era una chiesa da cui potenzialmente si potevano celebrare messe e dove si celebravano i tanto acclamati matrimoni[291]. Era stata affiancata da un chiostro, e vi erano due sale in cui venivano esposte i documenti dei loro lavori. Questa zona era diretta da missionari, i quali continuavano la loro attività di proselitismo, continuando il servizio che tanto veniva osannato[292]. Difatti, questo padiglione era proprio all'interno dell'area dei popoli indigeni con le ricostruzioni delle loro case tipiche[293]. L'architetto fu Vasco Palmeira Regaleira.

7.15. *Pavilhão das informações*

All'entrata della sezione coloniale, ad accogliere il visitatore, vi era un ufficio informazioni, dove era presente un modellino della sezione e quindi aiutava ad orientarsi e vi erano anche i telefoni pubblici. La struttura, era costituita da un quadriportico, con colonne decorate da maschere africane, da cui si poteva accedere ad una sala interna[294]. Il tetto era in paglia, e la struttura era più resistente.

7.16. Aldeias colonizadas

Disseminate un po' ovunque per il recinto espositivo, si trovavano le ricostruzioni delle tipiche case degli indigeni, dove dimoravano e che fungeva da documentazione tangibile degli usi e costumi di questi popoli venuti da lontano (Fig. 101) . Per questo l'autenticità del prodotto finale era un punto imprescindibile del lavoro. Vi si potevano trovare le abitazioni degli indigeni della Guinea, molto vicino all'entrata, in un isolotto all'interno di un lago. Sempre ad altre popolazioni indigene della Guinea, appartenevano altre abitazioni vicino al padiglione del caffè. Quelli dell'Angola erano vicino al padiglione delle missioni cattoliche. Di particolare rilevanza fu il fatto che

[291] M. M. Baptista, *A Lusofonia não é um jardim. Ou da necessidade de "perder o medo às realidades e aos mosquitos",* cit., p. 107
[292] Catalogo de Secção Colonial do Mundo Português, catalogo ufficiale, cit., pp. 278-279
[293] Guia da Exposição do Mundo Português, catalogo ufficiale della mostra
[294] Catalogo de Secção Colonial do Mundo Português, catalogo ufficiale, cit., pp. 287-288

qui dimorasse anche il Re del Congo, Dom Pedro VII, insieme alla moglie, alla famiglia e a tutta la corte annessa. La sua presenza fu permessa poiché era l'unico sovrano delle colonie che fosse riconosciuto dal paese[295]. Le popolazioni del Mozambico erano di fronte all'omonimo padiglione, altri vicino al padiglione dell'arte indigena.

I capoverdiani stavano vicino al padiglione delle colonie insulari, mentre quelli di Timor, all'interno di grotte. Gli originari di Macao, erano lungo la strada omonima e quelli di São Tomé sempre vicino all'Angola.

Il tutto era completato dalla presenza di strumenti tipici usati da queste popolazioni nelle loro terre, come potevano essere ad esempio gli strumenti di caccia e di pesca[296]. Dalle poche foto che sono rimaste, spesso queste case assomigliavano a delle palafitte o a delle capanne, dalla resistenza molto precaria e sicuramente connotate da una forte stereotipizzazione degli usi e costumi e dei modi di vivere, in modo che combaciassero con il sentire e con l'immaginario occidentale.

8. Le altre attrazioni dell'esposizione

8.1. Espelho da água e Pavilhão dos Desportos Náuticos

Si trattava di una grande piattaforma su di uno specchio d'acqua, sulla quale sorgeva una serie di strutture destinate al relax e alla ristorazione. Il tutto era da inserirsi nell'ottica del *Pavilhão dos Desportos Náuticos*, ossia era previsto che in quell'area fossero accessibili e utilizzabili ai visitatori, una serie di mezzi nautici, come piccole barche o pedalò, da cui poter visitare in maniera alternativa quella zona dell'esposizione e l'adiacente *Padrão dos descobrimentos*.

Presentava una serie di edifici: isolato rispetto agli altri, era l'edificio destinato a ristorante e a casa del tè (Fig. 102). Di fronte a questo, diversi edifici a base rettangolare si avvicendavano a forma di ferro di cavallo, ed erano i padiglioni

[295] Guia da Exposição do Mundo Português, catalogo ufficiale della mostra
[296]Catalogo de Secção Colonial do Mundo Português, catalogo ufficiale, cit., pp. 284-285

destinati a uso gelateria, birreria e caffè (Fig. 103). Questa piattaforma, era collegata all'adiacente padiglione della vita popolare, attraverso un corridoio, che permetteva facilmente di accedervi. Il primo edificio, a pianta quadrata, era più isolato rispetto agli altri. Il fronte, molto semplice, presentava una grande terrazza, rientrante nell'edificio, mentre il lato opposto presentava un'altra entrata per mezzo di una scalinata e dei tavolini. Gli altri due lati, presentavano una parete a griglia (Fig. 104). Gli altri edifici, molto semplici, erano disposti a ferro di cavallo. La parete d'entrata, fronte padiglione della vita popolare, era interamente fatto a griglia, da cui vi si acce deva attraverso una entrata centrale. Gli edifici laterali, dedicati quindi ad altre attività commerciali, all'esterno erano caratterizzati per una doppia divisione: in alto delle finestre oblò, mentre nella parte sottostante, c'erano una serie di grandi finestre vetrate, che permettevano di godere del panorama circostante. La parte interna delle strutture, erano aperte verso la piazza che si creava, in modo che nel periodo estivo le persone potessero sedersi all'aperto. Durante l'inverno, queste grandi aperture erano chiuse con delle tende.

Inizialmente questo complesso di edifici, doveva essere solo il *Pavilhão dos Desportos Náuticos*, ma successivamente ha assunto un carattere commerciale, dove venivano svolti anche spettacoli e concerti[297]. Lo spazio aprì in concomitanza con l'apertura dell'esposizione, e l'architetto fu António Lino.

Nato nei primi anni del Novecento, si pone sicuramente in collegamento con la cultura tradizionalista architettonica, acquisendo in maniera approfondita gli insegnamenti sulla *casa portuguesa* del maestro Raul Lino. Fu studente alla scuola di Belle Arti di Lisbona, diplomandosi nel 1936, e fin da subito inizia a lavorare con Luis Cristino da Silva e pochi anni dopo verrà coinvolto nell'esposizione in oggetto. Tra le sue realizzazioni più importanti si annovera la realizzazione del monumento al Cristo Re, in zona *Almada*[298].

8.2. *Nau Portugal*

[297] José Leite, Espelho da água, in "Restos de colecção", 29 ottobre 2014: https://restosdecoleccao.blogspot.com/2014/10/espelho-dagua.html

[298] Camara municipal de Sintra: http://tracodoarquiteto.cm-sintra.pt/antonio-lino1/projectos-antonio-lino

Sul molo di Belém, proprio di fronte al monastero, era attraccata la Nave Portugal, anch'esso funzionale alla narrazione propagandistica (Fig. 105). Il progetto fu pensato e coordinato da Leitão de Barros, con l'aiuto dell'artista Martins Barata e con la supervisione del comandante Quirino da Fonseca. Fu scelto questo trio, in quanto tutti condividevano la passione per le imbarcazioni utilizzate durante il periodo delle scoperte in Portogallo. La nave fu realizzata nel cantiere navale Mónica, nella località *Nazaré*, specializzati nella lavorazione del legno per scopi navali, alla cui guida c'era il maestro Manuel Maria Bolais Mónica.

Il 3 febbraio 1939, Augusto de Castro, responsabile dell'esposizione, aveva annunciato che di ulteriore pregio all'esposizione sarebbe stata presente una ricostruzione fedelissima di un brigantino portoghese, utilizzato durante le scoperte dai padri fondatori. Il 7 luglio del 1940, venne messa in acqua e avrebbe intrapreso il viaggio da Nazaré a Lisbona, e alla cerimonia parteciparono le più illustri figure in rappresentanza del governo organizzando un grande evento pomposo. Se non fosse che, una volta varata la nave, questa si capovolse completamente, perdendo il lavoro di mesi e mesi[299]. L'ingegnere Salvador de Sá Nogueira fu il responsabile della rimessa in acqua della nave, riparandola in tempi record, al fine di arrivare in tempo per l'esposizione. L'inaugurazione ufficiale avvenne l'8 settembre[300]. Quello che veniva spesso sottolineato era che, qualsiasi materiale usato e la manodopera era interamente portoghese, ancora una volta a sottolineare un sentimento nazionalista che ha fatto da filo conduttore per tutto l'evento[301].

Al suo interno, venivamo mostrate diverse cose, in uno scenario molto opulento fatto di tappezzerie, sculture, vetri. All'interno si poteva trovare la *Exposição do Ouro*, dove in collaborazione con il Banco de Portugal, venivano esposte delle monete settecentesche[302]. Era presente anche una esposizione di diamanti della *Companhia dos Diamantes de Angola*, una rappresentanza della *Companhia Nacional e Colonial*

[299] S. Ferreira, *"O pavilhão do Mar": a Nau Portugal da Exposição do Mundo Português (1940) ou a arte na talha ao serviço da cenografia política*, cit., p. 264
[300] Biblioteca de arte Gulbenkian: https://mundopt40.omeka.net/exhibits/show/exposicaomundoportugues/ultimopercurso/riotejo (20/12/2021)
[301] S. Ferreira, *"O pavilhão do Mar": a Nau Portugal da Exposição do Mundo Português (1940) ou a arte na talha ao serviço da cenografia política*, cit., p. 266
[302] Guia da Exposição do Mundo Português, catalogo ufficiale della mostra

de Navegação, dell'Instituto do *Vinho do Porto* e una zona infine, dedicata alla *Real Companhia e Vista Alegre*[303]. Sul ponte superiore, vi era l'ala detta dei mercanti, in cui erano esposte tappezzerie, gioielli, piatti, antichità, tessuti ed oggetti portati da lontano. A prua, vi era un ristorante, spesso usato durante le visite ufficiali dato il carattere lussoso, mentre il piano inferiore della nave, era destinato a cantine per i vini[304].

La cosa più interessante sono sicuramente le sculture dorate degli interni, poiché ai fini dell'allestimento di questa nave, venne deciso che qualsiasi pezzo da considerarsi inutilizzato o facente parte di un complesso decorativo ormai distrutto, proveniente da chiese, chiese di campagna, conventi e luoghi di culto in genere, dovessero essere usati nell' arricchimento del brigantino[305]. Il patto era che queste opere, dovevano essere chieste in prestito temporaneamente e poi restituite una volta che il tutto era terminato. Quindi a partire dal 1939, vennero richieste un gran numero di opere da ogni parte del paese, da *Évora* a *Batalha*, da *Alcobaça* a *Setúbal*[306]. Alcune opere vennero richieste anche al *Museu Nacional de Arte Antiga* di Lisbona, dove il direttore di allora João Couto, riceve ben volentieri Leitão de Barros, affinché visionasse le collezioni e cerchi quello che desidera[307].

Molte opere vennero prestate, e il curatore museale dovette lottare, per ottenere la restituzione delle opere una volta terminata l'esposizione, ma soprattutto, una volta ricevute, richiese a gran voce che la Commissione del Centenario contribuisse al restauro di tutti i danni che le stesse avevano subito durante l'evento[308].

Quindi possiamo dire che ai fini della nostra trattazione, anche le opere d'arte del paese vennero messe al servizio del paese e della causa propagandistica, al fine di realizzare quella che doveva essere una grande commemorazione della gloriosa potenza marittima del paese e delle grandi gesta dallo stesso portate avanti[309].

---

[303] S. Ferreira, *"O pavilhão do Mar": a Nau Portugal da Exposição do Mundo Português (1940) ou a arte na talha ao serviço da cenografia política*, cit., p. 268
[304] Ibidem
[305] S. Ferreira, *"O pavilhão do Mar": a Nau Portugal da Exposição do Mundo Português (1940) ou a arte na talha ao serviço da cenografia política*, cit., p. 269
[306] Ivi, p. 270
[307] Ivi, pp. 271-272
[308] S. Ferreira, *"O pavilhão do Mar": a Nau Portugal da Exposição do Mundo Português (1940) ou a arte na talha ao serviço da cenografia política*, cit., p. 274
[309] Ivi, p. 270

8. 3. *Padrão dos descobrimentos*

Sulla banchina, fronte fiume, si decise di costruire quello che avrebbe dovuto essere lo *status symbol* dell'esposizione e che ribadiva ulteriormente gli omaggi e gli onori al grande Dom Afonso Henriques[310]. La struttura temporale, ugualmente a tutte le altre strutture dell'evento, fu costruita in ferro e con pannelli fatti di una mistura di gesso e stoppa.

Il monumento si trovava molto più isolato rispetto le altre strutture, ma era essenziale la sua narrazione: rimarca ulteriormente la forza marittima del Portogallo e le scoperte fatte, grazie a delle figure importanti nel panorama culturale del paese[311]. Il monumento si configurava come una struttura verticale che simula l'albero maestro di una nave, e viene suddiviso idealmente in due lati: un lato che si affaccia dalla parte dell'*Espelho da água* (Fig. 106), e l'altro che si affaccia verso i padiglioni della sezione storica (Fig. 107), mentre alle spalle stava il Mosteiro dos Jeronimos.

Sul lato Nord, al di sopra della porta di entrata, era presente una grande spada che arrivava fino in cima allo stabile. Nel basamento, nella parte sinistra, era presente un'iscrizione con una dedica all'infante e a tutti i portoghesi che si distinsero nelle scoperte marittime: "Ao infante D. Henrique e aos portugueses que descobriram os caminhos do mar"[312]. Alcuni gradini permettevano di accedere dapprima a una vasta area aperta, da cui poi partivano altri scalini che permettevano di entrare nell'edificio[313]. Non ci sono documenti sufficienti per capire cosa contenesse al suo interno, probabilmente vi era un'altra esposizione, ma nulla di certo, se non che sappiamo della presenza di un accesso interno per la terrazza panoramica in cima alla struttura, che permetteva di avere una vista a 360° dell'area[314]. Ai lati del monumento, vi erano due sfere armillari di metallo, su di un basamento[315]. Sul volume verticale principale, in alto e per entrambi i lati, era possibile vedere un basso rilievo che

[310] J. F. S. F. Borges Pereira, tesi magistrale "Os arquitectos do Mundo Português – 'rapazes cheios de talento' ", cit., p. 171
[311] Padrão dos descobrimentos: https://padraodosdescobrimentos.pt/padrao-dos-descobrimentos/(22/12/2021)
[312] Padrão dos descobrimentos: https://padraodosdescobrimentos.pt/padrao-dos-descobrimentos/(22/12/2021)
[313] Padrão dos descobrimentos: https://padraodosdescobrimentos.pt/padrao-dos-descobrimentos/
[314] J. Pereira, *A exposição histórica do mundo português e os seus arquitectos*, cit., p. 105
[315] Padrão dos descobrimentos: https://padraodosdescobrimentos.pt/padrao-dos-descobrimentos/

riportava due scudi portoghesi: si tratta di scudi con cinque angoli, all'interno dei quali vi era una fascia che presentava dodici castelli stilizzati e al centro diverse rappresentazioni di giglio[316]. Lo spirito modernista dell'architetto, lo si può riscontrare nel corpo verticale, dove sono state aggiunti tre volumi grafici stilizzati, che richiamavano la tipica forma delle vele delle navi, rigonfie di vento. Nella sua interezza, il monumento sembra una nave che emerge dal pavimento, e si alza verso il fiume, ma anche simulavano le onde del mare.

Ancora una volta, ci troviamo di fronte ad un forte simbolismo, per rimarcare ulteriormente il ruolo cruciale dell'area nell'arrivo e nelle partenze per le scoperte delle nuove rotte marittime. Il monumento si distingue per essere sia di carattere architettonico, sia scultoreo. L'uso di un'iconografia e di uno stile grafico molto semplice ed immediato, possiamo pensare che fosse stato scelto appositamente per raggiungere quante più persone possibili e di immediata comprensione per tutti[317].

La prima figura, che si staglia in cima alla prua, è l'Infante Dom Henrique, il quale tiene in mano una caravella, una delle imbarcazioni che aveva permesso, grazie alla sua progettazione una maggiore condizione di sicurezza in mare[318]. Da entrambi i lati del monumento, si organizzano una serie di figure che sono collegate alla storia delle scoperte del paese, tra cui navigatori, guerrieri, re, monaci[319]. Partendo dal lato est, che si volgeva verso la parte storica dell'esposizione, troviamo, a partire dalla figura dell'infante: Dom Afonso V, Vasco da Gama (navigatore), Alfonso Gonçalves Baldaia (navigatore), Pedro álvares de Cabral (navigatore), Fernando Magellano (navigatore), Nicolau Coelho (navigatore) che tiene in mano una bandiera del Portogallo risalente probabilmente al tempo dell'Infante, Gaspar Côrte – Real (navigatore), Martim Afonso de Sousa (navigatore) che tiene in mano una seconda bandiera probabilmente usata tra il regno di Dom Jõao I e di Dom Afonso V, Jõao de Barros (scrittore), Estevão de Gama (capitano), Bartolomeo Diaz (navigatore), Diogo Cão (navigatore), António de Abreu (navigatore), Afonso de Albuquerque (Governatore), São Francisco Xavier

[316] Padrão dos descobrimentos: https://padraodosdescobrimentos.pt/padrao-dos-descobrimentos/
[317] J. Pereira, *A exposição histórica do mundo português e os seus arquitectos*, cit., p. 105
[318] Padrão dos descobrimentos: https://padraodosdescobrimentos.pt/conjunto-escultorico/#caravela-west
[319] J. F. S. F. Borges Pereira, tesi magistrale "Os arquitectos do Mundo Português – 'rapazes cheios de talento' ", cit., p. 176

(missionario), Cristovão da Gama (capitano)[320]. Nel lato ovest, sempre a partire dalla figura dell'infante per scendere verso il basso, troviamo: Infante Dom Fernando, Jõao Gonçalves Zarco, Pêro de Alenquer (Pilota), Gil Eanes (Navigatore) che tiene in mano un astrolabio, Pedro Nunes (Matematico) che tiene in mano un compasso ed una sfera armillare, Pêro de Escobar (Pilota) il quale tiene nella mano destra una bandiera con la croce dell'Ordine di Cristo, che già abbiamo visto in altre occasioni, Jácome de Maiorca (Cosmografo) che tiene in mano un quadrante astronomico, Pêro da Covilha (Viaggiatore), Gomes Eanes de Zurara (Cronista), Nuno Gonçalves (Pittore) che ha in mano una tavolozza con colori, Luiz Vas de Camões (Poeta), che tiene in mano dei suoi scritti, Frei Henrique de Coimbra (Frate), Frei Gonçalo de Carvalho (Frate), Fernão Mendes Pinto (Scrittore), Reinha Dona Filipa de Lencastre, la madre dell' Infante Dom Afonso Henrique, ed infine Infante Dom Pedro. L'autore di tale complesso scultoreo fu Leopoldo de Almeida, mentre il monumento fu progettato da Cottinelli Telmo, il capo architetto dell'esposizione.

Leopoldo de Almeida, era uno degli scultori che fece parte dell'esposizione, di vocazione modernista. Ha frequentato la scuola di Belle Arti di Lisbona, e dopo la quale aveva viaggiato molto. Era uno degli scultori più ricercati del tempo e aveva avuto modo di collaborare già con altri grandi nomi dell'architettura come Cristino da Silva, Cassiano Branco e Pardal Monteiro nella chiesa di Fatima[321].

