

I musei nella dittatura portoghese 1926-1974

Giovanni Pinna

Nel numero 21 di *Nuova Museologia* del 2009 pubblicai un articolo sui musei nelle grandi dittature europee di Germania, Italia e Spagna. Questo articolo era una prima sintesi di un capitolo assai più ampio destinato ad apparire in un volume sui rapporti fra politica e potere, nel quale si tratterà naturalmente della politica museale in Unione Sovietica e dei principali paesi satelliti di Mosca, e nel quale troverà posto anche lo scritto sui musei durante la dittatura portoghese (1926-1974) che qui propongo in anticipo ai lettori di *Nuova Museologia*.

Nei primi decenni del secolo appena passato il Portogallo fu scosso da una rapida successione di eventi politici traumatici: nel 1910 un colpo di stato espulse la monarchia e instaurò una repubblica fortemente laica e anticlericale che tuttavia per oltre quindici anni dovette registrare un'alta conflittualità politica e scarsi successi sul piano economico e delle riforme sociali. Ciò condusse nel 1926 a un colpo di stato militare da parte del generale António Óscar de Fragoso Carmona che portò all'instaurazione della Seconda Repubblica o Estado Novo alla quale nel 1933 un referendum diede legittimità costituzionale. Già un anno prima del referendum era divenuto Presidente del consiglio l'economista di Coimbra António de Oliveira Salazar che aveva ottenuto buoni successi in campo economico come ministro delle finanze e che rimase al potere fino al 1974 creando un regime di stampo fascista le cui parole d'ordine erano legge, ordine, progresso e lavoro, e la cui politica si fondava sul corporativismo, sull'identità nazionale e sulla tutela dei valori etici e patriottici.

Durante il periodo della dittatura, fino agli anni Sessanta, la museologia portoghese¹ fu sottomessa ai principi ideologici del regime, alla sua politica commemorativa e ai particolari criteri di interpretazione del patrimonio monumen-

tale, in una notevole continuità rispetto alla politica museale della Prima Repubblica. Questa aveva organizzato la tutela, l'inventariazione e la gestione museale del patrimonio culturale e aveva impostato una politica museale improntata alla decentralizzazione e a una funzione essenzialmente pedagogica e divulgatrice dei musei, stabilendo l'accesso gratuito alle istituzioni culturali; ciò aveva permesso fra il 1912 e il 1924 di realizzare 13 musei regionali (di arte, archeologia, storia e numismatica), due musei nazionali (di arte antica e di arte contemporanea) e musei di varia tipologia, come il museo della città di Lisbona, il Museo Escola Joã, il Museo Antoniano e diverse case museo. La politica di decentralizzazione della Prima Repubblica era essenzialmente un

decentramento fisico e non implicava per i singoli musei nessuna autonomia di gestione; con una legge del 1924 era stato infatti istituito un Consiglio Superiore in tre parti, per le belle arti, per le arti applicate e per l'archeologia, che esercitava un potere assoluto sui musei: esso era responsabile dello studio, della conservazione e dell'arricchimento delle collezioni, e aveva l'ultima parola sulle acquisizioni, nella realizzazione di nuo-



Il palazzo del Museo Soares do Reis a Porto. (Foto Giovanni Pinna)

vi musei, sull'edilizia museale, sulle mostre temporanee e sull'organizzazione dei contenuti dei musei potendo decidere quali oggetti dovevano essere esposti e quali rimanere nei depositi (Lira, 1999b). La Repubblica considerava il patrimonio culturale essenziale alla nazione e nel 1926 emanò un nuovo decreto che imponeva una stretta tutela, estendeva il suo potere anche ai beni privati, fissava limiti all'esportazione e stabiliva una tassa sugli oggetti artistici e archeologici di cui si chiedeva l'esportazione pari al 50% del loro valore.

