



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale (*ordinamento
ex D.M. 270/2004*)
in Storia delle Arti e Conservazione dei
Beni Artistici

Tesi di Laurea

—

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Gli Azulejos Portoghesi
Tra arte e decorazione nel XIX e XX secolo

Relatore

Prof. Nico Stringa

Laureando

Inessa Baldin

Matricola 823237

Anno Accademico

2013 / 2014

INDICE

INTRODUZIONE	1
 L'ECCLETTISMO DEL XIX SECOLO	
Produzione industriale e semi industriale	8
L'ecclettismo dell' <i>azulejo</i> nel XIX secolo	13
Luís Antònio Ferreira " <i>O Ferreira das Tabuletas</i> " (1807-1870)	16
Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905)	20
 PRIMA META' DEL XX SECOLO: AZULEJOS MODERNISTAS	
L'Art Nouveau e gli <i>azulejos</i>	25
Il neo-romanticismo di Jorge Colaço (1868-1942)	30
La <i>Política do Espírito Moderno</i>	33
Esposizione Internazionale di Parigi del 1937 e Paulo Ferreira (1911-1999)	37
Jorge Barradas (1894-1971)	39
<i>Exposição do Mundo Português</i> a Lisbona nel 1940	42
 SECONDA META' DEL XX SECOLO : LA RINASCITA DELL'AZULEJO	
<i>Azulejos</i> e nuova architettura	45
Gli architetti e gli artisti	48
Manuel Cargaleiro (1927)	55
Querubim Lapa (1925)	58
 XX SECOLO: AZULEJOS, ARCHITETTURE E GRANDI OPERE	
Nuovi linguaggi nell'architettura contemporanea	63
Eduardo Nery (1938-2013)	66
Maria Keil (1914-2012) e la metropolitana di Lisbona	70
 BIBLIOGRAFIA	81

INTRODUZIONE

Per il museologo e specialista in ceramica e *azulejaria* Rafael Salinas Calado, l'*azulejo* è ritenuto un supporto e in quanto tale è un materiale neutro e indefinito, il cui risultato estetico è definibile in modo negativo o positivo soltanto *a posteriori*, in base alla capacità con la quale si è saputo utilizzarlo. Da questo pensiero si evince dunque che esso può essere definito come una sorta di tela vergine o foglio vuoto sui quali l'artista esegue la propria opera.¹ Tuttavia, questa concezione di supporto artistico è molto più profonda di quanto si possa credere in quanto l'*azulejo*, con una produzione di cinque secoli quasi ininterrotti, indubbiamente è fra le manifestazioni artistiche nazionali più versatili e genuine del Portogallo. L'applicazione degli *azulejos* su pareti, pavimenti, rivestimenti e coperture in generale e la loro versatilità decorativa, fa sì che sia possibile ammirarli in molti luoghi come interni di chiese e palazzi, facciate degli edifici, ma anche spazi pubblici urbani in cui soprattutto sono si sono ripresentati con nuovo dinamismo attraverso le opere di artisti contemporanei.

Quando si parla di *azulejaria* si intende la produzione artistica di maglie formate da molte parti uguali definite con molta chiarezza, come un reticolo regolare di elementi quadrati, anche rettangolari, o aventi anche altri formati meno comuni. Quello che determina se si è dinanzi a degli *azulejos* è la regolarità e la continuità di quella maglia e il suo dialogo con la superficie.

L'arte dell'*azulejo* venne importata in Portogallo nel XV-XVI secolo dalla cultura islamica, attraverso le piastrelle ispano-moresche provenienti da Siviglia, Malaga e Valencia.²

L'etimologia del termine "*azulejo*" è mediorientale: il termine appare per la prima volta nel XIII secolo e probabilmente era legato al lapislazzuli, pietra semi-preziosa di un azzurro intenso, e non a caso il termine "*azul*" in portoghese indica il colore azzurro. Tuttavia, la parola è legata al semplice "*zul*", radice del verbo "*zulej*", che significa liscio e brillante, proprio come si presentano le piastrelle smaltate. In Andalusia già era presente l'uso del termine "*zelij*", proprio dell'Africa Settentrionale, espressione a cui oggi corrisponde il termine marocchino "*zellige*", indicante una piastrella decorata o creata con la tecnica del mosaico, che ancora oggi costituisce un importante elemento decorativo dell'architettura marocchina. Da questa parola è nato "*azzelij*" dal quale a sua volta è derivato probabilmente il termine "*azulejo*" nel XIII secolo e che si è radicato nella penisola iberica nel XIV secolo per indicare tutte le ceramiche smaltate ispano-moresche.³

In generale l'*azulejo* è una piastrella quadrata in argilla dove la facciata superiore viene smaltata mentre il retro viene lasciato poroso con l'argilla in vista. Questa facciata, detta *tardoz*, è

¹ Eduardo Nery, *Azulejo. Apreciação estética do azulejo*, Edições INAPA, Lisbona 2007, p.12

² Eduardo Nery, *Azulejo. Apreciação estética do azulejo*, Edições INAPA, Lisbona 2007, pp.12-13

³ Marylène Terol, *Azulejos em Lisboa. A luz duma cidade*, Éditions Hervas, Parigi 2002, p.19

normalmente messa in rilievo per facilitare l'applicazione parietale mentre la parte smaltata è quella destinata alla decorazione e ai rilievi artistici. Il formato dell'*azulejo* artistico è comunemente di 14x14 cm oppure di 15x15 cm e presenta 10 mm di spessore, poiché l'antica piastrella ispano-moresco ne presentava circa 12 mm. L'evoluzione che l'*azulejo* ha subito nel XIX-XX secolo non è stata solo a livello artistico, ma anche in questi elementi strutturali: nel passato la produzione era interamente artigianale, attraverso la doppia cottura in fornaci a legna mentre con l'avvento dell'industria si è giunti alla monocottura e a passaggi produttivi più semplici e veloci.

Il formato tradizionale di 14x14 cm non è stato abbandonato, per via della produzione semi-artigianale che è continuata a persistere in Portogallo ma è subentrata, dalla metà del XIX secolo, una produzione seriale di *azulejos* rettangolari o comunque dalle forme ricercate.

Lo spessore dell'*azulejo* industriale passa dai 10 mm a oscillare tra i 5 e i 7 mm e mentre in antichità i rilievi presenti sugli *azulejos* corrispondevano al massimo a 2 mm, ad inizio XX secolo incontriamo piastrelle industriali di facciata dai rilievi ugualmente molto sottili sia altri con rilievi molto importanti: soprattutto al nord del Portogallo alcune *fábricas* (fabbriche) si sono distinte per questa tipologia di produzione (emblematica quella quella a Vila Nova de Gaia a Porto) e hanno iniziato a produrre *azulejos* dai notevoli rilievi assai plastici. Questa espressione artistica non è mai stata abbandonata poiché durante gli anni '60 spesso è presente il rilievo a piramide o ad altre forme geometriche sporgenti e rientranti.⁴

L'evoluzione storico-artistica contemporanea dell'*azulejo* parte da queste basi, dalla tradizione stessa, la quale si è sempre fondata sulla ricerca di particolari come la brillantezza e i riflessi, i colori e la loro relazione con luci e ombre, i rilievi, le *textures*, i *padrões* (moduli ripetuti) sia statici che dinamici e ha sempre considerato l'adattamento alle superfici, la relazione con gli spazi reali e la creazione di spazi illusori, il dialogo e la cooperazione con l'architettura stessa.

Con lo sviluppo industriale e semi-industriale dell'*azulejo* è cambiato il quantitativo del materiale prodotto e la sua modalità di impiego: ad esempio il rivestimento di intere facciate che ha seguito l'estetica e i gusti dell'epoca, una ricerca di luce e colori, tuttavia rispondendo ugualmente alle preoccupazioni igieniche di allora. È stato nel XX secolo che l'*azulejo* è stato impiegato da stimati artisti, alcuni dei quali avevano ottenuto già grandi riconoscimenti in altri campi artistici, proprio perché si sono interessati alle grandi potenzialità di questo supporto ceramico.⁵

Questo supporto ha trovato sfogo nel Modernismo portoghese, il cui termine è apparso a Lisbona

⁴ Eduardo Nery, *Azulejo. Apreciação estética do azulejo*, Edições INAPA, Lisbona 2007, pp.15-19

⁵ Maria Antónia Pinto de Matos (a cura di), *Azulejos. Chefs-d'œuvre du Musée national de l'Azulejo à Lisbonne*, Chandeigne éditeur/Librairie Portugaise, Parigi 2009, pp.10-12

per la prima volta nel 1914 senza nessun rigore concettuale e in maniera differente dalla cronologia spagnola o quella francese.

I modernisti esprimevano una “novità artistica” e spesso tra il 1915 e il 1920 sono stati confusi con i futuristi. Dal 1915 al 1940 il modernismo portoghese si distingue in due epoche: la prima ha avuto inizio nel 1912 con il pittore Amadeo de Souza-Cardoso (1887-1918), artista che ha stabilito un dialogo con le avanguardie storiche di inizio del XX secolo e la cui pittura si articolava apertamente con movimenti come Cubismo, Futurismo o Espressionismo, e terminata con la sua precoce morte nel 1918; la seconda epoca ha inizio due anni più tardi con l'artista Almada Negreiros (1893-1970) che ha dato il via negli anni '30 alla presentazione del primo salone degli *Independentes* che aveva promosso il manifesto-presentazione della nuova generazione modernista di artisti. Tali artisti sono stati sottoposti ad un periodo di integrazione da António Ferro, a capo del Secretariado da Propaganda Nacional (SPN), il quale li poi ha qualificati come validi per la propaganda del regime di Salazar.⁶ Infatti, l'*azulejo* ha resistito anche in epoca dittatoriale, quando nel 1932 Antonio Oliveira Salazar, divenuto capo del governo, ha istituito un regime filo-fascista analogo e ispirato all'operato di Mussolini dal quale ha appreso la propaganda, l'inquadramento della società, il corporativismo. Questo perché il concetto di Modernismo in Portogallo è inteso in senso ampio, non si riferisce ad un periodo di tempo, ma alla assunzione di opzioni formali e concettuali delle prime Avanguardie, il loro sviluppo e la loro ripresa dopo la seconda guerra mondiale con le Neoavanguardie⁷(periodo in cui ancora persisteva il governo di Salazar, il quale viene a mancare nel 1968 ma il cui regime autoritario termina solo il 25 Aprile 1975, con la cosiddetta “Rivoluzione dei garofani”).

Nella seconda metà del XX secolo, il potere artistico degli *azulejos* ritorna prepotentemente all'interno degli spazi pubblici. Attraverso i linguaggi personali, la sperimentazione e l'innovazione di instancabili artisti e i progetti lungimiranti di una schiera di giovani architetti, l'*azulejo* ritorna come in passato a creare una sorta di visionaria suggestione e ravviva il paesaggio urbano attraverso vibrazioni di luci e di colori, riferendosi ad elementi tradizionali e ai linguaggi delle avanguardie artistiche. L'*azulejo* diventa dunque veicolo di un'immaginazione decorativa esuberante, con la quale gli ambienti architettonici si trasformano e si arricchiscono, lasciando lo

⁶ Stefano De Rosa (a cura di), *Il “modernismo” in Portogallo* di José-Augusto França in *Modernismo in Portogallo (1910-1940). Arte e società nel tempo di Fernando Pessoa*, Leo S. Olschki Editore, Firenze 1997. In occasione della mostra "Il Modernismo in Portogallo 1910-1940", Palazzo Medici Riccardi, Firenze, 23 Maggio-20 Luglio 1997, organizzata dalla Provincia di Firenze e l'Istituto Portugues de Museus.

⁷ Dal sito dedicato alla produzione della ceramica modernista portoghese, sezione *Sobre Cerâmica Modernista em Portugal*, ceramicamodernistaempotugal.blogspot.com

spettatore affascinato dalla singola piastrella al più grande rivestimento.

Dunque non è errato affermare che l'*azulejo* non è mai decaduto in nessuna epoca, pertanto da questo dato determinante si riallaccia l'affermazione di Rafael Salinas Calado: l'*azulejos* è un materiale di supporto e i supporti difficilmente possono tramontare, poiché la loro vitalità, la loro energia e la loro comunicazione dipendono da colui che comprende come impiegarli e valorizzarli al meglio. Solo in questo modo è possibile utilizzare l'*azulejo* in modo consapevole e considerarlo come una delle forme più valide delle arti portoghesi.⁸ Tuttavia con il passare del tempo, vari *azulejos* del XIX e del XX secolo sono andati perduti. In molti casi, essi sono venuti a mancare a causa delle variazioni termiche e dell'umidità che hanno provocato crepe, fessure, rotture delle paste vitree o il distacco delle piastrelle stesse dalle pareti. In alcuni casi, anche gli atti di vandalismo e la demolizione di molti palazzi storici, hanno portato alla loro perdita. In quest'ultimo caso gli *azulejos* superstiti integri del XIX-XX secolo, ma anche del XVIII, sono venduti in fiere e mercati a collezionisti e appassionati.⁹

Il collezionismo per certi versi ha salvato molti *azulejos* ma a volte, per effetto contrario, ha scatenato anche veri atti di saccheggio di interi pannelli. Complice l'incuria e la rovina, molte chiese, chiostrì e palazzi abbandonati restano in balia di atti vandalici e predoni che rivendono intere opere a collezionisti anche stranieri. Nel caso degli *azulejos* di facciata, molti di essi si rovinano o vengono staccati da ladri per l'incuria, la disattenzione e la noncuranza di proprietari ed inquilini.

Talvolta gli *azulejos* vengono quasi dimenticati nei casi delle demolizioni, dove decisioni sbrigative di carattere economico hanno comportato la perdita di innumerevoli piastrelle. Davanti a tale scempio la Câmara Municipal das Caldas da Rahina ha investito in una recente iniziativa, il "Plano de Salvaguarda do Património Cerâmico Urbano", che supporta studi e restauri dei vari elementi ceramici sparsi nella città di Caldas da Rahina. Lo stesso ha fatto la città di Porto poiché nella Câmara Municipal esiste un deposito di *azulejos* salvati da varie demolizioni destinati a sostituire i rivestimenti scomparsi. A Lisbona, la storica dell'arte Teresa Saporiti ha collaborato dal 1982 al 1986 ad un inventario fotografico delle facciate e degli interni di molti palazzi destinato al Centro de Documentação e Pesquisa della Fondazione Calouste Gulbenkian. In molti casi gli *azulejos* vengono deturpati da graffiti, scritte e stickers che, con vernici e colle determinano un serio

⁸ Rafael Salinas Calado, *Azulejo. 5 séculos do Azulejo em Portugal*, Correios de Portugal, Edições ASA, Lisbona 1986, p.73

⁹ Teresa Saporiti, *Azulejos portugueses. Padrões do século XX*, Publímpressores Artes Gráficas LDA, Lisbona 1998, p.163

pericolo per le piastrelle stesse oltre ad essere segno evidente del disinteresse verso il proprio patrimonio artistico nazionale. L'artista Eduardo Nery ha espresso un forte rammarico e un certo senso di impotenza dinanzi alla furia di vandali e ladri riversata sulle opere d'arte pubbliche come i rivestimenti in *azulejos*. L'artista vede queste forme artistiche come una forma nobile di introduzione di arte erudita tra la gente e questa deleteria abitudine vandalica "*terà ser lida como anticultura*"¹⁰.

Nell'impossibilità di descrivere o fare riferimento a tutti gli artisti contemporanei che hanno cercato una propria forma di espressione attraverso l'*azulejaria*, sono stati approfonditi a titolo di esempio alcuni tra i più noti in Portogallo. Infatti, il panorama artistico che riguarda gli *azulejos* contemporanei è estremamente vasto e ciò emerge in modo evidente se si respira la quotidianità del Portogallo, soprattutto nella capitale Lisbona, dove è stata condotta questa ricerca. Questa è stata possibile grazie alla collaborazione del Museu Nacional do Azulejo, situato negli spazi dell'antico Mosteiro da Madre de Deus, e alla Faculdade de Belas-Artes dell'Università di Lisbona e alle loro biblioteche, che hanno permesso di consultare i propri testi e di ammirare i propri spazi espositivi per realizzare questo viaggio tra gli *azulejos* del XIX e del XX secolo: un'occasione unica per considerare la profonda importanza di questo elemento decorativo ancora quasi sconosciuto in Italia ma nella cui lavorazione consapevole e creativa risiede l'intera storia di una nazione e la speranza per il futuro di una così antica ma sempre attuale forma d'arte.

¹⁰ "*verrà considerata come anticultura*", Eduardo Nery, *Azulejo. Apreciação estética do azulejo*, Edições INAPA, Lisbona 2007, pp.102-105

L'ECCLETTISMO DEL XIX SECOLO

Produzione industriale e semi-industriale

Le invasioni napoleoniche (1807-1811) e la guerra civile che avevano devastato il Portogallo fino al 1834, hanno causato inevitabilmente una crisi del Paese. Tali avvenimenti avevano comportato importanti cambiamenti sia a livello di mercato e sia a livello artistico, sul piano della funzione, dei motivi decorativi, del processo di fabbricazione e degli stili. In questo panorama, la borghesia in piena ascensione sociale aveva ristabilito un certo equilibrio socio-economico ed era divenuta la classe sociale con maggiore capacità ad accogliere tale cambiamento e la derivante produzione artistica degli *azulejos*, attraverso una serie di commissioni soprattutto con il fine di decorare le facciate dei propri palazzi. Questo fenomeno può essere legato già ai primi decenni del secolo e sebbene il Paese stesse attraversando un momento difficile e la produzione di *azulejos* avesse subito un forte rallentamento rispetto al secolo precedente, essa non si era mai del tutto fermata. Le piastrelle decorate avevano mantenuto la funzione di rivestimento e di integrazione degli spazi architettonici come in passato tuttavia adattandosi alle superfici sempre più vaste delle facciate degli edifici. Questa pratica era in uso soprattutto in Brasile e da quel momento si era sviluppata una particolare abilità artistica che aveva donato molto all'estetica delle facciate portoghesi: i decori floreali e geometrici avevano portato in evidenza il volume degli edifici, gli elementi architettonici, fregi e parapetti.¹¹ Infatti, in Brasile nel secondo quarto del XIX secolo vi era un grande uso di *azulejos* per rivestire intere facciate e architetture esterne: gli *azulejos* venivano impiegati non solo sulle facciate dei grandi palazzi borghesi e delle chiese¹² ma anche nelle architetture dei giardini o nei luoghi pubblici.

Queste coperture, oltre ad essere considerate degli elementi estetici, erano risultate utili come rivestimento isolante e come superficie riflettente per la luce ed il calore: in Brasile si erano rivelate assai utili poiché proteggevano gli edifici dalle erosioni provocate dalle forti piogge e diminuivano la temperatura all'interno delle abitazioni poiché riflettevano il calore all'esterno. Con la crisi produttiva portoghese dei primi anni del secolo, il Brasile aveva cercato di rifornirsi da altri Paesi come l'Olanda, la Francia e l'Inghilterra sebbene essi non rispondessero appieno al suo gusto estetico, poiché abituato allo stile lusitano. Con il trattato commerciale del 1834, firmato da Brasile

¹¹ Rosário Salema de Carvalho, Susana Varela Flor, Paulo Henriques, João Pedro Monteiro, *Tapetes cerâmicos de Portugal. O azulejo do século XVI ao século XX*, catalogo della mostra alla real Fabrica de Tâpices a Madrid il 7.11-9.12. 2007, Museu Nacional do Azulejo, Lisbona 2007, p. 87

¹² Nelle chiese venivano impiegati prevalentemente *azulejos* bianchi senza ornamenti per gli esterni e quelli dipinti e con ornamenti venivano collocati all'interno. È importante ricordare che in Portogallo sono noti esempi di piccole cappelle settecentesche che avevano adottato la stessa soluzione decorativa. José Meco, *L'art de l'azulejo au Portugal les carreaux de faïence émailés portugais*, Bertrand Editora, Lisbona 1985, p.76

e Portogallo, e la contemporanea ripresa dalla crisi, il Paese aveva dato il via ad una maggiore produzione di *azulejos*¹³ e aveva cominciato a rifornire la sua colonia. Questo particolare impiego dell'*azulejo* era stato adottato anche in Portogallo come rielaborazione degli schemi del XVII secolo e del periodo pombalino. Con la produzione industriale, la stampa meccanica o lo *stencil* manuale dei decori, gli *azulejos* erano diventati molto più economici, si erano adattati al gusto popolare, ne era stato incentivato l'uso e si erano rivelati utili per decorare e ricoprire con maggiore facilità superfici sempre più vaste. Si potrebbe affermare che in questo modo potevano aver perso una certa qualità pittorica rispetto al passato, tuttavia ne avevano guadagnato in scala, in parte nel colore e anche nell'effetto di animazione che donavano all'architettura stessa. Inoltre, avevano restituito al paesaggio urbano del Portogallo note frizzanti di luminosità e di colore, soprattutto nelle province più prospere. Così, a partire dalla metà secolo, gli *azulejos* erano stati adattati facilmente al gusto dell'emigrante brasiliano ed erano diventati elementi fondamentali per i palazzi della ricca borghesia.¹⁴

Data l'instabilità del paese tra il 1820 e il 1834, la mancanza di avanzate tecnologie di produzione della porcellana e la sua tradizione di prodotto nazionale messa in discussione dalle nuove procedure di fabbrica e dalle varie influenze europee, la produzione seriale di ceramica poteva essere giudicata come una scommessa ad alto rischio per la vacillante imprenditoria dell'epoca. Tuttavia, José Ferreira Pinto Basto (1774-1839), commerciante di successo e a capo di una grande fortuna immobiliare, aveva saputo avviare e sviluppare un progetto in modo prudente, rigoroso e imprenditoriale con grande efficacia: nel 1824 fondò la Fábrica de Porcelanas da Vista Alegre dimostrando come essa fosse il “primo esempio di libera impresa” in Portogallo.¹⁵

Dal terzo quarto di secolo si era sviluppato un crescendo di nascite di *fábricas* specializzate e le conseguenze che la meccanizzazione aveva comportato alla produzione della ceramica erano state profonde se si considera la chiusura di uno dei più antichi e importanti centri produttivi: la Real Fábrica De Louça a Rato vicino Lisbona, sorta nel 1748 e che ha chiuso nel 1835.

¹³ Josè Meco, *L'art de l'azulejo au Portugal les carreaux de faïence émailés portugais*, Bertrand Editore, Lisbona 1985, p.76

¹⁴ Rafael Salinas Calado, *Azulejo. 5 séculos do Azulejo em Portugal*, Correios de Portugal, Edições ASA, Lisbona 1986, p.53. Questi azulejos prodotti in serie e prodotti in vasta scala dal gusto brasiliano erano chiamati proprio “I Brasiliani” ed erano stati i primi a ricoprire le facciate degli edifici portoghesi ma non erano stati immediatamente ben accetti. Tuttavia erano stati adottati dalle classi borghesi di tutto il Paese le quali per motivi commerciali erano fortemente unite al Brasile, dettando così un nuovo gusto estetico. Josè Meco, *L'art de l'azulejo au Portugal les carreaux de faïence émailés portugais*, Bertrand Editore, Lisbona 1985, p.76

¹⁵ Roland Blaettler, Ana Anjos Mântua, Sylvie Messinger, *Céramique du Portugal du XVIe au XXe siècle*, catalogo della mostra al Musée Ariana, Genève, 11.2004 – 3.2005, Inst. Português de Museus, Lisbona 2004, p.161

Nuove fabbriche hanno fatto la propria comparsa ed era aumentato il numero di quelle legate alla produzione delle ceramiche seriali a Lisbona, a Porto e ad Aveiro, che si sono suddivise in produzione industriale e semi-industriale. La Fàbrica Roseira di Lisbona, che aveva iniziato la propria produzione nel 1833, ha svolto un importante ruolo in questo periodo in quanto le sue ceramiche, destinate soprattutto alle facciate, erano molto semplici seppure ricercate nei dettagli. Tra le grandi fabbriche sempre attive a Lisbona vi erano la Fàbrica Constância (1836), la Fàbrica Costa Lamego divenuta poi Fàbrica Cerâmica Viúva Lamego (1849), la Fàbrica Sant'Anna (1860), la Fàbrica de Louça a Sacavém (1850)¹⁶, la Fàbrica de Alcântara (1885), la Fàbrica Manuel Cipriano Gomes Mafra (1853) e la Fàbrica a Caldas da Rahina (1884) e la Fàbrica Lusitânia (1890).