Il progetto che era partito come un modo di glorificare la figura mitica di Dom Henrique, ben presto si trasformò in un elogio delle prodezze via mare e della potenza marittima dei portoghesi, accentuato ulteriormente dalla disposizione strategica del monumento, laddove partivano e arrivavano le navi dei conquistatori e dei regnanti[322].

[320] Padrão dos descobrimentos: https://padraodosdescobrimentos.pt/conjunto-escultorico/
[321] AA.VV, *The portuguese world exhibition*, cit., p. 095 - 096
[322]Biblioteca de arte Gulbenkian: https://mundopt40.omeka.net/exhibits/show/exposicaomundoportugues/ultimopercurso/padraodescobrimentos

8.4. *Parque das attrações*

Nel lato a nord ovest dell'esposizione, poco sopra il monastero dos Jeronimos, era presente quest'area, a cui era possibile accedervi tramite una lunga strada con giardino. Da questa strada si diramavano le principali attrazioni, ristoranti, bar e servizi pubblici[323]. Di questa struttura si sa ben poco, e anche la guida ufficiale non è molto esaustiva. Gli architetti che progettarono questo spazio furono Keil do Amaral e António Lima. Il primo fu uno degli architetti d'eccezione del panorama portoghese.
Lui ha saputo perfettamente coniugare stile tradizionale con un nuovo stile modernista, senza dimenticare l'uno e senza rinnegare l'altro. Questo lo si poteva vedere anche nella sua realizzazione simbolo, che fu il padiglione del Portogallo per l'esposizione di Parigi del 1937. Era molto attivo sotto il profilo politicamente progressista e socialmente attivo[324].

9. I visitatori dell'esposizione

I visitatori che accorsero all'esposizione furono tantissimi, è stato stimato che siano stati 3 milioni. In tal senso possiamo dire che il flusso proveniva principalmente dall'interno che dall'esterno.
Durante il periodo dell'esposizione la maggioranza degli stati europei era coinvolta nella seconda guerra mondiale mentre la Spagna, era appena uscita da una cruenta guerra civile. Il Portogallo aveva assunto una forma di neutralità, il che significava il non esporsi alla guerra e non schierarsi nei confronti di nessuna delle alleanze, ma dall'altro lato è diventato un luogo di rifugio per molti. Un gran numero di rifugiati cercò di arrivare in Portogallo, usando spesso dei visti falsi, poiché i consolati misero dei freni alle immigrazioni. Tra i rifugiati ci fu anche Etienne de Gröer e sua moglie, il quale, come abbiamo detto si distinguerà per il Piano urbanistico di Lisbona[325].

[323] Guia da Exposição do Mundo Português, catalogo ufficiale della mostra
[324] J.M. Fernandes, *Português Suave*, cit., p. 96
[325] AA.VV, *The portuguese world exhibition*, cit., p. 047

In occasione dell'inaugurazione, la nave italiana Conte Rosso e la nave inglese *The Monarch of Bermuda*, portarono diplomati italiani, francesi e inglesi. Come racconta l'edizione del *Diario de Lisboa* del 24 giugno 1940[326], in quel giorno arrivò la *Monarch of Bermuda*, portando ambasciatori e rappresentanti italiani ma residenti in Inghilterra e rappresentanti inglesi. Tra i rappresentanti italiani vi erano Renato Bova Scoppa, ministro italiano a Lisbona, l'ingegnere Notari, segretario del fascio, Italo Rizzetti, ed infine il signor Giuseppe Bastianini, prima console a Lisbona e allora console italiano a Londra.

L'edizione del 25 giugno 1940 del *Diario de Lisboa*[327], parla dell'arrivo a Lisbona del Duca di Kent, fratello di Re Giorgio VI, il quale fu ricevuto da Salazar in persona e dal Generale Carmona. L'edizione del 28 giugno del *Diario de Lisboa*[328], segnala che il Duca ha fatto visita alla sezione coloniale, rimanendone molto impresso, soprattutto si soffermò molto nel padiglione dedicato alla caccia e al turismo. Lo stesso giorno Salazar, riceve l'ambasciata straordinaria del Messico, nella figura di Juan Manuel Alvarez del Castillo, accompagnato dal segretario Francisco Monastario.

L'edizione del 26 giugno 1940[329] riporta la notizia di una grande festa e momento di convivio tra i capi di stato portoghesi tra cui Salazar, Carmona, e una serie di altri ambasciatori e ambasciate straniere. Tra di queste, il giornale menziona ovviamente quella inglese con il duca di Kent, poi quella argentina, quella francese, tedesca, belga, cilena, cinese, colombiana, spagnola, americana, italiana, messicana, giapponese, paraguaiana, peruviana, romena, uruguaiana, iugoslava e vaticana. Il protocollo del doppio centenario si tenne al *Palacio da Ajuda*, e dava spazio anche alle ambasciate straordinarie, ossia quelle delegazioni che non prevedevano una figura politica, ma un gruppo di rappresentanti solo del paese, come nel caso della Finlandia, Cuba, Danimarca, Grecia, Ungheria, Estonia, Lituania, Norvegia, Olanda, Polonia, San Salvador, Svizzera, Turchia, Sudafrica, Venezuela e Svezia[330].

L'edizione de *Diario de Lisboa* del 24 giugno 1940[331], riporta la notizia di un pranzo tra giornalisti, scrittori e artisti portoghesi e ambasciata straordinaria del Brasile. Dopo

[326] Diário de Lisboa, nº 6317, Ano 20, 24 de Junho de 1940, p. 5
[327] Diário de Lisboa, nº 6318, Ano 20, 25 de Junho de 1940, p. 4
[328]
[329] Diário de Lisboa, nº 6319, Ano 20, 26 de Junho de 1940, pp. 4-5
[330] AA.VV, *The portuguese world exhibition*, cit., p. 049
[331] Diário de Lisboa, nº 6317, Ano 20, 24 de Junho de 1940, p. 4.

aver visitato l'esposizione, molto fraternamente hanno avuto un momento di convivio, riportando punto per punto tutto quello che era avvenuto durante il pasto. Alla stessa pagina, il giornale riporta che nello stesso giorno anche l'ambasciata straordinaria dell'Argentina era venuta in visita all'esposizione[332].

L'evento era fortemente spinto anche dalla stampa, in primis con articoli costanti e giornalieri sui giornali, sulle nuove aperture o su qualche fatto che avveniva all'interno dell'esposizione. Ma esistevano anche riviste più specializzate, nate appositamente per l'occasione ossia la *Revista do duplo centenario*.

Possiamo dire che una buona parte dei visitatori erano dei rifugiati. Tra questi anche persone ben note, come per esempio Antoine de Saint- Exupéry, il quale ha apprezzato molto l'esposizione, che considerava quasi vicino alla perfezione. Le luci, la musica, i giardini, le fontane, tutto ben calcolato e armonioso. Anche Heinrich Mann, fratello di Thomas Mann, ha particolarmente apprezzato e descrive il treno che passava all'interno del recinto. Lui ha osservato la mostra dal treno ma alcune cose gli sono rimaste molto più impresse come il brigantino attraccato al molo. L'architetto di Alexaderplatz, Alfred Doblin, affermò che per lui la mostra rappresentava "un addio ansioso e sofferente all'Europa", sottolineando il clima quasi fiabesco che l'acqua e le luci creavano, ultimo momento di bellezza in un'Europa in via di disgregazione. Il produttore di film, George Rony, sottolineò nelle sue parole della magnificenza dell'esposizione, ma anche del fatto che si trovasse a poche migliaia di chilometri di distanza dagli orrori della guerra, quindi sottolinea questa opposizione apparentemente dicotomica[333].

Anche i prigioneri politici, come Jaime Cortesão vennero costretti a visitare l'esposizione. Attraverso una lettera inviata al suo amico Fernando Correia, si capisce che gli viene dato il permesso di allontanarsi dalla prigione di *Peniche*, esclusivamente per andare a vedere l'esposizione[334].

Isabel Cottinelli Telmo, figlia del capo architetto, in seguito ricordava tutte le fasi di preparazione ma anche dell'apertura dell'esposizione. Descrisse i momenti e le giornate intere passate dal padre al *Palacio da Praia*, sede operativa dell'esposizione, delle varie maestranze che fecero parte di questo immenso progetto, nonché il rapporto

[332] Ibidem
[333] AA.VV, *The portuguese world exhibition*, cit., p. 051
[334] AA.VV, *The portuguese world exhibition*, cit., p. 053

di amicizia e il legame che aveva instaurato con i colleghi – amici del padre[335]. Ricordò anche dei rappresentanti delle delegazioni di Mozambico, Angola e Guinea[336].
Edgar Antunes, un visitatore della mostra, rimase molto colpito dalla dimensione eccezionale delle statue e delle proporzioni degli edifici, e nello specifico lo colpì molto la statua della sovranità e dalla sfera armillare che teneva in mano. Sottolineò la suntuosità dell'evento che comparò con un altro evento che mise sotto la lente di ingrandimento il paese, e a cui accennerò successivamente, ossia l'Expo 98.[337].

10. Dopo l'esposizione

All'indomani della fine dell'esposizione, alla sua chiusura dal 2 dicembre 1940, il destino dell'area rimase molto incerto e spesso in uno stato di abbandono e di incuria. In più, il fatto che l'area fosse stata pensata solamente ai fini dell'esposizione, senza assicurarsi la presenza di una cittadinanza e di un centro abitato, ha fatto sì che il luogo fosse ancora più vuoto e privo di vita.
Molti degli edifici, rimasero per qualche tempo inutilizzati o utilizzati molto di rado. Per esempio, per il *Pavilhão da Honra* e de Lisboa, venne pianificato la costruzione di un museo di arte contemporanea, che però non fu mai realizzato, e alla fine per un po' di tempo divenne un parco auto. Il *Pavilhão dos portugueses no mundo*, venne per un periodo affittato alla *Sociedade Geral de Superintendência* e alla commissione svizzera di navigazione. Rimasero anche *Praça do Império* e la zona circostante alla torre di Belém[338]. In generale, molti padiglioni vennero usati come luoghi di conservazione di merci, o di materiali medicali come il *Pavilhão da Fundação e da Conquista*.
Probabilmente, l'incertezza del destino di questa zona, fu dovuta in parte anche dall'uscita di scena di molti protagonisti: Duarte Pacheco morì nel 1943, Cottinelli Telmo morì nel 1948, mentre Antonio Ferro fu mandato in Svizzera, a Berna[339]. A cui

[335] Ivi, pp. 121-122
[336] Ivi, p. 122
[337] RTP Ensino: https://www.youtube.com/watch?v=dV-k1maP5bk
[338] P.R. Nobre, *Belém e a exposição do mundo português*,cit., pp. 103-105
[339] AA.VV, *The portuguese world exhibition*, cit., p. 054

possiamo aggiungere, il cambio di rotta e l'interessamento del regime per altre opere, come per esempio il grande complesso monumentale dell'*Universidade de Coimbra*[340]. Inoltre, qualche settimana dopo la fine dell'esposizione, la città di Lisbona e nello specifico la zona di Belém fu interessata da un fenomeno atmosferico molto forte, un ciclone, che ha distrutto molte delle strutture, di cui quindi venne richiesta la demolizione.

Tra le strutture che rimasero: *Praça do Império*, anche se fu leggermente modificata, e il *Padrão dos descobrimentos*, su cui si tornerà. Venne risistemato e modificato il *Pavilhão da Vida Popular* che divenne un Museo di Arte popolare; rimase anche l'*Espelho da água* che tutt'oggi è ancora un ristorante, mentre il *Pavilhão dos descobrimentos* diventò la sede dell'associazione navale di Lisbona. Rimase anche il faro che faceva parte del padiglione della terra e del mare della sezione regionale[341].

Il principale architetto che si interessò della zona, e che continuò a proporre dei progetti per nuove strutture fu Cristino da Silva, il quale oltre al già menzionato progetto di Museo di Arte Contemporanea, tra il 1951 e il 1960 progettò un *Palácio do Ultramar*, che doveva nascere a est dell'ex recinto, ma non venne realizzato[342].

Oggigiorno l'area è completamente modificata ma vi sono tracce della precedente esposizione. Il *Pavilhão dos portugueses no mundo* e la Casa da Praia non esistono più, ma al loro posto possiamo dire sia stato costruito il *Centro Cultural de Belém*; nel 1988 viene lanciato un concorso internazionale per trovare l'architetto che avrebbe realizzato quest'opera e fu vinta da un italiano e un portoghese, Vittorio Gregotti e Manuel Salgado, che progettarono un'opera di cinque moduli. Solo tre di questi vennero realizzati (tra cui l'area meeting, l'area espositiva e l'area più commerciale), cambiando l'assetto pensato dagli architetti. Venne completata in tempo per il 1992 e la presidenza dell'Unione Europea da parte del Portogallo e l'anno successivo la struttura divenne centro culturale[343].

Altra area che rimane è il *Pavilhão da Vida Popular*, dal 1948 il Museo di Arte Popolare, importante per la preservazione della memoria della ruralità e della tradizione del paese. In diverse occasioni, vuoi per questioni di manutenzione, vuoi

[340] P.R. Nobre, *Belém e a exposição do mundo português*,cit., p. 105
[341] P.R. Nobre, *Belém e a exposição do mundo português*,cit., pp. 108-109
[342] P.R. Nobre, *Belém e a exposição do mundo português*, cit., pp. 110-111
[343] AA.VV, *The portuguese world exhibition*, cit., p. 142

per scarso interesse della classe politica, ha subìto diverse chiusure. Di recente è stato riaperto al pubblico[344].

Rimane ancora oggi il faro, che apparteneva al *Pavilhão da terra e do mar*, anche se rimane come figura isolata. Al posto del *Pavilhão da Honra e de Lisboa*, oggigiorno troviamo un altro parco pubblico, *Jardim Vasco da Gama*, che si accosta alla già presente *Praça do Império*.

Sparirono completamente le *aldeias portuguesas*, il *parque das attracções*, i *pavilhões de Brasil, da Fundação, da Colonização*, il *Bairro Comercial e Industrial*. A partire dagli anni sessanta, la zona ha iniziato ad essere interessata dal turismo, identificandosi come il fulcro del patrimonio artistico e culturale della città[345].

10.1. Padrão dos descobrimentos

Anche il monumento alle scoperte fu colpito da uno stato di degrado e abbandono importante, alla fine dell'esposizione. Fu soprattutto il ciclone che si abbatté su Belém a dargli un primo colpo, comportando la perdita della scultura di Dom Henrique[346]. Questa, con una folata di vento, cadde e si disperse nel fiume. Rimase in quello stato, fino all'estate del 1943, quando finalmente si procedette alla demolizione.

Ma l'idea di un monumento alla storia passata e alle conquiste marittime non fu mai realmente accantonata, tant'è che devono passare dieci anni prima che venga riproposta la sua ricostruzione. Questa volta permanente, mentre come momento cruciale venne scelto la commemorazione del quinto centenario della morte di Dom Afonso Henrique[347]. I preparativi iniziarono a partire dal 1958, ma il monumento definitivo venne inaugurato con onorificenze e parate, il 9 agosto 1960. Data la prematura dipartita di Cottinelli Telmo, si decise di seguire i suoi progetti e bozzetti,

[344] Ivi, p. 105
[345] P.R. Nobre, *Belém e a exposição do mundo português*,cit., pp. 114-115.
[346] J. F. S. F. Borges Pereira, tesi magistrale "Os arquitectos do Mundo Português – 'rapazes cheios de talento' ", cit., p. 177
[347] J. F. S. F. Borges Pereira, tesi magistrale "Os arquitectos do Mundo Português – 'rapazes cheios de talento' ", cit., p. 178.

ma la realizzazione venne assegnata a António Pardal Monteiro, già impegnato anch'egli nell'esposizione del 1940.

Il complesso scultoreo invece, viene assegnato nuovamente allo scultore che aveva realizzato il precedente, ossia Leopoldo de Almeida, che questa volta verrà aiutato da altri due scultori, ossia Soares Branco e António Santos[348]. Vennero fatti degli studi geologici, al fine di capire quale fosse la migliore localizzazione per il monumento, riscontrando che tra l'*Espelho da água* e l'ex *Pavilhão dos descobrimentos*, era la posizione migliore[349]. Una delle difficoltà maggiori a cui Monteiro è andato incontro è stata la necessità di coniugare la riproposizione autentica e originale del progetto originario di Cottinelli, con la funzionalità dell'edificio, che ora era permanente.

Più complicati furono gli interni, poiché si rese necessario creare delle sale interne che fossero funzionali ovviamente al tema del monumento, poiché il progetto originale di Cottinelli, prevedeva solo degli spazi interni esigui e che fossero funzionali alla sola risalita al punto panoramico in cima al monumento. In tal senso, chiese l'aiuto dell'ingegnere Edgar Cardoso, per cercare di realizzare comunque degli spazi interni che potessero essere sfruttabili, ma allo stesso tempo permettere l'accesso alla terrazza superiore, sia attraverso ascensore, sia attraverso le scale[350]. Al suo interno, decise di suddividere lo spazio in cinque piani, tre sequenziali che partivano dall'entrata e due vicino alla sommità del monumento, lasciando il resto degli interni liberi.

Entrando nel monumento quindi, si incontrava dapprima una *hall*[351], una sala rettangolare concava, decorata con ceramica artistica, che in un qualche modo doveva preparare il visitatore alla visita e all'ipotetico viaggio all'interno delle scoperte portoghesi. Lo spazio presentava una zona concava per due motivi: un primo motivo era quello di nascondere l'impianto dell'ascensore, che permetteva di accedere in cima, e l'altro motivo è la possibilità di creare una divisione a destra e a sinistra dell'impianto di risalita, per accedere alle sale successive. Dopo la *Hall*, si arrivava alla *Sala da Evocação*, sala in cui si evocava appunto, la storia delle scoperte del paese

[348] Padrão dos descobrimentos: https://padraodosdescobrimentos.pt/padrao-dos-descobrimentos/
[349] J. F. S. F. Borges Pereira, tesi magistrale "Os arquitectos do Mundo Português – 'rapazes cheios de talento' ", cit., p. 178.
[350] J. F. S. F. Borges Pereira, tesi magistrale "Os arquitectos do Mundo Português – 'rapazes cheios de talento' ", cit., pp. 180-181.
[351] J. F. S. F. Borges Pereira, tesi magistrale "Os arquitectos do Mundo Português – 'rapazes cheios de talento' ", cit., p. 182.

e che assomigliava moltissimo alla *Esfera dos descobrimentos* che avevamo visto durante l'esposizione del 1940. Difatti la sala si caratterizzava per una forma cilindrica con una calotta semicircolare, in cemento. La calotta era rivestita di mosaico che riprendeva le avventure intraprese dai navigatori nelle loro imprese, mentre le pareti erano semplicemente in marmo, sulle quali vennero tracciate le rotte. Quindi possiamo dire che sia molto simile all' *Esfera dos descobrimentos*, a parte il fatto che questa sala è all'interno del Monumento, quindi priva di luce naturale e per cui fu necessario installare un impianto di illuminazione efficace[352]. Un altro piano, per così dire funzionale, venne costruito al di sotto della Hall, a cui vi si accedeva con una propria scala e che aveva una funzione più privata, destinata al personale e a locali di trasformazione elettrica. Ritornando alla Hall, da qui si poteva accedere o all'ascensore o alle scale per arrivare in cima. Le scale, essendo che dovevano svilupparsi in uno spazio molto stretto, si procedette ad organizzarle a zig zag. Gli ultimi piani, quelli appena al di sotto della terrazza panoramica, probabilmente dovevano avere la funzione di contenere degli strumenti di ventilazione, fortemente voluti da Monteiro, poiché mentre l'entrata era naturalmente aerata, così non era il resto del monumento, che non presentava nemmeno un'apertura. Anche il gruppo scultoreo presenta alcuni cambiamenti rispetto gli originali[353].