Il corpus legislativo della Prima Repubblica in tema di tutela del patrimonio e organizzazione dei musei fu assorbito quasi immutato dal governo nato dal colpo di stato militare

del 1926. Non mancarono tuttavia i cambiamenti di rilievo: nel 1931 fu reintrodotta il biglietto di ingresso ai musei, cui si poteva però accedere gratuitamente due giorni alla settimana. Con un decreto del 1932, che all'epoca fu definito "una carta organica dei musei portoghesi", il nuovo regime tentò una semplificazione burocratica sostituendo i preesistenti tre consigli di arti e di archeologia con un Consiglio Superiore di Belle Arti con funzioni tecniche e amministrative, e attribuendo le funzioni di carattere speculativo e accademico all'Accademia Nazionale di Belle Arti; lo stesso decreto riconobbe il ruolo dei direttori dei musei cui fu assegnata una maggiore rappresentanza nel Consiglio in una sezione espressamente dedicata alla musei. Venivano inoltre create commissioni municipali di arte e di archeologia con funzioni consultive, prive però di qualsiasi influenza in ambito museale. Il decreto classificava i musei in tre gruppi (nazionali, regionali e locali di valore artistico, storico o archeologico); i direttori dei musei nazionali erano di nomina governativa, mentre per gli altri musei la direzione poteva essere assunta solo dopo un tirocinio di tre anni nel Museo Nazionale di Arte Antica, che divenne così la scuola museologica nazionale. In questo quadro politico vanno inquadrati l'elevazione a museo nazionale nel 1932 del Museo Soares do Reis a Porto, fondato da Pedro IV nel 1833, il piano di rilancio dei musei etnografici regionali, le attività museologiche associate alle commemorazioni del 1940, e il già citato Museo di Arte Popolare. Un'inchiesta realizzata negli anni Trenta dal Museo Nazionale di Arte Antica identificava tre musei nazionali, sette regionali e altri 33 sparsi per il paese, dei quali 22 dipendenti dalle municipalità.

Fin dall'inizio della dittatura, negli anni 1932-1933, Salazar aveva sostenuto l'autoritarismo del regime attraverso un'ideologia che identificava famiglia, tradizione, patria e cattolicesimo come gli elementi fondamentali dell'identità del popolo portoghese, e aveva messo in atto una politica culturale che faceva perno, da un lato, sulla tradizione rurale come principale custode di tali elementi, e, dall'altro, sui "malefici e la degenerazione" della civiltà urbana, che, con le sue pulsioni verso la modernità, era incapace di garantire stabilità a quelle che egli riteneva fossero le radici tradizionali della società lusitana. Enfatizzando il carattere essenzialmente contadino della società portoghese e il suo legame con le tradizioni spirituali, e negando nello stesso tempo ogni ruolo positivo della società urbana, il regime salazarista rincorreva l'immagine di "una società pacifica, disciplinata, ordinata, lontana dalla logica del conflitto sociale come fattore di mutamento sociale, in quanto auto-realizzata nella continuità della tradizione" (Melo, p. 48). Una società a economia essenzialmente agricola (ma anche marinara), i cui elementi costitutivi erano la propria storia, le proprie tradizioni e la propria psicologia, una società in cui la cultura e l'iden-

tà nazionali si identificavano perciò con la cultura popolare in un'utopistica nostalgia per le radici contadine.

Per tutti gli anni della dittatura compito della politica culturale fu quello di far emergere questa cultura popolare attraverso una gigantesca caccia al tesoro, lanciata dallo stesso Salazar attraverso un'etnografia strumentalizzata, organica al potere, attenta a salvaguardare, come priorità civile e professionale, i valori identitari comuni a tutta la nazione e a impedire che identità locali si sviluppassero oltre la soglia del folclore.