Nel nord del Paese, le più importanti fabbriche coinvolte nella produzione di piastrelle per facciate erano, a Porto, le già esistenti Fàbrica de Massarelos (fondata nel 1763 e riaperta nel 1829 dopo un'opera di ammodernamento), Fàbrica de Miragaia (1775), Fàbrica de Cavaquinho (1780) e Fàbrica de Darque (1775), e le nuove *fàbricas* come la Fàbrica de Fervença (1824), la Fàbrica do Carbalhinho (1840), la Fàbrica da Torrinha (1844), la Fàbrica do Candal (1858) e la Fàbrica das Devezas (1865), stabilitesi in Vila Nova de Gaia, cittadina situata sempre nel distretto di Porto.

Ad Aveiro le fabbriche principali erano la Fàbrica da Vista Alegre (1824) e la Fàbrica da Fonte Nova (1882).¹⁷ Le piastrelle prodotte nel Portogallo settentrionale avevano delle caratteristiche proprie, con rilievi che creavano effetti di luci ed ombre e che richiamavano una sorta di stile marcatamente Barocco. Tali piastrelle avevano una natura ibrida, dovuta all'interazione tra la piatezza della base della piastrella e la consistenza scultorea applicata alla sua superficie¹⁸, come dimostra il *Painel de Azulejos de Patròn* (fig.4) che presenta un motivo assai comune del XVII secolo, ossia la camelia, ma estremamente a rilievo, quasi scolpita, che dona all'*azulejo* un carattere ibrido che si pone fra la forma in ceramica, un desiderio crescente di volumi e stucchi e un gioco di *texture* tattili dai colori forti che erano la caratteristica barocca degli *azulejos* del nord.¹⁹

¹⁶ Di queste industrie, le Fàbricas Constância e Sant'Anna hanno lavorato semi-artigianalmente restaurando e soprattutto copiando antichi *azulejos* e riproponendo composizioni dei secoli precedenti. La Fàbrica Cerâmica Viúva Lamego ha utilizzato l'argilla di Lisbona e di Leiria, e si era specializzata negli *azulejos* artistici dalle linee ferme e colori forti. Molti famosi artisti hanno autografato le sue piastrelle, tra questi il famoso Luís Ferreira. La Fàbrica de Louça a Sacavém ha realizzato piastrelle dal sapore inglese, dal disegno fine e i colori lievi e qui ha lavorato, ad inizio secolo, Jorge Colaço che ha prodotto una serie di *azulejos* dai decori caratteristici color blu. Marylène Terol, *Azulejos em Lisboa. A luz duma cidade*, Éditions Hervas, Parigi 2002, p.94

¹⁷ Roland Blaettler, Ana Anjos Mântua, Sylvie Messinger, *Céramique du Portugal du XVIe au XXe siècle*, catalogo della mostra al Musée Ariana, Genève, 11.2004 – 3.2005, Inst. Português de Museus, Lisbona 2004, pp.160,161

¹⁸ Paulo Henriques, Ana Almeida, Alexandre Pais, Fatima Laureio, João Pedro Monteiro, *Museu Nacional do Azulejo. Guia*, Istituto Português de Museus, Lisbona 2006, p.148

¹⁹ João Pedro Monteiro, Alexandre Nobre Pais, Paulo Henriques, *Figure et personnages, une histoire en céramique. L'azulejo au Portugal du XVIe au XXe siècle*, catalogo della mostra alla Galerie Bab Rouah a Rabat il 14-24.05.1998, Museu Nacional do Azulejo, Lisbona 1998, p.23

Infatti, Porto ha prodotto innumerevoli *azulejos* di medio-rilievo come anche Aveiro che, con le piastrelle della Fàbrica da Fonte Nova creata nel 1882, attraverso l'uso dei volumi dei rilievi ha visto un'espressione significativa dell'Art Nouveau.²⁰

Le piastrelle prodotte nel meridione, in particolare a Lisbona, hanno mostrato un ritorno alle tradizioni antiche. Questa produzione è stata definita come il ritorno del quell'espressione e di quell'intimità controllata degli interni dei palazzi e dei giardini privati della fine del XVIII secolo ma trasportata con maggiore ardore proprio sulle facciate del XIX secolo²¹: sono stati creati essenzialmente *azulejos* di *padrão* (pannelli dalle dimensioni ridotte) ispirati ai motivi pombalini.

Anche per quanto riguarda le tecniche di produzione vi sono stati dei cambiamenti importanti: se nei primi anni si aveva assistito ad una produzione semi-industriale che aveva adottato la ripetizione dei processi manuali nell'applicazione degli *stencil* (fig.7) e nella creazione dei rilievi, a partire dalla metà del secolo si sono sviluppate produzioni di *azulejos* del tutto industriali di influenza inglese. Nella stessa Lisbona è stato adottato il disegno a "*pò de pedra*" (letteralmente "polvere di pietra"), che consisteva in una pasta bianca formata a partire dall'argilla plastica, selce calcinato e gesso, miscela che rendeva bianca e opaca la superficie sulla quale veniva impressa meccanicamente la decorazione. Tuttavia, in parallelo continuava ad esistere una tecnica di pittura artigianale che recuperava la tradizione della prima parte del XVI secolo, con la produzione di *azulejos* a rilievo ottenuti attraverso la pressa manuale e che adottava l'uso di smalti metallici.

A partire dalla seconda metà del XIX secolo, l'industrializzazione aveva portato una diretta conseguenza nel consumo e nel destino di quest'arte: venivano prodotte migliaia di *azulejos* a basso costo, senza necessità di manodopera specializzata per eseguire tale processo ed erano stati cambiati i materiali usati per la decorazione. Inoltre, è stato possibile rifornire non solo il mercato interno, rispondendo alle esigenze decorative di città come Lisbona e Porto, che hanno visto le rispettive popolazioni crescere rapidamente, ma è stato possibile rifornire anche il mercato estero, soprattutto l'esportazione per il Brasile dove le facciate, in città come Salvador da Baia, São Luis do Maranhão o Belém do Parà, continuavano ad essere rivestite di *azulejos*.

Dunque alla seconda metà del XIX secolo, grazie all'utilizzo di tecniche semi-industriali o industriali la produzione è diventata più rapida e precisa, ma a bassissimo costo rispetto i secoli precedenti.

²⁰ Rosário Salema de Carvalho, Susana Varela Flor, Paulo Henriques, João Pedro Monteiro, *Tapetes cerâmicos de Portugal. O azulejo do século XVI ao século XX*, catalogo della mostra alla real Fabrica de Tàpices a Madrid il 7.11-9.12.2007, Museu Nacional do Azulejo, Lisbona 2007, pp.87-91

²¹ Paulo Henriques, Ana Almeida, Alexandre Pais, Fatima Laureio, João Pedro Monteiro, *Museu Nacional do Azulejo. Guia*, Instituto Português de Museus, Lisbona 2006, pp.148-149

Lo storico dell'arte José Meco ritiene una visione elitaria e fuorviante la teoria di molti autori che considerano questa fase come il momento dell'estinzione dell'*azulejo* artistico poiché sostituito da quello seriale industriale dalla carente qualità. Meco ritiene che, nonostante i nuovi metodi produttivi, l'*azulejo* ha continuato ad essere integrato nell'architettura con lo stesso rigore e con la stessa abilità di trasformazione che erano state osservate nei secoli precedenti. È un dato di fatto che la resa è stata semplificata e che per tutto il corso di tutto il XIX è stato utilizzato come materiale per la copertura e la finitura delle facciate degli edifici borghesi, tuttavia occorre considerare che diversi edifici della prima metà del secolo presentavano facciate dove erano state riutilizzate, insieme a quelle industriali, molte piastrelle di varie epoche precedenti e combinate liberamente: questa è stata una testimonianza di quanto fosse forte la permanenza culturale nell'utilizzo artistico degli *azulejos*. Inoltre, i rivestimenti di facciata erano stati integrati in modo sapiente e sono stati al contrario un contributo eccezionale per la trasformazione e l'arricchimento urbano, poiché spesso raffiguravano anche balaustre, statue, busti, vasi, urne e molti altri elementi della rinomata maiolica bianca eseguita nella città di Porto.²²

²² José Meco, *O azulejo em Portugal*, Publicações Alfa, Lisboa 1989, p.242

L' eclettismo dell'*azulejo* nel XIX secolo

La produzione degli *azulejos* in Portogallo nel XIX secolo ha seguito le tendenze eclettiche presenti nelle altre espressioni artistiche. Essi hanno esercitato differenti funzioni, grammatiche decorative, tecniche di produzione nel corso dei secoli, prova di come fossero sempre stati legati a forme d'arte e motivi del passato.²³ Quindi l'*azulejo* ha seguito sia il romanticismo naturalistico (riflessi degli ideali Romantici del XIX secolo possono essere ritrovati anche nelle opere con piccole figure che Wenceslau Cifka²⁴ ha creato per il Palácio da Pena a Sintra²⁵), il revivalismo storicista (neobizantino, neogotico, neorinascimentale, neobarocco) e sia le espressioni dell'Art Nouveau, il tutto in una sana convivenza libera e pacifica.²⁶ Inoltre, accanto a tutte queste tendenze, persisteva la tradizione di decorare le facciate degli edifici con le copie di *azulejos* di epoche precedenti, uso che ha contribuito ad accentuare l'eclettismo del secolo.²⁷ Questo è in parte dovuto anche al cerchio di conoscenze del re Fernando II che in quel periodo hanno contribuito a dimostrare grande interesse per i valori artistici dei secoli precedenti, soprattutto per gli stili manuelino, moresco e rinascimentale. Questo interesse, rafforzato da opere come *Les Arts au Portugal* (1846) del Conte Raczynski e *Die Baukunst der Renaissance in Portugal* (1890) di Albecht Haupt, si è manifestato soprattutto attraverso l' *Exposition Rétrospective de l'Art Ornamental* a Lisbona e all' *Exposition de Céramique* a Porto, entrambe del 1882. La seconda *exposition* è stata organizzata per Joaquim de Vasconcelos²⁸, al quale si devono i primi studi scientifici sugli *azulejos* portoghesi, iniziati proprio in questo periodo.²⁹

²³ Alexandre Nobre Pais, João Pedro Monteiro, Paulo Henriques, Camões Institute, *The Art of Azulejo in Portugal*, Lisbona 2002, p.87

²⁴ Wenceslau Cifka (1811-1883) è stato il fotografo ufficiale della Casa Real dal 1855 ed è stato il consulente artistico del Re e suo ceramista di fiducia. Ha iniziato la sua attività nella Fábrica Constância fondata a Lisbona nel 1836 e sono famose le sue porcellane presenti nella Sala de Passagem del Palácio Nacional da Pena di Sintra. Roland Blaettler, Ana Anjos Mântua, Sylvie Messinger, *Céramique du Portugal du XVIe au XXe siècle*, catalogo della mostra al Musée Ariana, Genève, 11.2004 – 3.2005, Inst. Português de Museus, Lisbona 2004, p.164

²⁵ Rosário Salema de Carvalho, Susana Varela Flor, Paulo Henriques, João Pedro Monteiro, *Tapetes cerâmicos de Portugal. O azulejo do século XVI ao século XX*, catalogo della mostra alla real Fabrica de Tâpices a Madrid il 7.11-9.12. 2007, Museu Nacional do Azulejo, Lisbona 2007, p.91

²⁶ Rafael Salinas Calado, *Azulejo. 5 séculos do Azulejo em Portugal*, Correios de Portugal, Edições ASA, Lisbona 1986, p.56

²⁷ João Pedro Monteiro, Paulo Henriques, *The Art of Azulejo in Portugal*, Alexandre Nobre Pais, Camões Institute, Lisbona 2002, p.88

²⁸ Joaquim António da Fonseca Vasconcelos (1849-1936) è considerato il fondatore della Storia dell'Arte in Portogallo, intesa come scienza, con oggetto e metodo proprio. Lúcia Maria Cardoso Rosas, *Joaquim de Vasconcelos e a Valorização das Artes Industriais*, Faculdade du Letras da Universidade du Porto, pp.233-236

²⁹ Josè Meco, *L'art de l'azulejo au Portugal les carreaux de faïence émailés portugais*, Bertrand Editora, Lisbona 1985, pp.78-79

L'applicazione degli *azulejos* come rivestimento degli edifici ha portato a diversi risultati: per un verso tali facciate hanno concorso alla trasformazione degli spazi, sia a livello di dematerializzazione, sia per separare i vari registri e sia per integrare ed enfatizzare elementi di raccordo o decorativi ; per un altro, hanno favorito una sorta di animazione parietale attraverso i rilievi che, con le loro accentuazioni volumetriche, i colori e i riflessi dovuti allo smalto, hanno conferito agli edifici un'ulteriore impressione festosa. Si può dunque affermare che l'*azulejo* del XIX secolo ha saputo mantenere il proprio ruolo tradizionale legato anche ai principi di utilità e funzionalità ma senza che questi potessero lederne la sua vitalità.³⁰

Nella seconda metà del secolo dunque sono comuni gli adattamenti di tale linguaggio eclettico alle nuove necessità del periodo, ad esempio per l'utilizzo nei negozi, creando ad hoc facciate raffiguranti vari ornamenti, come vasi fioriti, motivi allegorici, stemmi araldici e pannelli rappresentanti le stesse attività commerciali che si svolgevano in quegli esercizi. Alcuni *azulejos* della metà del secolo sono stati ispirati al periodo pombalino o sembravano riproporre gli elementi grafici del neoclassicismo, come quelli chiamati "*estrela e bicha*": all'epoca sono stati utilizzati una grande varietà di motivi, dalle combinazioni semplici di quadrati o composizioni geometriche dai ritmi diagonali ben marcati ai più diversificati esempi di stilizzazione vegetale e floreale e anche elementi monocromi o policromi quasi sempre accompagnati da modanature e fregi in piena integrazione con l'architettura dell'edificio.

A Lisbona gli impianti di produzione meccanizzata, di origine inglese, hanno permesso una produzione allargata di *azulejos* seriali usati in modo prevalente per facciate di palazzi e di negozi³¹ che tuttavia non hanno precluso la creazione di singole opere artistiche: alcuni pittori, alla fine del XIX secolo e all'inizio del XX secolo, hanno partecipato ad importanti commissioni espressamente finalizzate all'abbellimento di edifici di un certo rilievo sociale. Tra questi si sono distinti, per esempio, Luis Ferrerira "*o Ferreira das Tabuletas*" alla Fábrica Cerâmica Viúva Lamego e Rafael Bordalo Pinheiro alla Fábrica de Faianças a Caldas da Rainha.³²

Nella seconda metà del XIX secolo Luís António Ferreira (1807-1870), conosciuto come *Ferreira das Tabuletas*, è stato il principale riferimento in questo processo, dipingendo decorazioni che hanno contribuito a mantenere la tradizione degli elementi naturali ed a impreziosire giardini privati con

³⁰ Rosário Salema de Carvalho, Susana Varela Flor, Paulo Henriques, João Pedro Monteiro, *Tapetes cerâmicos de Portugal. O azulejo do século XVI ao século XX*, catalogo della mostra alla real Fabrica de Tâpices a Madrid il 7.11-9.12.2007, Museu Nacional do Azulejo, Lisbona 2007, p.91

³¹ José Meco, *O azulejo em Portugal*, Publicações Alfa, Lisbona 1989, pp.242-244

³² Rafael Salinas Calado, *Azulejo. 5 séculos do Azulejo em Portugal*, Correios de Portugal, Edições ASA, Lisbona 1986, p.56

piastrelle raffiguranti statue, vasi di fiori, alberi e figure allegoriche usando la tecnica del *trompe l'oeil*. Le sue opere, che ha dipinto personalmente, sono state alquanto originali per l'epoca e riflettono l'ecclettica cultura Romantica che ha segnato la società Portoghese in tutta la seconda metà del XIX secolo.

In questo periodo si stava affacciando al panorama artistico Jorge Colaço (1868-1942), originale pittore noto per le sue composizioni su pannelli di *azulejos* su larga scala che ha prodotto a Lisbona nella Fábrica de Louça a Sacavém e nella Fábrica Lusitânia. Le sue opere hanno prolungato l'espressione di un gusto storicista, concepito in periodo tardo romantico con l'intenzione di esaltare per tutto il XX secolo personaggi ed episodi importanti per l'identità della nazione.³³

Nell'ultimo quarto del XIX secolo la Fábrica de Faianças è stata un importante centro di produzione delle ceramiche ed è stata una delle fautrici del successo dell'estetica moderna negli *azulejos*. Questa *fábrica*, situata a Caldas da Rainha, nel 1884 ha dovuto la sua fondazione al grande caricaturista e ceramista Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905). Influenzato dai modelli internazionali prodotti ispirati ai vasi di Bernard Palissy, Pinheiro ha riformulato questi modelli con il suo spirito ecclettico e, ad inizio XX secolo, si è avvicinato all'Art Nouveau francese.

Altri artisti come Pereirca Cão (1841-1921), Leopoldo Battistini (1865-1936) e lo stesso Jorge Colaço hanno contribuito a questa sorta di revival fino alla prima metà del XX secolo attraverso la realizzazione di numerosi pannelli con realiste rappresentazioni di paesaggi, vita nei campi e attività svolte in luoghi pubblici, soprattutto mercati e stazioni ferroviarie.³⁴

³³ Alexandre Nobre Pais, João Pedro Monteiro, Paulo Henriques, *The Art of Azulejo in Portugal*, Camões Institute, Lisbona 2002, pp.33-35

³⁴ Paulo Henriques, Ana Almeida, Alexandre Pais, Fatima Laureio, João Pedro Monteiro, *Museu Nacional do Azulejo. Guia*, Instituto Português de Museus, Lisbona 2006. pp.148-149

Luís Antònio Ferreira “O Ferreira das Tabuletas” (1807-1870)

Luís Antònio Ferreira è conosciuto come il Ferreira “*das Tabuletas*” (letteralmente “delle tavolette”, intese le piastrelle in maiolica) per aver dipinto innumerevoli quantità di *azulejos*. È stato uno dei maggiori pittori di Lisbona poiché qui ha realizzato e lasciato gran parte delle proprie opere. Ferreira è nato come pittore naif, dal gusto molto popolare, e ha vissuto esattamente nel periodo in cui l'*azulejo* portoghese veniva utilizzato intensamente per il rivestimento esterno degli edifici.

È stato apprendista nella Real Fábrica De Louça a Rato e ha realizzato i suoi primi lavori nella Fábrica Calçada do Monte e nella Fábrica di Antonio da Costa Lamego (prima che diventasse Fábrica Viúva Lamego) come direttore artistico. Perfettamente integrato nella sua epoca, Ferreira è stato un caso unico: è considerato il più espressivo pittore-ceramista della metà del XIX secolo poiché in un momento in cui il rivestimento era subordinato all'*azulejaria* industriale, dai programmi seriali e standardizzati, le sue opere possono essere considerate come una sorta di rivendicazione artistica, attraverso composizioni di tendenza romantica, segnate da una grammatica eclettica. Infatti, egli ha usato una tecnica tradizionale dell'*azulejaria* neoclassica, ossia la pittura policroma su smalto metallico e si è ispirato anche ai disegni degli elementi neoclassici, i quali si associano a quelli caratteristici della sua pittura. Sebbene la sua pittura sia caratterizzata da una certa ingenuità, le composizioni ornamentali e figurative che egli ha dipinto sugli *azulejos* denotano una grande originalità. In molte sue opere, temi e motivi tradizionali degli *azulejos* antichi vengono rivisitati, come si può notare negli *azulejos* di Quinta da Bacalhôa, così come per gli elementi e vegetali, i disegni e i colori che richiamano in parte le scatole cinesi molto in voga all'epoca. La sua è stata una pittura carica di simbolismo, che ha unito elementi massonici con elementi mitologici e biblici. In tal modo le sue opere risultano alquanto personalizzate, dalla forma libera e creativa, ispirate molte volte alla natura.

Il pannello di Elvas è stato uno dei suoi primi lavori mentre la sua prima grande opera è stata la decorazione della facciata di Palácio da Carreira a Santiago do Cacém. In essa il pittore ha tracciato un disegno con incisioni lievi, e la composizione della facciata è organizzata in pannelli che seguono gli spazi limitati dell'architettura del palazzo. Tra i suoi innumerevoli lavori sono famosi i pannelli di Palácio da Trindade (Casa de Moreira Garcia); la facciata di Rua da Trindade (1864 ca.), dove Ferreria ha dimostrato di sapersi adattare ai gusti dei committenti e la sua grande abilità d'intervento sull'architettura; la famosissima facciata della Fábrica Cerâmica Viúva Lamego (1865), dalla grande creatività, di cui gli *azulejos* per la piccola facciata della bottega di Santarém sembrano

esserne stati lo studio per la sua realizzazione, la facciata di Largo de Santa Clara, esperienza cromatica molto audace; e le particolari decorazioni interne della Cervejaria Trindade (1876 ca.).³⁵

La lavorazione degli *azulejos* del giardino dell'antico palazzo del mercante galiziano Manuel Moreira Garcia, conosciuto come Palácio da Trindade, è cominciata da Ferreira nel 1863.

È stato proprio in questo giardino che Moreira Garcia, eccentrico filantropo, ha dato sfogo alla sua immaginazione attraverso i pannelli commissionati a Ferreira, il quale ha proseguito in questo senso in tutta l'area della Trindade³⁶ dove simboli massonici sono associati a temi religiosi e profani. La stessa vita di Moreira Garcia è narrata nel pannello principale ancora presente in questo giardino e in altri pannelli, andati perduti, che rivestivano le panche e le bordature delle aiuole.

I pannelli rappresentanti il Commercio, l'Agricoltura e l'Arte, così come i vasi di fiori che si intervallavano con questi, ubicati sulla parete del balcone che porgeva sul giardino, si incontrano ancora in altri pannelli posti in una sala del piano terra, riservata alle feste. Questi vasi sono composti da un folto fogliame e differenti tipologie di fiori e sono raffigurati simulando l'atmosfera del giardino all'aria aperta attraverso la presenza di uccelli, insetti e un graticcio con piante fiorite rampicanti (fig.11).

I simboli legati alla massoneria si incontrano in quattro pannelli raffiguranti ognuno una colonna sovrastata da un gufo con una pergamena con scritto "*ao longe e ao perto*" (vicino e lontano), un pellicano che nutre i propri piccoli, tre melograni e un gallo, elemento che può riferire alla luce che riceverà il futuro massone oltre a simboleggiare l'audacia e la vigilanza³⁷(fig.12).

Il pannello principale, è firmato dall'artista e ha come tema una loggia massonica, dove la figura del Gran Maestro presenta una stella pentagonale sopra la testa e il disegno astratto dell'occhio della Provvidenza, simbolo di luce e vita. Ai loro piedi, un cane e un lupo: il primo rappresenta la guida per l'uomo e la compagnia di una vita, il secondo simboleggia la ferocia e il Male.

Inoltre, sempre raffigurati sul pannello, un gruppo di tre mendicanti intenti in una raccolta di donazioni destinate ai cinque massoni che si trovano alla destra del Maestro che presenta, sotto di sé, le iniziali M.M.G., ovvero le iniziali del protagonista della storia di tale pannello. Inserita in un circolo la frase "*Com Actividade Pura E Costante Deos Protege a Ciencia, A Industria O Comercio e A Agricultura*" ("Con azioni pure Dio protegge la Scienza, l'Industria, il Commercio e l'Agricoltura"):

³⁵ Teresa Saporiti, *Azulejaria de Luis Ferreira, o Ferreira Das Tabuletas. Um pintor de Lisboa*, Camara Municipal de Lisboa, Lisboa 1993 pp.13-19

³⁶ Paulo Henriques, Ana Almeida, Alexandre Pais, Fatima Laureio, João Pedro Monteiro, *Museu Nacional do Azulejo. Guia*, Instituto Português de Museus, Lisboa 2006, p.150

³⁷ Paulo Henriques, Ana Almeida, Alexandre Pais, Fatima Laureio, João Pedro Monteiro, *Museu Nacional do Azulejo. Guia*, Instituto Português de Museus, Lisboa 2006, p.151

questi temi sono gli stessi rappresentati nei pannelli nella sala delle feste. La vita di Moreira Garcia terminava in un pannello che esaltava una serie di qualità massoniche ed invita ad amare, soffrire e perdonare. In molte parti del giardino, Ferreira ha dipinto una serie di figure come statue, vasi, colonne e nicchie in *trompe l'oeil* dimostrando una grande capacità di organizzazione spaziale.