Ci furono delle piccole modifiche alle sculture, soprattutto per quanto riguarda l'espressività dei volti, più idealizzati ed equilibrati e quindi anche con meno dinamicità. Si può anche riscontrare un maggiore grado di definizione, soprattutto nelle vesti e negli oggetti, il che ha fatto perdere il carattere grafico e semplice che caratterizzava le sculture temporanee. Le figure diventano 33, quelle che ancora oggi possiamo ammirare, ma nel 1940 erano 30[354].

[352] J. F. S. F. Borges Pereira, tesi magistrale "Os arquitectos do Mundo Português – 'rapazes cheios de talento' ", cit., p. 183.
[353] J. F. S. F. Borges Pereira, tesi magistrale "Os arquitectos do Mundo Português – 'rapazes cheios de talento' ", cit., p. 185.
[354] J. F. S. F. Borges Pereira, tesi magistrale "Os arquitectos do Mundo Português – 'rapazes cheios de talento' ", cit., pp. 186-187.

Il monumento, tutt'oggi esistente, venne realizzato in cemento armato, facendo anche uso di diverse tipologie di pietra[355], come la pietra rosa di *Leiria* e per le sculture, la pietra calcarea di *Sintra*[356].

Il monumento venne pensato nell'ottica di una grande riorganizzazione anche dello spazio circostante, portato avanti principalmente dall'architetto Cristino da Silva, il quale tra gli altri arrangiamenti di carattere urbano e infrastrutturale, ha fatto in modo che di fronte al monumento di venisse a creare un vasto spazio per la contemplazione del monumento. Questo spazio ricevette una grande decorazione pavimentaria, recante come simbolo una rosa dei venti. Ancora una volta si vuole riconfermare, il tema delle scoperte e della forza marittima del paese.

Il mosaico pavimentario è stato realizzato con pietra calcarea di tre diversi colori: bianco, nero e rosa. Al centro della rosa è presente un mappamondo, in cui sono segnate le principali date e rotte che hanno contraddistinto l'espansione del Portogallo tra XV e XVI secolo. Nella mappa sono presenti anche cinque piccole rose dei venti, tre personaggi che personificano i venti e fanno il gesto di soffiare. È anche presente Nettuno con il tridente sopra di un animale marino, un pesce immaginario e una sirena. La rosa dei venti, si staglia all'interno di un fondo ondulato bicolore, che ricorda l'ondeggiare del mare. La rosa venne progettata nello studio di Cristino da Silva e vedeva la partecipazione della Repubblica Sudafricana, che si unisce al paese alla commemorazione del grande re[357].

10.2. *Secção colonial*

Una volta terminata l'esposizione, la sezione coloniale e i suoi edifici caddero in disuso, rimanendo chiusi al pubblico per altri otto anni. In questo lungo periodo, vennero fatte delle risistemazioni, riabilitate alcune strutture come il ristorante coloniale e la casa portoghese coloniale (precedentemente sede della direzione), e

[355] J. F. S. F. Borges Pereira, tesi magistrale "Os arquitectos do Mundo Português – 'rapazes cheios de talento' ", cit., p. 179.
[356] Padrão dos descobrimentos: https://padraodosdescobrimentos.pt/padrao-dos-descobrimentos/
[357] Padrão dos descobrimentos: https://padraodosdescobrimentos.pt/rosa-dos-ventos/

vennero anche demolite alcune strutture costruite appositamente per la sezione coloniale, come per esempio il *Pavilhão da Angola e Moçambique*, che sebbene fosse stato realizzato in materiale durevole, venne eliminato.

Il giardino quindi pian piano ritorna alla sua missione iniziale, di didattica e di educazione e difatti, nel 1944, il giardino viene fuso assieme al museo, divenendo così *Museu Colonial* da Agricoltura. Non era esattamente quello che Henrique Galvão si aspettava: lui aveva pensato quest'area come un Museo popolare delle colonie, che fosse duraturo e che le persone potessero recarvisi liberamente, in modo da formarli sul tema colonie e impero portoghese. Non sono tuttavia sparite tutte le strutture, rimangono ancora molte piante e un giardino molto ampio con diverse piante tropicali. Sono rimasti anche il ristorante *Colonial*, la ex direzione, il *Palacio dos condes de Calheta*, della *rua de Macau* è rimasto solamente l'arco, il *Pavilhão das matérias primas*. Sopravvivono anche una serie di busti di africani, disseminati per il parco, dando una parvenza di luogo sconosciuto e inesplorato. Lo spazio verde è aperto al pubblico, ma molte delle strutture del 1940 sono in fase di recupero, ed oggigiorno viene usato dall'*Universidade de Lisboa*, per i corsi di laurea attinenti.

10.3. Nau Portugal

Anche il brigantino Portugal venne colpito dal terribile ciclone e non ne uscì indenne. Gli alberi maestri si ruppero, molte suppellettili vennero perse, subì diversi urti addosso alla battigia[358]. Dopo di questo, della nave non ci sa più nulla di certo o veramente poco, confondendosi in racconti e vicissitudini abbastanza incerte. Probabilmente, la nave venne venduta alla *Companhia Colonial de Navegação*, che a causa dei danni irreparabili che aveva subito, venne convertita in un battello nel 1942 e assunse il nome Nazaré: assunse il ruolo di nave per trasporto merci lungo le coste portoghesi[359]. Riguardo ai pezzi intagliati e alle opere in essa presenti, ci sono molte incertezze; sappiamo con certezza che il curatore del *Museu Nacional de Arte Antiga*,

[358] S. Ferreira, *"O pavilhão do Mar": a Nau Portugal da Exposição do Mundo Português (1940) ou a arte na talha ao serviço da cenografia política* , cit., pp. 279-280
[359] Ivi, p. 280

João Couto, richiese indietro con insistenza le opere che aveva dato in prestito del deposito del proprio museo. In tal senso, abbiamo visto come abbia riscontrato un peggioramento delle opere al loro ritorno e in generale ha avuto un'esperienza decisamente negativa con l'organizzazione della mostra[360]. Molte delle opere che erano state usate per decorare la nave, finirono nelle mani di privati e nelle loro collezioni private, come nel caso del Dottor Burstoff Silva, il quale parrebbe avere nella sua collezione delle colonne tortili che erano all'interno della nave. Probabilmente, la maggior parte delle opere vennero acquistate da lui per poi essere suddivise nelle varie proprietà di sua appartenenza ed eventualmente in altre case di amici[361].

11. Conclusioni

Attraverso un breve excursus, nel primo capitolo, ho voluto mettere in luce l'ascesa al potere di António Oliveira Salazar e la sua mitizzazione. Fu un'ascesa molto breve, dal momento in cui viene nominato ministro dell'economia durante il governo militare del 1928 e successivamente, presidente del consiglio nel governo Carmona del 1932. Grazie ad una sapiente sollecitazione del consenso a partire dapprima dai giornali, per poi direttamente utilizzare la censura per bloccare tutti i malumori del suo paese, riuscì ad ottenere un pallido consenso nel panorama lusitano. Uso questo aggettivo, poiché in ogni caso durante il suo regime, non mancavano episodi di sovversione e moti rivoluzionari, e ben sapeva che non tutto il pubblico era stato pienamente conquistato con la sua propaganda dittatoriale. In tal senso, si rende conto che per convincere anche gli ultimi reticenti seguaci del precedente partito democratico, era necessario che ci fosse qualcuno che al posto suo, ma sotto le sue direttive, e in maniera più efficace si occupasse di divulgare il consenso.
È il caso dell'istituzione del *Secretariato nacional da propaganda*, a cui capo vi era la figura chiave di António Ferro. Questo organo direttamente dipendente dallo Stato,

[360] Ivi, pp. 273-274
[361] Ivi, pp. 281 - 283

aveva il compito non solo di favorire un'immagine univoca e costruita, per ottenere consenso pubblico nel paese, ma anche di dare un'immagine austera e ferma, in ambito internazionale. In più occasioni il Portogallo è stato ospite di esposizioni internazionali, in cui era necessario dare un'immagine del paese come un luogo sereno, in cui le persone vivevano bene. Anche questo faceva parte di un'operazione di finzione che già dall'inizio Salazar mette in moto, ma che Ferro e il secretariato continueranno ad attuare. Altro compito che il secretariato da propaganda doveva adempiere, era quello di organizzare e mettere in scena una serie di eventi culturali, sportivi, educativi, che potessero confermare il consenso pubblico, mediando i messaggi che il regime voleva far passare. Una vera e propria azione di educazione continua, in cui il pubblico più ampio era coinvolto.

È il caso anche della esposizione oggetto di questa tesi. Una delle idee di Ferro più interessanti e funzionali per il regime fu quella della politica dello spirito. Sulla scia dell'esempio italiano, anche Ferro credeva che fosse necessario coinvolgere gli artisti modernisti all'interno delle commissioni statali, facendoli partecipare alla costruzione di importanti monumenti ed edifici, con un'attenzione al come il messaggio doveva essere veicolato. Questa occasione permetteva gli artisti, di lavorare per lo Stato, avere commissioni e vendere le proprie opere e servizi. Questo permettva al potere, di coinvolgere gli artisti dalla propria parte.

L' altro punto essenziale durante la dittatura fu, la neutralità. È un tratto distintivo del Portogallo di metà Novecento, in quanto fu uno dei pochissimi paesi a trarsi fuori dai combattimenti della Seconda guerra mondiale. Sotto a questa decisione, come abbiamo visto, vi era ben più che semplice amore del proprio paese e di ricerca del bene del paese. Difatti, Salazar si rese conto che se avesse provato anche a schierarsi in guerra, il suo paese sarebbe stato a rischio, in quanto molto appetibile da parte delle grandi potenze coinvolte; inoltre, molto alta era la preoccupazione per le colonie, che in caso di invasione da parte delle mire espansionistiche delle altre potenze, difficilmente il Portogallo sarebbe riuscito ad intervenire per difenderne il dominio. Quindi Salazar cercò di assicurarsi una stabilità di potere, adottando la neutralità nel conflitto, la quale venne sempre spinta e sostenuta come una decisione da valorizzare, in un panorama di strage e di desolazione. Anche agli albori dell'esposizione in oggetto, Salazar nei suoi discorsi riportati nei giornali sottolineava, come la neutralità

stesse rendendo il paese, sereno e tranquillo, un posto in cui le persone potevano vivere serenamente e un momento in cui finalmente il paese poteva concentrarsi su sé stesso e sul migliorarsi.

Altro punto importante da sottolineare, fu la vicinanza e l'ammirazione per la dittatura fascista italiana. Il Portogallo era un grande simpatizzante della politica e delle decisioni di Mussolini. António Ferro in persona, aveva avuto occasione di conoscerlo di persona e sarà sempre ammaliato dalla sua dialettica, dalle sue azioni e da come fosse riuscito ad attrarre il consenso di così tanti italiani nei suoi confronti. Se da un lato si osannava Mussolini, dall'altro lo si temeva per le sue mire espansionistiche in Africa che potevano minare i domini del Portogallo. In generale, dal popolo lusitano venne percepito come una figura che fu in grado di prendere in mano la situazione e stravolgere completamente l'assetto esistente, mettendo a tacere inutili diatribe e lotte intestine che da anni interessava l'Italia. Salazar nello specifico, vi si ispirava sebbene auspicasse per un carattere più "buono" e meno agitato e rivoluzionario di quello fascista.

Questa mostra portoghese, in effetti, può essere messa a confronto con altri esempi calzanti di esposizioni italiane, in primis la Mostra della rivoluzione fascista ma anche la successiva Mostra d'Oltremare. Per quanto riguarda la prima, la Mostra della rivoluzione fascista, fu incredibilmente aperta a pubblico per due anni, dal 28 ottobre 1932[362] al 28 ottobre 1934[363], e fu la più grande e importante auto celebrazione del potere fascista in occasione del decimo anniversario del regime mussoliniano[364]. La cosa interessante, è che anche in questa esposizione, proprio per arrivare più autenticamente al profondo animo del popolo italiano e che non fosse meramente una rievocazione, venne previsto un ampio coinvolgimento del pubblico. Difatti, molti privati e istituzioni contribuirono ampiamente a questa esposizione consegnando oggetti, documenti e foto in loro possesso e che testimoniassero il regime[365]. La mostra venne allestita al Palazzo delle Esposizioni di Roma, un palazzo in stile Beaux-Arts, che venne completamente modificato nella sua facciata esterna, al fine di renderlo in linea con le necessità espositive, dagli architetti italiani Aldalberto Libera e Mario de

[362] M. Stone, *Staging fascism: the exhibition of the fascist revolution*, cit., p. 215
[363] Ivi, p. 233
[364] Ivi, p. 215
[365] Ivi, p. 216

Renzi. La facciata venne stravolta, utilizzando delle strutture in ferro che la resero monumentale, con forte simbologia fascista come il fascio littorio[366]. In questa occasione, vennero chiamati a lavorare a questo progetto tutte le maestranze artistiche del paese, qualunque fosse la loro formazione. Difatti vi furono razionalisti, futuristi e neo impressionisti[367].

Al suo interno invece, veniva narrata l'ascesa del fascismo, dal caos e confusione prima di loro, fino alla salita al potere e alle possibilità rese accessibili dal regime. Alcune sale importanti, come quella della marcia su Roma, quella del 1922, quella dell'onore, e la cappella dei martiri, senza dubbio furono le più efficaci e quelle maggiormente studiate al fine di una narrazione efficace[368]. La venerazione e la glorificazione dei martiri come vittime innocenti, ma sacrificio necessario è un carattere principalmente italiano e che non possiamo trovare assonanza con il caso portoghese. Sicuramente questa mostra, per coinvolgimento di pubblico, ma anche per le strategie turistiche e di prezzo, possiamo considerarla molto vicina a quella portoghese, soprattutto perché in Italia rappresenta il punto massimo di consenso pubblico.

Infine, la Mostra d'Oltremare, tenutasi a Napoli dal 9 maggio 1940, aveva come obiettivo quello di rappresentare le conquiste coloniali dell'Italia, come un unicum con il territorio peninsulare. Oltre ad un'impostazione architettonica per padiglioni, come in quella portoghese, seguita dall'architetto Marcello Canino, e caratterizzata da edifici massicci e quasi privi di finestre, ma con simboli fascisti[369]. L'area più emblematica è quella dedicata ai villaggi indigeni. Anche in questa mostra, erano presenti le riproduzioni di villaggi indigeni delle colonie, con la presenza anche di coloni direttamente provenienti dall'Africa con le loro famiglie. Un vero re-enactment e una appropriazione di modelli, molto stereotipati, ma con l'intenzione di svolgere studi scientifici e antropologici su queste popolazioni[370]. Purtroppo, la loro fine fu decisamente triste in quanto, con l'arrivo della guerra e la difficoltà di spostarsi per

[366] Ivi, p. 218
[367] Ivi, p. 217
[368] Ivi, p. 218
[369] B. L. McLaren, *Architecture during wartime: the Mostra d'Oltremare and Esposizione Universale di Roma*, cit., p. 302
[370] Ivi, p. 305

mare, furono confinati all'interno dei villaggi indigeni in condizioni precarie, anche sotto il profilo alimentare e di sostentamento[371].

Queste due esposizioni, assieme a quella indagata in questa tesi, ben si collocano nell'ottica delle esposizioni dell'epoca. Se consideriamo dall'esposizione al Crystal Palace all'esposizione del mondo portoghese, i cambiamenti non sono solamente temporali. La creazione dell'esposizione di Londra del 1851, considerata una delle prime nel panorama europeo, si era posta lo scopo di far incontrare i vari paesi, i quali in questa occasione aveva modo di mostrare le innovazioni del loro paese, e in tal senso favorire il progresso comune. Le prime esposizioni possiamo considerarle una commistione di elementi come turismo, arti, educazione, tecnologie; soprattutto queste ultime in quanto divenivano veicolo di comunicazione tra le nazioni partecipanti sulle loro ultime scoperte, in campo dei materiali, delle tecnologie, nei mezzi di produzione e nei prodotti finali[372]. A partire dal Novecento, il militarismo si fa spazio non solo nel panorama europeo ma anche in quello delle esposizioni internazionali. Le esposizioni internazionali sono occasioni per uscire dalle questioni politiche e belliche per mettere in luce i lati positivi e i meriti del paese. Parte delle novità tecniche e industriali, vi era anche l'industria bellica, ampiamente sviluppata fin dai primi anni del XX secolo. Quindi le esposizioni, che vedono impegnate le principali potenze mondiali, erano terreno di conoscenze e di miglioramento, ma iniziano ad essere anche terreno di conflitto di interessi e di competizione[373]. Per questo motivo, in questo secolo si passa dalle sole esposizioni di materiali e delle tecniche di lavoro, alle esposizioni coloniali in cui venivano osannate le conquiste nelle terre d'oltremare, e la conseguente campagna di proselitismo della nuova cultura europea[374].

Nel nostro caso e anche per quanto riguarda i casi italiani, si tratta di esposizioni che presentano un forte legame con le tendenze nazionaliste di inizio secolo, in cui ogni paese cercava a suo modo di trovare la propria espressione caratteristica. Ben si inseriscono nel panorama delle esposizioni del periodo tra le due guerre, in cui c'era una forte propensione ad una narrativa mitizzata del paese, che veniva mostrato

[371] Ivi, p. 307
[372] D. Raizman, E. Robey, *Introduction: communities real and imagined: world's fairs and political meanings*, cit., p. 1
[373] D. Raizman, E. Robey, *Introduction: communities real and imagined: world's fairs and political meanings*, cit., p. 5
[374] Ivi, p. 6

solamente il lato positivo e occultato quello negativo. La dialettica espositiva era votata e mirava alla veicolazione del messaggio del regime, molto spesso fatto di censure e finzioni. Lo stile architettonico che si può scorgere, è uno stile tipicamente di regime, monumentale, razionalista e molto lineare delle forme, in cui nulla era ammesso se non strettamente funzionale alla narrazione.