A questo fine il regime utilizzò due tipi di media, definibili grossolanamente del "saper vedere" e del "saper fare": da un lato forme di comunicazione che usavano i sensi, il modo di vedere il mondo, come cinema, teatro, radio, letteratura, dall'altro forme di comunicazione che usavano il gesto, il modo di vivere con il corpo, come l'educazione fisica, la danza, le conferenze pubbliche popolari, l'artigianato (Melo, p. 77 e seguenti). Si organizzarono così biblioteche popolari, feste folcloristiche, sessioni di lettura, si promossero generi letterari tradizionali e una letteratura per il popolo, e si creò una rete di musei rurali. Questi ultimi erano musei dedicati soprattutto all'artigianato regionale, finalizzati alla valorizzazione delle culture locali come riflesso delle realtà regionali, attraverso cui si pretendeva che il popolo rappresentasse se stesso, con l'esposizione degli oggetti materiali di uso quotidiano, secondo un modello strettamente tradizionale e una museologia popolare che si affidava ai più semplici strumenti della comunicazione. I musei rurali erano ospitati nelle case del popolo, e siccome erano i centri politici e sociali del villaggio, rappresentanti simbolicamente la nazione, essi divenivano a loro volta luoghi centrali della vita sociale e culturale delle singole comunità locali: "Questo gioco di scale (il paese rappresentato dal villaggio, questo rappresentato dalla casa del popolo, a sua volta rappresentata dal museo, esattamente come bambole russe che si inseriscono una nell'altra) è portato al parossismo di massima autopromozione, per quanto riguarda il museo, con riproduzioni in scala ridotta di artefatti culturali. Pupazzi di panno o di argilla rappresentano e stabiliscono i modelli dei vestiti tradizionali, miniature di attrezzi, di utensili, di carri da trasporto, realizzano un'immagine viva delle attività professionali della vita del villaggio" (Melo, p. 78).

L'etnografia portoghese fu dunque orientata dal regime allo studio del folclore, e musei del folclore furono quindi i musei etnografici. Fra essi il Museo de Arte Popular istituito nel 1948 "come materializzazione archetipa della concezione ufficiale della cultura popolare nella versione folclorica. Consisteva, in generale, in una galleria di tipi etnici, illustrata con un insieme di corrispondenti artefatti regionali e illustrata con murali di artisti moderni e brevi frasi poetiche. Un unico vestigio della cultura urbana deve essere ricordato: lo spazio dedicato a Lisbona (in ragione di San Antonio)" (Me-

lo, p. 79). In sostanza si trattava di un'illustrazione delle etnie secondo la suddivisione del paese in provincie amministrative, nella più nitida concezione culturale ed estetica dell'Estado Novo. L'inaugurazione di questo museo, al cui ingresso la scritta "Ao povo poruguês, autor deste museu"² accoglieva i visitatori, fu il culmine del processo di fissazione visiva, estetica e simbolica, del mondo della cultura popolare. Come una fotografia panoramica che fissasse una sintesi capace di integrare particolarismi stereotipati: "questo museo – scrisse il poeta fascista António Ferro, fondatore del museo – è l'esemplificazione viva e indiscutibile, di tutto quanto ho desiderato esprimere con il mio pensiero e con le mie parole: esempio di sovranità spirituale, della nostra profonda identità, ritratto dell'anima di un popolo che non vuole rinunciare né alla sua grazia, né al suo carattere". Il museo ebbe effetti importanti nel riorientare gli studi etnografici portoghesi, sostituendo il nuovo approccio folclorico all'approccio scientifico interpretato sino ad allora dal Museo Etnológico Dr. Leite de Vasconcelos risalente alla fine dell'Ottocento.

Lo stesso António Ferro, segretario della Propaganda Nazionale, fu un grande promotore della politica che Daniel Melo definisce di monumentalizzazione e di folclorizzazione della cultura popolare portoghese, ideatore della Grande Esposizione del Mondo Portoghese ("A Grande Exposição do Mundo Português") del 1940, su tre sezioni – storica, coloniale e di etnografia metropolitana, intesa quest'ultima come una grande esposizione etnografica –, che per sei mesi avrebbe dovuto rappresentare tutto il Portogallo in un angolo di Belem. Questa esposizione, utilizzando le collezioni riunite per le mostre di arte portoghese organizzate da António Ferro a Londra nel 1936 e a Ginevra nel 1935, avrebbe poi dato origine e sede fisica al Museu de Arte Popular. Nella mostra del 1940, l'esposizione di etnografia metropolitana fu divisa in due parti secondo l'etnografia folclorica di Ferro: il "Villaggio Portoghese" e un settore di "Vita Popolare". Nel primo settore un grande villaggio, composto di case rappresentative dell'architettura caratteristica di ciascuna delle 21 province dell'impero, ospitava i rispettivi abitanti, con i loro indumenti tradizionali, che dovevano riprodurre gli usi e i costumi delle loro regioni. Nel secondo settore cinque padiglioni ospitavano mostre tematiche dedicate a varie manifestazioni della cultura materiale: il padiglione dell'oreficeria, quello del mare e della terra (con attrezzi utilizzati nella pesca, nella pastorizia, in agricoltura, accompagnati da oggetti religiosi o legati alla superstizione popolare), quello delle arti e delle industrie popolari (artigianato e modelli di architettura tradizionale), il padiglione dei trasporti, della tessitura e della ceramica e il padiglione della tradizione dolciaria. In alcuni padiglioni furono realizzati laboratori in cui gli artigiani lavoravano di fronte al pubblico realizzando oggetti tipici dell'artigianato portoghese, come avveniva anche nel "Villaggio Portoghese".