In tali spazi trovano luogo elementi classici, elementi religiosi e simbolici su *azulejos* bianchi e blu, fedeli alla tradizione portoghese, o policromi, soprattutto nelle raffigurazioni floreali.³⁸

Alcune opere che alludono all'Arte, al Commercio e all'Agricoltura si incontrano anche alla Cervejaria Trindade. Essa occupa lo spazio dell'antico refettorio del Convento dos Frades Trinos da Redenção dos Cativos. Il convento è stato distrutto nel terremoto del 1755 e la proprietà è stata venduta allo Stato nel 1834. In quegli anni Manuel Moreira Garcia ne è entrato in possesso e ha trasformato gli edifici di tale patrimonio, i quali sono conosciuti ancora oggi come i civici numero 16, 18 e 20 di Rua da Trindade.

Proprio al numero 20 è sorta una Fàbrica de Cerveja che nel 1854 è diventata la fornitrice di *cerveja* (birra) della casa reale e che nel 1863 ha assunto il nome, ancora attuale, di Cervejaria da Trindade. Qui, Luís Ferreira ha dipinto *azulejos* rappresentanti uccelli, maschere, cornucopie (fig.13), fiori, foglie e frutti (fig.14) ponendo estrema attenzione alla suddivisione architettonica degli spazi e utilizzando una tecnica pittorica estremamente ricca, dal valore cromatico intenso grazie all'uso di colori complementari atti a creare un forte effetto visivo. Sono presenti anche pannelli dai simboli massonici (fig.15) e nel salone principale si trovano pannelli rappresentanti l'Estate, l'Estate e l'Autunno (fig.16), tutti con un' impostazione pari ai quelli che si trovano nella facciata della Fàbrica Viúva Lamego ma che ricordano soprattutto le forme femminili dei pannelli della facciata di Rua da Trindade.³⁹

La famosa facciata del palazzo al civico 30 di Rua da Trindade (fig.17) è stata commissionata ancora da Moreira Garcia ed è uno dei maggiori effetti in *tromp l'oeil* realizzato da Ferreira.

Gli *azulejos* riempiono completamente lo spazio dei tre piani superiori, integrandosi perfettamente alla struttura architettonica che è stata usata come impostazione scenica per creare ulteriori effetti di profondità e ricchezza cromatica. Questa facciata è considerata uno dei più singolari programmi decorativi esterni dell'architettura di Lisbona e vede rappresentati simboli massonici, connessi con gli ideali del proprietario, insieme a varie allegorie pagane e popolari.

³⁸ Teresa Saporiti, *Azulejaria de Luís Ferreira, o Ferreira Das Tabuletas. Um pintor de Lisboa*, Camara Municipal de Lisboa, Lisbona 1993 pp.65-81

³⁹ Teresa Saporiti, *Azulejaria de Luís Ferreira, o Ferreira Das Tabuletas. Um pintor de Lisboa*, Camara Municipal de Lisboa, Lisbona 1993 pp.87-109

Proprio in tale commistione Ferreira ha dimostrato la sua originalità, integrando alla struttura del palazzo dei falsi elementi architettonici, come nicchie, con all'interno figure umane di gusto classico come la rappresentazione dei quattro elementi naturali e le personificazioni di Industria, Commercio, Scienza e Agricoltura.⁴⁰

Una resa alquanto simile si può notare nella facciata della *Fábrica Viúva Lamego* (fig.18), tutt'oggi ammirabile in zona Intendente, a Lisbona. Questi *azulejos*, dedicati alla bottega della grande e famosa *Fábrica*, sono la testimonianza della libertà creativa di Luís Ferreira e della sua capacità di intervenire artisticamente sull'architettura degli edifici.

La facciata della *loja da fábrica* (bottega) è completamente rivestita da *azulejos* policromi, con un programma decorativo di gusto romantico ed eclettico. Le composizioni sono formate da rami e foglie ma anche da vasi di fiori cinesi ed elementi aneddotici (per esempio, la presenza di una scimmia), mentre figure palesemente orientali, presenti sulla fascia inferiore, si oppongono ad elementi dal sapore classico, come i due angeli raffigurati in alto nel timpano.⁴¹ Questa facciata è anche un chiaro esempio di come gli *azulejos* siano stati utilizzati come mezzo pubblicitario, per un certo verso come nel caso del negozio dell'Antiga Casa Fialho (oggi Casa Féta) a Setúbal (fig.19), un'altra opera di Ferreira di quello stesso periodo.

Le facciate decorate da Ferreira nella città di Lisbona sono state numerose: sono sue creazioni anche la facciata della *loja* Barateria in Rua Capelo, la facciata di Largo de Santa Clara, gli *azulejos* del giardino del palazzo in Rua de S. Mamede, la Quinta da Assunção a Belas, la fontana situata sulla Calçada de Palma de Baixo, la facciata a Rua das Flores e quella del Palácio da Quinta de S. Mateus a Dafundo (fig.20).

⁴⁰ Teresa Saporiti, *Azulejaria de Luís Ferreira, o Ferreira Das Tabuletas. Um pintor de Lisboa*, Camara Municipal de Lisboa, Lisbona 1993 pp.118-119

⁴¹ Teresa Saporiti, *Azulejaria de Luís Ferreira, o Ferreira Das Tabuletas. Um pintor de Lisboa*, Camara Municipal de Lisboa, Lisbona 1993 pp.131-132

Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905)

Alla fine del XIX e all'inizio del XX secolo, l'incontro della tendenza revivalista con il naturalismo ottocentesco si ritrova nelle opere di Rafael Bordalo Pinheiro, noto caricaturista che ha realizzato molte ceramiche e *azulejos* di rivestimento nella *fàbrica* che egli stesso ha fondato nel 1884 a Caldas da Rainha. Bordalo Pinheiro è nato in una famiglia di artisti: il padre, Manuel Maria Bordalo Pinheiro, è stato pittore, scultore e illustratore, il fratello era il famoso pittore Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929) e la sorella Maria Augusta è stata acquarellista, artista del vetro, pittrice di ceramiche e specialista in merletti. Dopo varie esperienze artistiche sia teatrali che di disegno, è giunto a collaborare con diverse riviste e ha fatto parte del famoso Grupo do Leão, costituito da letterati e artisti, tra i quali vi era lo stesso fratello Columbano e i pittori José Malhoa (1855-1933) e Ramalho Ortigão (1836-1915).⁴²

A 38 anni Bordalo Pinheiro ha iniziato la sua carriera di ceramista in parallelo alla sua attività di illustratore, ed è diventato direttore tecnico e artistico della Fábrica de Faianças a Caldas da Rainha. Questa fabbrica è sorta da un preciso progetto artistico: il 30 Ottobre 1883, è stato elaborato il *Projecto da uma fábrica nacional de faianças das Caldas da Rainha*, per opera di Rafael Bordalo Pinheiro, con l'appoggio del suo amico Ortigão Ramalho, sua sorella Maria Augusta e suo fratello imprenditore Feliciano con lo scopo di creare un'industria di ceramica innovativa e capace di produrre pezzi di migliore qualità e dai nuovi modelli. Bordalo Pinheiro aveva progettato in un terreno di ben 80.000 metri quadrati una nuova fabbrica che successivamente è stata eretta nel 1884 su due piani, con due corpi laterali al piano terra e a lato un grande edificio di un solo piano dove vi erano installati i macchinari, i laboratori e più di tre forni. Il complesso è stato riorganizzato nel tempo: una sezione per i materiali di costruzione (1884), una sezione per la ceramica artistica (1885) e una per i pezzi comuni (1888). Bordalo Pinheiro dunque è stato ben presto responsabile di una grande Fábrica de Faianças ma anche di un progetto che ha coinvolto molti artisti e artigiani per "*explorar a indústria cerâmica no ramo especial das faianças*" con lo scopo di creare "*[...]objectos da mais fina faiança coloridos estampados com gravuras originais para usos ordinários, e louça ordinária para os usos das classes menos abastada; louça igual à que se fabrica nas Caldas; grandes placas coloridas para revestimento de paredes [...]*".⁴³

⁴² Cristina Ramos e Horta, *Cerâmica de Rafael Bordalo Pinheiro*, Caleidoscòpio Edição e Artes Gráficas, Casal de Cambria 2006, pp.7-8

⁴³ "*esplorare l'industria della ceramica nel particolare ramo della maiolica*" "*[...] oggetti di finissima maiolica dai colori stampati e pezzi ordinari ad uso delle classi meno abbienti, tutti lavori uguali a quelli che già si fabbricano a Caldas, ma grandi pannelli colorati a rivestimento delle pareti[...]*". Cristina Ramos e Horta, *Cerâmica de Rafael*

L'energia che Bordalo Pinheiro ha dedicato a questo complesso insieme al grande numero e alla qualità dei lavori prodotti ed esibiti, hanno portato il Ministro dei Lavori Pubblici, Conselheiro Emídio Navarro, a visitare la *fàbrica* nel 1886 e hanno condotto alla partecipazione ad una serie di esibizioni internazionali: l'Exposição Industrial di Lisbona nel 1888, l'Exposition Internationale di Parigi nel 1888, l'Exposición Colombiana a Madrid nel 1892, l'Exposition Internationale di Anversa (1894), l'Exposition Internationale di Parigi nel 1900 e la St. Louis International Exhibition USA nel 1905, anno della morte di Bordalo Pinheiro.⁴⁴

Nella sua produzione artistica, egli ha preferito la vivacità dei volumi e della policromia alla produzione blu e bianca su superficie piatta della tradizione portoghese. Tuttavia, gli *azulejos* della famosa Tabacaria Mónaco (fig.21) fanno parte di una sua limitata produzione con questi colori tradizionali ma rimanendo opere assai particolari. La Tabacaria Mónaco, presente in Praça Dom Pedro IV a Lisbona, è sorta nel 1894 e in quell'anno Bordalo Pinheiro ha realizzato gli *azulejos* che ornano tutt'oggi le modanature delle porte delle due facciate (fig.22) della tabaccheria, i pannelli e le *boiserie* dei suoi interni (fig.23).

Gli *azulejos* sono lisci, dipinti con i toni cobalto su smalto bianco e il disegno è legato alla maniera tradizionale portoghese ma le figure sono umoristiche. Esse rappresentano rane e cicogne con abitudini e atteggiamenti umani, fumano sigari e sigarette (fig.24), esibiscono pipe e bocchini, si offrono tabacco e ne aspirano quello da fiuto, leggono giornali dell'epoca come *A trincheira* e *O Século* (fig.25), probabili riproduzioni di ciò che avveniva o delle consuetudini di quella bottega.

I pannelli paralleli all'interno sono stati concepiti come una sorta di strisce di fumetti, che corrono ai lati che portano al banco e esibiscono elementi di gusto naturalista, espressivamente rappresentati da piccoli volatili e soprattutto fiori e insetti, spesso presenti in molte sue opere.⁴⁵

In generale le opere in ceramica di Bordalo Pinheiro sono state assai creative e dalle molteplici sfaccettature, rispecchiando esattamente la personalità del loro autore. Egli ha espresso in pieno il naturalismo e il revivalismo, ha riprodotto elementi vegetali ed animali ed è divenuto famoso soprattutto per le sue caricature con le quali non lesinava invettive politiche e sociali.⁴⁶

Bordalo Pinheiro, Caleidoscòpio Edição e Artes Gráficas, Casal de Cambria 2006, pp.15-16

⁴⁴ Paulo Henriques, *Ceramica in Portugal in 1900*, in *Portugal 1900*, catalogo della mostra al Museu Calouste Gulbenkian il 29.06-19.09 2003, Museu Calouste Gulbenkian, Lisbona 2003, p.210

⁴⁵ Museu Bordalo Pinheiro, *Tabacaria Mónaco. Memórias e vivências de uma loja*, Arquivo Municipal de Lisboa, 2007, pp.11-12. In occasione dell'esposizione *Tabacaria Mónaco. Mostra Documental. Fotografias de Luis Pavão*, Maggio/Dicembre 2007, Galeria de Exposições Temporária, MRBP.

⁴⁶ Famosissimo *Zé Povinho*, il personaggio di critica sociale creato da Bordalo Pinheiro il 12 Giugno 1875 ne la "Lanterna Magica", rivista settimanale illustrata, che è stato adottato come personificazione nazionale portoghese. Questo personaggio è conosciuto come *João Bitor*, amante di vino e donne. Raffigurato spesso dai modi insolenti e nel *gesto do manguito* (fig.26), è simbolo dell'insurrezione, personificata da un povero contadino, figlio di una Nazione migrante verso il Brasile ed il resto d'Europa. Egli non deve essere identificato come una sorta di antieroe,

La sua *azulejaria* ha adottato, come per tutte le sue ceramiche in generale, gli stereotipi delle tradizionali produzioni di Dalas da Rainhas ma con uno stile neo-Palissy⁴⁷ che potesse risultare alla moda a livello internazionale e al contempo rispecchiare il suo gusto artistico.⁴⁸ Inoltre, Bordalo Pinheiro si è ispirato molto alla produzione ispano-moresca sivigliana che ha ricreato attraverso volumi ornamentali e motivi vegetali o animali stilizzati, come è possibile notare a Rua de Ponta Delgada a Lisbona, al chiostro del Museu dos Condes de Castro Guimarães a Cascais e nelle diverse facciate a Caldas da Rainha e nella sala da pranzo di Casa Roque Gameiro ad Amadora.⁴⁹

Bordalo Pinheiro ha prodotto un numero sorprendente di opere la cui molteplicità di smalti colorati, la particolare modellazione, la profondità e la vivacità del colore stesso lo hanno portato ben presto alla notorietà in tutto il Paese. Molti suoi pezzi sono stati influenzati dallo stile rococò e rinascimentale, oltre che allo stile Palissy, noto per la presenza di rane, rettili, foglie, flora e fauna (fig.27 e 28), ed in parte anche dallo stile manuelino, sviluppatosi durante il regno di re Manuel I (1495-1521), con le sue conchiglie, pesci, coralli, ancore, corde, reti e vari elementi riconducibili alla navigazione (fig.29). Tuttavia, egli non ha considerato solo il passato poiché la sua ricerca e la sua creazione è stata stimolata anche dall'Art Nouveau, soprattutto per i suoi lati orientali ed esotici. Negli ultimi anni della sua produzione, probabilmente egli ha scoperto in questo stile composto da stilizzazione dei disegni riconducibili ad elementi naturali, dalla valorizzazione dei volumi, dalla suggestione del ritmo e dal movimento mediante l'uso di linee sinuose, il veicolo per esprimere appieno il proprio linguaggio estetico. Per Bordalo Pinheiro la Natura è sempre stata la principale fonte di ispirazione per le sue opere e sono numerose le sue creazioni di pannelli di *azulejos* a rilievo, sul modello ispano-moresco, con decorazioni geometriche (fig.30) e smalti brillanti ispirati agli *azulejos* seicenteschi cui ha associato gatti, rane, rettili, insetti.

lo storico João Medina lo definisce espressione di saggezze e esperienze popolari, frutto di una storia antichissima e travagliata. La sua cristallizzazione popolare nella ceramica di Caldas da Rainha ne sintetizzò e ne rafforzò i suoi significati più profondi. Raquel Henriques da Silva, *O Zé Povinho de Rafael Bordalo Pinheiro: Uma iconologia de ambivalência*, pp.243, 252-253, in *Revista de História da Arte*. N.º 3. 2007, Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Edições Colibri

⁴⁷ Con lo stile Palissy è inteso lo stile del francese Bernard Palissy (1510-1589), artista e ceramista che con il suo Naturalismo Rococò ed il gusto della sperimentazione e della predilezione per elementi come serpenti, rane, conchiglie, era giunto anche in Portogallo nel VI secolo. Il suo stile è stato dunque già assimilato da tempo nella tradizione locale e Rafael Bordalo Pinheiro ha creato esattamente un accordo tra questo gusto antico tradizionale e il suo gusto eclettico. João Pedro Monteiro, Alexandre Nobre Pais, Paulo Henriques, *Figure et personnages, une histoire en céramique. L'azulejo au Portugal du XVIe au XXe siècle*, catalogo della mostra alla Galerie Bab Rouah a Rabat il 14-24.05.1998, Museu Nacional do Azulejo, Lisbona 1998, p.24

⁴⁸ Paulo Henriques, *Ceramica in Portugal in 1900*, in *Portugal 1900*, catalogo della mostra al Museu Calouste Gulbenkian il 29.06-19.09.2003, Museu Calouste Gulbenkian, Lisbona 2003, p.211

⁴⁹ José Meco, *O azulejo em Portugal*, Publicações Alfa, Lisbona 1989, p.244

Un famoso esempio è il pannello conservato al Museu Nacional do *Azulejo* di Lisbona intitolato *Painel com espigas e gafanhotos* del 1905⁵⁰(fig.37).

Quest'opera è composta da 24 *azulejos* uguali rappresentanti la figura di una cavalletta verde racchiusa da due spighe color nocciola su sfondo verde chiaro. Gli *azulejos* sono disposti a gruppi di 4 in modo tale che la testa di ogni cavalletta converga verso il centro del quadrato formato dalle 4 piastrelle per creare un elegante effetto visivo, come di una rete composta da losanghe.

Questo modello è stato creato da Rafael Bordalo Pinheiro per decorare panifici, che a quell'epoca avevano una funzione simile ai nostri bar e caffè. In questo modo le piastrelle Art Nouveau hanno trovato in Portogallo terreno fertile per sviluppare il proprio potenziale creativo e Rafael Bordalo Pinheiro ha progettato e realizzato le sue opere migliori tra il 1889 e il 1905, anno della sua morte, tanto da avere molti nomi noti fra i suoi acquirenti, tra i quali anche re Carlos (1863-1908).

⁵⁰ Cristina Ramos e Horta, *Cerâmica de Rafael Bordalo Pinheiro*, Caleidoscòpio Edição e Artes Gráficas, Casal de Cambria 2006, p.65

Prima metà del XX SECOLO

Azulejos Modernistas

L'Art Nouveau e gli *azulejos*

Sebbene sia stata adottata una produzione industriale e massificata, l'*azulejo* ha mantenuto in Portogallo, anche per tutto il XX secolo, lo status nobiliare del supporto per il pensiero artistico moderno, attraverso architetti e artisti che hanno creato numerosi pannelli e composizioni figurative, opere che risaltavano per la personalizzazione dei linguaggi espressivi propria di ogni artista.

Dai primi anni del XX secolo, dominati dall'Art Nouveau, gli *azulejos* hanno continuato ad essere integrati nei nuovi progetti architettonici, soprattutto sono stati utilizzati in edifici con un'architettura *chã*⁵¹ e hanno rappresentato l'unico elemento di valorizzazione in facciate che non avevano un forte motivo di interesse dal punto di vista sia decorativo sia architettonico. Nel tempo, i vari *padrões* sono stati applicati nelle facciate in tre modi: nei frontoni, nei fregi e in piccoli pannelli intorno a finestre e balconate (fig.43). Gli *azulejos* che decoravano le finestre sono stati nella maggior parte dei casi applicati sopra o sotto le campate e raramente sulle zone laterali mentre per quanto riguarda il rivestimento delle facciate degli edifici urbani, è stato mantenuto l'uso degli *azulejos* come nel XIX secolo: sono stati creati *azulejos* con decori Art Nouveau progettati per rivestire le superfici e molti di essi erano autografati dagli artisti stessi o dalla fabbrica di produzione (fig.44).

Tra grafiche e policromie, sono stati introdotti come puro rivestimento igienico anche semplici *azulejos* rettangolari piani detti *biselados* (smussati), nella maggior parte dei casi verdi o marroni ma anche in colori come il giallo, l'azzurro ed il bianco.⁵² (fig. 45)

Già a fine XIX secolo, e soprattutto verso la fine della sua carriera, Bordalo Pinheiro ha introdotto un gusto decorativo moderno nella ceramica portoghese, per via della sua produzione assolutamente all'avanguardia, per l'attualità del suo linguaggio formale e anche per la forte impronta autoriale che aveva dato ad ogni sua creazione.⁵³ Naturalmente gran parte della sua

⁵¹ Per architettura *chã* si intende l'architettura d' *Estilo Chão*, stile architettonico portoghese sviluppatosi tra il XVI e il XVIII secolo. Il termine *chão* era inizialmente usato dagli storici per descrivere l'architettura religiosa a partire dal 1570 ma esso è stato ripreso dallo storico dell'arte statunitense George Kubler (1912-1996) nel 1972 e coniato per classificare i grandi edifici, in maggioranza chiese e monasteri, costruiti in Portogallo tra il secondo quarto del XVI secolo, con l'abbandono della decorazione manuelina, e l'inizio del XVIII secolo, con il ritorno della decorazione esuberante. Questo stile appare infatti estremamente austero e privo di ornamenti. Andrea Buchidid Loewen, *Estilo desornamentado, arquitetura-chã: alguns aspectos do renascimento na Península Ibérica*, in *Pós. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP*, 2011, p.66 nel sito <http://www.revistas.usp.br/posfau/article/view/43745>

⁵² Câmara Municipal de Aveiro, *Arte Nova nos Azulejos em Portugal*, catalogo dell'esposizione della collezione di Feliciano David e Graciete Rodrigues al Museu da Cidade de Aveiro, dal 16 Luglio al 2 Settembre 2011, pp.25-26

⁵³ Paulo Henriques, João Pedro Monteiro, *A Arte do Azulejo em Portugal do século XVI ao século XX. Tão vasta*

produzione era radicata nei gusti del XIX secolo ma la sua grande sensibilità per i valori della contemporaneità lo hanno portato ad eseguire uno stile di ispirazione Art Nouveau francese che è stato proseguito da Costa Mota (1877-1956)⁵⁴. Questo stile si è dimostrato un taglio radicale con l'estetica del XIX secolo e ha segnato la modernità a partire dal XX secolo. Questo si è notato soprattutto nella produzione industriale: la Fábrica de Louça de Sacavém e la Fábrica Lusitânia sono state di fondamentale importanza per la diffusione della visione estetica dell'Art Nouveau e in seguito anche dell'Art Deco, in particolare tra gli anni '20 e '30 del Novecento. Queste *fábricas* hanno creato piastrelle color crema decorate con le moderne tecniche quali il procedimento di *transfer printing* e dell'aerografo per la produzione di motivi geometrici astratti.⁵⁵ (fig.45, 46)

In questi decenni del XX secolo sono avvenuti numerosi cambiamenti socio-politici, come il cambiamento del potere da monarchico a repubblicano, avvenuto nell'Ottobre del 1911, la Legge di separazione della Chiesa dallo Stato, l'instabilità di governo dovuta al nuovo processo della Primeira República e soprattutto l'avvento della prima Guerra Mondiale (1914-1918), evento che ha complicato un panorama politico interno che già alla fine del 1917 si presentava alquanto tumultuoso.⁵⁶ Dal 1920 al 1926 sono stati anni di intensa lotta politica⁵⁷ aggravata da i problemi finanziari derivati dalla guerra e dalla cattiva gestione dei fondi pubblici. Tale politica traballante e la grave recessione economica avrebbe condotto, negli anni '30, ad una dittatura militare⁵⁸ che avrebbe portato oltre che significativi cambiamenti socio-politici anche al divorzio tra *azulejos* e architettura, la quale avrebbe finito per preferire altre specie di decorazione complementare. Nonostante queste circostanze molti artisti con la forza di reagire, hanno prodotto opere con stile

liberdade em tão estreita regra, Instituto Português de Museus. Museu Nacional do Azulejo, Lisboa 2005, p.102