Soprattutto, uno dei caratteri fondamentali di queste esposizioni, che caratterizzano tutto il periodo, è la sottile messa in scena del quotidiano; il quotidiano diventa l'oggetto da esporre e che allo stesso tempo tutto il pubblico può comprendere. Nel caso portoghese, il quotidiano è dato dalla ruralità, elemento fondamentale della politica salazarista. Il tutto da organizzarsi nell'ottica del raggiungimento di un maggiore consenso. L'Exposição do mundo português è in tal senso l'esempio lampante in ambito lusitano di esposizione nazionale, che in primis doveva organizzare il consenso pubblico e successivamente convincere i visitatori che i portoghesi sono stati ed erano grandi, nella storia passata come nel presente. Con la caduta del regime nel 1974, il Portogallo si trovava in una condizione di isolamento durato quarant'anni, e che inevitabilmente aveva impattato l'intero paese. Anche gli architetti, soprattutto quelli che porteranno avanti l'eredità del regime, si troveranno nella condizione di dover decidere se continuare a rimanere isolati e prediligere un'architettura isolazionista, oppure se accettare in maniera più ampia la corrente internazionalista europea. Negli anni Settanta del secolo scorso, gli architetti portoghesi si inseriscono in una corrente non internazionalista, seppur con elementi specifici. Per gli architetti portoghesi, e nello specifico per quelli della scuola di Porto, l'architettura doveva rispondere nei caratteri e nelle esigenze, al luogo interessato. Non è possibile ricondurre esponenti del periodo post- regime come Alvaro Siza, Eduardo Souto de Moura e Fernando Távora nella più ampia corrente dell'internazionalismo. Nelle loro opere, e in quelle a partire dagli anni Settanta, le influenze esterne non sono del tutto rifuggite, ma fungono da registro aggiuntivo al quale attingere se funzionale all'esplicazione del proprio[375]. Vi è un grande processo di interiorizzazione e assimilazione della tradizione portoghese, che rimane sempre il punto di partenza, adattandosi ogni qual volta sia richiesto. Dobbiamo tenere conto che molti degli architetti di questa generazione, si sposteranno al di fuori del paese e raccoglieranno i

[375]G. Leoni, *Cosmopolitismo vs Internazionalismo,* cit., p. .21

primi meriti internazionali[376]. Lo stesso Souto de Moura, affermava come gli architetti della sua generazione non fossero interessati al post-modernismo, in quanto molto rassomigliante allo stile di regime che fino ad allora avevano subìto; alla stessa maniera, il modernismo non doveva essere visto come la soluzione poiché in molti casi il linguaggio non era per nulla a misura d'uomo e ben molto distante dalla quotidianità[377].

In seguito, quindi, gli architetti cercheranno di rifuggire dal linguaggio stabilito dalla dittatura, ma manterranno comunque durante buona parte del Novecento una propensione protezionista nei confronti dell'etnografico e delle tradizioni del paese, riportandole nelle loro creazioni e distinguendosi nel panorama mondiale con creazioni uniche e con una propria dialettica. Non significa in tal senso rifiutare in toto le influenze esterne, ma nemmeno esserne succubi.

Dovremo aspettare l'esposizione universale del 1998, per rivedere nuovamente lo sguardo puntato sul Portogallo, che ancora una volta si trova a dover dimostrare a tutto il mondo di "*ser grande*".

Immagini

[376] G. Leoni, *Cosmopolitismo vs Internazionalismo*, cit., p.23
[377] Ivi, p. 26

Fig. 1. Estudio Horacio Novais e Mario Novais, Lavori preparatori nell'area di Belém, 193?, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

Fig. 2. Estudio Horacio e Mario Novais, Lavori preparatori nell'area di Belém, 193?, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

Fig.3. Estudio Horacio Novais e Mario Novais, Costruzione dei padiglioni, 193?, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

Fig.4. Estudio Horacio Novais e Mario Novais, Costruzione dell'Esfera dos descobrimentos, 193?, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

Fig. 5. Estudio Horacio Novais e Mario Novais, Costruzione dell'*Espelho da água e del Pavilhão dos desportos*, 193?, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

Fig. 6. Estudio Horacio Novais e Mario Novais, Costruzione del *Pavilhão dos portugueses no mundo*, 193?, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

Fig. 7. Estudio Horacio Novais e Mario Novais, Costruzione del *Pavilhão de Lisboa*, 193?, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

Fig. 8. Estudio Horacio Novais e Mario Novais, Lavoratori all'opera per la realizzazione dell'Esposizione, lungo il Tago, 193?, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

Fig. 9. Abreu Nunes, Danzatori in esibizione durante l'inaugurazione dell'Esposizione, 1940, fotografia, Arquivo Municipal de Lisboa.

Fig. 10. Estudio Horacio Novais e Mario Novais, Personalità illustri all'inaugurazione dell'esposizione, tra cui il generale Carmona e il cardinale Cereja, 193?, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

Fig. 11. Estudio Horacio Novais e Mario Novais, Figuranti in abiti tradizionali, che sfilano durante l'inaugurazione, 193?, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

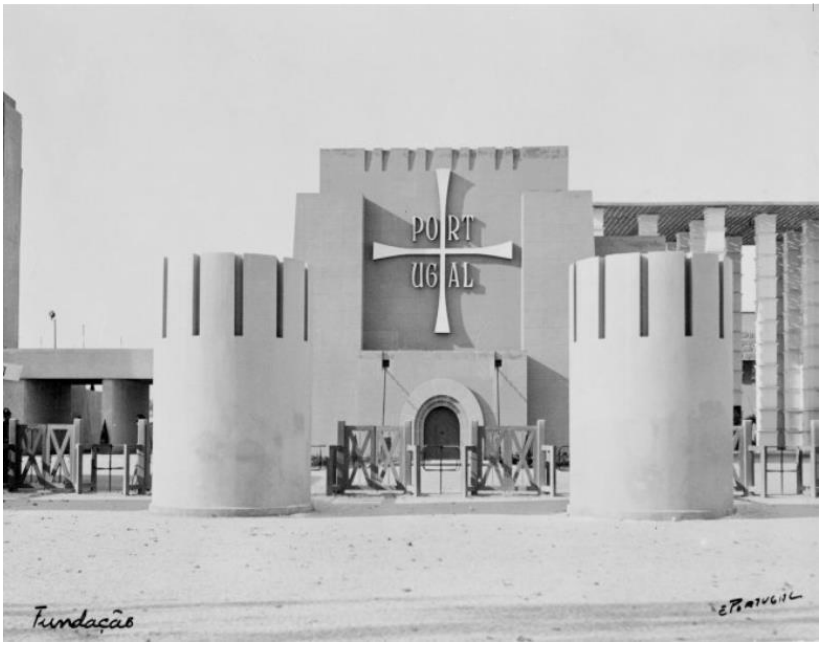

Fig. 12. Porte e *Pavilhão da Fundação*, 19?, fotografia, Arquivo Municipal de Lisboa.

Fig. 13. Estudio Horacio Novais e Mario Novais, *Porta das três ogivas*, 1940, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

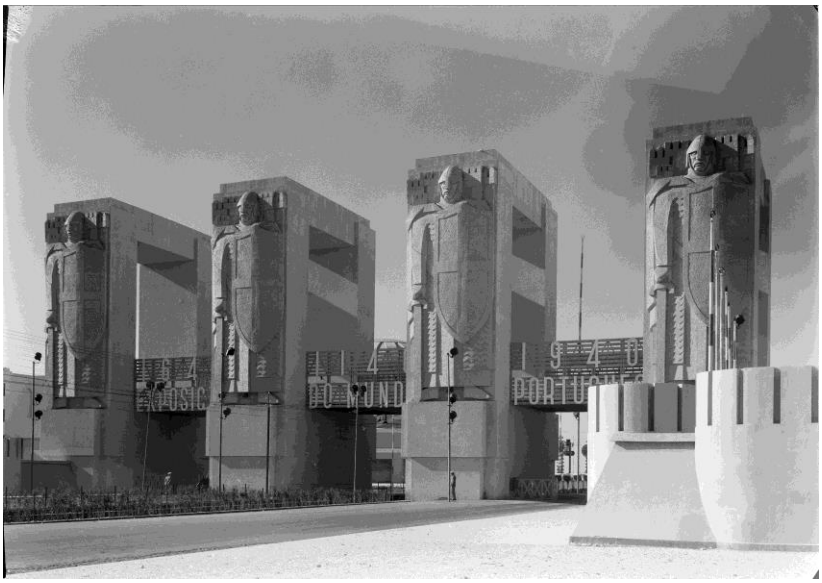

Fig. 14. Estudio Mario Novais, *Porta da Fundação*, 1940, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

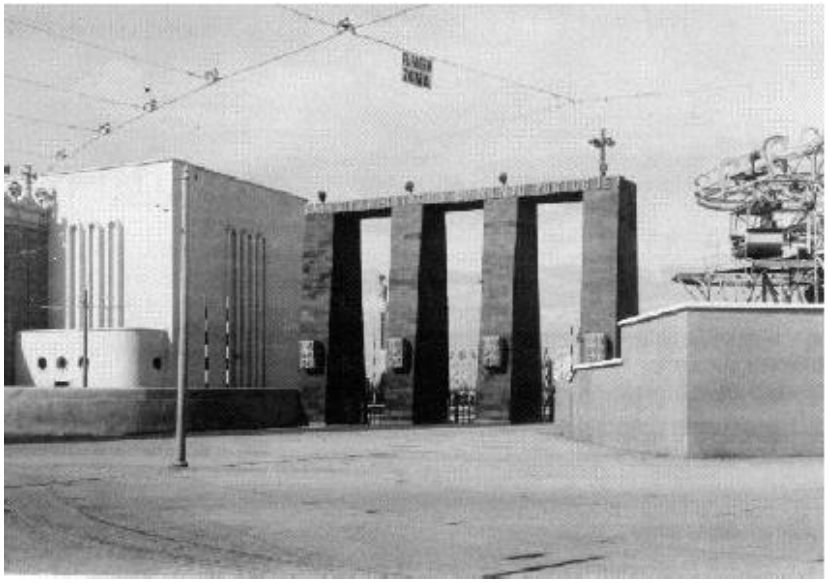

Fig. 15. Paulo Guedes, *Porta de Belém*, 1940, fotografia, Arquivo da Câmara Municipal de Lisboa.

Fig. 16. Estudio Mario Novais, *Porta da Restauração*, 1940, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

Fig. 17. Paulo Guedes, *Porta de Restelo*, 1940, fotografia, Arquivo Municipal de Lisboa.

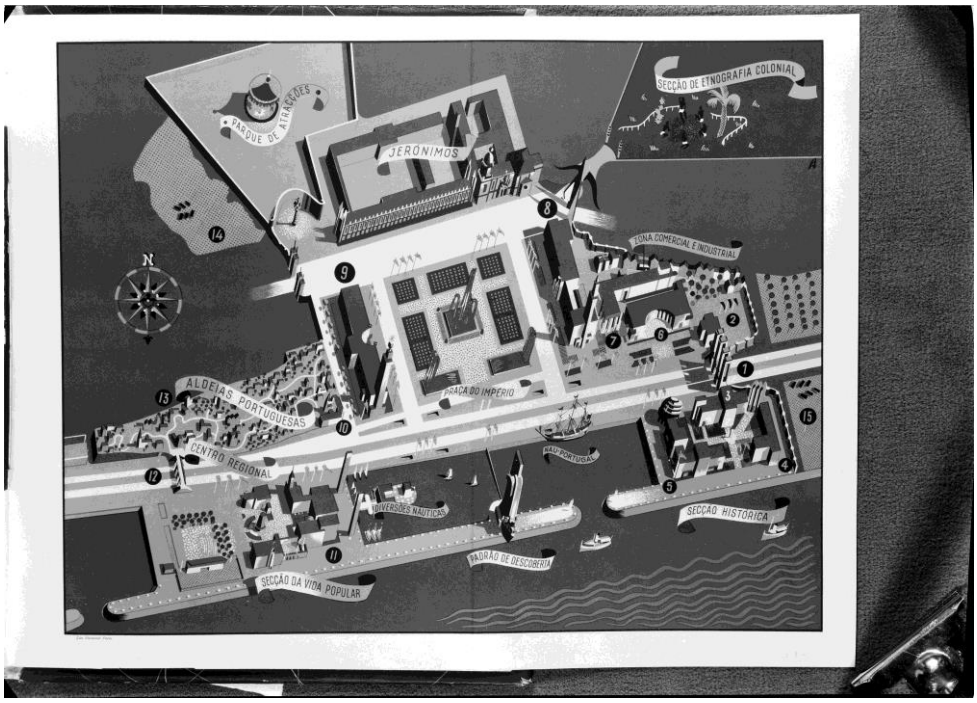

Fig. 18. Estudio Mario Novais, Pianta generale dell'esposizione, 1940, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

Fig. 19. Estudio Mario Novais, *Pavilhão do som*, 1940, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

Fig. 20. Estudio Horacio Novais, *Pavilhão dos portugueses no mundo*, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

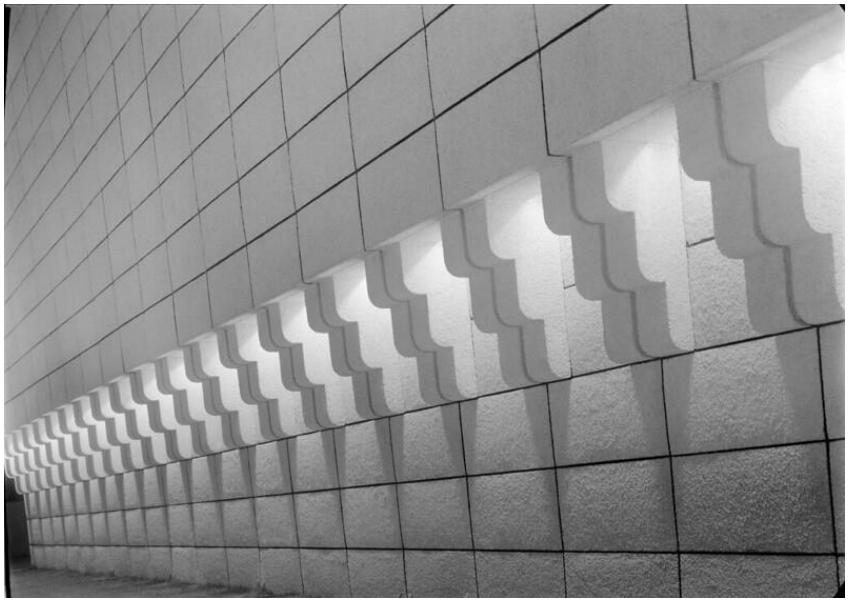

Fig. 21. Estudio Mario Novais, *Pavilhão dos portugueses no mundo*: Particolare architettonico delle mensole illuminate, 1940, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

Fig. 22. Estudio Mario Novais, *Pavilhão dos portugueses no mundo*: Nicchia con la frase tratta da *Os Lusiadas* di *Luis Camões* e Statua della Sovranità, 1940, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

Fig. 23. Estudio Mario Novais, *Pavilhão dos portugueses no mu*ndo: statua della Sovranità di Leopoldo de Almeida, 1940, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

Fig. 24. Estudio Mario Novais, Torre del *Pavilhão dos portugueses no mundo* e retro dell'edificio, 1940, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

Fig. 25. Estudio Mario Novais, *Pavilhão dos portugueses no mundo*: Sala dell'Europa militare, 1940, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

Fig. 26. Estudio Mario Novais, *Pavilhão dos portugueses no mundo*: la sala dell'Europa religiosa, albero genealogico con Dom Henriques e sue discendenze, 1940, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

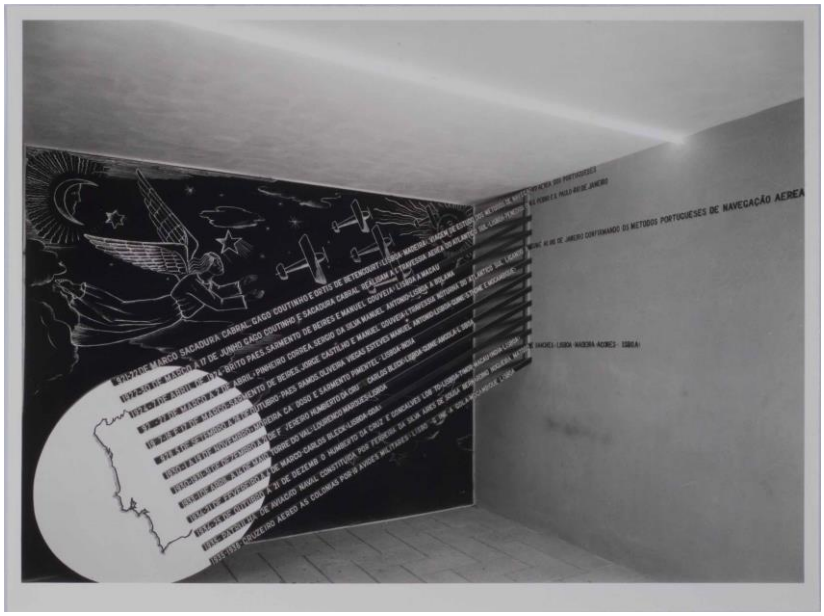

Fig. 27. Estudio Mario Novais, *Pavilhão dos portugueses no mundo*: la sala dedicata ai grandi esploratori dell'aviazione portoghese, 1940, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

Fig. 28. Estudio Mario Novais, *Pavilhão dos portugueses no mundo*: Sala dell'India, 1940, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

Fig. 29. Estudio Mario Novais, *Pavilhão dos portugueses no mundo*: Sala dedicata al Portogallo del 1940, e alle imprese dello Stato, 1940, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

Fig. 30. Estudio Mario Novais, *Pavilhão dos portugueses no mundo*: Sala dedicata al Portogallo del 1940, e alle imprese dello Stato, 1940, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

Fig. 31. Estudio Mario Novais, *Pavilhão de Lisboa* e torre annessa, 1940, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

Fig. 32. Estudio Mario Novais, *Pavilhão de Lisboa*: Sala conferenze, 193?, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

Fig. 33. Estudio Mario Novais, Facciata del *Pavilhão da Honra*, con l'iscrizione, 1940, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

Fig. 34. Fregio esterno del *Pavilhão da Honra,* ad opera dello scultore Canto da Maia, 1940, fotografia, Arquivo Municipal de Lisboa.

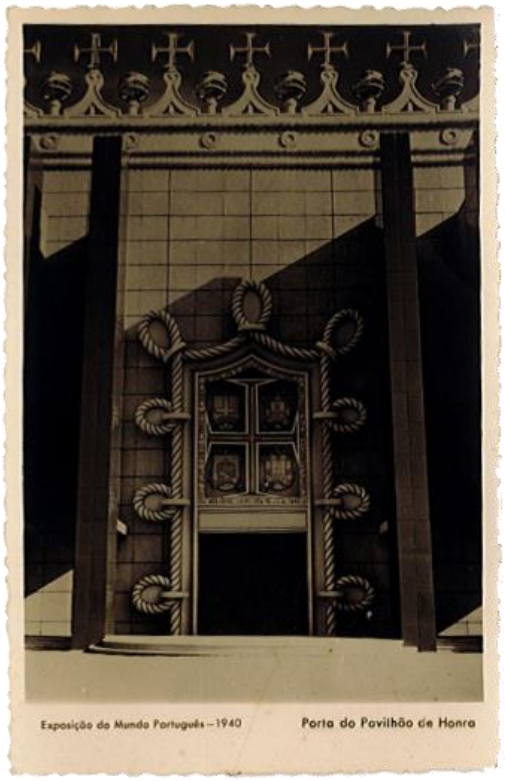

Fig. 35. Porta del *Pavilhão da Honra*, 1940, fotografia, Museu virtual da lusofonia.