La creazione del nazionalismo portoghese promosso dalla politica dell'Estado Novo non si basava solo sulla folclorizzazione della cultura popolare; altri elementi entravano in gioco nella propaganda del regime: una rilettura della storia come una successione di avvenimenti storici personificati da personaggi mitizzati in quanto garanti dell'integrità territoriale del Portogallo, la stessa integrità territoriale della nazione e la presentazione dell'impero portoghese come una grande nazione nata dalle scoperte marittime, in cui il territorio metropolitano e le colonie³ formavano un'unità inseparabile (Lira, 1996).

I musei e le grandi esposizioni temporanee del regime furono di sostegno alla propaganda di questi temi: i musei etnografici naturalmente, che presentavano il popolo portoghese nei multiformi aspetti della sua cultura materiale, la vita di ogni giorno, il lavoro, le risorse e i costumi tradizionali, e i musei di storia e di archeologia le cui esposizioni, organizzate cronologicamente, tendevano a presentare una verità storica manipolata la cui veridicità era testimoniata dai documenti e dagli oggetti, e nelle quali era evidente uno sforzo verso la spiegazione piuttosto che verso la narrazione (Lilia, 2002). In un articolo del 1995 Katina Lillios (p. 68) sostiene, per esempio, che durante il regime gli archeologi diedero dell'età del bronzo portoghese un'interpretazione coerente con il pensiero di Salazar, in quanto essa sembrava dimostrare la colonizzazione come un dovere dei popoli più civilizzati nei confronti dei meno evoluti, e la religione come punto centrale della politica sociale. Su questa interpretazione erano costruite le esposizioni di musei quali il Museu Conde de Castro Guimarães a Cascais, con la sua ricca collezione di importanti siti dell'età del bronzo, e il Museu Nacional de Arqueologia di Lisbona, le cui esposizioni, dopo la rivoluzione, sostituirono l'interpretazione "salazariana" con una visione più marxista della preistoria, basata su conflitti di classe, controllo territoriale, surplus di risorse.

L'integrità della nazione con l'inclusione di tutti i territori dell'impero e la legittimità dell'impero in quanto nato nel corso della storia dei viaggi e dalle scoperte erano temi che venivano enfatizzati sia nelle esposizioni dei musei, nei quali si erano formate ricche collezioni di oggetti provenienti dai territori d'oltremare, sia soprattutto nelle grandi esposizioni temporanee, come nei padiglioni coloniali dell'esposizione di Belem del 1940 (il giardino coloniale, il monumento allo "sforzo coloniale", il padiglione di Angola e Mozambico, il padiglione della colonizzazione) che ricordavano ai visitatori che uno dei capisaldi del nazionalismo imposto dall'Estado Novo era la considerazione del Portogallo come nazione multicontinentale in cui il territorio metropolitano era inseparabile dalle colonie, il cui possesso era legittimato dall'evangelizzazione e civilizzazione che nei secoli il Portogallo aveva diffuso in Africa, Sud America e Asia.