⁵⁴ Costa Mota Sobrinho (1877-1956) è stato uno scultore molto influenzato da Parigi, città in cui ha esposto la statua "Manhã de São João" al Salon del 1904. Nel 1908 ha investito la carica di direttore artistico della Fábrica de Faianças nas Caldas da Rainha dopo un periodo di apprendistato a Parigi nel 1905-1906 e questa sua sensibilità sia portoghese sia francese si è rivelata molto vicina al gusto del periodo maturo di Rafael Bordalo Pinheiro. Infatti, Costa Mota aveva avuto un'educazione artistica formata dai quadri accademici di Lisbona e Parigi e, come è stato per Bordalo Pinheiro, era giunto alla ceramica in modo indiretto, con un gusto artistico formato, circostanza che gli ha permesso di vedere questa disciplina non come una rigorosa pratica artigianale, esercizio di virtuosismi tecnologici, ma come supporto di un discorso plastico formalista, guardando anche verso iconografie descrittive e pittoresche. Roland Blaettler, Ana Anjos Mântua, Sylvie Messinger, *Céramique du Portugal du XVIe au XXe siècle*, catalogo della mostra al Musée Ariana, Genève, 11.2004 – 3.2005, Inst. Português de Museus, Lisboa 2004, p.178

⁵⁵ Paulo Henriques, Ana Almeida, Alexandre Pais, Fatima Laureio, João Pedro Monteiro, *Museu Nacional do Azulejo. Guia*, Instituto Português de Museus, Lisboa 2006, p.164

⁵⁶ Alla fine del 1917 i partiti nel settore della destra si erano uniti nell'*União Sagrada*, e avevano portato al potere il primo ministro Sidónio Pais con il fine di stabilire una *República Nova*. Pais è stato assassinato l'anno successivo a Lisbona e i monarchici hanno tentato di salire al potere: a Porto è stata proclamata la monarchia, avvenimento transitorio in quanto ha provocato una reviviscenza del sentimento repubblicano che ben presto ha ristabilito la *República Velha*. José Hermano Saraiva, *Storia del Portogallo*, Milano, Mondadori 2004, p.312

⁵⁷ Solo nel 1920 si succedettero otto governi. *Ibid.*

⁵⁸ Suraya Burlamaqui, *Cerâmica Mural Portuguesa Contemporânea. Azulejos, Placas e Relevos*, Quezta Editores, Lisboa 1996, p.11

Art Nouveau e Art Deco per nobilitare il proprio Paese.⁵⁹

Artisti dalla mentalità moderna, che lottava contro le tendenze naturaliste così fermamente radicate nella società e nel gusto popolare, hanno creato un movimento che è sorto intorno al 1915, con la pubblicazione della rivista *Orpheus*. Questo movimento aveva tratti futuristi e promuoveva mostre umoristiche e dadaiste. Hanno fatto parte di questo gruppo i pittori Amadeo de Souza-Cardoso, Eduardo Vianna, Guilherme Santa-Rita, Almada Negreiros e gli scrittori Mário da Sa Carneiro e Fernando Pessoa.⁶⁰ Nel panorama degli *azulejos*, è stato proprio attraverso questo movimento e lo slancio creativo di Rafael Bordalo Pinheiro che ha preso vita la produzione di molti artisti, come José Jorge Pinto, pittore discepolo di Veloso Salgado (1864-1945) che nel 1897 ha partecipato alla 7ª Exposição do Grémio Artístico di Lisbona. Questo artista ha lavorato saltuariamente come pittore di ceramiche, tra il 1897 e il 1906, nella Fábrica Constância e solo più tardi ha prodotto assiduamente nel suo laboratorio a Lisbona, in collaborazione con la Fábrica de Campolide. José Jorge Pinto è diventato uno dei più significativi pittori di *azulejos* Art Nouveau, *azulejos* dalle composizioni e dai colori audaci (fig.47). Alcune sue opere famose sono i chioschi nei giardini di Cais do Sodré (1916), di Constantino ad Arroios e di Silva Porto a Benfica (1915), i pannelli della latteria A Camponesa nel quartiere della Baixa (1913) e della macelleria in Campo de Ourique (1913) a Lisbona.⁶¹ Insieme a José Jorge Pinto sono emersi molti altri artisti di Lisbona come António Luís de Jesus (con il pannello a Largo do Corpo Santo a Lisbona), Alfredo Pinto (autore della facciata in Avenida Almirante Reis nel 1911 a Lisbona, fig.48), Luís Cardoso (con le sue facciate a Monte Estoril a Lisbona), Alberto Nunes (autore dei pannelli al Sanatório da Parede), Roque Gameiro (autore degli *azulejos* della sua casa ad Amadora, città del distretto di Lisbona), Carlos Afonso Soares e José Lacerda Rego (entrambi della Fábrica de Sacavém e autori delle composizioni in Rua Filipe da Mata a Lisbona e nella Estrada Marginal a Dafundo, città sulla costa Atlantica del Portogallo).⁶² I primi vent'anni del Novecento si sono caratterizzati per il gusto mondano e cosmopolita dell'Art Nouveau attraverso le sue forme, le vivacità dei colori e per la plasticità delle suggestioni volumetriche di questo stile. Esso si è adattato alle facciate e alle entrate di edifici pubblici e di enormi abitazioni, piccoli industriali e commercianti hanno cercato di ampliare i propri affari e attrarre la clientela con questa nuova estetica, avvalendosi anche di

⁵⁹ Joaquim Francisco Soerio Torrinha, *O papel de Jorge Colaço no Resurgimento da Azulejaria no início do sec.XX*, intervento del 19.03.1993 nel fascicolo dell'Encontro no Palácio Marques da Fronteira *História da azulejaria em Portugal IV, dos finais do séc.XIX até 1975* il 19-20.03.1993, Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, Lisbona 1993

⁶⁰ Suraya Burlamaqui, *Cerâmica Mural Portuguesa Contemporânea. Azulejos, Placas e Relevos*, Quezta Editores, Lisbona 1996, p.11

⁶¹ Dalla sezione dedicata a José Jorge Pinto in www.lisboapatrimoniocultural.pt

⁶² José Meco, *O azulejo em Portugal*, Publicações Alfa, Lisbona 1989, pp.244-245

padrões di *azulejos* integrati alle facciate o agli interni di caseifici, panifici, garage, chioschi e altri negozi. È evidente che in Portogallo l'Art Nouveau ha dimostrato di aver trovato terreno fertile nell'*azulejaria* per liberare tutto il suo potere creativo caratteristico di quest'arte tanto che ha avuto una presenza significativa in tutto il Paese per almeno i primi trent'anni del secolo.⁶³ I motivi decorativi che sono apparsi in *padrões* e facciate hanno seguito il vocabolario estetico di questo Stile, ossia elementi vegetali, motivi marini, insetti e figure femminili. Sebbene in Portogallo l'Art Nouveau abbia mantenuto una tradizione personale, frequentemente sono apparsi motivi provenienti dall'estero come Inghilterra e Germania. (fig.49 , 50)

Gli elementi floreali sono stati i più rappresentati per via della loro grande varietà (soprattutto tulipani, margherite, viole del pensiero, papaveri, girasoli, gigli e campanule) e sono stati disposti lungo fregi (fig.51) o lungo linee ondulate sinusoidali. I fiori a volte appaiono come visti dal retro, in modo tale che il collegamento tra stelo e calice sia rivolto all'osservatore: una prospettiva inusuale che lo storico dell'arte Manuel Rio-Carvalho (1928-1994) ha chiamato *Flor Virada* e che ha considerato peculiarità dell' Art Nouveau portoghese: questa particolarità è evidente negli *azulejos* con papaveri dipinti su sfondo bianco della figura n.52 . Gli elementi vegetali appaiono in differenti forme di stilizzazione e in relazione alle tecniche di pittura utilizzate: la decalcomania e pittura a mano libera generalmente donava un aspetto più naturalistico e al contrario, il timbro manuale o l'uso dell'aerografo offriva caratteristiche più grafiche e lineari, dai contorni ben marcati, dove la macchia di colore predominava in relazione ai dettagli del disegno.

Il mondo animale è stato ampiamente rappresentato: già con Bordalo Pinheiro gatti, rane, farfalle e cavallette e molti altri insetti sono comparsi in molti *azulejos* e specialmente le libellule e le farfalle hanno avuto maggior fortuna per via della loro delicatezza, dei loro colori e della sinuosità delle loro ali (fig.53, 54). Il pavone è stato il volatile maggiormente rappresentato, con le sue piume policrome e la forma della sua coda, sapientemente adattata in molti frontoni portoghesi.⁶⁴ (fig.55)

Alcune opere in stile Art Nouveau presentano elementi lineari e grafici, che evocano un'influenza tedesca, come i pannelli di Roque Gameiro (1864-1935) applicati nella sua casa di Amadora o in Rua Rosa a Estoril. Questa tendenza ha avuto la sua maggiore espressione con Raul Lino (1879-1974) architetto di Lisbona che, tra il 1907 e il 1915, si è affermato per il suo design dal linguaggio

⁶³ Suraya Burlamaqui, *Cerâmica Mural Portuguesa Contemporânea. Azulejos, Placas e Relevos*, Quezta Editores, Lisbona 1996, p.12

⁶⁴ Câmara Municipal de Aveiro, *Arte Nova nos Azulejos em Portugal*, catalogo dell'esposizione della collezione di Feliciano David e Graciete Rodrigues al Museu da Cidade de Aveiro, dal 16 Luglio al 2 Settembre 2011, pp.21-22

geometrico astratto che era in parte basato sulle forme naturali tuttavia rifiutando ogni imitazione della natura. Questo approccio era simile all'arte decorativa tedesca di tendenza razionalista che Lino incontrò durante i suoi studi accademici ad Hannover agli inizi del XX secolo⁶⁵.

È stato proprio con lui che il Modernismo è stato introdotto in Portogallo⁶⁶, attraverso i suoi pannelli "Painéis da *azulejos* de padrão", progettato nel 1910, "Pinheiro", di grande successo e progettato nel 1915, e "A ceifa", del 1920 (fig. 56, 57, 58), che rappresentano alberi e piante dal un linguaggio visivo di grande austerità geometrica. I suoi disegni, come la sua scelta dei colori, hanno avuto come scopo una perfetta integrazione nell'architettura, senza mai dimenticare il rapporto tra l'oggetto costruito e lo spazio circostante⁶⁷(fig.59).

Con questi stili conviveva serenamente anche uno più legato alla tradizione, un gusto neo-manuelino che attraverso pannelli di *azulejos* dai riflessi smaltati hanno saputo conciliare il gusto moderno dell'epoca con la memoria di una produzione paradigmatica della cultura araba, presente da secoli nella penisola iberica. Questi pannelli, per lo più monocromi e a rilievo, hanno avuto una forte presenza visiva, come dimostra il pannello di *azulejos* raffiguranti Vasco da Gama e la Torre di Belém prodotti dalla Fàbrica de Sacavém⁶⁸(fig.60). In generale vi era un clima di apertura e sperimentazione che aveva aperto una strada innovatrice che molti hanno intrapreso nel primo ventennio del secolo, come il pittore Júlio César de Oliveira, Luís Cardoso, Leopoldo Battistini, Viriato Silva, Manuel Constant, José Leite, Pedro Jorge Pinto.⁶⁹

⁶⁵ Rosário Salema de Carvalho, Susana Varela Flor, Paulo Henriques, João Pedro Monteiro, *Tapetes cerâmicos de Portugal. O azulejo do século XVI ao século XX*, catalogo della mostra alla real Fabrica de Tàpices a Madrid il 7.11-9.12.2007, Museu Nacional do Azulejo, Lisbona 2007, p.100

⁶⁶ Paulo Henriques, Ana Almeida, Alexandre Pais, Fatima Laureio, João Pedro Monteiro, *Museu Nacional do Azulejo. Guia*, Istituto Português de Museus, Lisbona 2006, p.164 . Occorre precisare che con il termine "Modernismo" o con l'attributo "moderno", in Portogallo intende la produzione artistica che ha avuto inizio nell'inizio del XX fino al termine della dittatura di Salazar, negli anni '70.

⁶⁷ João Pedro Monteiro, Alexandre Nobre Pais, Paulo Henriques, *Figure et personnages, une histoire en céramique. L'azulejo au Portugal du XVIe au XXe siècle*, catalogo della mostra alla Galerie Bab Rouah a Rabat il 14-24.05.1998, Museu Nacional do Azulejo, Lisbona, 1998, p.28

⁶⁸ João Pedro Monteiro, Alexandre Nobre Pais, Paulo Henriques, *Figure et personnages, une histoire en céramique. L'azulejo au Portugal du XVIe au XXe siècle*, catalogo della mostra alla Galerie Bab Rouah a Rabat il 14-24.05.1998, Museu Nacional do Azulejo, Lisbona, 1998, p.25

⁶⁹ Rafael Salinas Calado, *Azulejo. 5 séculos do Azulejo em Portugal*, Correios de Portugal, Edições ASA, Lisbona 1986, p.61

Il neo-romanticismo di Jorge Colaço (1868-1942)

Come estensione del lavoro dei pittori romantici del secolo precedente, e parallelamente alle manifestazioni del Art Nouveau e Art Déco che imperversavano, si è sviluppata una corrente di pittori nazionalisti, dalle opere dalle tendenze storicistiche, folcloristiche e religiose. Tra questi artisti tardivamente romantici vi era Vitòria Pereira, José Basalissa, César da Silva, Benvindo Ceia e Gabriel Constante.⁷⁰ L'artista più rappresentativo di tale corrente storicista, dallo stampo tradizionale e nazionalista e toccato da un certo romanticismo, è stato Jorge Colaço (1868-1942) con i suoi *azulejos* stile "cartolina" presenti nelle stazioni ferroviarie, nei negozi e nei mercati.

Originariamente artista con predilezione per la pittura ad olio⁷¹, Colaço ha affrontato i suoi primi studi artistici a Madrid e a Parigi, dove è stato allievo di Fernand Cormon (1845-1924). Abile nel disegno, ha utilizzato questa risorsa nella caricatura e soprattutto sugli *azulejos*: ha esibito le sue opere alla 7ª Exposição do Grémio Artístico (1897) e alla 1ª Exposição da Sociedade Nacional de Belas-Artes (1901) di cui è stato Presidente dal 1906 al 1910. Colaço ha ricevuto il primo premio per caricatura dalla Sociedade Nacional de Belas Artes e una medaglia d'onore alla Exposição Portuguesa di Rio de Janeiro del 1908. Fino al 1923, l'artista ha lavorato nella Fábrica de Louça de Sacavém, per poi collaborare fino all'anno della sua morte con la Fábrica de Cerâmica Lusitânia e la Fábrica Lusitânia de Coimbra: in tal modo si è affermato come artista in grado di cogliere la capacità innovativa dei processi delle *fábricas*, poiché è stato il primo ad adottare la tecnica di serigrafia applicata agli *azulejos*.⁷²

Jorge Colaço ha portato nel XX secolo un gusto decorativo ottocentesco di illustrazione tardo-romantico con soggetto i grandi Miti della Storia del Portogallo e alcuni stereotipi del nazionalismo come la descrizione dei luoghi icastici del Paese e i personaggi genuini del popolo, rappresentati da contadini e pescatori in paesaggi rurali e marittimi, portando così a far rivivere quello stile "antico" attraverso il ricordo del periodo aureo dell'*azulejo* azzurro e bianco del XVIII secolo.⁷³

La sua prima commissione è stata per l'Escola Médica de Lisboa (1903-1904) il cui promotore è stato il conte di Paço-Vieira, poiché egli era rimasto estasiato dalle opere dell'artista ad una visita che con Re D. Carlos aveva fatto ad una delle sue esposizioni. L'Escola Médica è stata decorata da

⁷⁰ José Meco, *L'art de l'azulejo au Portugal: les carreaux de faïence émailés portugais*, Bertrand Editora, Lisbona 1985, p.85

⁷¹ Alexandre Nobre Pais, João Pedro Monteiro, Paulo Henriques, *The Art of Azulejo in Portugal*, Camões Institute, Lisbona 2002, p.35

⁷² Dalla sezione dedicata a Jorge Colaço in www.lisboapatrimoniocultural.pt

⁷³ Maria Helena Souto, António Rodrigues, Paulo Henriques, Luísa Soares de Oliveira, Michel Toussaint, *O Azulejo em Portugal no Século XX*, Comissão Nacional para os Descobrimientos Portugueses/Edições INAPA, Lisbona 2000, p.37

cinque pannelli: il primo raffigurante Sant'Elisabetta del Portogallo che assiste i malati di lebbra, il secondo rappresenta la Regina Maria Amélia d'Orléans nel Dispensário de Alcântara, il terzo presenta Ambroise Paré sul campo di battaglia, il quarto pannello illustra la figura letteraria del "medico dei poveri", João Semana, e l'ultimo raffigura la Scienza che scaccia l'ignoranza.

Tale è stato il successo di questi pannelli di *azulejos* che nello stesso periodo gli sono stati commissionati i pannelli interni del Palácio de Santo Amaro e di Casa de Torres Noves, il rivestimento di un muro del giardino di Bruyères e un enorme pannello tripartito su commissione del marchese di Soveral per Edorado VII.

Grazie a tanta notorietà, nel 1905, Jorge Colaço è riuscito a mettere in opera il proprio talento per la Stazione di São Bento a Porto con quattro pannelli storici, dieci popolari, otto con figure allegoriche (le Stagioni, la personificazione del Commercio, dell'Industria della Musica e dell'Agricoltura) e un largo fregio policromo che mostra l'evoluzione dei diversi mezzi di trasporto nei secoli.⁷⁴ I suoi *azulejos* bianchi e blu, sono stati estremamente aderenti alla tradizione del XVII-XVIII secolo e assai famosi sono quelli del salone d'ingresso che contano 20000 pezzi raffiguranti la conquista di Ceuta da parte di Henrique il Navigatore⁷⁵. Con 551 metri quadrati di rivestimento, ci sono voluti quasi 10 anni per terminare l'intera opera.⁷⁶ (fig. 63)

Altri famosi i pannelli furono quelli del Grande Hotel di Buçaco (1907) (fig.64, 65), quelli di Casa do Alentejo (Palácio Alverca)(1918-1919)(fig.66, 67) e della *loja A Merendinha* a Lisbona (fig.68), quelli del Pavilhão Carlos Lopes (Pavilhão dos Desportos) di Lisbona (1922), quelli delle pareti esterne della chiesa Dos Congregados (1929), nella Cappella de Nossa Senhora da Boa Hora de Fradelos (1931) e della Chiesa di Santo Ildefonso (1932) a Porto.

Nelle sue opere si assiste a una relazione tra *azulejos* e supporto architettonico che comporta ad una perfetta integrazione che allo stesso tempo rispetta la funzione decorativa di complementarietà che l'*azulejo* possiede per tradizione. Si potrebbe definire Jorge Colaço un conservatore in quanto ha saputo rispettare le tecniche che erano state dei suoi antenati ma in realtà è stato anche un innovatore, ad esempio sui dettagli, come l'uso della tecnica di produzione degli *azulejos* detta *po' de pedra*, con il colore steso sullo smalto e l'applicazione delle dorature dalla luminosità sorprendente e tanto difficile da ottenere, ma anche per le stesse tematiche

⁷⁴ Joaquim Francisco Soerio Torrinha, *O papel de Jorge Colaço no Resurgimento da Azulejaria no início do sec.XX*, intervento del 19.03.1993 in *História da azulejaria em Portugal IV, dos finais do séc.XIX até 1975*, fascicolo dell'Encontro no Palácio Marques da Fronteira il 19-20.03.1993, Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, Lisbona 1993, pp.3-4

⁷⁵ Regis St. Louis, *Portogallo*, EDT srl, 2009, p.415

⁷⁶ Suraya Burlamaqui, *Cerâmica Mural Portuguesa Contemporânea. Azulejos, Placas e Relevos*, Quezta Editores, Lisbona 1996, p.12

nazionaliste, patriottiche e storiche da cui ha saputo ricavare particolari scorci etnografici popolari portoghesi (fig. 69, 70, 71), attraverso una densità e un dinamismo espressivo delle figure.

Il successo ottenuto da Jorge Colaço non è stato dovuto al basso numero di artisti presenti all'epoca, anzi, al contrario era un periodo artistico assai florido: Colaço ha creato le sue maggiori opere proprio nel primo ventennio del XX secolo, quando l'Art Nouveau e a sua volta l'Art Deco dominavano sul panorama artistico. Probabilmente l'*azulejaria* di Colaço è stato un'affermazione di libertà e di desiderio dello stesso artista di non essere trascinato per differenti correnti da quella che lo ispirava, rimanendo così fedele alla propria originalità.⁷⁷

⁷⁷ Joaquim Francisco Soerio Torrinha, *O papel de Jorge Colaço no Resurgimento da Azulejaria no início do sec.XX*, intervento del 19.03.1993 in *História da azulejaria em Portugal IV, dos finais do séc.XIX até 1975*, fascicolo dell'Encontro no Palácio Marques da Fronteira il 19-20.03.1993, Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, Lisboa 1993, pp.4-5

La *Política do Espírito Moderno*

Già nel periodo alla fine degli anni '20 del XX secolo, è stato attuato un nuovo piano urbanistico per Lisbona che ha investito le *freguesias* (unità amministrative secondarie urbane) di Avenidas Novas e di Bairro de Santo Amaro. In questo periodo il rivestimento totale degli edifici con gli *azulejos* aveva perso di intensità ed essi venivano usati sempre più per soli fregi e dettagli.

Il rivestimento totale è rimasto per lo più limitato alla città di Lisbona e quando il regime autoritario è salito al potere ne ha provocato la sua decadenza: erano sorti nuovi *barrios* come Areeiro, Alvade e Bairro Azul e gli *azulejos* già erano praticamente scomparsi dalle nuove architetture. Alcuni storici ipotizzano che probabilmente vi è stata una delibera amministrativa che a fine anni '20 aveva proibito l'applicazione degli *azulejos* di facciata nei centri urbani.

L'architetto José Carlos Loureiro (1925) ha menzionato questo fatto in un suo scritto, quindi tale informazione risulta attendibile ed è probabile che sia stata una disposizione presa nel corso di un'assemblea comunale omessa dai verbali per ragioni ad oggi noi sconosciute. Inoltre, sembra che alcuni operai delle *fábricas* di *azulejos* dell'epoca abbiano affermato che vi è stato realmente un avviso da parte della Camera e dei vigili del fuoco per impedire l'uso degli *azulejos* di facciata poiché questi avrebbero potuto staccarsi e disperdersi in caso di incendio, mettendo a rischio l'incolumità dei pedoni sottostanti.⁷⁸

In quegli anni, il Portogallo era caduto in una dittatura alla quale ha fatto capo Salazar dal 1932⁷⁹: in termini culturali, si è attuata una "Politica per lo Spirito" (*A Política do Espírito*), che è stata realizzata dal Segretariado da Propaganda Nacional (SPN), fondato nel 1933 e diretto dal giornalista e scrittore António Ferro (1895-1956), da allora responsabile della strategia della modernizzazione culturale e di rappresentanza dello Stato e della nazione portoghese.⁸⁰

⁷⁸ Suraya Burlamaqui, *Cerâmica Mural Portuguesa Contemporânea. Azulejos, Placas e Relevos*, Quezta Editores, Lisbona 1996, pp.12-13

⁷⁹ Il 28 maggio 1926 una sollevazione popolare a Braga, capeggiata dal Generale Manuel Gomes da Costa, aveva diffuso la rivolta anche in altre città del Paese. La repubblica ha collassato in seguito alla marcia del Generale Gomes da Costa su Lisbona e alla contemporanea pressione delle forze di destra che avevano agito sui capi militari perché questi potessero mettere fine al governo dei partiti. La dittatura militare ha comportato fin da subito un collasso finanziario che è stato sapientemente affrontato da un professore di Scienza delle Finanze dell'Università di Coimbra: António de Oliveira Salazar (1889-1970). Con il successo ottenuto dalla rimessa in equilibrio il bilancio dello Stato, Salazar, intellettuale conservatore, è stato nominato Presidente del Consiglio nel 1932, carica con la quale ha acquisito i pieni poteri ed il controllo totale dello Stato. José Hermano Saraiva, *Storia del Portogallo*, Milano, Mondadori 2004, p.312

⁸⁰ Paulo Henriques, Ana Almeida, Alexandre Pais, Fatima Laureio, João Pedro Monteiro, *Museu Nacional do Azulejo. Guia*, Istituto Português de Museus, Lisbona 2006, p.164

António Ferro è stato un sostenitore dei regimi autoritari del tempo e aveva una chiara comprensione di come la cultura potesse divenire un potente strumento di potere al servizio dello Stato, in particolare nella costruzione di una retorica in cui i conflitti sociali sono armonizzati attorno ai principali obiettivi nazionali. Ferro è stato un ammiratore di Benito Mussolini, che aveva preso come riferimento a proposito de *"I Salão dos Independentes"* del 1930, quando egli ha annunciato l'*"Espírito Moderno"* sull'esempio di Mussolini nell'inaugurazione dell'Accademia d'Italia nel 1929: egli ha affermato esplicitamente che Mussolini non si è mai scordato di ciò che lo spirito dinamico delle arti, in tal caso il Futurismo, aveva fatto per l'Italia e per gran parte dell'*"atmosfera mentale"* che aveva portato al fascismo, definendo il nazionalismo italiano come sempre *"attivo, cronometrico"*. Ferro aveva preso come esempio dunque l'attività culturale voluta da Mussolini applicandola nelle varie mostre degli artisti indipendenti portoghesi al fine di creare *"uma exposição equilibrada, serena, sem gritos excessivos, a tonalidade da nossa época de transição [...] entrou-se numa idade nova, na idade do expressionismo simples e directo"*⁸¹.