Fig. 36. Estudio Horacio Novais, Galleria coperta e riproduzione della città seicentesca, omaggio a Marques de Pombal, 1940, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

Fig. 37. Estudio Mario Novais, Retro del *Pavilhão da Honra* con portico e omaggio a Marques de Pombal, 1940, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

Fig. 38. Estudio Mario Novais, Casa di sant'Antonio, 1940, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

Fig. 39. Casimiro dos santos Vinagre, *Bairro Comercial e industrial*, 1940, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

Fig. 40. Casimiro dos santos Vinagre, *Bairro Comercial e industrial*, 1940, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

Fig. 41. Estudio Mario Novais, *Pavilhão da Colonização*, 1940, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

Fig. 42. Estudio Mario Novais, *Pavilhão da Colonização*: Sala dos antecedentes, 1940, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

Fig. 43. Estudio Mario Novais, *Pavilhão da Colonização*: Sala dedicata all'Oriente, 1940, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

Fig. 44. Estudio Mario Novais, *Pavilhão da Colonização*: Sala della politica amministrativa, 1940, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

Fig. 45. "*O café*" di Cândido Portinari, 1935, olio su tela.

Fig. 46. Casimiro dos santos Vinagre, *Pavilhão do Brasil*, 1940, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

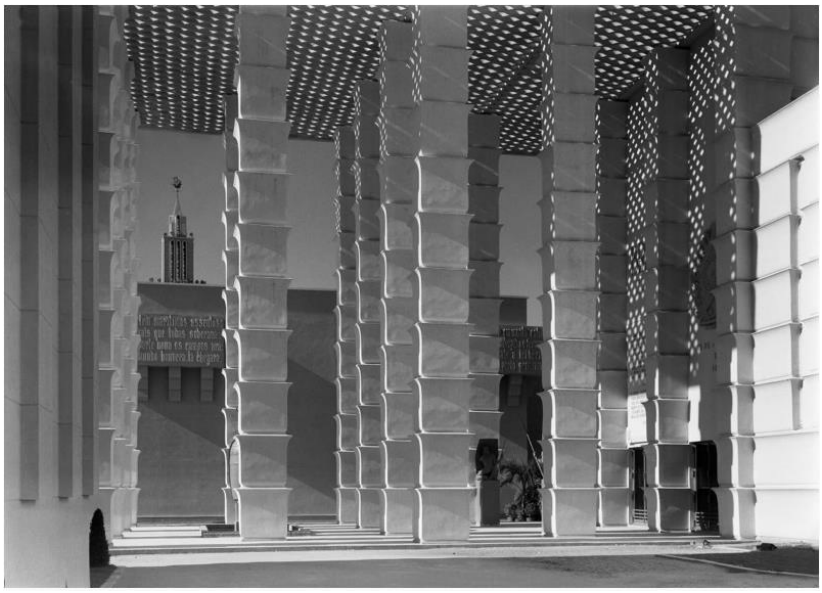

Fig. 47. Estudio Horacio Novais e Mario Novais, Colonne del *Pavilhão do Brasil*, 1940, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

Fig. 48. Casimiro dos santos Vinagre, *Pavilhão do Brasil*, torre con sfera traforata e retro del padiglione con iscrizione dedicata a Getúlio Vargas, 1940, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

Fig. 49. Raul Lino, Progetto finale per il padiglione del Brasile, per opera di Raul Lino, 1939, disegno, ResearchGate

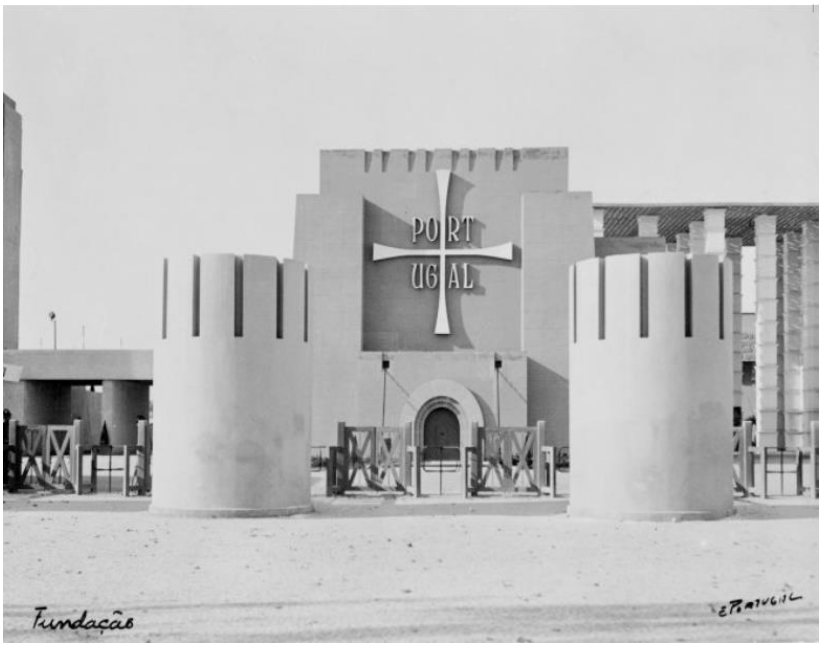

Fig. 50. *Pavilhão da Fundação*, 1940, fotografia, Arquivo Municipal de Lisboa.

Fig. 51. Passaggio pedonale tra il *Pavilhão da Fundação* e la Porta, 1940, fotografia, Arquivo Municipal de Lisboa.

Fig. 52. Estudio Mario Novais, *Pavilhão da Fundação*: sala dei documenti, 1940, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

Fig. 53. Estudio Mario Novais, *Pavilhão da Fundação*: Sala delle battaglie, 1940, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

Fig. 54. Estudio Mario Novais, *Pavilhão da Formação e da conquista*, facciata con iscrizioni, 1940, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

Fig. 55. *Pavilhão da Formação e da conquista*: pannello con spada e undici castelli, 1940, fotografia, Arquivo Municipal de Lisboa.

Fig. 56. Estudio Mario Novais, *Pavilhão da Formação e da conquista*: sala della mappa, 1940, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

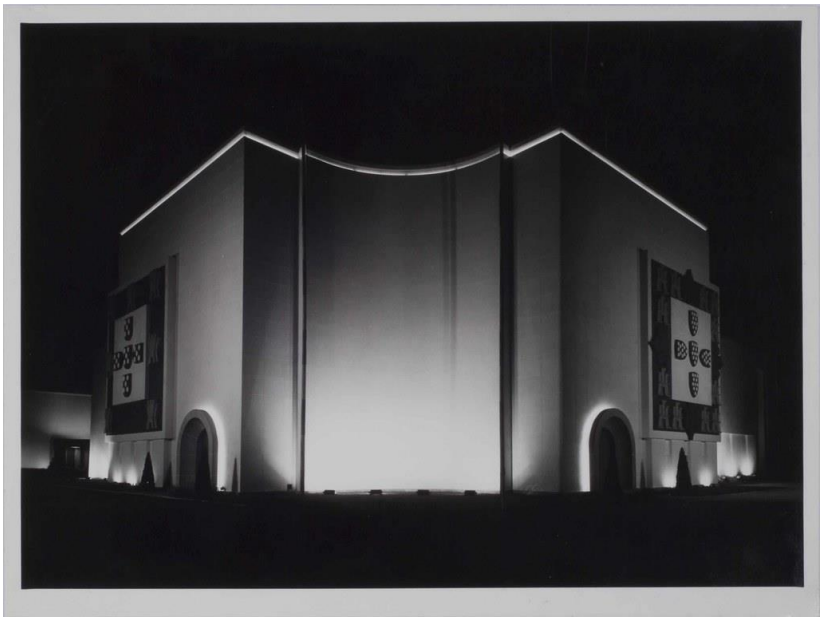

Fig. 57. Estudio Mario Novais, *Pavilhão da Indepêndencia*, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

Fig. 58. Estudio Mario Novais, *Pavilhão da Indepêndencia*: Lastre con castelli e scudi presenti sulle facciate esterne, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

Fig. 59. Estudio Mario Novais, *Pavilhão da Indepêndencia*: Lastre con castelli e scudi presenti sulle facciate esterne, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

Fig. 60. Estudio Mario Novais, *Pavilhão da Indepêndencia*: Sala dedicata a Dom João I, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

Fig. 61. Estudio Mario Novais, *Pavilhão da Indepêndencia*: Sala dedicata a Dom João IV, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

Fig. 62. Estudio Mario Novais, *Pavilhão dos Descobrimentos*: suddivisione del padiglione e pannelli con ancora e corda, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

Fig. 63. Estudio Mario Novais, *Pavilhão dos Descobrimentos*: lato esterno dell'edificio, pannello con ancora, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

Fig. 64. Estudio Mario Novais, *Pavilhão dos Descobrimentos*: lato esterno dell'edificio, pannello con corda, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

Fig. 65. Estudio Mario Novais, *Pavilhão dos Descobrimentos*: finto portico che nelle nicchie presentano degli stemmi, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

Fig. 66. Estudio Mario Novais, *Pavilhão dos Descobrimentos*: lato interno dell'edificio, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

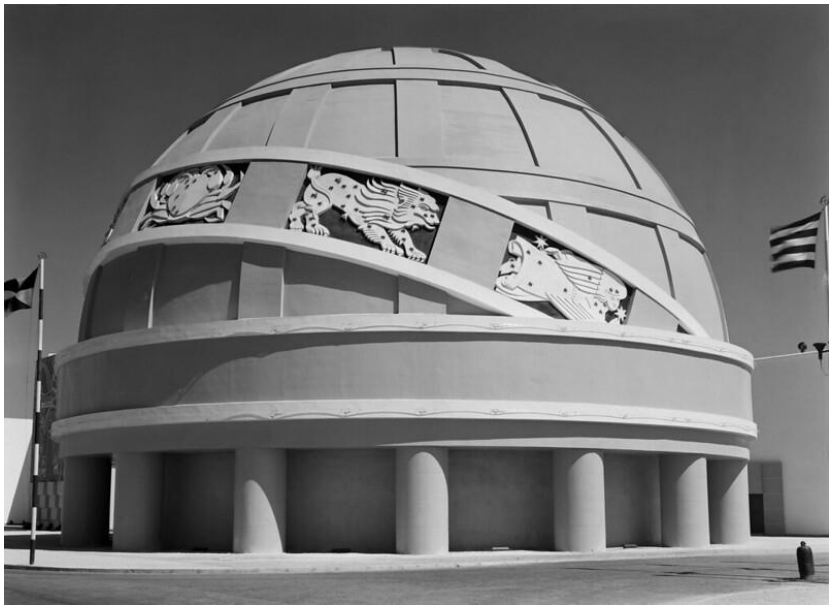

Fig. 67. Estudio Horacio Novais, *Esfera dos descobrimentos*, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

Fig. 68. Estudio Mario Novais, *Pavilhão dos Descobrimentos*: Sala dedicata a Dom Afonso V, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

Fig. 69. Estudio Mario Novais, *Pavilhão dos Descobrimentos*: Sala dedicata a Dom João II, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

Fig. 70. Estudio Mario Novais, Vista aerea di *Praça do Império*, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

Fig. 71. Estudio Mario Novais, *Praça do Império*: fonte luminosa, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

Fig. 72. Estudio Mario Novais, *Praça do Império*: I cavalli marini di António Duarte e le piscine rettangolari con giochi d'acqua, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

Fig. 73. Estudio Mario Novais, Vista della piazza e dei caratteristici pavimenti, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

Fig. 74. Estudio Mario Novais, *Aldeias portuguesas*, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

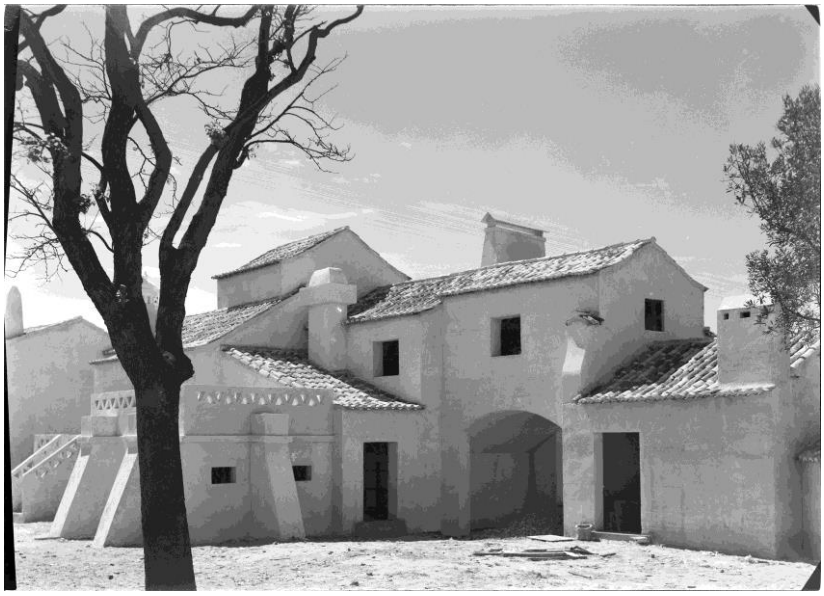

Fig. 75. Estudio Mario Novais, *Aldeias portuguesas*, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

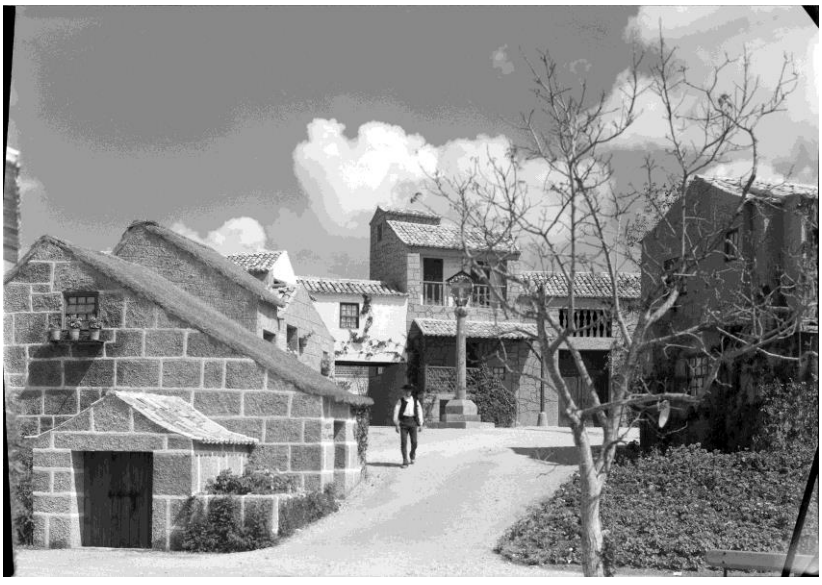

Fig. 76. Estudio Mario Novais, *Aldeias portuguesas*, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

Fig. 77. Estudio Mario Novais, *Aldeias portuguesas*, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

Fig. 78. Estudio Mario Novais, Figuranti a lavoro nelle *Aldeias portuguesas*, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

Fig. 79. Estudio Mario Novais, Figuranti al lavoro nelle *Aldeias portuguesas*, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

Fig. 80. Estudio Mario Novais, Figuranti al lavoro nelle *Aldeias portuguesas*, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

Fig. 81. Estudio Mario Novais, *Centro Regional: Pavilhão do Prólogo*, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

Fig. 82. Estudio Horacio Novais, *Centro regional: Pavilhão da Ouriversaria*, fotografia, 193?, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

Fig. 83. Estudio Mario Novais, *Centro Regional:* vista generale e *Pavilhão da Ouriversaria*, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

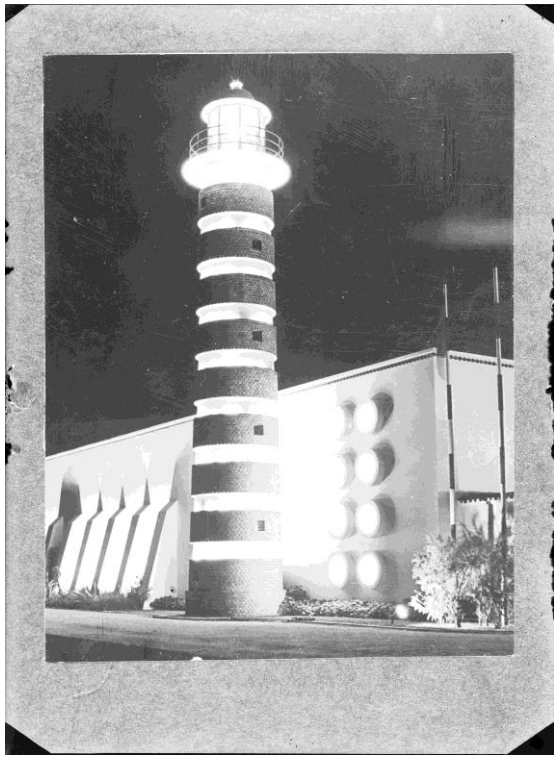

Fig. 84. Estudio Horacio Novais, *Centro Regional: Pavilhão da terra e do mar*, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

Fig. 85. Estudio Mario Novais, *Centro Regional: Pavilhão da terra e do mar*, fotografia, 193?, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

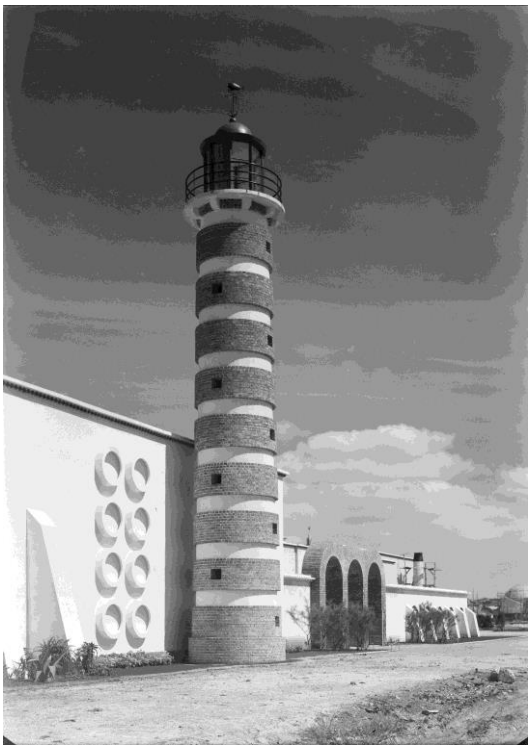

Fig. 86. Estudio Mario Novais, *Centro Regional*: faro del *Pavilhão da terra e do mar*, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

Fig. 87. Estudio Mario Novais, Centro Regional: figuranti del *Pavilhão da terra e do mar*, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

Fig. 88. Estudio Mario Novais, Interni del *Pavilhão da vida popular*, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

Fig. 89. Estudio Mario Novais, interni del *Pavilhão da vida popular*, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

Fig. 90. Estudio Mario Novais, Padiglione dell'etnografia metropolitana: *Pavilhão da vida popular*, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

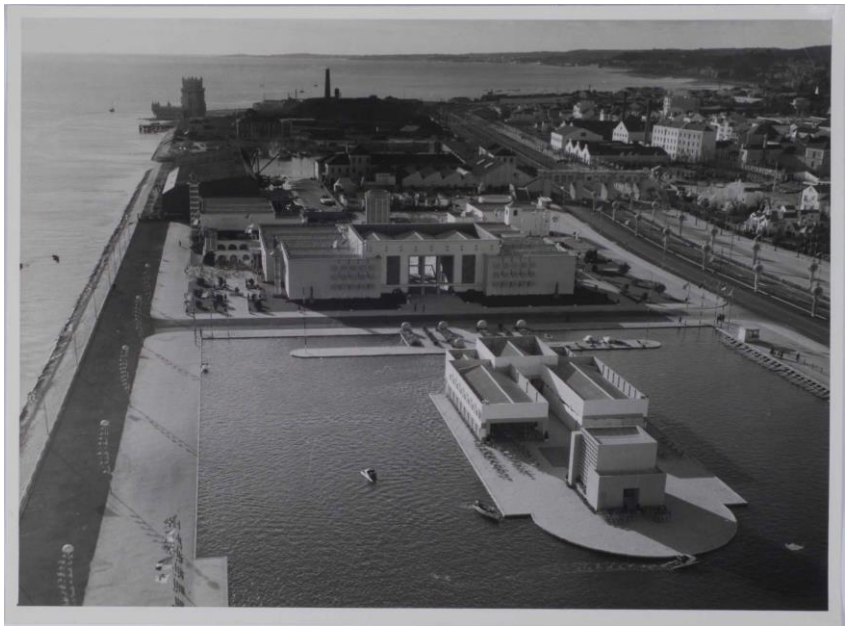

Fig. 91. Estudio Mario Novais, Vista aerea del *Pavilhão da vida popular* e dell'*Espelho da água*, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

Fig. 92. Estudio Mario Novais, Uno dei due bassorilievi del *Pavilhão da vida popular*, ad opera dello scultore Barata Freio, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

Fig. 93. Casimiro dos Santos Vinagre, *Secção colonial*: figuranti con abiti tipici, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian

Fig. 94. Casimiro dos Santos Vinagre, *Secção colonial*: figurante con abiti tipici, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

Fig. 95. Carvalho Henriques, *Secção colonial: Emissora imperial*, fotografia, 1940, Arquivo Torre do Tombo.