Per contro i portoghesi non si distinsero per la creazione di musei nelle colonie d'oltremare. Per quanto riguarda le due più grandi colonie africane, il primo museo fu aperto a Maputo nel Mozambico nel 1913; si trattava di un museo di storia naturale, con collezioni geologiche, mineralogiche e zoologiche, come lo saranno altri istituti creati per promuovere la conoscenza dei territori coloniali e lo sfruttamento delle risorse naturali. Fra essi il Museu Geológico Freire de Andrade⁴, inaugurato sempre a Maputo negli anni Quaranta, la cui finalità era quella di mostrare le specie minerali i cui giacimenti potevano essere sfruttati economicamente. Poca attenzione fu invece data all'etnografia locale, poiché, come ebbe a dire nel 1954 il Primo ministro Marcelo Caetano, gli africani non avevano scoperto "nessuna invenzione o nessuna tecnica utile [...], essi non hanno fatto nulla che possa essere paragonato alle realizzazioni culturali e tecnologiche degli europei o anche degli asiatici"

(Gaugue, 1999). Così nel museo di Luanda, fondato nel 1938, la presentazione delle culture africane era esemplificata all'estremo: la cultura materiale indigena dell'Angola era sintetizzata dall'esposizione di una freccia di ferro, da un *boue*, da un *seau à lait* e da una statuetta lignea. Altrove, i musei etnografici erano creati perché gli oggetti esposti servissero da modello alla produzione artigianale e come luoghi ove gli artigiani potevano vendere i loro prodotti; accanto agli artigiani al lavoro, una sorta di documenti in carne e ossa, potevano far parte dell'esposizione anche trofei coloniali viventi, come al museo di Dundo, fondato nel 1936, ove si dice venisse esposto a mo' di trofeo vivente un capo tradizionale, con tutti i suoi ornamenti. Nei musei etnografici, se così possiamo chiamarli, la storia della colonizzazione era trattata più diffusamente delle culture locali; nel museo di Nova Lisboa (l'attuale Huambo) in Angola, inaugurato nel 1957, erano riuniti soprattutto documenti e oggetti relativi all'occupazione coloniale, mentre la collezione angolana era assai povera (Gaugue, 1999). All'occupazione coloniale del Mozambico fu dedicato il museo di storia militare aperto nel 1955 nell'antica Fortaleza de Maputo.

L'integrità della nazione e l'enfaticizzazione della cultura popolare trovarono un punto di riunione emblematico

nel 1965 nel progetto per l'istituzione di un museo destinato a illustrare l'etnografia delle colonie portoghesi: il Museu de Etnologia do Ultramar. L'etnologo António Jorge Dias, direttore del Centro di studi di antropologia culturale, che dipendeva dal ministero d'oltremare, suggerì che tale museo avrebbe dovuto integrare in un Museu do Povo Português il museo d'oltremare e il Museu de Arte Popular, sostenendo la necessità dell'unità culturale delle colonie con il territorio metropolitano, pilastro del nazionalismo dell'Estado Novo: "non siamo un paese con colonie – scrisse nel sostenere il progetto – ma un paese con province sparse su vari continenti. Pertanto il nostro museo dovrebbe essere un Museo del popolo portoghese, o dell'uomo portoghese, rappresentato dalle province metropolitane e d'oltremare. [...] Il Museo dell'Uomo Portoghese deve avere come fine suprema la documentazione della formazione del

popolo portoghese dalla preistoria, e di esprimere in maniera speciale la sua espansione oltremare e i diversi contatti che nel corso del tempo si sono stabiliti con i diversi popoli con cui convive, in modo da dare un'immagine della storia *sui generis* di un popolo di agricoltori, pastori e pescatori che si è espanso sui cinque continenti della Terra, dando origine a svariatissime forme di culture e giungendo a formare una patria multirazziale estremamente originale" (in

Melo, p. 238). Tuttavia, sebbene avesse potuto essere un tassello della sua ideologia nazionalista, l'Estado Novo non riuscì a realizzare il Museu de Etnologia do Ultramar, che fu invece aperto al pubblico dopo la rivoluzione dei garofani con il nome di Museu Nacional de Etnologia.