Questo è stato definito un *"Modernismo moderato"*: il regime autoritario instaurato, detto *Estado Novo*, aveva promosso un immaginario nazionalista fondato sulla visione mitica della storia del Portogallo e sulla tradizione folkloristica delle comunità rurali nazionali. Per creare una nuova immagine del Paese, sono stati coinvolti i migliori architetti e artisti portoghesi dell'epoca ovviamente sotto diretto controllo politico, la quale doveva stimolare le varie attività culturali, attraverso premiazioni, esposizioni e importanti presenze internazionali. Infatti, il Portogallo ha partecipato all'Exposition Internationale del 1937 a Parigi, al New York World's Fair e alla Golden Gate International Exposition di San Francisco del 1939 e ha allestito a Lisbona la grande *Exposição do Mundo Português* nel 1940.⁸²

Gli architetti dell'Estado Novo progettavano architetture solide, costituite da volumi puri e poderosi che potessero esprimere al meglio quel periodo socio-politico del Paese. Le nuove opere pubbliche erano ospedali, tribunali, dighe, caserme per l'Esercito, la Marina e l'Aviazione, edifici scolastici e alberghi: lo stile architettonico di queste opere doveva essere assolutamente razionale.⁸³

⁸¹ *"un'esposizione equilibrata, serena senza eccessivi strepiti, il tono della nostra epoca di transizione [...] arrivando in una nuova epoca, un'epoca dell'espressionismo semplice e diretto"*, dal *Diário de Notícias* di Ferro del 5 Giugno 1930 riportato da Maria Helena Souto, António Rodrigues, Paulo Henriques, Luísa Soares de Oliveira, Michel Toussaint, *O Azulejo em Portugal no Século XX*, Comissão Nacional para os Descobrimientos Portugueses/Edições INAPA, Lisbona 2000, pp.48-49

⁸² Maria Helena Souto, António Rodrigues, Paulo Henriques, Luísa Soares de Oliveira, Michel Toussaint, *O Azulejo em Portugal no Século XX*, Comissão Nacional para os Descobrimientos Portugueses/Edições INAPA, Lisbona 2000, p.59

⁸³ Barbora Vaculova, *Estado Novo e Cultura*, Janáček Academy of Music and Performing Arts (JAMU), Brno, p.9

In queste architetture sono stati utilizzati nuovi materiali, come il calcestruzzo, il rivestimento in mosaico di vetro o rivestimenti idraulici, diverse nuove qualità di vernici plastiche, oltre ai materiali definiti “nobili” come il granito ed il marmo. Non poteva esservi spazio per la “frivolezza” che rappresentava il rivestimento di *azulejos*, principalmente se si prende in considerazione le tendenze artistiche degli anni precedenti, come Art nouveau, con i suoi eccessi decorativi, e l'Art Deco, con le sue linee sofisticate. Le conseguenze per le industrie che producevano *azulejos* di rivestimento sono state disastrose: emblematica la chiusura della Fábrica das Devezas, a Vila Nova de Gaia, nel nord del Portogallo, sebbene essa sia sempre stata una delle più importanti, se non la principale fornitrice di piastrelle per i vari progetti architettonici. Anche altre fábricas importanti, come la Viúva Lamego, la Sant'Ana e la Constância, hanno subito un forte colpo. Tuttavia era continuata la produzione di *azulejo* a scopo decorativo.⁸⁴ Questo perché gli obiettivi politici-ideologici del programma di valorizzazione del folklore portoghese erano stati la principale musa ispiratrice delle attività culturali promosse dal SPN, ed esso doveva essere propagandato sotto ogni forma, dalla letteratura alla musica, dal teatro alle arti plastiche, inclusa la ceramica.

Infatti, nel progetto di António Ferro vi era la volontà di conciliare modernità e tradizione in quanto la *Política do Espírito* doveva accogliere consensi attraverso la strategia della “*Herança e Tradição*” (Patrimonio culturale e Tradizione), elementi fondamentali per esaltare le qualità della razza portoghese, per accendere gli spiriti nazionalistici e patriottici. Ovviamente tutto ciò doveva conciliarsi con una “*modernidade equilibrada*”, in riferimento ad un ritorno all’ordine, e il Modernismo portoghese, al servizio del volere politico, si è concentrato prevalentemente sulle arti decorative.

Agli inizi degli anni '30 era ancora possibile vedere creazioni come gli *azulejos* dai riflessi neobarocchi delle stazioni di Mafra (1934) e di Azambuja (1935) di Carlos Mourinho, che ha collaborato nella decorazione del Mercados de Vila Franca de Xira e de Santarém, e sono stati attivi anche Gilberto Renda che ha decorato le stazioni di Santiago do Cacém (1931), Sines (1934), Vila Viçosa e Caminha con *azulejos* dal sapore settecentesco, Pedro Jorge Pinto che ha decorato il mercato di Setúbal (1929) e la stazione di Bombarral (1931), António Costa che ha creato gli *azulejos* della latteria di Largo da Anunciada, José Estevão Vitória Pereira che ha applicato, nel mercato di Ribeira e nel cortile del Museo Militare, pannelli di *azulejos* dal gusto decadente.⁸⁵

⁸⁴ Suraya Burlamaqui, *Cerâmica Mural Portuguesa Contemporânea. Azulejos, Placas e Relevos*, Quezta Editores, Lisboa 1996, p.13

⁸⁵ José Meco, *O azulejo em Portugal*, Publicações Alfa, Lisboa 1989, p.247

Le produzioni di *azulejos* alla fine degli anni '30 consistevano per la maggior parte in pannelli artistici, singole opere artistiche, mentre i rivestimenti di facciata erano stati dimenticati. Proprio per questo motivo, l'architetto Tomàs Ribeiro Colaço, in un articolo intitolato “*Verdades*” (lett. “Verità”) della sua rivista *Arquitectura Portuguesa*, si è lanciato in difesa degli *azulejos* di facciata: “*a proposito di un punto del quale abbiamo ripetutamente martellato, ossia l'inverosimile e inconcepibile divieto di rivestire con gli azulejos le facciate degli edifici lisbonesi. E ancor di più, l'inverosimile e inconcepibile abbandono a cui è condannato l'azulejo artistico*”. Ma questa si è rivelata solo una critica isolata, nessun altro ha scritto articoli simili né qualche altro intellettuale ha fatto interventi a favore di Ribeiro Colaço.⁸⁶

L'*azulejo* è stato recuperato e usato come elemento di tradizione, assunto attraverso il “Modernismo moderato” per diventare un marchio identificativo della Cultura portoghese, dove potervi iscrivere un'immagine di luminosa bellezza, con disegni schematici e colori vistosi, un'espressione ingenua con cui l'artista ripropone la semplicità della fantasia popolare.⁸⁷

Tale produzione artistica è stata una delle migliori modalità di promozione dello SPN: infatti, le due opere importanti per l'epoca realizzate in *azulejos*, sono state il pannello presente nel Padiglione del Portogallo all'Exposition Internationale del 1937 di Parigi, ed il pannello presente nel padiglione portoghese del New York World's Fair del 1939: il primo è il “*Lisbonne aux Mille Coleurs*” (1937) di Paulo Ferreira, il secondo è l’“*Infante D. Henrique e a Escola de Sagres*” (1939) di Jorge Barradas.⁸⁸

⁸⁶ Suraya Burlamaqui, *Cerâmica Mural Portuguesa Contemporânea. Azulejos, Placas e Relevos*, Quezta Editores, Lisbona 1996, p.15

⁸⁷ Paulo Henriques, João Pedro Monteiro, *A Arte do Azulejo em Portugal do século XVI ao século XX. Tão vasta liberdade em tão estreita regra*, Instituto Português de Museus, Museu Nacional do Azulejo, Lisbona 2005, p.103

⁸⁸ Maria Helena Souto, António Rodrigues, Paulo Henriques, Luísa Soares de Oliveira, Michel Toussaint, *O Azulejo em Portugal no Século XX*, Comissão Nacional para os Descobrimientos Portugueses/Edições INAPA, Lisbona 2000, pp.49-52

Esposizione Internazionale di Parigi del 1937 e Paulo Ferreira (1911-1999)

Il padiglione portoghese all'Esposizione Internazionale di Parigi del 1937 è stato progettato con la raffinata architettura moderna di Francisco Keil do Amaral (1910-1975) e vi hanno partecipato molti artisti come Tom, Enrico Nunes, Carlos Botelho, Bernardo Marques e Paulo Ferreira (1911-1999)⁸⁹, artista *modernista* che ha realizzato il pannello di *azulejos* intitolato *Lisbonne aux mille couleurs* che era situato in cima alla scala principale⁹⁰ (fig.73). Il pannello mostra Lisbona, la Praça do Comércio e parte della riva del fiume Tago, i vari livelli delle colline fino al castello di São Jorge. Trattasi di un panorama luminoso di Lisbona vista dal Tago, in una prospettiva artificiosa e un po' naïf. Dalla Praça do Comércio, che rappresenta il centro dell'opera, la composizione si sviluppa seguendo la zona Baixa verso Praça do Rossio, mentre a sinistra si scorgono il Convento do Carmo e il quartiere Barrio Alto. Sulla destra la prospettiva degli edifici è stata alterata, tuttavia ben si riconoscono l'Igreja de Santa Maria Maior, detta Sé, e il Castello di São Jorge. (fig.74)

Ferreira ha utilizzato lo stesso metodo per tracciare le strade al fine di rafforzare l'impressione di concentrazione, riflettendo il contrasto tra il nucleo urbano originario, simboleggiato dal castello, e il piano geometrico della città bassa, la cui griglia viene sottolineata per la disposizione degli stessi *azulejos*.⁹¹

L'opera di Paulo Ferreira ricorda il *Grande Panorama de Lisboa* (fig.75), pannello del 1700 circa, attribuito a Gabriel del Barco dallo storico dell'arte José Meco. Questa grande opera settecentesca è decisamente più ampia, ossia 1376 *azulejos* in bianco e blu e disposti su 23 metri di lunghezza, ed è sempre stata un importante documento fondamentale per rivedere Lisbona prima del terremoto che la distrusse nel 1755.⁹² L'opera costituisce una pietra miliare dell'arte dell'*azulejaria* di Lisbona e non sarebbe del tutto errato considerare il pannello di Ferreira come un riferimento a questa famosa opera impressa nella mente della collettività lisbonese.

L'artista ha riproposto il panorama della città in chiave modernista: ridotto nelle dimensioni (196 x 224 cm contro i 115 x 2247 cm di Gabriel del Barco), dalla semplicità del dettaglio e dalla vibrante policromia. Sicuramente il pannello ha saputo reintegrare l'*azulejo* come componente di una

⁸⁹ Maria Helena Souto, António Rodrigues, Paulo Henriques, Luísa Soares de Oliveira, Michel Toussaint, *O Azulejo em Portugal no Século XX*, Comissão Nacional para os Descobrimientos Portugueses/Edições INAPA, Lisbona 2000, p.59

⁹⁰ Paulo Henriques, Ana Almeida, Alexandre Pais, Fatima Laureio, João Pedro Monteiro, *Museu Nacional do Azulejo. Guia*, Instituto Português de Museus, Lisbona 2006, p.164

⁹¹ Maria Antònia Pinto de Matos (a cura di), *Azulejos. Chefs-d'œuvre du Musée national de l'Azulejo à Lisbonne*, Chandeigne éditeur/Librairie Portugaise, Parigi 2009, p.110

⁹² Paulo Henriques, Ana Almeida, Alexandre Pais, Fatima Laureio, João Pedro Monteiro, *Museu Nacional do Azulejo. Guia*, Instituto Português de Museus, Lisbona 2006, p.98

tradizione antica che identifica la cultura portoghese, offrendo un'immagine di bellezza radiosa, un disegno schematico e colori vivaci esattamente come promosso dal SPN.⁹³

A Paulo Ferreira è stato conferito il premio onorario di ceramista con questo pannello del 1937 ed è stato un artista poliedrico e molto attivo per la *Política do Espírito*: pittore, illustratore, incisore, acquarellista e disegnatore delle scenografie e dei costumi per il teatro della Companhia Portuguesa de Bailado Verde Gaio, ideata nel 1940 da António Ferro su ispirazione al modello dei balletti russi di Diaghilev.⁹⁴

⁹³ Paulo Henriques, Ana Almeida, Alexandre Pais, Fatima Laureio, João Pedro Monteiro, *Museu Nacional do Azulejo. Guia*, Instituto Português de Museus, Lisbona 2006, p.164

⁹⁴ Maria Helena Souto, António Rodrigues, Paulo Henriques, Luísa Soares de Oliveira, Michel Toussaint, *O Azulejo em Portugal no Século XX*, Comissão Nacional para os Descobrimientos Portugueses/Edições INAPA, Lisbona 2000, p.271

Jorge Barradas (1894-1971)

Il SPN, poi rinominato *Segretariado Nacional da Informação* (SNI), ha svolto un importante ruolo per la produzione della ceramica, in quanto ne ha promosso annuali esposizioni collettive e individuali di artisti. È stato in questo contesto che è emerso l'oriundo Jorge Nicholson Moore Barradas (1894-1971), illustratore e pittore che ha fatto parte della prima generazione di modernisti che erano apparsi nel primo decennio nel Novecento.

Egli è stato un attivo disegnatore e pittore negli anni '20 e '30, ha prodotto numerose opere in ceramica e ha rappresentato il Portogallo a livello internazionale per tutti gli anni '40 e '50.⁹⁵

Jorge Barradas ha frequentato la scuola di Belle Arti di Lisbona nel 1911, abbandonata l'anno successivo perché in contrasto con la tipologia d'insegnamento dell'istituto. Nello stesso anno, il 1912, ha partecipato alla prima *Exposição dos Humoristas* e da allora ha aderito al nascente movimento *modernista*. Agli inizi della sua carriera si è dedicato alla pittura e alla pubblicità⁹⁶ ed inoltre ha collaborato in molte riviste come illustratore, specializzandosi in scene di *barrios* popolari o di periferia, dal gusto aggraziato, semplice, malizioso e popolare, dal sapore bohemien. È negli anni '20 che si è distinto come uno degli illustratori più importanti e almeno fino al 1924 si è dedicato principalmente a questa attività⁹⁷ nonostante il suo primo contatto con l'argilla nel 1930, materiale che ha lavorato solo a titolo privato fino al 1943, anno in cui è stato presentato ufficialmente al pubblico portoghese.⁹⁸

Aveva riscosso grande successo già nel 1939 con il pannello di *azulejos* "*Infante D. Henrique e a Escola de Sagres*" (1938) (fig.76), realizzato per la Sala do Descobrimentos del padiglione portoghese al New York World's Fair di quello stesso anno. La sua opera consiste in un pannello di *azulejos* a rilievo con composizioni allegoriche dell' Infante Dom Henrique, conosciuto come Enrico il navigatore, e la Escola de Sagres, istituzione portoghese del XV secolo legata all'Infante stesso. Tale iconografia è stata ispirata dal polittico della Igreja de São Vicente de Fora di Lisbona, opera del XV secolo composta di sei pannelli lignei dipinti ad olio, che mette in relazione il mito con la Storia e quindi adeguato al programma politico commissionato da António Ferro per il padiglione.

⁹⁵ Paulo Henriques, Ana Almeida, Alexandre Pais, Fatima Laureio, João Pedro Monteiro, *Museu Nacional do Azulejo. Guia*, Istituto Português de Museus, Lisbona 2006, p.165

⁹⁶ Maria Antònia Pinto de Matos (a cura di), *Azulejos. Chefs-d'œuvre du Musée national de l'Azulejo à Lisbonne*, Chandeigne éditeur/Librairie Portugaise, Parigi 2009, p.112

⁹⁷ José Augusto França, *O Modernismo na arte portuguesa*, Volume 43, ICALP, Coleção Biblioteca Breve, 1991, p.45

⁹⁸ Maria Antònia Pinto de Matos (a cura di), *Azulejos. Chefs-d'œuvre du Musée national de l'Azulejo à Lisbonne*, Chandeigne éditeur/Librairie Portugaise, Parigi 2009, p.112

Nel 1940, gli è stato commissionato un pannello per il Gabinete da Direcção di Instituto Agronomico de Sacavém a cui si è ispirato agli *azulejos* a “*figura avulsa*” settecenteschi: l’artista ha alternato dei “*motivos de albarrada*”, ossia pannelli di *azulejos* settecentesco raffigurante un vaso di fiori generalmente con delle figure su entrambi i lati, a graziose figure intente ad attività agricole. Nel 1943 Jorge Barradas è stato presentato al pubblico come affermato ceramista dal giornalista Diogo de Macedo, nella rivista dello SPN intitolato *Panorama*.

De Macedo (1889-1959), famoso anche come scultore e scrittore, ne aveva elogiato le prime opere ritenendolo un artista abile nell’osservare, nel percepire e che componeva con grazia, spontaneità e immaginazione. Con tale fama, nel 1945 Barradas ha realizzato la sua prima esposizione di ceramiche artistiche: ha ottenuto un notevole successo di pubblico tale da aggiudicarsi la creazione dei pannelli in *azulejos* per molti privati e per alcune opere pubbliche, come la Stazione Ferroviaria della città di Curia.⁹⁹

Quello che è definito l'esempio dell'estetica *modernista* e dello stile di Barradas è il pannello *Os Reis Magos* del 1945 (Fig77). In quest'opera i Re Magi riempiono l'intera composizione poiché disposti su piani in scala. Sono rappresentati al galoppo all'inseguimento della cometa, in mezzo ad una lussureggiante vegetazione che dona un certo senso esotico, già sottolineato dalle figure stesse che portano sul capo dei turbanti e che vestono grandi abiti drappeggiati.

Recuperando il supporto ceramico degli *azulejos* come supporto ideale per le opere di arte pubblica contemporanea, e riutilizzando i linguaggi decorativi specifici e tradizionali degli *azulejos* stessi, Jorge Barradas ha creato una composizione figurativa modernista, con un decorativismo quasi “antinaturalista” completamente moderno¹⁰⁰, come se fosse basato su un' illustrazione: chiaro esempio ne sono la densa *texture* e le linee dei contorni fortemente marcate, rigorose e grafiche, che definiscono il pannello, la vegetazione e l'ambientazione. Questi elementi innovativi tuttavia ricordano la pittura italiana del Quattrocento.¹⁰¹ Con questo ritorno agli *azulejos*, esplorando il loro potenziale come supporto per le immagini e ricercando nuovamente come modellare l'argilla e rendere al meglio la smaltatura, Jorge Barradas ha ripristinato la nobiltà delle ceramiche portoghesi e l'immortalità degli *azulejos* sebbene in chiave modernista.¹⁰²

⁹⁹ Maria Helena Souto, António Rodrigues, Paulo Henriques, Luísa Soares de Oliveira, Michel Toussaint, *O Azulejo em Portugal no Século XX*, Comissão Nacional para os Descobrimientos Portugueses/Edições INAPA, Lisbona 2000, pp.52-53

¹⁰⁰ Dal sito www.museudoazulejo.pt; Maria Antònia Pinto de Matos (a cura di), *Azulejos Chefs-d'œuvre du Musée national de l'Azulejo à Lisbonne*, Chandeigne éditeur/Librairie Portugaise, Parigi 2009, p.112

¹⁰¹ Dal sito www.museudoazulejo.pt; Rosário Salema de Carvalho, Susana Varela Flor, Paulo Henriques, João Pedro Monteiro, *Tapetes cerâmicos de Portugal. O azulejo do século XVI ao século XX*, catalogo della mostra alla real Fabrica de Tâpices a Madrid il 7.11-9.12.2007, Museu Nacional do Azulejo, Lisbona 2007, p.101

¹⁰² Paulo Henriques, Ana Almeida, Alexandre Pais, Fatima Laureio, João Pedro Monteiro, *Museu Nacional do Azulejo*.

L'esperienza trentennale di Barradas come illustratore e come pittore e tutto il suo immaginario decorativo e sorridente hanno trovato negli *azulejos* la loro espressione più adeguata. Lungo il suo percorso artistico di ceramista, Barradas ha potuto sperimentare la creazione di nuove forme e linguaggi, nell'esempio modernista di conciliazione tra tradizione e modernità. La sua è stata un'ispirazione eclettica tratta da vari stili storici della ceramica nazionale ma anche europea, dimostrando una certa preferenza per la forma barocca.

Nel termine degli anni '40, Jorge Barradas ha ricevuto la sua prima grande commissione da ceramista: la decorazione dell'atrio della sede del Banco Portugêes do Atlântico a Porto (fig.78). Quest'opera è composta da nove pannelli di *azulejos* piatti e tre in rilievo: essi presentarono motivi dell'*azulejaria* settecentesca, data la presenza di putti, uccellini, sirene, cesti con fiori o pesci, barche con pescatori tratti dell'iconografia popolare, foglie e fiori stilizzati dei pannelli seicenteschi. Questa era probabilmente una combinazione che si ispirava all'opera *Concílio dos Deuses* di Cifka.¹⁰³ Barradas ha lavorato nella Fábrica Cerâmica Viúva Lamego di Lisbona nel periodo in cui essa era il punto di riferimento come centro di produzione e di insegnamento per i ceramisti di tutti gli anni '50.¹⁰⁴

Guia, Instituto Português de Museus, Lisbona 2006, p.165

¹⁰³ Maria Helena Souto, António Rodrigues, Paulo Henriques, Luísa Soares de Oliveira, Michel Toussaint, *O Azulejo em Portugal no Século XX*, Comissão Nacional para os Descobrimientos Portugueses/Edições INAPA, Lisbona 2000, p.53

¹⁰⁴ Paulo Henriques, Ana Almeida, Alexandre Pais, Fatima Laureio, João Pedro Monteiro, *Museu Nacional do Azulejo. Guia*, Instituto Português de Museus, Lisbona 2006, p.165

Exposição do Mundo Português a Lisboa nel 1940

Questa esposizione è stata promossa da António Ferro per celebrare il centenario della fondazione (1140) e della restaurazione (1640) della Nazione oltre che per per elogiare il regime politico portoghese, attraverso l'enfaticizzazione del retaggio storico del paese, dunque un' "*exposição do orgulho nacional*" per "*mostrar aos nossos amigos e inimigos que nós continuamos unos e orgulhosos da nossa história*"¹⁰⁵. Questa Esposizione, situata tra la riva destra del fiume Tago e il Mosteiro dos Jerónimos, occupava un'area di 450000 metri quadrati e ha coinvolto 5000 operai, 17 architetti, 15 ingegneri, 43 artisti, 1000 modellisti e 129 ausiliari (fig. 81).