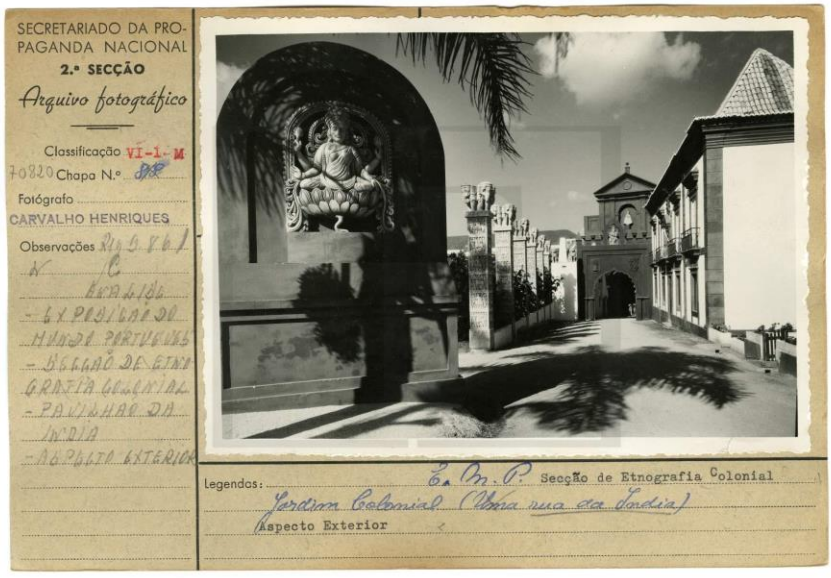

Fig. 96. Carvalho Henriques, *Secção colonial: Rua da India*, fotografia, 1940, Arquivo Torre do Tombo.

Fig. 97. Eduardo Portugal, *Secção colonial*: Elefante accessibile nell'area dedicata all'India, fotografia, 1940, Arquivo Municipal de Lisboa.

Fig. 98. Casimiro dos Santos Vinagre, *Secção colonial: Rua de Macau*, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

Fig. 99. Eduardo Portugal, *Secção colonial*: Porta di accesso alla *Rua de Macau*, fotografia, 1940, Arquivo Municipal de Lisboa.

Fig. 100. Casimiro dos Santos Vinagre, *Secção colonial: Pavilhão das Ilhas* e Padiglione della Guinea, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

Fig. 101. Casimiro dos Santos Vinagre, *Secção colonial*: villaggi indigeni, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

Fig. 102. Estudio Mario Novais, Vista dell'*Espelho da água* e del *Pavilhão dos Desportos Náuticos*, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

Fig. 103. Estudio Mario Novais, *Espelho da água*, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

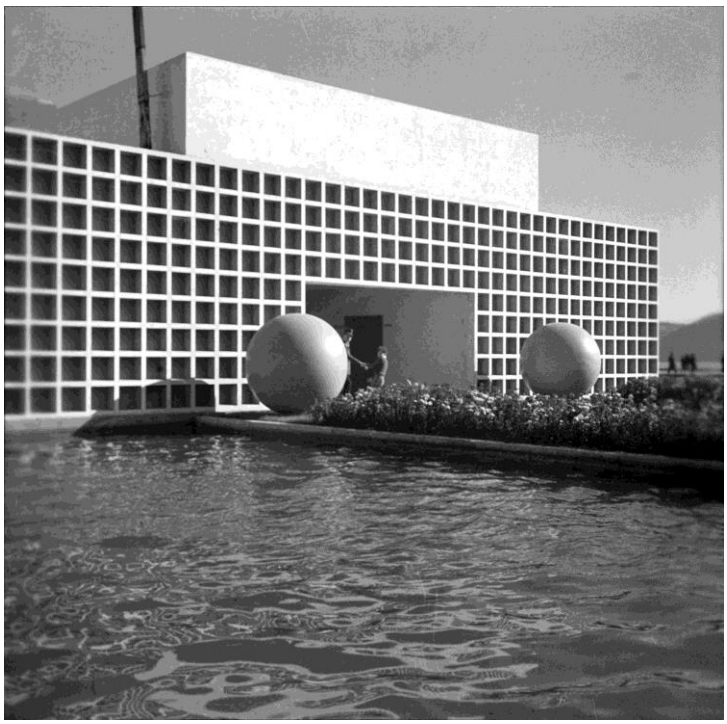

Fig. 104. Estudio Mario Novais, *Espelho da água*: accesso all'area, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

Fig. 105. Estudio Mario Novais, *Nau Portugal*, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

Fig. 106. Estudio Mario Novais, *Padrão dos descobrimentos*: lato destro, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

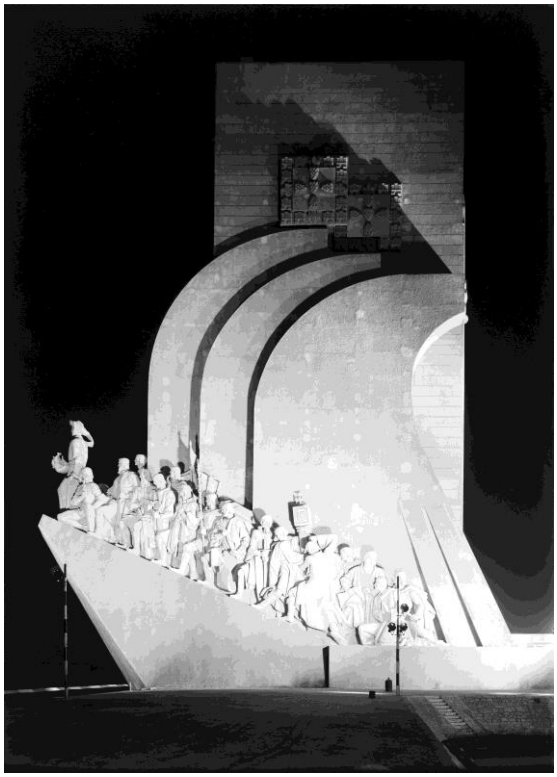

Fig. 107. Estudio Mario Novais, *Padrão dos descobrimentos*: lato sinistro, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

TROCA DE ITALIANOS E INGLESES

No «Monarch of Bermuda»

chegaram 631 italianos residentes em Inglaterra

Aguarda-se o «Conde Rosso» com os subditos ingleses

O «Monarch of Bermuda» manobrando para acostar ao cais da Rocha do Conde de Óbidos

Vai efectuar-se em Lisboa, como já noticiámos, por acôrdo entre os governos britânico e italiano, a troca de embaixadores e consules e de numerosos cidadãos italianos e ingleses residentes, respectivamente, em Inglaterra e na Italia.

Hoje, às 10 e 30, atracou ao cais da Rocha do Conde de Óbidos o paquete inglês «Monarch of Bermuda», da «Furness Bermuda Line», consignado à Casa James Rawes & C.ª. Vinha pintado de cinzento escuro, todo no costado, sôbre uma grande bandeira inglesa, a palavra «Diplomat», e a cruz amarela indicativa de aparelhagem anti-magnética.

Já ali se encontravam os srs. Bova Scoppa, ministro de Italia—que, ao ser avistado, foi saudado, com muitas palmas, pelos passageiros do barco, 631 italianos residentes em Inglaterra—comendador Gerbore, conselheiro de legação, comandante Monica, adido naval, conde Nigra, consul, engenheiro Notari, secretario do Fascio, engenheiro Italo Rizzeti, director da Italcable, engenheiro Bayan, director da Sociedade Italo-Portuguesa de Construcções, James Rawes, dr. Alexandre Pinto Basto, comandante Jules Henriques, da Policia Marítima, Luis Vaz Spencer, do Porto de Lisboa, etc.

Como o paquete italiano «Conde Rosso»—que transporta o embaixador e os consules britanicos na Italia e diversos cidadãos ingleses—não chegou de manhã, ao contrário do que se esperava, teve de ser retardado o desembarque dos passageiros do «Monarch of Bermuda».

A formula encontrada para a troca foi a seguinte: Logo que o «Conde Rosso» atracar ao cais de Acantara, serão desembarcados os seus passageiros e as respectivas bagagens, ao mesmo tempo que se fará o mesmo nos do «Monarch of Bermuda». Em seguida, os dois barcos trocarão os bagageiros de acostagem, embarcando a bordo os cidadãos das respectivas nacionalidades.

O paquete inglês—que vem artilhado com peças Armstrong de 12—traz junto de cada baleeira uma escada de quebra-costas.

A grande maioria dos seus passageiros—que logo aparreceram nos «derks» e nas escotilhas—é constituida por mulheres e crianças. E entre eles vem a companhia de circo dos irmãos Frediani, tão conhecida do publico de Lisboa.

E' constituida por dezanove pessoas—os cinco irmãos, as suas mulheres e nove filhos dos cinco casais—e até há 15 dias estevo a trabalhar no «Palladium», de Londres. Um dos irmãos Frediani pediu-nos que transmitissemos as suas saudações ao publico lisboeta e ao seu empresario de Lisboa, o nosso amigo Ricardo Covões.

A viagem de Glasgow até Lisboa durou 4 dias e decorreu com toda a normalidade, havendo sempre a maior cordialidade entre os tripulantes inglêses e os passageiros italianos.

Entre os passageiros vinham os srs. Bastianini, antigo ministro de Italia em Lisboa, e ultimamente embaixador em Londres, com sua esposa, o consul de Italia na capital inglesa, Chiostri, e um correio diplomatico da Nunciatura em Londres que desembarcou, bem como todo o pessoal diplomatico e consular. Os restantes passageiros ficaram a bordo, aguardando o momento da troca.

Os srs. Bova Scoppa e Bastianini estiveram conferenciando, no navio até depois do meio-dia. E pouco depois dirigiram-se à legação da Italia, onde se realisou um almoço a que assistiram tambem a esposa do embaixador e o pessoal da legação.

O embaixador da Italia em Londres, sr. Bastianini, e sua esposa, saindo de bordo acompanhados pelo ministro da Italia em Lisboa

Fig. 108. Articolo del *Diario de Lisboa* sull'arrivo della nave *"Monarch of Bermuda"*;

Diário de Lisboa, nº 6317, Ano 20, 24 de Junho de 1940, p. 5

O duque de Kent chegou esta manhã

de avião á base de Cabo Ruivo
e foi recebido pelo dr. Oliveira Salazar

O duque de Kent no terraço do Palacio de Belem, entre o embaixador sir Walford Selby e o oficial de ordens, comandante Nuno de Brion

Está desde hoje em Lisboa, hospede do governo português, Sua Alteza Real o duque de Kent, irmão do rei Jorge VI, almirante da Inglaterra e enviado extraordinario da Grã-Bretanha ás festas dos centenarios.

A chegada foi antecipada, visto a viagem ter sido feita de madrugada, na sua maior parte.

O encontro com o dr. Salazar

Compareceram a receber o duque de Kent os srs. general Amilcar Mota, em nome do sr. Presidente da Republica; o sr. Presidente do Conselho, embaixador Teixeira de Sampaio, secretario geral do Ministerio dos Negocios Estrangeiros; dr. Henrique Viana, chefe do protocolo; sir Walford Selby, embaixador britanico; Scott, conselheiro da embaixada, e Hogg, secretario; capitão de mar e guerra Owen, coronel Chamberlayne e major Parry Jones, respectivamente, adidos naval, aeronautico e militar ingleses; ministro da Africa do Sul e pessoal da legação; general Peixoto e Cunha, governador militar de Lisboa; comodoro Sousa Ventura, comandante da esquadra; capitão de fragata Nuno de Brion e dr. Vasco Garin, respectivamente, oficial às ordens e delegado do ministerio dos Estrangeiros junto do duque de Kent, algumas figuras da colonia inglesa, etc.

Sir Walford Selby fez as apresentações. O duque, que vestia à paisana, apertou a mão muito afectuosamente ao sr. Presidente do Conselho e trocaram-se entre os dois frases cordiais. O dr. Salazar está sorridente e recebe depois os cumprimentos dos oficiais generais que acompanham o duque. Recebem-se os agentes de mão e as continencias. O duque afirma a sua viva satisfação por voltar a Portugal e diz ter feito uma travessia esplendida. Fala a toda a gente com agrada simplicidade e distinção que definem a sua insinuante personalidade e que lhe grangearam simpatias em todo o mundo.

Acompanham tambem o duque, alem daquelas dois oficiais generais, os srs. Stephen Gaselee, chefe do archivo e bibliotheca do «Foreign Office», capitão Bottler, ajudante do duque e dois criados.

De Cabo Ruivo ao palacio de Belem

Organisou-se então um cortejo de automoveis a caminho de Lisboa.

O sr. general Amilcar Mota convida o duque a tomar lugar num carro da Presidencia da Republica. O sr. dr. Oliveira Salazar sobe para o seu automovel. Em outros carros tomam lugar as restantes personalidades. E o cortejo põe-se em marcha. A' frente, motociclistas da Policia de Transito, depois os automoveis e, a fechar, um carro da Policia de Segurança Publica com um oficial e dois chefes.

A entrada em Lisboa fez-se pela avenida da Republica. O cortejo despertou a curiosidade dos transeuntes e só algumas pessoas conseguiram reconhecer o duque, que seguia conversando animadamente com o sr. general Amilcar Mota.

O cortejo desceu as avenidas Fontes e da Liberdade, entrando pelas 10 e 15 no Rossio. Devido ao transito, os carros abrandaram ai a marcha e muitas pessoas tiveram então ensejo de reconhecer o regio visitante e de o saudar. O duque, que ia em cabrio, baixava a cabeça, sorridente, a cada pessoa que se descobria á sua passagem.

O cortejo subiu o Chiado, desceu a rua do Alecrim e seguiu pela avenida 24 de Julho até Belem. A entrada no palacio fez-se pelo patio das Damas.

O pavilhão do duque foi ligado no palacio logo que o ilustre viajante começou a subir a escadaria de acesso aos seus aposentos.

O programa da visita

Dia 26 — A's 10 e 30: apresentação dos cumprimentos de Sua Majestade Britanica, no palacio da Ajuda, juntamente outras missões.

A's 12 horas: visita ao sr. Cardial Patriarca.

A's 12 e 30: visita ao Instituto Britanico.

A's 13 e 45: almoço na embaixada da Inglaterra.

A's 17 horas: visita á exposição do Mundo Portuguès.

Dia 27 — A's 11 horas: assistirá á cerimonia religiosa, nos Jeronimos, juntamente com outras missões.

A's 21 horas: banquete no palacio da Ajuda, juntamente com outras missões.

Dia 28 — A's 10 horas: imposição da Ordem de «Grande Cruz Saint Michael e Saint Georges» ao sr. dr. Oliveira Salazar.

A's 10 e 17: imposição de outras comendas a oficiais portugueses.

A's 13 horas: visita á secção colonial da Exposição.

A's 17 horas: visita ao Colegio dos Inglezinhos.

A's 17 e 30: visita á igreja do Corpo Santo.

Dia 08 ás 19 e 30: recepção no «Royal British Club».

A's 23 horas: jantar na embaixada da Inglaterra.

EMBAIXADAS ESPECIAIS
ás commemorações centenarias

O sr. presidente do Conselho recebeu no Palacio de S. Bento o sr. dr. Joan Manuel Alvarez del Castillo, embaixador extraordinario do Mexico ás commemorações centenarias, acompanhado do secretario da mesma especial, sr. Francisco Monasterio.

A visita, que se prolongou durante alguns tempos, foi extremamente cordial.

— Tiveram a amabilidade de nos dar as seguintes informações os srs. José Pedro Segundo, embaixador especial do Uruguay ás festas centenarias, e Arturo Fort Arocena, ministro plenipotenciario, que faz parte da mesma embaixada.

— A embaixada argentina ás festas centenarias visita esta tarde o centro-portuguez «Douro», acompanhada da Filarmonica Ideria.

— No expresso de Madrid chegaram hoje a Lisboa os escritores espanhois Eugenio d'Ors e Wenceslau Fernandez Flores, que vêm assistir ás commemorações centenarias, a convite do Secretariado da Propaganda Nacional.

— No expresso da noite, é esperado hoje em Lisboa o sr. Wellington Koo, embaixador especial da China ás festas centenarias.

— A missão especial chilena deve chegar depois do meio-dia á capital, no expresso de Madrid.

Fig. 109. Articolo del *Diario de Lisboa* sull'arrivo del Duca di Kent a Lisbona; *Diário de Lisboa*, nº 6318, Ano 20, 25 de Junho de 1940, p. 4.

CERIMONIA DIPLOMATICA NO PALACIO DA AJUDA

O CHEFE DO ESTADO RECEBEU O DUQUE DE KENT

e as missões especiais ás festas centenarias

que lhe apresentaram as suas credenciais

Fig. 110. Articolo del *Diario de Lisboa* sul cerimoniale tenutosi al *Palacio da Ajuda* per i rappresentanti diplomatici;

Diário de Lisboa, nº 6319, Ano 20, 26 de Junho de 1940, pp. 4-5

UM ABRAÇO FRATERNAL

O almoço lisboeta

em honra dos componentes

da Embaixada Especial brasileira

Um aspecto da mesa de honra do almoço, vendo-se em frente Palmira Bastos e Carlos Malheiro Dias

Caracterizou-se por um tom de camaradagem fraternal e foi, por vezes, assinalado por algumas notas de emoção que impressionaram profundamente os nossos hospedes, o almoço que jornalistas, escritores e artistas portugueses ofereceram hoje aos membros da Embaixada Extraordinaria do Brasil às comemorações centenarias.