I temi delle esposizioni del regime non erano limitati all'enfaticizzazione dell'impero coloniale e delle scoperte marittime, cui furono dedicate l'"Exposição Colonial Portuguesa" (Porto 1934), l'"Exposição Histórica da Ocupação" (Lisbona 1937) e l'"Exposição Henriquina" (Lisbona 1960), ma toccarono altri temi importanti, come l'attività del governo verso la cultura e l'arte e i successi del regime soprattutto in campo economico, di cui parlarono l'"Exposição do ano X da Revolução Nacional" (Lisbona 1936), l'"Exposição marítima do Norte de Portugal" (Porto 1939), l'"Exposição de Obras Públicas" (Li-



L'ingresso del Museo di Archeologia di Lisbona. (Foto Giovanni Pinna)

sbona 1948) e la mostra “Conheça a sua Terra como país industrial” (Lisbona 1957), e la dimostrazione dell'autorevolezza storica e culturale della nazione con le esposizioni sull'arte portoghese alla Royal Academy di Londra nel 1955-56, la partecipazione all'esposizione internazionale di Parigi del 1937 e alle esposizioni di New York e di San Francisco del 1939, che furono l'occasione per far uscire il Portogallo dal suo isolamento internazionale. All'esposizione di Parigi il Portogallo partecipò con un padiglione sulle rive della Senna di fronte al quale era ormeggiata una tradizionale barca da trasporto, mentre nell'atrio troneggiava una statua di Salazar con le insegne accademiche dell'università di Coimbra⁵.

L'Estado Novo affidò dunque la propaganda a grandi esposizioni temporanee che prendevano a modello, sia nelle finalità della comunicazione, sia nella forma stessa della comunicazione, sia nel coinvolgimento di architetti e artisti organici al regime, le grandi mostre che il regime fascista italiano aveva organizzato in Italia negli anni Trenta. Come per le esposizioni mussoliniane, le finalità propagandistiche non erano certo celate: in occasione dell'esposizione organizzata nel 1937 nel Parco Eduardo VII di Lisbona, parallelamente al primo Congresso dell'Unione Nazionale, lo stesso Salazar aveva dichiarato che l'intento della mostra era quello di dare “una dimostrazione pubblica della coesione, dell'unità e dell'omogeneità del regime”.

Questa era anche la finalità, per esempio, dell'“Exposição Colonial Portuguesa” del 1934, la prima esposizione organizzata dall'Estado Novo con una dimensione nazionale; essa aveva l'intento di dare una dimensione fisica alla politica nazionalista, mostrando l'unità e l'organizzazione dell'impero e i benefici che queste avevano ricevuto dalla colonizzazione. Nel Crystal Palace di Porto e nei suoi giardini era ricostruito l'impero portoghese; nell'esposizione, scrive Lira (2001a) “era possibile ammirare animali e oggetti etnografici portati da tutto l'Impero; era anche possibile assaggiare cibi esotici d'Africa e d'Asia; per dare all'esposizione un vero colore, furono portati a Porto nativi dalle colonie che vissero nei giardini del Crystal Palace per settimane”; il che dimostra come gli esseri umani fossero usati come oggetti. L'ultimo giorno della mostra un

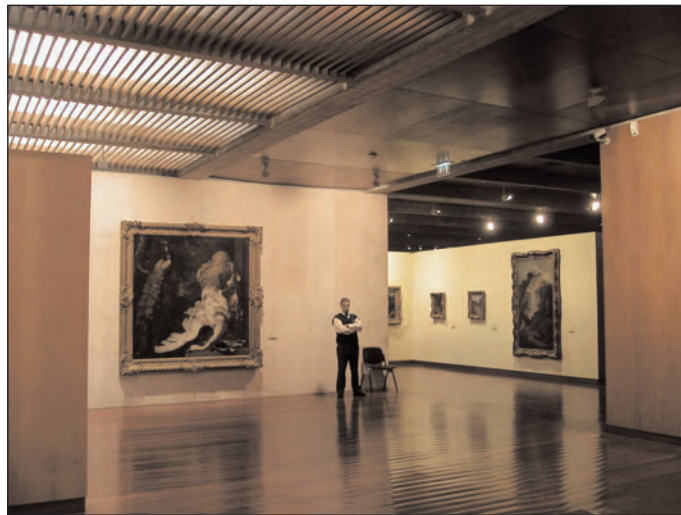
Corteo Coloniale percorse le strade di Porto: “un gran numero di uomini e donne con vestiti tradizionali, animali e veicoli, che rappresentavano le diverse province portoghesi, marciarono lungo le strade affollate di spettatori” (Lira, 1999a). La costante esposizione dei nativi delle colonie accanto ai nativi delle province portoghesi, cosa che sarà ripetuta in molte mostre del regime, oltre a fornire l'immagine unitaria della nazione “negava la possibilità di interpretare la presenza dei nativi delle colonie come un atto di razzismo” (Lira, 2001a, p. 6).