Il progetto prevedeva quattro grandi aree: la *Grande Exposição Histórica do Mundo Português*, come settore storico, la *Exposição de Arte Portuguesa*, sezione della pittura antica, la *Grande Exposição Etnográfica*, che doveva riprodurre le architetture caratteristiche di ciascuna delle 21 province portoghesi e, infine, la *Grande Exposição do Estado Novo* che doveva esibire quanto il nuovo stato aveva prodotto dalla sua ascesa, il lavoro di rinnovamento e di rinascita morale e materiale, ciò che veniva fatto nel presente e ciò che veniva progettato per il futuro.

Durata dal 23 Giugno al 2 dicembre 1940, con più di tre milioni di visitatori, questa esposizione è stata la più importante realtà culturale del regime.¹⁰⁶ Ciò che è rimasto di essa è il *Padrão dos Descobrimentos* (fig. 82) che possiamo ancora oggi ammirare a Lisboa in riva al Tago.

Già nel 1938 Salazar aveva richiesto la costruzione di un monumento in onore dell'Infante Dom Henrique e delle grandi scoperte portoghesi perciò l' architetto José Ângelo Cottinelli Telmo e lo scultore Leopoldo de Almeida hanno progettato e realizzato un enorme monolite in cemento armato di 50 metri di altezza, 20 di larghezza e 46 di lunghezza, che ritrae la forma di una caravella ancorata in riva al Tago con a bordo un equipaggio di eroi portoghesi.¹⁰⁷

L'impianto dell'architettura dell'Estado Novo, favorito poi dall'*Exposição do Mundo Português*, aveva causato un risultato funesto per l'*azulejo* per via dei concetti elitisti che consideravano l'arte a loro legata come poco adeguata, nonostante fosse in assoluto un elemento nazionale, per figurare nell'architettura imperiale e solenne, qualità palesemente ostentate in questa esposizione nazionale.

¹⁰⁵ "*Esposizione di orgoglio nazionale [...] mostrare ai nostri amici e anche ai nostri nemici che proseguiamo da soli e orgogliosi della nostra storia*" dalle parole di António Ferro, Barbora Vaculova, *Estado Novo e Cultura*, Janáček Academy of Music and Performing Arts (JAMU), Brno, p.8

¹⁰⁶ Artur Portela, *Salazarismo e Artes Plásticas*, Volume 68, ICALP, Coleção Biblioteca Breve, 1987, pp.63-66

¹⁰⁷ Barbora Vaculova, *Estado Novo e Cultura*, Janáček Academy of Music and Performing Arts (JAMU), Brno, p.8

Un esempio di tale incomprensibile pensiero è stato il pannello realizzato da Vitória Pereira (José Estêvão Cancela de Vitória Pereira, 1877-1952) che rappresenta una vista di Lisbona ma senza un carattere specifico: il pannello aveva decorato il padiglione di Lisbona in quella stessa esposizione del '40 ed è stato poi collocato sul Miradouro de Santa Luzia, a Lisbona (fig.83).

Le creazioni di quel periodo e degli anni anteriori, sono state soprattutto opere patrocinate dallo SNI e hanno coinvolto molti pittori (fig. 84) come Lucen Donnat, Tomàs de Melo, Paulo Ferreira, Carlos Botelho, Fred Kradolfer, Bernardo Marques e Emmérico Nunes, i quali tuttavia non hanno avuto esperienze di ceramisti o formazione di *fábrica de faiança*. Tuttavia, negli anni tra il 1940 e il 1950 si sono verificate alcune forme di resistenza a tale decadenza dell'uso dell'*azulejo*¹⁰⁸, Barradas è stato un artista dei quali ne ha dato l'esempio.

¹⁰⁸ José Meco, *O azulejo em Portugal*, Publicações Alfa, Lisbona 1989, p.248

Seconda metà del XX SECOLO

La rinascita dell'*azulejo*

Azulejos e nuova architettura

Sebbene il Portogallo sia stato un Paese non coinvolto in modo diretto nella Seconda Guerra Mondiale per via della sua posizione apparentemente neutrale, gli effetti immediati del dopoguerra si sono avvertiti comunque attraverso l'espressione del desiderio di un cambiamento politico, economico e sociale. Il regime autoritario è sembrato barcollare per via della caduta delle altre dittature europee e la democrazia dava speranza di emergere. Malgrado ciò, presto ogni speranza di cambiamento si era rivelata vana¹⁰⁹ e nel Paese non è avvenuta alcuna evoluzione significativa a livello politico. Tuttavia, in ambito artistico, negli anni '50 si è fatto strada uno spirito moderno di rottura totale con l'arte tradizionale.

La proposta architettonica del dopoguerra si è definita come un gusto di compromesso, integrando l'architettura convenzionale con i tratti del movimento funzionalista internazionale: una serie di giovani architetti, in conformità a tali principi, si sono impegnati ad incorporare le opere d'arte nei loro progetti, creando nuovi edifici e strutture urbane.¹¹⁰ Inoltre, al fine di affermare i valori nazionali e di promuovere gli archetipi dell'architettura portoghese, si è avviata un'indagine sull'Architettura Regionale Portoghese, ideata nel 1949 e svolta poi dal Sindicato dos Arquitectos tra il 1955 e il 1961. Attraverso tale ricerca non si è potuto non considerare e approfondire l'importanza dell'*azulejo* e la sua articolazione nell'architettura: sono stati riconsiderati la sua potenzialità come materiale di rivestimento, la tiquificazione estetica di edifici e città e la collaborazione delle competenze di architetti e artisti.¹¹¹

Tutti gli anni '50 sono stati fondamentali per il rinnovo dell'*azulejo* che è diventato un elemento

¹⁰⁹ Durante la Seconda Guerra Mondiale il Portogallo ha mantenuto una posizione apparentemente neutrale poiché non si è schierato con nessuno dei due blocchi belligeranti, tuttavia riforniva entrambi di materie prime. L'elemento più esportato è stato il tungsteno e grazie a questa strategia sono seguiti enormi profitti, tanto che il bilancio commerciale portoghese ha registrato saldi in attivo per tutti i primi anni '40. Molti avevano creduto che al termine della guerra, con la vittoria degli Alleati, in Portogallo si sarebbe instaurato un governo democratico. Sono seguiti anni di concitata politica interna poiché si era rivelato quanto fosse esteso il movimento di opposizione all'Estado Novo ed erano emersi i limiti del regime stesso, perché restio ad adattarsi a qualunque condizione politica del dopoguerra. Infatti, ha prevalso la difesa dell'ordine pubblico: sono stati perseguiti tutti coloro che avevano avanzato la petizione per l'elaborazione di nuove liste elettorali e non è stato promosso alcun processo di democratizzazione. Tuttavia, il Portogallo restava un Paese essenzialmente agricolo e necessitava di una nuova politica di sviluppo economico. Così, dal 1950 al 1975, si sono programmate una serie di "Piani di sviluppo" obbligatori per il settore pubblico ed orientativi per il privato, che hanno portato ad un aumento dello sviluppo industriale comunque riducendo solo di poco il divario, ereditato dai secoli precedenti, fra zona rurale e zona urbana. José Hermano Saraiva, *Storia del Portogallo*, Mondadori, Milano, 2004, pp.318-320

¹¹⁰ Paulo Henriques, Ana Almeida, Alexandre Pais, Fatima Laureio, João Pedro Monteiro, *Museu Nacional do Azulejo. Guia*, Istituto Português de Museus, Lisbona 2006, p.184

¹¹¹ Maria Helena Souto, António Rodrigues, Paulo Henriques, Luísa Soares de Oliveira, Michel Toussaint, *O Azulejo em Portugal no Século XX*, Comissão Nacional para os Descobrimientos Portugueses/Edições INAPA, Lisbona 2000, p.70

importante per architetti portoghesi di fama nazionale come Keil do Maral, Vitór Palla e Bento de Almeida, di Lisbona, e Fernando Távora e José Carlos Loureiro, di Porto.¹¹² Sono stati adottati i parametri dell'internazionalismo funzionale in ambito architettonico e la nuova generazione di architetti ha iniziato a collaborare con giovani artisti come Júlio Resende (1917-2011), Júlio Pomar (1926) e Rolando Sá Nogueira (1921-2002) ai quali hanno chiesto appositamente di creare pannelli per molti edifici e spazi urbani da loro progettati.¹¹³

Già nel 1946 si è potuto assistere ad un esempio di ritorno all'uso del rivestimento totale, sebbene esso non fosse stato progettato interamente per l'esterno come era avvenuto in passato.

Tale opera si trova in Avenida Praia da Vitória a Saldanha, Lisbona: esso è modulare, sui toni dell'ocra, della terra bruciata e del verde su un fondo color crema e presenta motivi floreali che si intrecciano, come una sorta di richiamo alle ghirlande rinascimentali, decorazioni spesso viste nelle opere di Jorge Barradas. Gli *azulejos* decorati rivestono completamente l'accesso all'edificio, donando armonia e freschezza alla pesante struttura architettonica. Questo rivestimento è stato uno dei primi e rari esempi di rivestimento totale con *azulejos* inseriti nell'architettura dell'Estado Novo¹¹⁴ ma non l'unico. Del 1947 sono gli *azulejos* realizzati da Mário Oliveira Soares (1924) per l'edificio realizzato dall'architetto Frederico Henrique George per la sede della TAP a Lisbona in Praça Marquês de Pombal, gli *azulejos* di facciata realizzati da Almada Negreiros (1893-1970) in Rua do Salitre a Lisbona e i pannelli di João Fragoso (1913-2000) e Lino António (1898-1974).¹¹⁵ Inoltre, nel 1949, l'architetto Pardal Monteiro ha realizzato un edificio in Rua Vale do Pereiro a Rato, Lisbona, inserendo nel progetto un rivestimento in *azulejos* prodotti nella Fábrica Viúva Lamego e creati appositamente per i decori dell'artista José de Almada-Negreiros (1893-1970).¹¹⁶ Proprio quest'opera (fig.85) ha aperto definitivamente il processo di recupero dell'*azulejo* in chiave contemporanea per il rivestimento totale in architettura. José de Almada-Negreiros è stata una figura importante per il Modernismo portoghese poiché egli aveva aderito, insieme a Fernando Pessoa, Mário de Sá Carneiro, Luis de Montalvor e Ronald de Carvalho, alla rivista *Orpheus* nel 1915, in opposizione al *Saudosismo* e all'Accademismo.

¹¹² José Meco, *O azulejo em Portugal*, Publicações Alfa, Lisboa 1989, p.248

¹¹³ Alexandre Nobre Pais, João Pedro Monteiro, Paulo Henriques, *The Art of Azulejo in Portugal*, Camões Institute, Lisboa 2002, p.39

¹¹⁴ Suraya Burlamaqui, *Cerâmica Mural Portuguesa Contemporânea. Azulejos, Placas e Relevos*, Quezta Editores, Lisboa 1996, p.15

¹¹⁵ José Meco, *O azulejo em Portugal*, Publicações Alfa, Lisboa 1989, p.248

¹¹⁶ Suraya Burlamaqui, *Cerâmica Mural Portuguesa Contemporânea. Azulejos, Placas e Relevos*, Quezta Editores, Lisboa 1996, p.15

Affermato già dal 1910, aveva una formazione e un talento multidisciplinare che bene si era adattato al progetto di Pardal Monteiro (1897-1957).

Lo stesso architetto ha affermato che l'*azulejo* portoghese era un elemento di rivestimento che forniva *“grande prova di essere eccellente”* e non doveva sembrar strano *“che se si tenti, non seguendo la produzione dei loro vecchi modelli ma attraverso la creazione di nuove interpretazioni estetiche, di integrarlo in tutta l’opera, cercando che il tutto costituisca in ogni caso un unico insieme e uno soltanto”*¹¹⁷. Questo rivestimento ha rivelato il grande talento grafico di Almada-Negreiros: i suoi *azulejos* sono in bianco, nero e verde, colori ripresi anche nell'ultimo piano mansardato. Questi *azulejos* sono stati realizzati con la tecnica a stampa meccanica e rappresentano un modulo ripetuto, di grandi dimensioni, costituito da un fondo verde con piccoli cerchi bianchi sui quali si delinea una struttura quadrangolare obliqua formata da doppie linee ondulate nere e bianche con al centro un cerchio anch'esso nero e bianco (fig 86).

Nella prima decade degli anni '50, José de Almada-Negreiros ha disegnato molti altri progetti per *azulejos* per la Fábrica Viúva Lamego e molte sue opere hanno recuperato la tecnica arcaica dell'*“alicatado”*, ossia placche di ceramica ritagliate da pinze di taglio dette *alicate*, dalle quali ne deriva il nome, e giustapposte per creare determinate fantasie¹¹⁸. Nel 1955 ha realizzato il pannello per la Livraria Ática in Rua Alexandre Herculano a Lisbona, oggi conservato al Museu da Cidade, che ha integrato un per un progetto di decorazione d'interni totale che sarebbe stato uno dei tanti spazi pubblici moderni nella rinnovata Lisbona degli anni '50.¹¹⁹

¹¹⁷ Da *Memória Descritiva do Processo de Obra* n°822 dell'Archivio Generale della Câmara Municipal de Lisboa, Maria Helena Souto, António Rodrigues, Paulo Henriques, Luísa Soares de Oliveira, Michel Toussaint, *O Azulejo em Portugal no Século XX*, Comissão Nacional para os Descobrimientos Portugueses/Edições INAPA, Lisbona 2000, p.71

¹¹⁸ Informazioni tratte dai pannelli didattici/informativi delle sale del Museu Nacional do Azulejo di Lisbona, sala dedicata ai secoli XV e XVI, dove le tecniche utilizzate per la fabbricazione delle piastrelle sono spiegate e mostrate in tre vetrine.

¹¹⁹ Maria Helena Souto, António Rodrigues, Paulo Henriques, Luísa Soares de Oliveira, Michel Toussaint, *O Azulejo em Portugal no Século XX*, Comissão Nacional para os Descobrimientos Portugueses/Edições INAPA, Lisbona 2000, pp.72-73

Gli architetti e gli artisti

Jorge Barradas è stato il primo artista a dedicarsi esclusivamente alla ceramica e tutte le sue opere, realizzate dal 1940 e il 1960 (ad esempio, fig. 87 - 90), si sono ispirate a motivi dell'arte tradizionale portoghese, sebbene la sua ceramica murale avesse esplorato sia le risorse della materia stessa sia le qualità tattili: i suoi pannelli sono stati dipinti, presentavano graffiti, rilievi, proponevano *textures* che hanno esaltato i colori della tavolozza e presentavano contrasti davvero differenti rispetto le armonie convenzionali. Barradas possedeva un atelier all'interno della Fábrica de Cerâmica da Viúva Lamego a Lisbona, luogo di ritrovo e confluenza dei migliori maestri ceramisti. Tra queste mura molti artisti hanno cominciato il proprio percorso di recupero dell'*azulejo*¹²⁰ poiché la Fábrica ha sempre dato un grande appoggio ai ceramisti che avevano bisogno di un aiuto per sperimentare e realizzare le proprie opere.

Essendo l'architettura il supporto per eccellenza dell'*azulejo* e viceversa, ed essendo l'applicazione dell'*azulejo* una forma d'arte che interagisce con le strutture ormai dalla fine del XV secolo, il recupero della tradizionale *azulejaria* è stato quasi naturale per gli architetti moderni del dopoguerra ed è stato altrettanto naturale il recupero in generale della ceramica parietale nei vari progetti: un adeguato atteggiamento che rispettava sia gli archetipi della vita portoghese ma anche quello spirito internazionale di totale integrazione delle Arti nei progetti architettonici.

La figura dell'architetto è stata fondamentale per il recupero dell'arte dell'*azulejo* in Portogallo, sia come commissionario di opere artistiche, di ceramisti o meno, integrandole nei propri progetti e sia perché promuoveva ai clienti la presenza decorativa della ceramica. Un avvenimento di enorme importanza per il destino dell'*azulejo* in Portogallo è stato proprio legato all'ambito architettonico: il III Congresso da União Internacional dos Arquitectos. Svolto a Lisbona nel 1953, è stato realizzato in onore dell'Exposição de Arquitetura Brasileira Contemporânea, dove sono stati esibiti edifici come il Ministério da Educação, progettato da Lúcio Costa (1902-1998), concluso nel 1937 e attuale Palácio Gustavo Capanema a Rio de Janeiro, e l'Igreja de São Francisco Xavier vicino la laguna di Pampulha nella città di Belo Horizonte, opera dell'architetto Oscar Niemeyer (1907-2012) del 1944, che per quest'opera aveva consultato Le Corbusier. I due edifici presentavano enormi rivestimenti di *azulejos* in azzurro e bianco e inserzioni di piani con motivi a *padrão* nel primo, e raffigurazioni di

¹²⁰ João Pedro Monteiro, Alexandre Nobre Pais, Paulo Henriques, *Figure et personnages, une histoire en céramique. L'azulejo au Portugal du XVIe au XXe siècle*, catalogo della mostra alla Galerie Bab Rouah a Rabat il 14-24.05.1998, Museu Nacional do Azulejo, Lisbona, 1998, p.34

São Francisco Xavier nel secondo, entrambe opere dell'artista Cândido Portinari (1903-1962).¹²¹

In questo modo, alcuni architetti come Francisco Keil do Amaral (1910-1975), Cândido Palma de Melo (1922-2003) e José Carlos Loureiro (1925-), entusiasti dell'uso dell'*azulejos* nell'architettura brasiliana, hanno sentito il dovere di portare dei cambiamenti nell'architettura portoghese, che richiedeva un rinnovamento e nuove integrazioni¹²²: Keil do Amaral ha affermato *“Abbiamo osservato gli azulejos come se fossero una particolarità di un passato estinto e non ci si è avvalsi dell'immaginazione degli architetti portoghesi che poteva prestarsi a valorizzare l'architettura moderna. Questa idea, tuttavia, ha attratto i brasiliani, che ben presto hanno sperimentato con successo, nel momento in cui le loro opere richiamavano l'attenzione del mondo per l'audacia, per la giovinezza, per la libertà formale... ha attratto i Brasiliani che da qui, precisamente da qui, hanno compreso lezioni e creazioni dell'azulejaria. E noi, che non le sappiamo analizzare, passiamo ad imitare i Brasiliani!”*¹²³. Dunque è iniziato un cammino difficile per recuperare l'*azulejo*, soprattutto per ottenere il modo migliore per poterlo riadattare alle nuove dinamiche architettoniche.

A questo progetto hanno collaborato molti architetti e artisti, soprattutto della Fábrica de Cerâmica da Viúva Lamego: molti di essi hanno sperimentato, altri hanno proposto rinnovati metodi tradizionali, ma tutti partecipi ad una ricerca continua per consentire all'*azulejo* di riacquistare prestigio attraverso le proprie opere. L'*azulejo* è stato ripresentato in modo sempre diverso e ha dovuto affrontare il difficile compito di mantenere il suo status di elemento tradizionale nazionale e contemporaneamente di rispettare il suo tempo, atualizzandosi e rispondendo adeguatamente alle necessità estetiche degli artisti contemporanei che lo impiegarono per le proprie opere.

Negli anni '50, hanno lavorato sugli *azulejos* artisti come Maria Keil, Roberto de Araújo, H. Stäel, Louro d'Almeida, Lino António, Júlio Pomar, Alice de Freitas, Rolando Sá Nogueira, Joaquim Tenreiro, Lima de Freitas, Rebocho, Manuel Cargaleiro, José João Araújo, Daciano Costa, Manuel Lima, Valdas Curiel, Ferreira da Silva, Querubim Lapa, Rogéiro Ribeiro, João Segurado, Artur José, Maria Menez, Manuela Madureia, Júlio de Resende, Francisco Rélogio, Nuno Siqueira, Charters de Almeida, Aldina Costa, Lurdes de Castro, Abel dos Santos, Lopes Alves, Teresa Raposo, Maria Mendes, António Lapa, Luis Pinto Coelho, Eduardo Nery, Luiz Duran, António Magalhães, Espiga

¹²¹ Maria Helena Souto, António Rodrigues, Paulo Henriques, Luísa Soares de Oliveira, Michel Toussaint, *O Azulejo em Portugal no Século XX*, Comissão Nacional para os Descobrimientos Portugueses/Edições INAPA, Lisboa 2000, pp.72-73

¹²² Teresa Saporiti, *Azulejos portugueses. Padrões do século XX*, Publímpressores Artes Gráficas LDA, Lisboa 1998, p.91

¹²³ Joana e Sara Morais, *Desvio/Padrão*, Produção Manamana Design Industrial Ida., Lisboa 2008, p.18

Pinto, Rafael Calado, Palolo, Justino Alves, Maluda, João Abel Manda, Cecilia de Sousa.¹²⁴

Una delle prime opere che ha dato inizio alla collaborazione tra architetti e artisti in una logica di progetto, è stato il Centro Comercial do Restelo, realizzato tra il 1949 e il 1956 da Raul Chorão Ramalho (1914-2001) dove l'artista Querubim Lapa ha realizzato dei rivestimenti in *azulejos* nel 1954 di grande effetto visivo dato il loro design e la vibrazione dei colori. Approfittando delle unità ripetute, e sistemandole in diverse posizioni, questo rivestimento un grande dinamismo, rivelando in questo modo una nuova concezione degli *azulejos*, in particolare quelli a moduli ripetuti, i quali generano suggestioni di ritmi che finiscono per rompere la rigidità della griglia senza mai essere monotoni e rendendo un'unica cosa architettura e urbanistica. (fig.91)

Con questo linguaggio moderno, che metteva in evidenza elementi costruttivi come pilastri e travi in calcestruzzo, piani verticali e orizzontali, solai e coperture, i giovani architetti Joaquim Bento de Almeida e Victor Palla, tra il 1953 e il 1956, hanno realizzato a Lisbona i rivestimenti per l'Escola do Vale-Escuro, nel cui progetto inserirono una serie di *azulejos* ripetuti in bianco, nero e rosso dall'espansiva presenza grafica. Del 1955 è il progetto di Alberto José Pessoa, Hernâni Gandra e João Abel Manta per il Conjunto Habitacional in Avenida Infante Santo a Lisbona: questo progetto consiste in complessi abitativi, dove le coperture di *azulejos* sono state applicate in modo quasi monumentale. In quella zona è stato realizzato anche un piano erboso elevato, una zona verde la cui via presentava una serie di negozi e ai lati della strada, l'Avenida Infante Santo, erano presenti dei grandi muri anonimi che, su commissione della Câmara Municipal di Lisbona, sono stati decorati nel 1958 con coperture di *azulejos* di Rolando Sá Nogueira, Alice Jorge e Maria Keil con la collaborazione di Júlio Pomar e Carlos Botelho.¹²⁵ Questo progetto è stato davvero importante per l'epoca poiché già nel 1956 erano state approvate delle proposte per far eseguire quattro dei cinque pannelli ancora oggi presenti in quest'area urbana¹²⁶.

I quattro pannelli misurano per un totale di 114 metri quadrati, costati ognuno quasi centomila escudos. Nel 1957 la Comissão Municipal de Arte e Arqueologia ha approvato il progetto in modo definitivo e ha impegnato gli artisti dal 1958 al 1959.¹²⁷

¹²⁴ José Meco, *L'art de l'azulejo au Portugal: les carreaux de faïence émailés portugais*, Bertrand Editora, Lisbona 1985, pp.64-68

¹²⁵ Maria Helena Souto, António Rodrigues, Paulo Henriques, Luísa Soares de Oliveira, Michel Toussaint, *O Azulejo em Portugal no Século XX*, Comissão Nacional para os Descobrimientos Portugueses/Edições INAPA, Lisbona 2000, pp.73-74

¹²⁶ Solo negli anni '90, Eduardo Nery ha realizzato un rivestimento per l'Avenida Infante Santo e nel 2000-2003 ha creato dei rivestimenti per il cavalcavia di questo stesso percorso urbano.