Presidiu o sr. conselheiro Fernando de Sousa, decano dos jornalistas portugueses, que dava a direita ao general Francisco José Pinto, á actriz Adelina Abranches ao embaixador Regis de Oliveira, ao dr. Caio de Melo Franco, a Olegario Mariano e ao dr. Gustavo Barroso e á esquerda ao presidente da Camara Municipal, sr. engenheiro Rodrigues de Carvalho, a D. Elisa de Sousa Pedroso e aos drs. Edmundo da Luz Pinto, Augusto de Lima Junior e Jaime Lopes Dias.

Sentaram-se indistintamente á mesa uma centena de convivas, entre os quais se contavam os escritores Albino Forjaz de Sampaio, Carlos Selvagem, Silva Tavares, Joaquim Paço de Arcos e Henrique de Campos Ferreira Lima; os actores Robles Monteiro, Erico Braga e Augusto Costa «Costinha»; os pintores Armando Navarro da Costa, João Reis e Alfredo Candido; os jornalistas Correia Marques, dr. Norberto Lopes, dr. Tomás Ribeiro Colaço, Cristiano Lima, Vieira da Rosa, Francisco Valença e Marcel Dany, além de outros que estão ligados ao Brasil por laços indissolúveis de afecto e de gratidão.

A meio do almoço entrou na sala Carlos Malheiro Dias, que foi recebido por uma tempestade de aplausos, e que ia entregar aos delegados do Brasil, em paga da visita que ha dias lhe fizeram, uns bracados de flores frescas e vivas como a saudade que o prende ao seu irmão.

Pouco depois, Palmira Bastos, grande senhora do Teatro portugues, entrou tambem na sala, por entre palmas calorosas.

Entretanto, a canção á portuguesa do «Retiro da Severa», que todos os convivas apreciaram, era acompanhada por fados e guitarradas em que tomaram parte alguns dos melhores artistas da especialidade. Maria Emilia Ferreira pôs no ambiente de fraterna camaradagem uma nota viva de emoção, cantando com voz quente um fado dedicado ao Brasil, que todos aplaudiram vivamente. Uma sua filhinha recitou depois, com encantadora ingenuidade, uns versos dedicados ao grande poeta Olegario Mariano, com saudações para as crianças brasileiras, gesto cuja simplicidade humedeceu alguns olhos de lagrimas, pela graça e pela ternura espontanea de que se revestiu.

Silva Tavares leu depois um lindo soneto dedicado tambem a Olegario Mariano, que lhe respondeu com outro soneto primoroso, cheio de admiração e de carinho por Portugal. No capitulo poetico, Coelho Neto leu ainda um soneto de Adolfo Simões Müller, de saudação ao Brasil.

O conselheiro Fernando de Sousa, que falou em nome dos jornalistas, e eram eles que constituiam a maioria dos convivas, dirigiu as suas saudações á Embaixada brasileira, recordando o nome dum grande portugues que os brasileiros consideram tambem um grande orador brasileiro: o padre António Vieira.

O general Francisco José Pinto agradeceu, em nome da Embaixada, a festa que os jornalistas e artistas portugueses lhe ofereceram, que deixará no seu coração tão gratas recordações. Falou por fim, num belo improviso, o dr. Edmundo da Luz Pinto, que disse da gratidão dos componentes da Embaixada pelas amabilidades enfileiradas de que tem sido alvo.

Entre outros, enviaram cartas ou telegramas as sr.as D. Vera de Lima, D. Madalena Martel Patricio, D. Maria de Carvalho, D. Amelia Rey Colaço, D. Lucilia Simões e D. Anita Patricio e os srs. dr. Augusto de Castro, pintor Carlos Reis, dr. Raul Ulrich, Pedro Bordalo, escultor Pinto do Couto, João de Vasconcelos e Sá, Afonso Lopes Vieira, Samuel Maia, Antonio Correia de Oliveira, Jorge Colaço, João Ferreira da Rosa, escultor Teixeira Lopes, José de Oliveira Cosme, Carlos Lobo de Oliveira, etc.

Fig. 111. Articolo del *Diario de Lisboa* che riporta la notizia di un pranzo tra giornalisti, scrittori e artisti portoghesi e ambasciata straordinaria del Brasile; *Diário de Lisboa*, nº 6317, Ano 20, 24 de Junho de 1940, p. 4.

Elenco delle immagini

Fig. 1. Estudio Horacio Novais e Mario Novais, Lavori preparatori nell'area di Belém, 193?, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: https://www.flickr.com/photos/biblarte/9143391286/in/photostream/

Fig. 2. Estudio Horacio e Mario Novais, lavori preparatori nell'area di Belém, 193?, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: https://padraodosdescobrimentos.pt/en/gallery/1940-the-portuguese-world-exhibition/

Fig.3. Estudio Horacio Novais e Mario Novais, Costruzione dei padiglioni, 193?, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: https://www.flickr.com/photos/biblarte/48306353672/in/photostream/

Fig.4. Estudio Horacio Novais e Mario Novais, Costruzione *dell'Esfera dos descobrimentos*, 193?, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: https://www.flickr.com/photos/biblarte/48307518346/in/photostream/

Fig. 5. Estudio Horacio Novais e Mario Novais, Costruzione dell'*Espelho da água* e del *Pavilhão dos desportos*, 193?, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: https://www.flickr.com/photos/biblarte/48307448527/in/photostream/

Fig. 6. Estudio Horacio Novais e Mario Novais, Costruzione del *Pavilhão dos portugueses no mundo*, 193?, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: https://www.flickr.com/photos/biblarte/9141156873/in/photostream/

Fig. 7. Estudio Horacio Novais e Mario Novais, Costruzione del *Pavilhão de Lisboa*, 193?, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: https://www.flickr.com/photos/biblarte/9141153329/in/photostream/

Fig. 8. Estudio Horacio Novais e Mario Novais, Lavoratori all'opera per la realizzazione dell'Esposizione, lungo il Tago, 193?, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: https://www.flickr.com/photos/biblarte/9141153609/in/photostream/

Fig. 9. Abreu Nunes, Danzatori in esibizione durante l'inaugurazione dell'Esposizione, 1940, fotografia, Arquivo Municipal de Lisboa. Fonte: https://padraodosdescobrimentos.pt/en/gallery/1940-the-portuguese-world-exhibition/

Fig. 10. Estudio Horacio Novais e Mario Novais, Personalità illustri all'inaugurazione dell'esposizione, tra cui il generale Carmona e il cardinale Cereja, 193?, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: https://padraodosdescobrimentos.pt/en/gallery/1940-the-portuguese-world-exhibition/

Fig. 11. Estudio Horacio Novais e Mario Novais, Figuranti in abiti tradizionali, che sfilano durante l'inaugurazione, 193?, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: https://padraodosdescobrimentos.pt/en/gallery/1940-the-portuguese-world-exhibition/

Fig. 12. Porte e *Pavilhão da Fundação*, 19?, fotografia, Arquivo Municipal de Lisboa. Fonte: http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt/pt/galerias/detalhes.php?id=15

Fig. 13. Estudio Horacio Novais e Mario Novais, *Porta das três ogivas*, 1940, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: https://www.flickr.com/photos/biblarte/9144550082/in/photostream/

Fig. 14. Estudio Mario Novais, *Porta da Fundação*, 1940, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: https://www.flickr.com/photos/biblarte/2679905048/in/album-72157606234802424/

Fig. 15. Paulo Guedes, *Porta de Belém,* 1940, fotografia, Arquivo da Câmara Municipal de Lisboa (Riproduzione da S. C. Gonçalves da Silva, Tesi magistrale, "A Exposi*ção* de Belém. Novos elementos para a construção de uma 'memória' ", Lisbona 2008, qui p. 60).

Fig. 16. Estudio Mario Novais, *Porta da Restauração,* 1940, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. (Riproduzione da S. C. Gonçalves da Silva, Tesi magistrale, "A Exposi*ção* de Belém. Novos elementos para a construção de uma 'memória' ", Lisbona 2008, qui p. 59).

Fig. 17. Paulo Guedes, *Porta de Restelo,* 1940, fotografia, Arquivo Municipal de Lisboa. Fonte: https://padraodosdescobrimentos.pt/en/gallery/1940-the-portuguese-world-exhibition/

Fig. 18. Estudio Mario Novais, Pianta generale dell'esposizione, 1940, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: https://www.flickr.com/photos/biblarte/11418304256/in/album-72157606234802424/

Fig. 19. Estudio Mario Novais, *Pavilhão do som,* 1940, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: https://www.flickr.com/photos/biblarte/5259942451/in/album-72157606234802424/

Fig. 20. Estudio Horacio Novais, *Pavilhão dos portugueses no mundo,* 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. (Riproduzione da J. Pereira, *A exposição histórica do mundo português e os seus arquitectos. Subsídios para a melhor compreensão da arquitectura nacional no dealbar da década del 40,* in "Revista Arquitectura Lusíada" (7), 93 -108, 2015, qui p. 103.)

Fig. 21. Estudio Mario Novais, *Pavilhão dos portugueses no mundo*: Particolare architettonico delle mensole illuminate, 1940, fotografia, Biblioteca de arte Fundação

Calouste Gulbenkian. Fonte:
https://www.flickr.com/photos/biblarte/2679905876/in/album-72157606234802424/

Fig. 22. Estudio Mario Novais, *Pavilhão dos portugueses no mundo*: Nicchia con la frase tratta da *Os Lusiadas* di *Luis Camões* e Statua della Sovranità, 1940, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte:
https://www.flickr.com/photos/biblarte/50403941506/in/album-72157606234802424/

Fig. 23. Estudio Mario Novais, *Pavilhão dos portugueses no mundo*: statua della Sovranità di Leopoldo de Almeida, 1940, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte:
https://www.flickr.com/photos/biblarte/11582366705/in/album-72157606234802424/

Fig. 24. Estudio Mario Novais, Torre del *Pavilhão dos portugueses no mundo* e retro dell'edificio, 1940, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: https://www.flickr.com/photos/biblarte/4809059446/in/album-72157606234802424/

Fig. 25. Estudio Mario Novais, *Pavilhão dos portugueses no mundo*: Sala dell'Europa militare, 1940, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: https://www.flickr.com/photos/biblarte/27668695824/in/album-72157606234802424/

Fig. 26. Estudio Mario Novais, *Pavilhão dos portugueses no mundo*: la sala dell'Europa religiosa, albero genealogico con Dom Henriques e sue discendenze, 1940, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte:
https://www.flickr.com/photos/biblarte/28892736630/in/album-72157606234802424/

Fig. 27. Estudio Mario Novais, *Pavilhão dos portugueses no mundo*: la sala dedicata ai grandi esploratori dell'aviazione portoghese, 1940, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: https://www.flickr.com/photos/biblarte/29119335466/in/album-72157606234802424/

Fig. 28. Estudio Mario Novais, *Pavilhão dos portugueses no mundo*: Sala dell'India, 1940, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: https://www.flickr.com/photos/biblarte/27486915474/in/album-72157606234802424/

Fig. 29. Estudio Mario Novais, *Pavilhão dos portugueses no mundo*: Sala dedicata al Portogallo del 1940, e alle imprese dello Stato, 1940, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: https://www.flickr.com/photos/biblarte/27622630643/in/album-72157606234802424/

Fig. 30. Estudio Mario Novais, *Pavilhão dos portugueses no mundo*: Sala dedicata al Portogallo del 1940, e alle imprese dello Stato, 1940, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: https://www.flickr.com/photos/biblarte/27622630283/in/album-72157606234802424/

Fig. 31. Estudio Mario Novais, *Pavilhão de Lisboa* e torre annessa, 1940, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: https://www.flickr.com/photos/biblarte/2679902120/in/album-72157606234802424/

Fig. 32. Estudio Mario Novais, *Pavilhão de Lisboa*: Sala conferenze, 193?, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: https://www.flickr.com/photos/biblarte/48321117966/in/photostream/

Fig. 33. Estudio Mario Novais, Facciata del *Pavilhão da Honra*, con l'iscrizione, 1940, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: https://www.flickr.com/photos/biblarte/4808438637/in/album-72157606234802424/

Fig. 34. Fregio esterno del *Pavilhão da Honra*, ad opera dello scultore Canto da Maia, 1940, fotografia, Arquivo Municipal de Lisboa. Fonte: http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt/pt/galerias/detalhes.php?id=15

Fig. 35. Porta del *Pavilhão da Honra*, 1940, fotografia, Museu virtual da lusofonia. Fonte: https://www.museuvirtualdalusofonia.com/galeria/porta-do-pavilhao-de-honra/

Fig. 36. Estudio Horacio Novais, Galleria coperta e riproduzione della città seicentesca, omaggio a Marques de Pombal, 1940, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: https://www.flickr.com/photos/biblarte/48307768721/in/photostream/

Fig. 37. Estudio Mario Novais, Retro del *Pavilhão da Honra* con portico e omaggio a Marques de Pombal, 1940, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: https://www.flickr.com/photos/biblarte/51260416537/in/album-72157606234802424/

Fig. 38. Estudio Mario Novais, Casa di sant'Antonio, 1940, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: https://www.flickr.com/photos/biblarte/51262190020/in/album-72157606234802424/

Fig. 39. Casimiro dos santos Vinagre, *Bairro Comercial e industrial*, 1940, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: https://mundopt40.omeka.net/exhibits/show/exposicaomundoportugues/item/50

Fig. 40. Casimiro dos santos Vinagre, *Bairro Comercial e industrial*, 1940, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: https://mundopt40.omeka.net/exhibits/show/exposicaomundoportugues/item/44

Fig. 41. Estudio Mario Novais, *Pavilhão da Colonização*, 1940, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: https://www.flickr.com/photos/biblarte/28289416756/in/album-72157606234802424/

Fig. 42. Estudio Mario Novais, *Pavilhão da Colonização*: *Sala dos antecedentes*, 1940, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: https://www.flickr.com/photos/biblarte/28162199642/in/album-72157606234802424/

Fig. 43. Estudio Mario Novais, *Pavilhão da Colonização*: Sala dedicata all'Oriente, 1940, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: https://www.flickr.com/photos/biblarte/28578478683/in/album-72157606234802424/

Fig. 44. Estudio Mario Novais, *Pavilhão da Colonização*: Sala della politica amministrativa, 1940, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: https://www.flickr.com/photos/biblarte/28577785493/in/album-72157606234802424/

Fig. 45. *"O café"* di Cândido Portinari, 1935, olio su tela. (Riproduzione da E. D. G. De Oliveira, *O emblemático Café: a Exposição do Mundo Português de 1940*, in "Visualidades" 9 (1), pp. 249-255, qui p. 249.)

Fig. 46. Casimiro dos santos Vinagre, *Pavilhão do Brasil*, 1940, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: https://www.flickr.com/photos/biblarte/12365382653

Fig. 47. Estudio Horacio Novais e Mario Novais, Colonne del *Pavilhão do Brasil*, 1940, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: https://padraodosdescobrimentos.pt/en/gallery/1940-the-portuguese-world-exhibition/

Fig. 48. Casimiro dos santos Vinagre, *Pavilhão do Brasil*, torre con sfera traforata e retro del padiglione con iscrizione dedicata a Getúlio Vargas, 1940, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: https://www.flickr.com/photos/biblarte/12365592794

Fig. 49. Raul Lino, Progetto finale per il padiglione del Brasile, per opera di Raul Lino, 1939, disegno, ResearchGate. Fonte: https://www.researchgate.net/figure/Exposicao-do-Mundo-Portugues-Pavilhao-do-Brasil-Independente-Portuguese-World_fig13_342314651

Fig. 50. *Pavilhão da Fundação*, 1940, fotografia, Arquivo Municipal de Lisboa. Fonte: http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt/pt/galerias/detalhes.php?id=15

Fig. 51. Passaggio pedonale tra il *Pavilhão da Fundação* e la Porta, 1940, fotografia, Arquivo Municipal de Lisboa. Fonte: http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt/pt/galerias/detalhes.php?id=15

Fig. 52. Estudio Mario Novais, *Pavilhão da Fundação*: sala dei documenti, 1940, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: https://www.flickr.com/photos/biblarte/28182745562/in/album-72157606234802424/

Fig. 53. Estudio Mario Novais, *Pavilhão da Fundação*: Sala delle battaglie, 1940, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: https://www.flickr.com/photos/biblarte/27685922043/in/album-72157606234802424/

Fig. 54. Estudio Mario Novais, *Pavilhão da Formação e da conquista*, facciata con iscrizioni, 1940, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: https://www.flickr.com/photos/biblarte/2679910788/in/album-72157606234802424/

Fig. 55. *Pavilhão da Formação e da conquista*: pannello con spada e undici castelli, 1940, fotografia, Arquivo Municipal de Lisboa. Fonte: http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt/pt/galerias/detalhes.php?id=15

Fig. 56. Estudio Mario Novais, *Pavilhão da Formação e da conquista*: sala della mappa, 1940, fotografia, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: https://www.flickr.com/photos/biblarte/28241514951/in/album-72157606234802424/

Fig. 57. Estudio Mario Novais, *Pavilhão da Indepêndencia*, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: https://www.flickr.com/photos/biblarte/28294758303/in/album-72157606234802424/

Fig. 58. Estudio Mario Novais, *Pavilhão da Indepêndencia*: Lastre con castelli e scudi presenti sulle facciate esterne, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: https://www.flickr.com/photos/biblarte/28625177740/in/album-72157606234802424/

Fig. 59. Estudio Mario Novais, *Pavilhão da Indepêndencia*: Lastre con castelli e scudi presenti sulle facciate esterne, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: https://www.flickr.com/photos/biblarte/28838581151/in/album-72157606234802424/

Fig. 60. Estudio Mario Novais, *Pavilhão da Indepêndencia*: Sala dedicata a Dom João I, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte:

https://www.flickr.com/photos/biblarte/27647448894/in/album-72157606234802424/

Fig. 61. Estudio Mario Novais, *Pavilhão da Indepêndencia*: Sala dedicata a Dom João IV, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: https://www.flickr.com/photos/biblarte/28046921766/in/album-72157606234802424/

Fig. 62. Estudio Mario Novais, *Pavilhão dos Descobrimentos*: suddivisione del padiglione e pannelli con ancora e corda, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: https://www.flickr.com/photos/biblarte/2679905414/in/album-72157606234802424/

Fig. 63. Estudio Mario Novais, *Pavilhão dos Descobrimentos*: lato esterno dell'edificio, pannello con ancora, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: https://www.flickr.com/photos/biblarte/28848098855/in/album-72157606234802424/

Fig. 64. Estudio Mario Novais, *Pavilhão dos Descobrimentos*: lato esterno dell'edificio, pannello con corda, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: https://www.flickr.com/photos/biblarte/2679904290/in/album-72157606234802424/

Fig. 65. Estudio Mario Novais, *Pavilhão dos Descobrimentos*: finto portico che nelle nicchie presentano degli stemmi, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: https://www.flickr.com/photos/biblarte/2679906570/in/album-72157606234802424/

Fig. 66. Estudio Mario Novais, *Pavilhão dos Descobrimentos*: lato interno dell'edificio, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian.