Qualche anno dopo, nel 1936, sul modello di quanto aveva fatto Mussolini in Italia, il regime portoghese volle celebrare il decimo anno della “Rivoluzione Nazionale” con una mostra al Parco Edoardo VII di Lisbona e un'esposizione a Braga carica di significati simbolici. Braga era infatti ritenuta “città santa della rivoluzione”, e il recupero dei suoi monumenti era considerato il modello dell'azione di recupero

del patrimonio storico operato dal regime. Il particolare modello del recupero e del restauro dei monumenti storici ebbe un posto di rilievo nella politica culturale della dittatura portoghese poiché queste due azioni sul patrimonio erano finalizzate, assieme alla folclorizzazione della cultura popolare con cui condividevano la matrice nostalgica, a collegare direttamente il presente socio-culturale dell'Estado Novo a un passato incorrotto, abolendo dalla storia e dalla memoria del

popolo le vestigia dei periodi turbolenti della Repubblica precedenti alla dittatura militare del 1926 con la loro instabilità sociale, le loro costrizioni antireligiose, le rivalità personali, secondo un meccanismo di erosione della storia e di manipolazione delle eredità culturali che molti regimi hanno usato per garantirsi la legittimità del potere.

Questi principi dell'ideologia dominante, definiti da un decreto del 1932 e messi in atto dall'azione del Consiglio Superiore di Belle Arti, posero precisi criteri per il recupero e il restauro dei monumenti nazionali che tendevano a restituire ai monumenti “la purezza della loro linea primitiva”. Il fine era il processo di revisione storica del passato, consistente nell'identificazione (e manipolazione) di valori ideologici degli oggetti del patrimonio storico ritenuti coerenti con la politica del regime, espurgandoli delle aggiunte del tempo



Una sala del Museo Gulbenkian di Lisbona. (Foto Giovanni Pinna)

e annullando così i segni di epoche ritenute decadenti. Il monumento, la chiesa, il monastero o il castello, privati con violenza della loro storia, divenivano così una sorta di fantasmi del passato, vestigia di epoche il cui supposto valore ideologico voleva essere reiterato nel presente per “elevare lo spirito del popolo portoghese alla consapevolezza di quanto vale veramente” (Salazar, *Diário de Notícias*, 27 ottobre 1933).

Come i monumenti, anche le vestigia storiche, gli oggetti colleganti a fatti del passato, i simboli della nazione erano strumenti ideologici del regime, come lo erano le istituzioni chiamate a custodirli ed esporli. Durante la dittatura i musei portoghesi furono soprattutto strumenti di propaganda; in essi i simboli del regime “si mescolavano agli oggetti in esposizione rendendo quasi impossibile visitare un museo o una mostra temporanea senza essere intrisi del loro messaggio subliminale” (Lira, 2001a). I musei furono praticamente messi al servizio dall’azione propagandistica martellante del regime che puntava, come si è visto, oltre che sull’idea nazionalista dell’impero coloniale, sull’integrità e sull’antichità della nazione, sui temi legati all’identità nazionale e ai successi economici. Ai musei venivano impartiti annualmente ordini su ciò che andava fatto e su come andava fatto. A essi era chiesto di esporre in evidenza i simboli dell’identità nazionale, gli oggetti destinati a sostenere il mito di un passato glorioso e a “reinventare una tradizione nazionale”⁶. Dietro ordini tassativi del regime, oggetti simbolo – come la spada di Alfonso Henriques primo re del Portogallo – giravano da un’esposizione temporanea a un’altra, al di là di ogni cautela per la conservazione, seguiti da naturali ma inutili proteste dei conservatori.