¹²⁷ Suraya Burlamaqui, *Cerâmica Mural Portuguesa Contemporânea. Azulejos, Placas e Relevos*, Quezta Editores, Lisboa 1996, p.52

Inoltre, questo progetto ha seguito le indicazioni della Carta di Atene (documento del 1933 e redatto dopo il IV Congresso Internazionale di Architettura Moderna) secondo cui *“le abitazioni collettive recuperano una nuova dignità se cominciano ad essere pensate non come un singolo oggetto, ma come parte ripetibile in funzione di valori urbani, che possano lanciare un'immagine della città contemporanea più civile e più urbana a livello internazionale”*.¹²⁸

Tutti i pannelli presentano una scalinata che li attraversa in diagonale, elemento che ogni artista ha incorporato ed integrato in modo diverso: Maria Keil ha preferito integrarla nell'opera stessa, Júlio Pomar e Alice George hanno preferito utilizzare la scala come elemento divisorio della composizione, Carlos Botelho l'ha inserita in modo perfetto nel tema della composizione e Sá Nogueira, invece, ha preferito metterla in evidenza.¹²⁹ Anche la tematica di ogni rivestimento risponde all'immaginario della città di Lisbona di ogni autore e per questo ogni approccio appare diverso.

Il primo di questi pannelli è stato creato da Rolando Sá Nogueira e si intitola *Lisboa Ribeirinha* (fig.92) ed è stato progettato dagli schizzi realizzati nella zona di Cais do Sodré: è un pannello ampio con raffigurati elementi popolari dalle influenze della corrente neorealista.

L'opera rappresenta una serie di navi ancorate in un molo e l'acqua del mare appare segnata da linee sinuose che definiscono vari campi di colore. Sulla parte superiore del pannello, vi è un'altra nave con il suo pescatore presentato frontalmente e sopra di esso vi sono tre giovani personaggi maschili seduti sulla banchina. L'idea di un pescatore con una barca circondata dall'acqua si ritrova in basso a sinistra, inserito nella suggestione di movimento dell'acqua e del riflesso del cielo, donato per mezzo degli *azulejos* di *padrão*. In basso a destra, sotto la scala nella zona all'ombra, i personaggi di pescatori si ripetono in barche sempre dai colori diversi ed accesi. Se si guarda con attenzione si può intravedere dall'opera stessa il rigore del disegno de Sá Nogueira, con quella linea di demarcazione nera che evoca la tradizionale tecnica della *corda-seca*.^{130 131}

¹²⁸ Ana Càudia Vespeira de Almeda, *Da cidade ao Museu e do Museu à cidade: uma proposta de itinerário pela azulejaria de autor na Lisboa da segunda metade do Sèculo XX*, Universidade De Lisboa Faculdade de Belas-Artes, Lisboa 2009, p.33

¹²⁹ Suraya Burlamaqui, *Cerâmica Mural Portuguesa Contemporânea. Azulejos, Placas e Relevos*, Quezta Editores, Lisboa 1996, p.52

¹³⁰ Ana Càudia Vespeira de Almeda, *Da cidade ao Museu e do Museu à cidade: uma proposta de itinerário pela azulejaria de autor na Lisboa da segunda metade do Sèculo XX*, Universidade De Lisboa Faculdade de Belas-Artes, Lisboa 2009, pp.34-35

¹³¹ Questa tecnica antica prevede un disegno delineato sulla terracotta con una mistura di olio di lino e ossido di manganese per evitare che i diversi colori si mischino: i colori vengono applicati fra le linee nere dove lasciano solo le tracce scure poiché evaporate con le alte temperature della fornace. Informazioni tratte dai pannelli didattici/informativi delle sale del Museu Nacional do Azulejo di Lisbona, sala dedicata ai secoli XV e XVI, dove le tecniche utilizzate per la fabbricazione delle piastrelle sono spiegate e illustrate in tre vetrine.

Al dinamismo della composizione di Rolando Sá Nogueira sembra opporsi la rigidità apparente del rivestimento di Júlio Pomar e Alice George (fig.93), che si trova sempre sul viale in continuità con il pannello precedente. Il pannello raffigura alcune figure tipiche dei quartieri popolari di Lisbona su un piano di piastrelle verdi e bianche a motivi geometrici ed altre in due varianti tonali che corrispondono l'una al negativo dell'altra. Sul lato sinistro, in alto della composizione, una figura femminile alla finestra guarda un ragazzino, situato in basso su un piano inferiore, che gioca con il suo arco correndo verso la scala. Proseguendo su un piano superiore si nota un uomo con il suo asino: questa figura sembra muoversi verso la scena successiva, dove si può vedere una pescivendola di profilo. Nella parte inferiore, si notano un venditore di frutta e dei bambini che giocano vicino ad una signora seduta che indossa un cappello ed il tutto si svolge su piastrelle a motivi geometrici che sembrano voler creare un certo movimento della scena con una variazione tonale del modello di sfondo.¹³²

Un disegno più schematico, dove la figura umana è assente, si ritrova nel pannello di Carlos Botelho (fig. 94). La giustapposizione dei piani e degli edifici è sottolineato dal colore omogeneo, vivace e luminoso, con cui l'autore rappresenta la città di Lisbona, sia la parte moderna e nuova sia le architetture del nucleo urbano più antico, con le case e le chiese di Lisbona in una prospettiva frontale che ovviamente non corrisponde al vero panorama della città.

Sotto le scale, appare un edificio blu con lo stemma della città di Lisbona, ossia la caravella guardata dai due corvi che sembra così confermare il tema di questo pannello di *azulejos*: il patriottismo e la rappresentazione di una vivace città solare. È riconoscibile, in cima alla prima rampa discale, la Casa dos Bicos, con una finestra manuelina, il cui rivestimento caratteristico è stato eseguito attraverso un *padrão* che suggerisce una settecentesca "punta di diamante".

Il punto forte di questo pannello è la sua concezione di grande opera dalla lettura unitaria dove neppure la presenza della scala obliqua interrompe la lettura nella sua complessità. Botelho si concentra sui modelli dell'architettura, mentre i ritmi semplici delle case e delle finestre, dei campanili e dei profili delle chiese, fanno spazio anche alla presenza delle vele delle barche, citazione del fiume, onnipresente nel suo blu dominante.¹³³

Il pannello di Maria Keil è considerato una pietra miliare del reinserimento dell'*azulejo* contemporaneo nelle aree urbane e consiste in un pannello di *azulejos* policromi dalla notevole

¹³² Ana Cãudia Vespeira de Almeda, *Da cidade ao Museu e do Museu à cidade: uma proposta de itinerário pela azulejaria de autor na Lisboa da segunda metade do Sèculo XX*, Universidade De Lisboa Faculdade de Belas-Artes, Lisboa 2009, p.36

¹³³ Maria Helena Souto, António Rodrigues, Paulo Henriques, Luísa Soares de Oliveira, Michel Toussaint, *O Azulejo em Portugal no Século XX*, Comissão Nacional para os Descobrimientos Portugueses/Edições INAPA, Lisboa 2000, p.74

plasticità dinamica e geometrica¹³⁴. Il pannello si intitola *O mar* (fig.95) ma quello che si ammira ancora oggi è una copia realizzata nella Fábrica Viúva Lamego, sotto la diretta supervisione dell'artista, poiché il pannello originale è stato gravemente danneggiato durante un incauto restauro.¹³⁵ Quest'opera può essere considerata esclusivamente astratta e l'artista ha creato appositi spazi per le figure, incoraggiando un certo clima di avvolgimento, come un'aura che, invece di circondarle e chiuderle, le mette in risalto e le rinvigorisce.¹³⁶ In questa composizione, l'artista inserisce la scala nel progetto del pannello formato da elementi triangolari, creando una maglia organica nei toni del blu e del verde dove un pescatore con un bambino sono posizionati al centro della composizione mentre sul piano superiore si notano delle barche.

Questa maglia creata da *azulejos* sembra quasi rafforzare il tema marittimo, ricordando il colore dei flutti e la rete dei pescatori, creando uno sfondo dinamico in tutta la composizione: non illustra una determinata azione, visiva o narrativa, perché è lo sguardo e la visione dell'opera stessa che coinvolge e crea movimento a livello sensoriale.¹³⁷ Essa è dunque un'evocazione lirica e astratta dello spazio della città e del fiume, con le barche lontane e un pescatore con un bambino in braccio e una barca in mano, figura che risalta, per la sua imponenza, la sua posizione saldamente eretta ed il suo silenzio, un'espressione quasi epica che trascende la mera citazione dei lavori popolari. Tanta staticità sembra contrastata, in certo verso, dalla strategia dell'integrazione della scala al movimento obliquo dei motivi ripetuti e ciò la rende elemento di significato, in un insieme già sollecitato dal movimento cinetico di una maglia di triangoli di varie dimensioni che sembra essere, nella sua astratta vibrazione ottica, il tema centrale del pannello.¹³⁸

Tutti questi rivestimenti sono un eccellente esempio di arte murale in *azulejos* in perfetto connubio con gli elementi architettonici ed i nuovi spazi urbani, un dialogo e una collaborazione che da allora non ha smesso mai di compiersi, neppure ai giorni nostri.

Nel 1958-1960 l'architetto Germano Castro Pinheiro ha fatto rivestire il Centro Clínico di Santo Tirso a Porto con *azulejos* bianchi e blu di sapore tradizionale e nel 1960 l'architetto José Carlos

¹³⁴ Dalla sezione dedicata a Maria Keil in www.lisboapatrimoniocultural.pt

¹³⁵ Ana Cãudia Vespeira de Almeda, *Da cidade ao Museu e do Museu à cidade: uma proposta de itinerário pela azulejaria de autor na Lisboa da segunda metade do Século XX*, Universidade De Lisboa Faculdade de Belas-Artes, Lisboa 2009, p.38

¹³⁶ Suraya Burlamaqui, *Cerâmica Mural Portuguesa Contemporânea. Azulejos, Placas e Relevos*, Quezta Editores, Lisboa 1996, p.54

¹³⁷ Ana Cãudia Vespeira de Almeda, *Da cidade ao Museu e do Museu à cidade: uma proposta de itinerário pela azulejaria de autor na Lisboa da segunda metade do Século XX*, Universidade De Lisboa Faculdade de Belas-Artes, Lisboa 2009, p.40

¹³⁸ Maria Helena Souto, António Rodrigues, Paulo Henriques, Luísa Soares de Oliveira, Michel Toussaint, *O Azulejo em Portugal no Século XX*, Comissão Nacional para os Descobrimientos Portugueses/Edições INAPA, Lisboa 2000, p.75

Loureiro (1925-) ha iniziato una serie di ricerche che ha portato a termine nel 1962 con un lavoro intitolato *“O Azulejo. Possibilidades da sua reintegração na Arquitectura Portuguesa”*.¹³⁹

Questo elaborato è stato eseguito per il concorso alla cattedra dell’Escola Superior de Belas-Artes di Porto, una pubblicazione modesta ma che fornisce tutt’oggi delle coordinate precise riguardo la creazione, la produzione e l’applicazione di *azulejos* modulari di rivestimento. Loureiro difende l’integrazione dell’*azulejo* nelle opere di architettura portoghese contemporanea ed è da questa sua visione che ha preso vita un movimento di rinnovo nell’*azulejaria* del nord del Portogallo.

Infatti, l’artista Jorge Barradas, in una conferenza tenutasi nella Fundação Calouste Gulbenkian a Lisbona nel 1967, ha ringraziato gli architetti per il loro contributo riguardo alla problematica del decadimento al quale era destinato l’*azulejo*: *“Ci congratuliamo con gli architetti che, con tanta intelligenza ed accuratezza, hanno applicato le ceramiche ornamentali nelle proprie opere. Grazie ad essi è possibile la rinascita della tradizione che, per motivi sconosciuti, si poteva considerare estinta. Essi l’hanno portata di nuovo alla luce. Forse hanno dovuto combattere aspre battaglie ed è per questo che sono ancor più lodati. Sono stati come il Principe della favola La Bella Addormentata.”*¹⁴⁰

¹³⁹ Teresa Saporiti, *Azulejos portugueses. Padrões do século XX*, Publilmpressores Artes Gráficas LDA, Lisbona 1998, p.93

¹⁴⁰ Suraya Burlamaqui, *Cerâmica Mural Portuguesa Contemporânea. Azulejos, Placas e Relevos*, Quezta Editores, Lisbona 1996, p.18

Manuel Cargaleiro (1927)

Jorge Barradas è stato uno dei più produttivi ceramisti portoghesi e già nel 1948, dopo una nuova esposizione per lo SNI, l'ingegnere João dos Santos Simões ha affermato che questo artista poteva definirsi "una realtà straordinaria nel mondo della ceramica artistica.. Il pubblico, ancora non abituato a questa nuova espressione, ha sentore che qui ha qualcosa di serio, di solido, di definitivo, di eterno... è la bellezza stessa, incarnata in questa difficile unione tra tecnica e arte, sintesi della nostra epoca". Barradas ha esordito con la sua prima esposizione individuale nel 1949 presentando pannelli dai disegni astratti e quella partire dal 1950 si può definire la sua migliore fase creativa.

Nel 1951 ha partecipato alla II Exposição de Ceramica Moderna, ha avuto contatti con molti artisti emergenti e nel 1952 ha preso parte alla prima esposizione di opere in ceramica di un artista che in futuro sarebbe stato considerato uno dei più grandi nomi dell'arte contemporanea portoghese conosciuta anche all'estero: Manuel Cargaleiro (1927).¹⁴¹ Cargaleiro ha fatto parte della generazione di artisti che in quella decade ha trasformato l'arte dell'*azulejo* e fin dall'inizio egli è stato ceramista e pittore, caratterizzato da un vivace cromatismo, e dalla caratteristica astratta e geometrica. Ha lavorato nella Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego con lo stesso Barradas¹⁴² e ha partecipato al I Salão de Cerâmica do Secretariado Nacional de Informação (1949), nel 1954 gli è stato consegnato il Prémio Nacional de Cerâmica e nello stesso anno ha cominciato ad insegnare presso la Escola de Artes Decorativas António Arroio. Nel 1957 ha ricevuto una borsa di studio dal governo italiano, attraverso l'Istituto de Alta Cultura, per poter studiare la ceramica di Faenza, Roma, Firenze e nello stesso anno si è stabilito a Parigi. L'anno successivo ha ricevuto anche una borsa di studio della Fondazione Calouste Gulbenkian, che gli ha permesso di intraprendere uno stage presso la nota Faience de Gien¹⁴³, fabbrica fondata nel 1821 a Gien, nel nord della Francia, dall'inglese Thomas Hall per introdurre le raffinate tecniche inglesi di produzione di ceramiche.

In Francia, Cargaleiro ha ricevuto numerose committenze pubbliche: a partire dagli anni Settanta da parte del Ministero della Cultura della Repubblica Francese e nel 1995 il rivestimento per la stazione Champs-Élysées Clemenceau della Metropolitana di Parigi (fig.96) di cui alcuni pannelli (fig.97) ricordano il suo *Ribatejo - Flores e Azulejos*, un acrilico su tela del 1981 (fig.98) conservato al CAM (Centro de Arte Moderna) della Fundação Calouste Gulbenkian di Lisbona.

¹⁴¹ Suraya Burlamaqui, *Cerâmica Mural Portuguesa Contemporânea. Azulejos, Placas e Relevos*, Quezta Editores, Lisbona 1996, pp.21-22

¹⁴² Teresa Saporiti, *Azulejos portugueses. Padrões do século XX*, Publímpressores Artes Gráficas LDA, Lisbona 1998, p.27

¹⁴³ Dalla sezione dedicata a Manuel Cargaleiro in www.lisboapatrimoniocultural.pt

Tuttavia Cargaleiro ha sempre continuato ad avere ancora uno stretto legame con i Portogallo: nel 1983 ha realizzato degli *azulejos* per la facciata dell'Istituto Franco-Portoghese a Lisbona e i pannelli della fermata Colégio Militar-Luz della metropolitana di Lisbona nel 1987.¹⁴⁴

Cargaleiro è stato un artista il cui linguaggio artistico si è avvalso dell'*azulejo* come supporto di segni astratti, forme e maglie geometriche in grado di evocare spazi di una poetica urbana, lirica nella gestualità e negli smalti. Questi segni si esprimono attraverso gesti calligrafici densamente ripetuti per configurare gli spazi, la vegetazione e anche le maglie complesse e labirintiche di edifici e delle stesse città contemporanee.¹⁴⁵

La tradizione di dipingere con movimenti rapidi, che deriva da una certa tradizione degli *azulejos* stessi, è mantenuta nelle opere dell'artista, offrendo una visione positiva dell'esistenza che cita e contemporaneamente sovverte l'atto di decorare gli *azulejos*.¹⁴⁶ In tal modo l'autore comunica una visione felice dell'esistenza, con stupefacente semplicità, come si nota nell'opera "*Composição*" del 1985 (fig.99)¹⁴⁷, pannello che può ben definire lo stile della produzione di questo artista.

Il trattamento delicato dello sfondo, reso con la tecnica della spugnatura, fa da base ad una griglia di *azulejos* che presentano delle scritte. Ci sono dei cerchi verdi come collegamenti fra i vari quadrati/piastrelle, alternati ad altri in arancio e in rosso entro i quali sono iscritti una lettera e due numeri con una calligrafia sciolta e gestuale. Inoltre, queste lettere e questi numeri potrebbero simboleggiare in modo ironico il metodo con il quale per tradizione vengono segnati e codificati gli *azulejos* quando vengono posati in occasioni delle grandi opere murali, per poterli collocare nella giusta posizione nella composizione del pannello: la lettera indicherebbe la fila orizzontale a cui appartengono determinate piastrelle, il numero in basso identificherebbe la fila verticale e il terzo numero servirebbe per identificare un determinato pannello quando appartiene ad un insieme di più pannelli. In questo modo Cargaleiro dimostra di analizzare la materia stessa e le tecniche tradizionali ma dimostrandolo attraverso un pannello definito "*pelo avesso*" (ossia "inside-out"), come una forma di atteggiamento di irriverente esperienza.¹⁴⁸

¹⁴⁴ Dal sito www.fondazionecargaleiro.it nella sezione "La Biografia"

¹⁴⁵ Rosário Salema de Carvalho, Susana Varela Flor, Paulo Henriques, João Pedro Monteiro, *Tapetes cerâmicos de Portugal. O azulejo do século XVI ao século XX*, catalogo della mostra alla real Fabrica de Tâpices a Madrid il 7.11-9.12.2007, Museu Nacional do Azulejo, Lisbona 2007, p.103

¹⁴⁶ Paulo Henriques, Ana Almeida, Alexandre Pais, Fatima Laureio, João Pedro Monteiro, *Museu Nacional do Azulejo. Guia*, Istituto Português de Museus, Lisbona 2006, p.184

¹⁴⁷ Rosário Salema de Carvalho, Susana Varela Flor, Paulo Henriques, João Pedro Monteiro, *Tapetes cerâmicos de Portugal. O azulejo do século XVI ao século XX*, catalogo della mostra alla real Fabrica de Tâpices a Madrid il 7.11-9.12.2007, Museu Nacional do Azulejo, Lisbona 2007, p.103

¹⁴⁸ Dal sito www.museudoazulejo.pt nella sezione "Exposição Permanente"

Fortemente influenzato dagli *azulejos* tradizionali riadattati alle condizioni della vita moderna, tutte le sue opere con gli *azulejos* combinano l'arte della ceramica, la pittura, la trama degli arazzi e le arti grafiche con caratteristiche molto personali.

Cargaleiro ha creato numerosi pannelli utilizzando un modello, una unità che si ripete o si alterna con un'altra, con motivi molto semplici di fiori o geometrici. Nelle sue ultime produzioni l'artista ha usato *azulejos* lisci industriali alternandoli ad *azulejos* da lui dipinti. Sempre rinnovando le tecniche antiche e adattandosi alla contemporaneità, Cargaleiro ha usato anche motivi ripetuti in blu e bianco e ha rievocato gli *azulejos* a "*figura avulsa*" e i *padrões* a punta di diamante per la fermata Colégio Militar-Luz della Metropolitana del 1987 (fig.100,101). Artista dalla tecnica raffinata, acquisita lungo un'intera vita e frutto di un lavoro instancabile, Cargaleiro ha creato sulla ceramica, attraverso semplici segni grafici, la spugnatura e l'utilizzo di macchie di colore, effetti ricercati per i suoi lavori di *azulejaria*.¹⁴⁹

Cargaleiro non produsse solo in Portogallo e in Francia ma l'artista si è fermato anche in Italia: a Vietri sul Mare si trova il Museo Manuel Cargaleiro, uno spazio dedicato alla ceramica tra le sale di Palazzo dei Duchi Carosino. Questa fondazione è stata istituita per volontà dello stesso Cargaleiro che nel 1999 vinse il premio internazionale di "Viaggio attraverso la Ceramica", concorso in collaborazione con la provincia di Salerno, dedicato all'arte tradizionale della ceramica delle "terre mediterranee". Il museo propone attività di promozione, sviluppo ed innovazione dell'arte ceramica contemporanea, nel rispetto della tradizione di Vietri sul Mare ma considerando anche la sua applicazione nei vari settori del design e dell'architettura. In questo spazio espositivo, si trovano 150 opere della collezione personale che l'artista ha donato alla città di Vietri¹⁵⁰.

Oggi Cargaleiro non è solo un noto ceramista, ma anche uno straordinario disegnatore e pittore che si serve di diversi mezzi per esprimere le emozioni, ricerca poetica ispirata dalla natura e alimentata dall'uso idiosincratico del colore e nella decostruzione formale.¹⁵¹

¹⁴⁹ Teresa Saporiti, *Azulejos portugueses. Padrões do século XX*, Publímpressores Artes Gráficas LDA, Lisbona 1998, p.29

¹⁵⁰ La galleria ospita anche opere di altri ceramisti, sia italiani che stranieri, come Corneille, Errò, Rosanna Bianchi, Nedda Guidi e Paolo Schmidlin. Dal Sito Ufficiale del Turismo e dei Beni Culturali della regione Campania www.incampania.com, nella sezione "Museo Manuel Cargaleiro"

¹⁵¹ Dal sito del Centro de Arte Moderna (CAM) della Fundação Calouste Gulbenkian www.cam.gulbenkian.pt

Querubim Lapa (1925)

Querubim Lapa de Almeida è un artista con una formazione scultorea e pittorica e non da ceramista ma queste caratteristiche, che appaiono subito in evidenza, diventano gli stessi tratti distintivi delle sue opere in ceramica e nei suoi pannelli di *azulejos*, attraverso soluzioni tecnicamente innovative oltre ad un approfondito interesse al design. In ogni opera in ceramica si è dedicato molto al concetto di reale e simulato, alla ricerca cromatica e all'analisi delle proprietà dei materiali, elementi che supportarono il suo pensiero poetico basato sulla natura equivoca dell'immagine. Infatti, Querubim Lapa ha usato la sua eclettica coscienza per esplorare forme ambigue e significati, e per indagare l'espressionismo delle forme figurative, che coincide alla grande fluidità dei materiali ceramici, come la ricca colorazione dell'argilla, l'opacità o trasparenza degli smalti.¹⁵²

Nato a Portimão, città sull'estuario del fiume Arade a sud del Portogallo, nel 1925, è rimasto molto colpito dalla visita all'Exposição do Mundo Português del 1940 per via del carattere multidisciplinare dell'esposizione stessa e così nel 1941 ha iniziato la sua formazione come apprendista del pittore Trindade Chagas (1881-1958). Nell'anno successivo si è iscritto all'Escola de Artes Decorativas António Arroio, formazione che integra con le conoscenze acquisite poi all'Escola Industrial Afonso Domingues. Nello stesso anno ha esposto nell'Istituto de Cultura Italiano a Lisbona con lo scrittore e poeta surrealista Pedro Oom (1926-1974) e l'illustratore e pittore Júlio Gil (1924-2004). Questo è stato il primo passo di una serie di innumerevoli esposizioni sia in Portogallo che all'estero (nel 1953 è stato uno degli artisti scelti per rappresentare il Portogallo alla Biennale di São Paulo).

Tra il 1947 e il 1950 ha frequentato il corso di scultura dell'Escola Superior de Belas Artes di Lisbona ed è stato studente di Leopoldo de Almeida. In questi anni di studio è apparso un chiaro marchio autoriale nelle sue opere, nel gusto del tratto limpido e del lavoro ricercato che avevano come figure centrali per la maggior parte donne e gente del popolo.

Il neorealismo degli anni '45 e '46, con la sua serie di mendicanti, conferma il suo interesse per temi legati alla vita quotidiana, come per esempio la serie *Circo* del 1947, o dipinti come *As Costureiras* del 1949. Nel 1950 si è iscritto all'Escola Superior de Belas Artes do Porto e ha concluso il corso di scultura nel 1953 a Lisbona per poi iniziare la carriera di insegnante.