Fonte: https://www.flickr.com/photos/biblarte/28563635290/in/album-72157606234802424/

Fig. 67. Estudio Horacio Novais, *Esfera dos descobrimentos*, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: https://www.flickr.com/photos/biblarte/13448882045/in/photostream/

Fig. 68. Estudio Mario Novais, *Pavilhão dos Descobrimentos*: Sala dedicata a Dom Afonso V, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: https://www.flickr.com/photos/biblarte/28071668396/in/album-72157606234802424/

Fig. 69. Estudio Mario Novais, *Pavilhão dos Descobrimentos*: Sala dedicata a Dom João II, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: https://www.flickr.com/photos/biblarte/28105748515/in/album-72157606234802424/

Fig. 70. Estudio Mario Novais, Vista aerea di *Praça do Império*, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: https://www.flickr.com/photos/biblarte/48231612167/in/album-72157606234802424/

Fig. 71. Estudio Mario Novais, *Praça do Império*: fonte luminosa, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: https://www.flickr.com/photos/biblarte/2679091313/in/album-72157606234802424/

Fig. 72. Estudio Mario Novais, *Praça do Império*: I cavalli marini di António Duarte e le piscine rettangolari con giochi d'acqua, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: https://www.flickr.com/photos/biblarte/2679903492/in/album-72157606234802424/

Fig. 73. Estudio Mario Novais, Vista della piazza e dei caratteristici pavimenti, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: https://www.flickr.com/photos/biblarte/28849093035/in/album-72157606234802424/

Fig. 74. Estudio Mario Novais, *Aldeias portuguesas*, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: https://www.flickr.com/photos/biblarte/2679073967/in/album-72157606234802424/

Fig. 75. Estudio Mario Novais, *Aldeias portuguesas*, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: https://www.flickr.com/photos/biblarte/2679084965/in/album-72157606234802424/

Fig. 76. Estudio Mario Novais, *Aldeias portuguesas*, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: https://www.flickr.com/photos/biblarte/3247510560/in/album-72157606234802424/

Fig. 77. Estudio Mario Novais, *Aldeias portuguesas*, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: https://www.flickr.com/photos/biblarte/9143534130/in/photostream/

Fig. 78. Estudio Mario Novais, Figuranti a lavoro nelle *Aldeias portuguesas*, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: https://www.flickr.com/photos/biblarte/3247508660/in/album-72157606234802424/

Fig. 79. Estudio Mario Novais, Figuranti al lavoro nelle *Aldeias portuguesas*, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: https://www.flickr.com/photos/biblarte/3247509664/in/album-72157606234802424/

Fig. 80. Estudio Mario Novais, Figuranti al lavoro nelle *Aldeias portuguesas*, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte:

https://www.flickr.com/photos/biblarte/29112379062/in/album-72157606234802424/

Fig. 81. Estudio Mario Novais, *Centro Regional: Pavilhão do Prólogo*, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: https://www.flickr.com/photos/biblarte/29096807121/in/album-72157606234802424/

Fig. 82. Estudio Horacio Novais, *Centro regional: Pavilhão da Ouriversaria*, fotografia, 193?, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: https://www.flickr.com/photos/biblarte/48307230252/in/photostream/

Fig. 83. Estudio Mario Novais, *Centro Regional*: vista generale e *Pavilhão da Ouriversaria*, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: https://www.flickr.com/photos/biblarte/2679077527/in/album-72157606234802424/

Fig. 84. Estudio Horacio Novais, *Centro Regional: Pavilhão da terra e do mar*, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: https://www.flickr.com/photos/biblarte/2679092241/in/album-72157606234802424/

Fig. 85. Estudio Mario Novais, *Centro Regional: Pavilhão da terra e do mar*, fotografia, 193?, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: https://www.flickr.com/photos/biblarte/48322710027/in/photostream/

Fig. 86. Estudio Mario Novais, *Centro Regional*: faro del *Pavilhão da terra e do mar*, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: https://www.flickr.com/photos/biblarte/50397196918/in/album-72157606234802424/

Fig. 87. Estudio Mario Novais, *Centro Regional:* figuranti del *Pavilhão da terra e do mar*, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte:

https://www.flickr.com/photos/biblarte/27327661554/in/album-72157606234802424/

Fig. 88. Estudio Mario Novais, Interni del *Pavilhão da vida popular*, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: https://www.flickr.com/photos/biblarte/27838970812/in/album-72157606234802424/

Fig. 89. Estudio Mario Novais, interni del *Pavilhão da vida popular*, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: https://www.flickr.com/photos/biblarte/28742548473/in/album-72157606234802424/

Fig. 90. Estudio Mario Novais, Padiglione dell'etnografia metropolitana: *Pavilhão da vida popular*, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: https://www.flickr.com/photos/biblarte/51100883392/in/album-72157606234802424/

Fig. 91. Estudio Mario Novais, Vista aerea del *Pavilhão da vida popular* e dell'*Espelho da água*, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: https://www.flickr.com/photos/biblarte/28254187084/in/album-72157606234802424/

Fig. 92. Estudio Mario Novais, Uno dei due bassorilievi del *Pavilhão da vida popular*, ad opera dello scultore Barata Freio, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: https://www.flickr.com/photos/biblarte/50479699437/in/album-72157606234802424/

Fig. 93. Casimiro dos Santos Vinagre, *Secção colonial*: figuranti con abiti tipici, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte:

https://mundopt40.omeka.net/exhibits/show/exposicaomundoportugues/3percurso/seccaocolonial

Fig. 94. Casimiro dos Santos Vinagre, *Secção colonial*: figurante con abiti tipici, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: https://mundopt40.omeka.net/exhibits/show/exposicaomundoportugues/3percurso/seccaocolonial

Fig. 95. Carvalho Henriques, *Secção colonial: Emissora imperial*, fotografia, 1940, Arquivo Torre do Tombo. Fonte: https://digitarq.arquivos.pt/viewer?id=7761434

Fig. 96. Carvalho Henriques, *Secção colonial: Rua da India*, fotografia, 1940, Arquivo Torre do Tombo. Fonte: https://digitarq.arquivos.pt/viewer?id=7761436

Fig. 97. Eduardo Portugal, *Secção colonial*: Elefante accessibile nell'area dedicata all'India, fotografia, 1940, Arquivo Municipal de Lisboa. Fonte: https://padraodosdescobrimentos.pt/en/gallery/1940-the-portuguese-world-exhibition/

Fig. 98. Casimiro dos Santos Vinagre, *Secção colonial: Rua de Macau*, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: https://mundopt40.omeka.net/exhibits/show/exposicaomundoportugues/3percurso/seccaocolonial

Fig. 99. Eduardo Portugal, *Secção colonial*: Porta di accesso alla *Rua de Macau*, fotografia, 1940, Arquivo Municipal de Lisboa. Fonte: https://padraodosdescobrimentos.pt/en/gallery/1940-the-portuguese-world-exhibition/

Fig. 100. Casimiro dos Santos Vinagre, *Secção colonial: Pavilhão das Ilhas* e Padiglione della Guinea, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte:

https://mundopt40.omeka.net/exhibits/show/exposicaomundoportugues/3percurso/seccaocolonial

Fig. 101. Casimiro dos Santos Vinagre, *Secção colonial*: villaggi indigeni, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: https://mundopt40.omeka.net/exhibits/show/exposicaomundoportugues/3percurso/seccaocolonial

Fig. 102. Estudio Mario Novais, Vista dell'*Espelho da água* e del *Pavilhão dos Desportos Náuticos*, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: https://www.flickr.com/photos/biblarte/50404398086/in/album-72157606234802424/

Fig. 103. Estudio Mario Novais, *Espelho da água*, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: https://www.flickr.com/photos/biblarte/51101263445/in/album-72157606234802424/

Fig. 104. Estudio Mario Novais, *Espelho da água*: accesso all'area, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: https://www.flickr.com/photos/biblarte/51261417423/in/album-72157606234802424/

Fig. 105. Estudio Mario Novais, *Nau Portugal*, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: https://www.flickr.com/photos/biblarte/28233286133/in/album-72157606234802424/

Fig. 106. Estudio Mario Novais, *Padrão dos descobrimentos*: lato destro, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: https://www.flickr.com/photos/biblarte/2679070041/in/album-72157606234802424/

Fig. 107. Estudio Mario Novais, *Padrão dos descobrimentos*: lato sinistro, fotografia, 1940, Biblioteca de arte Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: https://www.flickr.com/photos/biblarte/2679888660/in/album-72157606234802424/

Fig. 108. Articolo del *Diario de Lisboa* sull'arrivo della nave *"Monarch of Bermuda"*;
Diário de Lisboa, nº 6317, Ano 20, 24 de Junho de 1940, p. 5

Fig. 109. Articolo del *Diario de Lisboa* sull'arrivo del Duca di Kent a Lisbona;
Diário de Lisboa, nº 6318, Ano 20, 25 de Junho de 1940, p. 4.

Fig. 110. Articolo del *Diario de Lisboa* sul cerimoniale tenutosi al *Palacio da Ajuda* per i rappresentanti diplomatici;
Diário de Lisboa, nº 6319, Ano 20, 26 de Junho de 1940, pp. 4-5

Fig. 111. Articolo del *Diario de Lisboa* che riporta la notizia di un pranzo tra giornalisti, scrittori e artisti portoghesi e ambasciata straordinaria del Brasile;
Diário de Lisboa, nº 6317, Ano 20, 24 de Junho de 1940, p. 4.

Bibliografia

Libri

- A. Esposito, G. Leoni, Fernando Távora. Opera completa, Milano, Electa Mondadori, 2005.
- A. Esposito; G. Leoni, Eduardo Souto de Moura, Milano, Mondadori Electa, 2012.
- AA.VV, *Salazar e o salazarismo*, Lisbona, Publicações Dom Quixote, 1989.
- AA.VV, *O Estado Novo: Das origens ao fim da autarcia 1926 – 1959*, Lisbona, Editorial Fragmentos, 1987.
- AA.VV, *Os anos de Salazar: o que se contava e o que se ocultava durante o estado novo*, Lisbona, Centro editor PD, 2008
- AA. VV, *The portuguese world exhibition. Explaining Belém*, Lisbona, Editor Fundação Centro Cultural de Belém (CCB), 2016.
- Catalogo de Secção Colonial do Mundo Português, catalogo ufficiale della sezione coloniale (Lisbona, 23 giugno-2 dicembre 1940), Lisbona, 1940.
- Eduardo Souto de Moura. Ricordi, Opere, Progetti, Milano, Electa architettura, 2020.
- G. Adinolfi, *Ai confini del fascismo. Propaganda e consenso nel Portogallo salazarista (1932-1944)*, Milano, Franco Angeli Editore, 2007.
- G. Leoni, A. Esposito, Eduardo Souto de Moura, Milano, Electa Mondadori, 2005.
- G. Leoni, Alvaro Siza, Milano, Motta Architettura, 2009.
- Guia da Exposição do Mundo Português, catalogo ufficiale della mostra (Lisbona, 23 giugno – 2 dicembre 1940), Lisbona, 1940.
- J. A. França, *História da arte em Portugal: O modernismo*, Lisbona, Editorial Presença, 2004.
- J.M. Fernandes, *Português Suave. Arquitecturas do Estado Novo*, Lisbona, Instituto português do Património Arquitectónico (IPPAR), 2003.
- P.R. Nobre, *Belém e a exposição do mundo português. Cidade, urbanidade e patrimonónio urbano*, Lisbona, Livros Horizonte, 2019.

- P. V. De Almeida, *A arquitectura no Estado Novo. Uma leitura crítica*, Lisbona, Livros Horizonte, 2002.

Saggio:

- D. Raizman, E. Robey, *Introduction: communities real and imagined: world's fairs and political meanings*, in *Expanding Nationalisms at World's Fairs: identity, diversity and exchange, 1851 -1915*, a cura di D. Raizman e E. Robey, Londra, Routledge, 2021, pp. 1 -12.
- M. M. Baptista, *A Lusofonia não é um jardim. Ou da necessidade de "perder o medo às realidades e aos mosquitos"*, in Comunicação e Lusofonia: Para uma abordagem crítica da cultura e dos media, a cura di Moisés de Lemos Martins, Porto, Campo das letras editores, 2006, pp. 99-129.

Articoli:

- A. Duarte Rodrigues, *A linguagem do império nas esculturas do Jardim Botânico Tropical em Lisboa*, in "Revista Brasileira de História da Mídia (RBHM)" (5), 2016, pp. 61-84.
- A. Soffritti, *Estado Novo: la "Novità" della tradizione. Per una semantica del tempo durante la fase di consolidamento del salazarismo*, in "Lingue e Linguaggi" (32), 2019, pp. 405 – 422.
- A. Soffritti, *"Que lindo cenário!" Trasformazione della facciata nazionale durante l'estado novo*, in "Biblos" 3 (5), 2019, pp. 147-171.
- AA. VV, *A arquitectura e o debate cultural no séc. XIX português*, in "Cadernos de arquitectura" 4, 1985, pp. 13-23 e pp. 29-37.
- B. L. McLaren, *Architecture during wartime: the Mostra d'Oltremare and Esposizione Universale di Roma*, in "Architectural Theory Review", 19 (3), 2014, pp. 299 – 318.
- C. Castelo, *Simulação e dissimula ção do império colonial português em Belém, Lisboa (1940/2020): a secção colonial e o jardim botânico tropical*, in "Anais do Museu Histórico Nacional", 54, 2021, pp. 1-24.

- C. Ribeiro, *A educação estética da Nação e a "Campagna do Bom Gosto" de António Ferro (1940- 1949)*, in "Estudos Ibero – Americanos" 43 (2), 2017, pp. 289 – 302.
- C. Ribeiro, *História e Império. Exposições portuguesas e o estabelecimento de modelos de rapresentação identitária: a I Exposição Colonial Portuguesa, a Exposição* Histórica da Ocupaç*ão no Século XIX e a Secção Colonial da Exposição do Mundo Português,* atti di convegno (Coimbra, Faculdade de Economia, 11-13 settembre 2014), 2014, pp. 1-18.
- D. Corkill, J. C. Pina Almeida, *Commemoration and propaganda in Salazar's Portugal: The "Mundo Português" Exposition of 1940*, in "Journal of contemporary history" 44 (3), 2009, pp. 381 -399.
- E. D. G. De Oliveira, *O emblemático Café: a Exposição do Mundo Português de 1940*, in "Visualidades" 9 (1), 2011, pp. 249-255.
- E. Matos, *A cultura popular na pavimentação artística da Praça do império na Exposição do Mundo Português de 1940*, in "Cadernos de Arte Pública CAP" 2 (1), 2020, pp. 47-61.
- E. W. Sapega, *Image and Counter-Image: the place of Salazarist images of National identity* in "Contemporary Portuguese Visual Culture", Luso-Brazilian Review XXXIX (II), 2002, pp. 45-64.
- F. Rosas, *O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo*, in "Análise Social" XXXV (157), 2001, pp. 1031-1054.
- G. Leoni, *Cosmopolitismo vs Internazionalismo*, in "Rassegna di architettura e urbanistica" 147 (3), 2015, pp. 21 – 29.
- J. Augusto França, *Os Anos 40 na Arte Portuguesa*, in Os anos 40 na Arte Portuguesa, cat. (Lisbona, Fundação Calouste Gulbekian, 30 marzo – 17 maggio 1982), a cura de Fundação Calouste Gulbekian, Lisbona, 1982, pp. 22 -45.
- J.G. Rui Ramos, *Ser moderno em 1900: a arquitectura de Ventura terra e Raul Lino*, atti di convegno (Coimbra, Faculdade de Arquitectura universidade de Porto, 22 ottobre 2009), 2010, pp. 1-15.

- J. F. S. F. Borges Pereira, *A exposição histórica do mundo português e os seus arquitectos. Subsídios para a melhor compreensão da arquitectura nacional no dealbar da década del 40*, in "Revista Arquitectura Lusíada" (7), 2015, pp. 93 -108.
- L. Marroni, *"Portugal não è um país pequeno". A lição de colonialismo na Exposição Colonial do Porto de 1934,* in "História" IV (3), 2013, pp. 59-78, .
- M. de Lemos Martins, M. Oliveira, M. Bandeira, *O "Mundo Português" da exposição del 1940 em postais illustrados: o global numa visão lusocêntrica*, in "Revista de comunicação e linguagens" (42), 2012, pp. 265 – 277.
- M. Maria Giovanaz, *Dar a ver Portugal: uma análise do planejamento das commemorações dos centenários de 1940*, atti di convegno (Porto, universidade de letras, 5 -7 novembre 2014), 2014, pp. 143 – 156.
- M. Stone, *Staging fascism: the exhibition of the fascist revolution*, in "Journal of contemporary history", 28 (2), 1993, pp. 215 – 243.
- N. Rosmaninho, *A "Casa Portuguesa" e outras "Casas Nacionais"*, in "Revista da Universidade de Aveiro" 19 (20), 2002, pp. 225-250.
- S. Ferreira, *"O pavilhão do Mar": a Nau Portugal da Exposição do Mundo Português (1940) ou a arte na talha ao serviço da cenografia política*, in "Cadernos do Arquivo Municipal" 2 (7), 2017, pp. 257-288.
- T. Gallagher, *Controlled Repression in Salazar's Portugal*, in "Journal of contemporary history" 14 (3), 1979, pp. 385- 402.

Tesi di Laurea

- A. L. de Oliveira Torquato, tesi di dottorato, "O Espetáculo do império eterno. As Relações entre cultura, política e propaganda no contexto dos Centenários de 1940 em Portugal", porto Alegre 2017.
- J. F. S. F. Borges Pereira, tesi magistrale "Os arquitectos do Mundo Português – 'rapazes cheios de talento' ", Lisbona 2014.

- N. M. L. da Silva e Sousa, tesi magistrale, “O património como recurso ideológico, Cultural e turístico: Belém como Espaço cultural de identidade e Memória”, Lisbona 2011.
- R. A. D do Nascimento, tesi di dottorato “O ‘Brasil colonial’ e a Exposi*ção* do mundo português de 1940”, Salvador de Bahia, 2008
- S. C. Gonçalves da Silva, Tesi magistrale, “A Exposi*ção* de Belém. Novos elementos para a construção de uma ‘memória’ “, Lisbona 2008

Sitografia

- Biblioteca de arte Gulbenkian: https://mundopt40.omeka.net/exhibits/show/exposicaomundoportugues (ultimo accesso 15/02/2022)
- Camara municipal de Sintra: http://tracodoarquiteto.cm-sintra.pt/antonio-lino1/projectos-antonio-lino (ultimo accesso 19/12/2021)
- José Leite, Espelho da água, in “Restos de colecção”, 29 ottobre 2014: https://restosdecoleccao.blogspot.com/2014/10/espelho-dagua.html (19/12/2021)
- Padrão dos descobrimentos: https://padraodosdescobrimentos.pt/padrao-dos-descobrimentos/(ultimo accesso 22/12/2021)
- Sito Treccani: https://www.treccani.it/enciclopedia/afonso-de-albuquerque/
- Sito Unesco PT: https://unescoportugal.mne.gov.pt/pt/
- Universidade de Lisboa: https://reabilitacao-jbt.ulisboa.pt

Videografia

- Documentario Ufficiale dell’Exposição do mundo portugues: https://www.youtube.com/watch?v=N1VHuwM-HZk
- RTP Ensino: https://ensina.rtp.pt/artigo/manuelino/
- RTP Ensino: https://www.youtube.com/watch?v=dV-k1maP5bk