Mentre gli anni Cinquanta furono segnati dall’azione del museologo João Couto a favore della formazione dei conservatori e dell’introduzione di una dimensione educativa nell’azione dei musei, e, cosa inusuale per la museologia portoghese del tempo, dalla creazione del Museo José Malhoa in un edificio appositamente costruito a Caldas da Raíña, a partire dagli anni Sessanta vari avvenimenti aprirono a nuove prospettive per la museologia portoghese (Lira 2001b). Nel 1965 fu realizzato il Regolamento Generale dei Musei di Arte, Storia e Archeologia, ispirato alle idee innovatrici dello storico e museologo Mário Tavares Chicó, nel quale si riconosceva la vocazione culturale e il ruolo divulgativo e di comunicazione dei musei verso ogni tipo di pubblico; nello stesso anno fu fondata l’Associazione Portoghese di Museologia e negli anni successivi videro la luce nuove proposte museali, fra cui il Museo di Caluoste Gulbenkian nel 1969 e il progetto del museo di etnologia d’oltremare, che fu aperto al pubblico solo dopo la rivoluzione del 25 aprile con il nome di Museo Nazionale di Etnologia.

Giovanni Pinna è direttore di Nuova Museologia.

1. Per un breve *excursus* sulle origini del collezionismo e dei musei portoghesi si veda Madalena Braz Teixeira (1994).
2. “Al popolo portoghese, autore di questo museo”.
3. Il territorio nazionale comprendeva, oltre alla patria metropolitana, le isole atlantiche (Azzorre, Madeira, San Tomè e Principe, le isole di Capo Verde), i territori africani (Guinea, Angola e Mozambico), Goa e Daman e Diu, in India, e la porzione portoghese di Timor.
4. Dedicato ad Alfredo Augusto Freire de Andrade che fu governatore generale del Mozambico.
5. Nel 1998 Margarina Acciaiuoli ha dedicato all’esposizione del 1940 e alle altre esposizioni portoghesi realizzate fra il 1934 e il 1940 un dettagliato volume, corredato da un’abbondante iconografia. Si veda anche Lira 1999a.
6. Fra le “invenzioni” del regime vi fu la bandiera nazionale il cui disegno – si disse – era quello della prima bandiera del re Alfonso Henriques.

Bibliografia

- Braz Teixeira M., 1994 - *Portuguese Art Treasures, Medieval Women and early Museum Collections*. In: Kaplan F.E.S. (ed.), *Museums and the Making of “Ourselves”*. Leicester University Press, London, pp. 291-313.
- Ferro A., 1948 - *Museu de Arte Popular*. SNI, Lisboa. In: Melo, 2001, p. 80.
- Gaugue A., 1999 - *Musées et colonisation en Afrique tropicale*. Cahiers d’études africaines, 155-156, vol. 39 (3.4), pp. 727-745.
- Lillios K.T., 1995 - *Nationalism and Copper Age research in Portugal during the Salazar regime (1932-1974)*. In: Kohl P.P., Fawcett C. (eds.), *Nationalism, politics, and the practice of archaeology*. Cambridge University Press, Cambridge (UK), pp. 57-69.
- Lira S., 1996 - *O Nacionalismo Português e o Discurso Museográfico: linbas de investigação*. Comunicação apresentada ao III Congresso Historia da Antropologia e Antropolgia Aplicada, Pontevedra, Novembro de 1996.
- Lira S., 1999a - *Exposições temporárias no Portugal do Estado Novo: Alguns exemplos de usos políticos e ideológicos*. COLÓQUIO APOM/99.
- Lira S., 1999b - *Portuguese legislation on museums during the Estado Novo: from the First Republic inheritance to the changes of the sixties*. *Museological Review*, vol. 6.
- Lira S., 2001a - *Politics and Propaganda in the Portuguese Museums and Temporary Exhibitions during the Estado Novo*. *Museological Review*, vol. 7, pp. 42-55.
- Lira S., 2001b - *O Estado Novo de 1945 a 1974. A ditadura nacionalista e a prática legislativa relativa aos museus: cristalização e mudança*. Seminário sobre “Ditaduras Europeias”, Porto, UFP.
- Lira S., 2002 - *Museum and Temporary Exhibitions as means of propaganda: the Portuguese case during the Estado Novo*. Ph.D. Thesis, University of Leicester, Leicester (UK).
- Melo D., 2001 - *Salazarismo e Cultura Popular (1933-1958)*. Instituto de Ciências Sociais de Universidade de Lisboa, Lisboa.