¹⁵² Paulo Henriques, Ana Almeida, Alexandre Pais, Fatima Laureio, João Pedro Monteiro, *Museu Nacional do Azulejo. Guia*, Instituto Português de Museus, Lisbona 2006, pp.184-185

Nel 1954 ha iniziato a collaborare nella Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego, dove è sorto il suo studio. Nello stesso anno ha realizzato il pannello a *padrão* di *azulejos* per il Centro Comercial do Restelo (fig. 91) e nel corso di questo decennio sono state numerose le sue opere in collaborazione con vari architetti, per i quali ha creato numerosi pannelli per edifici pubblici e privati.

Un esempio di produzione privata sono stati i pannelli e le singole piastrelle prodotte nei primi anni '60 (fig.102) che numerose popolano l'interno e l'esterno della struttura dell'Hotel Do Mar a Sesimbra, città nel distretto di Setúbal, affacciata all'Atlantico.

Nel 1955 ha iniziato ad insegnare nell'Escola de Artes Decorativas António Arroio, introducendo metodi pedagogici e tecniche innovative, attività che lo hanno reso famoso e lo hanno condotto a collaborare nelle prime fasi del progetto Gravura (letteralmente "incisione"), della Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses, fondata nel 1956, dove nel 1960 Lapa realizzò la sua prima mostra personale, esponendo opere di pittura, di incisione e in ceramica.

Proprio in questi anni Querubim Lapa ha abbandonato la pittura per poi riprenderla nella metà degli anni '70, dopo un periodo di piena creazione di opere in ceramica: in quest'ambito ha sviluppato un'approfondita sperimentazione tecnica e formale, ha ottenuto non pochi riconoscimenti a livello nazionale e internazionale ed inoltre è stata un'occasione per intraprendere ulteriori ricerche astrattiste che aveva iniziato in ambito pittorico alla fine del decennio precedente.¹⁵³ La sua formazione di scultore si rivela nella lavorazione delle sue ceramiche attraverso la marcata modellazione dei volumi, reali o simulati, e per un'esuberante ricerca dei valori cromatici e materici. Nelle sue opere iniziali, l'artista esplora la plasticità dell'argilla con dei tratti vicini all'astrazione, ma che non dimentica la sua funzione di applicazione parietale. Nell'opera *Mulher com peixes* del 1957 (fig.103) un corpo femminile è inscritto in una forma rettangolare ed è divisa geometricamente in un modo indefinito e sfuggente espresso con pieni e vuoti, astrazione e figurazione, forme animali e umane, e gli *azulejos* sui toni dell'azzurro che fanno da sfondo a tale figura, quasi applicata, citano il tema manierista XVI secolo della "punta di diamante".¹⁵⁴

Quest'opera fa parte di uno dei pannelli presenti nel padiglione portoghese al Comptoir Suisse, dove il Portogallo è stato ospite d'onore alla Mostra Internazionale di Losanna del 1957. Il pannello

¹⁵³ Dalla sezione dedicata a Querubim Lapa del sito del CAM (Centro de Arte Moderna) della Fundação Calouste Gulbenkian nel sito www.cam.gulbenkian.pt

¹⁵⁴ Rosário Salema de Carvalho, Susana Varela Flor, Paulo Henriques, João Pedro Monteiro, *Tapetes cerâmicos de Portugal. O azulejo do século XVI ao século XX*, catalogo della mostra alla real Fabrica de Tàpices a Madrid il 7.11-9.12.2007, Museu Nacional do Azulejo, Lisbona 2007, p.104

Paulo Henriques, João Pedro Monteiro, *A Arte do Azulejo em Portugal do século XVI ao século XX. Tão vasta liberdade em tão estreita regra*, Instituto Português de Museus. Museu Nacional do Azulejo, Lisbona 2005, p.105

di Lapa era costituito da cinque sezioni (fig.104), quattro dedicate alle attività promosse dal Piano di Sviluppo e una quinta che rappresentava il Sole (fig.105), non solo come riferimento alle caratteristiche climatiche del proprio Paese ma anche inteso come fonte di vita ed energia per tutti i settori produttivi. La composizione dell'opera prevedeva la possibilità futura di separazione delle varie sezioni così da poterle esporre individualmente, come nel caso della *Mulher com peixes*.¹⁵⁵ L'ambiguità di forma e significato e l'espressionismo della figurazione, giocando con le ricche colorazioni di argille e varie opacità e trasparenze degli smalti, che Lapa sviluppa con profonda conoscenza come nei pannelli di *azulejos* che decorano gli interni e la facciata della Casa da Sorte (1963) (fig.106,107,108) edificio che si trova ancora oggi all'angolo tra Rua Garrett e Rua Ivens in zona Chiado a Lisbona e opera realizzata in collaborazione con Francisco Conceição Silva (1922-1982), uno dei più influenti architetti che negli anni '60 hanno modernizzato la capitale¹⁵⁶.

Questa conoscenza si riscopre anche in lavori più recenti, come nell'opera *Composição* del 1991 (fig.109), dove si evidenziano giochi di illusione costruiti in una logica visiva che cita la tradizione dell'*azulejo* portoghese del XVI secolo, la geometria astratta dell'*azulejaria enxaquetadas*, l'austerità recepita in una infinita varietà di diversi bianchi che simulano spazio e volume.¹⁵⁷

In quest'opera Lapa crea uno sfondo con la tecnica della scacchiera, disponendo le piastrelle in base alla diversità dei toni dell'argilla e degli smalti. Al centro del pannello sono raffigurate le sagome di due figure zoomorfe e forse mitologiche che si evidenziano rispetto lo sfondo a motivo geometrico e le loro forme in smalto verde scuro contrastano con lo sfondo più chiaro.

Questo colore scuro si ritrova sul perimetro dell'opera, come una cornice, e sul fregio della parte centrale che presenta alcuni elementi fuori dal quadro, due case e una caravella, che sembrano voler interrompere la rigidità geometrica complessiva. Questo pannello riassume tutti gli aspetti dell'abilità plastica di Querubin Lapa: il connubio delle figure geometriche con quelle

¹⁵⁵ Promosso dal Fundo de Fomento de Exportação (FFE), il padiglione portoghese aveva come obiettivo primario la promozione internazionale dei quattro grandi settori principali del Piano di Sviluppo, soprattutto nella sezione delle industrie metropolitane, accompagnata da una sezione di prodotti industriali diretta a promuovere le province all'estero. Questo progetto è stato possibile attraverso un team guidato da Conceição Silva (1922-1982), in collaborazione con gli architetti Sena da Silva (1926-2001) e Joseph Santa-Rita (1929-2001). Dalla sezione *Painéis do Pavilhão de Portugal, "Comptoir Suisse", 1957 - Querubim Lapa* di Martedì 3 Gennaio 2012, presente nel sito ceramicamodernistaemporugal.blogspot.it

¹⁵⁶ Alfonso Pleguezuelo, João Castel-Branco Pereira (a cura di), *The splendour of the cities. The route of the tile*, catalogo della mostra alla Fundação Calouste Gulbenkian il 25.10.2013-26.01.2014, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbona 2013, p.167

¹⁵⁷ Rosário Salema de Carvalho, Susana Varela Flor, Paulo Henriques, João Pedro Monteiro, *Tapetes cerâmicos de Portugal. O azulejo do século XVI ao século XX*, catalogo della mostra alla real Fabrica de Tâpices a Madrid il 7.11-9.12.2007, Museu Nacional do Azulejo, Lisbona 2007, p.104
Paulo Henriques, João Pedro Monteiro, *A Arte do Azulejo em Portugal do século XVI ao século XX. Tão vasta liberdade em tão estreita regra*, Instituto Português de Museus. Museu Nacional do Azulejo, Lisbona 2005, p.105

dell'immaginazione rivela la sua conoscenza profonda della storia della ceramica e tutte le sue potenzialità e testimonia la sua notevole padronanza della tecnica di questa arte, che mette al servizio di un linguaggio individuale moderno.¹⁵⁸ Del tutto simile l'opera dello stesso anno e riportante lo stesso nome, *Composição* (fig.110), che presenta uno sfondo composto di losanghe da cui sporgono cubi e parallelepipedi formati da pezzi ruvidi. Questa sporgenza è del tutto illusoria, creata dalle differenti colorazioni di argille e smalti. Lapa si è ispirato agli *azulejos* del Palácio Nacional de Sintra (XVI secolo) ma ha dato loro un'interpretazione moderna: l'artista ha eseguito questo pannello con vari tipi di argille e smalti di diverse tonalità biancastre e la cornice verde scuro del pannello presenta delle figure ritagliate, una sorta di sagome che ricordano due torri, una lumaca e una sfinge.¹⁵⁹ La sua conoscenza della storia della ceramica si era già notata per aver utilizzato anche la tecnica dell'*aresta viva*¹⁶⁰ associata a combinazioni complesse di smalti, vernici e pigmenti metallici, come nel pannello del 1976, applicato presso l'Ambasciata del Portogallo a Brasilia e il pannello del 1986, di grandi dimensioni, affisso all'entrata della succursale della Banca del Portogallo ad Anjos, a Lisbona. In entrambe le opere l'artista ha esplorato l'organizzazione geometrica della decorazione, ha associato agli effetti di volume (detti punte di diamante) la suggestione dei motivi stilizzati e la riproduzione bande e strisce diagonali, policromi a carattere geometrico, definita *azulejaria enxaquetada*. Questa sorta di fusione è indice di come l'*azulejo* moderno possa presentare la propria affascinante tradizione secolare pur essendo anche una manifestazione rappresentante la contemporaneità e l'innovazione.¹⁶¹

Negli ultimi tempi, Lapa ha ripreso una produzione chiaramente dedicata alla ceramica, le cui opere sono specchio di questa ricerca e sono state oggetto di numerosi studi e mostre al Museo d'Arte Contemporanea di Tokyo, al Museu Nacional de Soares dos Reis di Porto, al Museu Nacional de Arte Contemporânea-Museu do Chiado, al Museu Nacional do Azulejo e al Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian di Lisbona.¹⁶²

¹⁵⁸ Maria Antònia Pinto de Matos (a cura di), *Azulejos. Chefs-d'œuvre du Musée national de l'Azulejo à Lisbonne*, Chandeigne éditeur/Librairie Portugaise, Parigi 2009, p.120

¹⁵⁹ Informazioni tratte dai pannelli didattici/informativi dell'opera *Composição* di Querubim Lapa della Sala 15 del Museu Nacional do Azulejo di Lisbona, dedicata ai secoli XIX e XX.

¹⁶⁰ Tale tecnica antica prevedeva la pressione dell'argilla umida in uno stampo profondo con rilievi che si imprimevano sulla superficie della piastrella separando le diverse aree destinate ai colori. Con questa procedura il modello decorativo delle piastrelle veniva delineato in rilievi che fungevano da guida per l'artista che, dopo l'asciugatura all'aria, poteva applicare i colori per poi introdurre l'*azulejo* nel forno. Informazioni tratte dai pannelli didattici/informativi delle sale del Museu Nacional do Azulejo di Lisbona, sala dedicata ai secoli XV e XVI, dove le tecniche utilizzate per la fabbricazione delle piastrelle sono spiegate e illustrate in tre vetrine.

¹⁶¹ José Meco, *O azulejo em Portugal*, Publicações Alfa, Lisbona 1989, p.250

¹⁶² Dalla sezione dedicata a Querubim Lapa del sito del CAM (Centro de Arte Moderna) della Fundação Calouste Gulbenkian nel sito www.cam.gulbenkian.pt

XX SECOLO
Azulejos, architetture e grandi opere

Nuovi linguaggi nell'architettura contemporanea

L'*azulejo* ha assunto dal dopoguerra vari significati: il primo si associa al Modernismo e dal gusto brasiliano, la cui modernità ha influenzato tutta la seconda metà degli anni '40; il secondo significato si associa alla ripresa dell'*azulejo* non più come lo concepiva l'Estado Novo, ossia come mero elemento simbolo nazionale, e scavalcando la sua proibizione per la copertura delle facciate, un divieto attuato per mezzo del pretesto di una possibile caduta su passanti.

L'architettura modernista si è affermata in Portogallo per mano di una generazione di alcuni architetti, come Francisco Keil do Amaral (1910-1975) e José Carlos Loureiro (1925), che hanno avuto una forte coscienza politica di opposizione al regime con convinzione e caparbia: infatti, le autorità negli anni '50 erano arrivate a permettere e persino a commissionare proposte e progetti dell'architettura modernista. Un terzo significato si lega al concetto di José Carlos Loureiro di riconoscere nelle radici della tradizione alcuni preziosi insegnamenti per l'architettura contemporanea, in quanto nel modello brasiliano emergeva una convergenza dei principi del Modernismo e della tradizione locale. Da questi fattori si è sviluppata già nella seconda metà degli anni '40 e per tutta la decade degli anni '50, la consapevolezza di una revisione critica tra gli architetti più attenti e consapevoli della propria contemporaneità. Questo è stato esattamente il caso di Keil do Amaral che già negli anni '40 aveva impiegato gli *azulejos* nelle proprie opere e aveva continuato effettuarlo nel tempo, come dimostrano il ristorante di Campo Grande (1945), l'aeroporto di Luanda (1950) fino ad arrivare alla Metropolitana di Lisbona (1959).

Lo stesso José Carlos Loureiro considerava "*difficile da comprendere [...] la presenza, a Porto, di un edificio come quello di Alcoa, che scintilla con le sue fredde superfici in alluminio*"¹⁶³ poiché egli certo aveva riconosciuto in quell'edificio un linguaggio innovativo ma era convinto che questo spirito d'innovazione sarebbe stato la giusta via verso il futuro solo se associato a elementi tradizionali, ovviamente adattati a quel determinato metodo costruttivo.¹⁶⁴ Questa visione si era rivelata profetica, in quanto ben preso è stata riconosciuta questa rara opportunità di caratterizzare gli spazi esterni pubblici come ambienti coerentemente rivestiti con gli *azulejos* e negli anni '60 queste grandi superfici sono state sapientemente decorate, oltre che da Querubim Lapa, da artisti come Júlio Santos, Bento de Almeida, Carlos Calvet, Cecília de Sousa, Corsépius,

¹⁶³ José Carlos Loureiro, *O Azulejo. Possibilidade da sua reintegração na arquitectura portuguesa*, Imprensa Portuguesa, Porto 1962, p.67

¹⁶⁴ Maria Helena Souto, António Rodrigues, Paulo Henriques, Luísa Soares de Oliveira, Michel Toussaint, *O Azulejo em Portugal no Século XX*, Comissão Nacional para os Descobrimientos Portugueses/Edições INAPA, Lisbona 2000, pp.248-251

Hans Stäel, Teresa Raposo, Francisco Relógio e Antonio Menéres.¹⁶⁵

Loureiro pone una visione dell'architettura più attenta sia sotto il punto di vista tecnico, sia nel punto di vista umano, cosa che ricorda le posizioni di Alvar Aalto nel suo celebre articolo "The Humanizing of Architecture" del 1940. Egli aveva preso in considerazione anche le strutture in cemento armato così da poter dimostrare come esso, se associato agli *azulejos*, poteva determinare una razionalità costruttiva che poteva essere considerata anche una scelta estetica, dato il contrasto della luminosità e del design degli *azulejos* con il cemento stesso.

Queste soluzioni architettoniche sono state seguite da vari architetti portoghesi, tra i quali Raúl Chorão Ramalho (1914-2001), famoso per la sua collaborazione nel 1956 con Querubim Lapa per il Centro Comercial do Bairro Restel: basti osservare gli *azulejos* di Lapa per intuire come essi acquisiscano una forte autonomia dagli spazi e dalle superfici architettoniche. Tra gli edifici che all'epoca hanno espresso lo stesso rapporto tra *azulejos* e architettura si ricordano il Santuário de Fátima a Cova da Iria, nel centro del Portogallo, e l'Hotel Ritz di fronte al Parque Eduardo VII a Lisbona.

Il Santuário de Fátima, eretto nel 1928, è stato in parte rinnovato nel 1953 e due anni dopo è stato decorato da ampi pannelli di Lino António (fig.111). Questo artista è stato direttore della Escola António Arroio e a lui è stata commissionata la realizzazione dei pannelli raffiguranti la Via Crucis per decorare la pareti del colonnato, composto da 200 colonne e finte colonne e ospitante 14 altari. Per la realizzazione di quest'opera, Lino António ha richiesto la collaborazione dello stesso Querubim Lapa e di Manuel Cargaleiro, oltre che di alcuni studenti della Escola António Arroio, tra i quali l'artista Cecília de Sousa: Querubim Lapa si è occupato del disegno tracciato in manganese, Manuel Cargaleiro degli smalti e gli studenti hanno aiutato nella stesura del colore. Si tratta di un lavoro frutto di artisti diversi ma sotto un unico criterio e soprattutto è stato un momento che difficilmente si ripeterà: quattro illustri nomi dell'arte e dell'*azulejaria* portoghese hanno collaborato per un'unica grande opera.

L'Hotel Ritz è stato decorato nel 1958-1959 anch'esso da più artisti: Almada Negreiros, Sarah Alfonso, Lino António e Hans Stäel. Il rivestimento esterno è stato affidato ad Hans Stäel (1913-1966) che, sebbene poco appariscente, presenta disegni degni di nota. La facciata dal lato dell'accesso al garage e all'entrata di servizio è rivestita da *azulejos* della Fábrica de Cerâmica da

¹⁶⁵ Maria Helena Souto, António Rodrigues, Paulo Henriques, Luísa Soares de Oliveira, Michel Toussaint, *O Azulejo em Portugal no Século XX*, Comissão Nacional para os Descobrimientos Portugueses/Edições INAPA, Lisbona 2000, pp.251-255; Teresa Saporiti, *Azulejos portugueses. Padrões do século XX*, Publímpressores Artes Gráficas LDA, Lisbona 1998, p.93

Viúva Lamego con modulazioni dall' azzurro chiaro al grigio (fig. 112), la facciata a nord vede una modulazione più dinamica: il *padrão* che viene ripetuto è composto da quattro *azulejos* della Fábrica Sant'Anna di colore verde e blu (fig.113). Sempre della Fábrica Sant'Anna è il *padrão* a punta di diamante stilizzato che riveste la zona del bar e della veranda del piano superiore.

Gli *azulejos* di Querubim Lapa presenti sempre all'Hotel Ritz sono particolari e collocati in modo interessante: l'artista ha rivestito una colonna al centro di una scalinata con *azulejos* in rilievo molto vicini alle forme dell'arte primitiva (fig.114). La colonna sembra quasi un totem dove è presente anche l'immagine del Sole. Nonostante la sua particolarità, quest'opera sembra integrarsi perfettamente nell'ambiente che ospita anche un pannello di Jorge Barradas (fig.115): tale opera è situata nel terrazzo dell'ultimo piano dell'edificio e mostra delle scene popolari ambientate a Lisbona attraverso una grande tecnica e un uso sapiente del colore.¹⁶⁶

Raúl Chorão Ramalho ha continuato a progettare questo legame tra *azulejos* e architettura per tutti gli anni '70 e così anche l'architetto Francisco da Conceição Silva (1922-1982), il quale è stato un esempio di proficua collaborazione tra artista e architetto, diventando un grande punto di riferimento per la storia dell'architettura del XX secolo. Nel 1971, negli spazi della Fundação Calouste Gulbenkian, aveva avuto luogo il I Simpósio Internacional dedicato alla *azulejaria*, con un'esposizione intitolata *Cerâmica Decorativa Moderna Portuguesa* nella quale sono stati esposti studi e *padrões* per i vari rivestimenti e dove avevano partecipato artisti come Jorge Barradas, Querubim Lapa, Manuel Cargaleiro, Maria Keil, Almada Negreiros, João Machado da Costa, Artur José.¹⁶⁷ Infatti, è per artisti come Jorge Barradas, Querubim Lapa, Manuel Cargaleiro, Julio Resende, João Abel Manta e Maria Keil che si devono gli insegnamenti che hanno consentito il risveglio per l'interesse per l'arte degli *azulejo* portoghesi nella seconda metà del XX secolo, così come ad Eduardo Nery (1938-2013) si deve l'integrazione delle avanguardie nell'*azulejaria*.¹⁶⁸

¹⁶⁶ Maria Helena Souto, António Rodrigues, Paulo Henriques, Luísa Soares de Oliveira, Michel Toussaint, *O Azulejo em Portugal no Século XX*, Comissão Nacional para os Descobrimientos Portugueses/Edições INAPA, Lisbona 2000, p.253; Suraya Burlamaqui, *Cerâmica Mural Portuguesa Contemporânea. Azulejos, Placas e Relevos*, Quezta Editores, Lisbona 1996, pp.47-51

¹⁶⁷ Teresa Saporiti, *Azulejos portugueses. Padrões do século XX*, Publilmpressores Artes Gráficas LDA, Lisbona 1998, p.95

¹⁶⁸ Rafael Salinas Calado, *Azulejo. 5 séculos do Azulejo em Portugal*, Correios de Portugal, Edições ASA, Lisbona 1986, p.64

Eduardo Nery (1938 - 2013)

In questo panorama di nuovi linguaggi artistici in Portogallo, lo storico dell'arte José França ha scritto che *"O movimento surrealista definiu-se, historicamente, como uma espécie de charneira entre um período atemporal e um novo período em que um novo sistema poético, o abstraccionismo, garantirá relações directas com a actualidade europeia"*¹⁶⁹: era il 1954 ed è stato usato per la prima volta il termine astrattismo in occasione del Salão di Lisbona di quell'anno.

Solo anni dopo si sono potute notare manifestazioni astratte nella ceramica, e in particolare sugli *azulejos*. Alcune opere di Querubim Lapa possono considerarsi astratte ma, a cavallo degli anni '60, Manuel Cargaleiro ha avuto grande importanza all'interno di questa corrente.

Già nel 1953, nella sua decorazione per la panca all'interno del giardino Seminario di Almada è stato possibile osservare questa tendenza: gli *azulejos* che rivestono lo schienale della panchina sono decorati con piccoli simboli e segni semplici, quasi mironiani (fig.116). Nel 1956 degli altri rivestimenti per il giardino di Almada hanno mostrato delle similitudini con l'opera di tre anni prima: tratti allungati quasi gestuali lasciano spazio a quadrati e triangoli in un muro semicircolare che consiste in uno schienale di un insieme di panchine posizionate attorno ad una fontana (fig.117).

Cargaleiro continuò a produrre opere con *azulejos* dai decori *"abstracionistas"* per tutti gli anni '70 e anche '80, influenzando altri artisti come Artur José (1927) (fig.119) e Cecília de Sousa (1937).¹⁷⁰ Quest'ultima è stata allieva di Cargaleiro nella Fábrica de Cerâmica da Viúva Lamego e ha partecipato assiduamente alle Biennali delle arti ceramiche internazionali. Cecília de Sousa conta circa 40 opere in *azulejos* integrate nell'architettura. Tra le sue opere più famose il pannello in Avenida Estados Unidos da America (1957), per la chiesa di Marquiteira e l'Hotel Fenix (1960), per l'Hotel Estoril Sol (1964), per il cinema Lido ad Amadora (1966), per l'Hotel Alvor a Portimão e per il bar dell'Hotel Tivoli (1968).¹⁷¹ Anch'essa ha proseguito in questo senso per tutti gli anni '80 e '90, incontrando quello che viene definito *"o surrealismo geométrico"* di Eduardo Nery¹⁷² (fig. 120,121)

¹⁶⁹ *"Il movimento surrealista è stato definito, storicamente, come una sorta di cerniera tra un periodo senza tempo e un nuovo periodo in cui un nuovo sistema di poetica, l'astrattismo, assicura relazioni dirette con l'attualità europea"*

¹⁷⁰ Suraya Burlamaqui, *Cerâmica Mural Portuguesa Contemporânea. Azulejos, Placas e Relevos*, Quezta Editores, Lisbona 1996, pp.89-96

¹⁷¹ Maria Helena Souto, António Rodrigues, Paulo Henriques, Luísa Soares de Oliveira, Michel Toussaint, *O Azulejo em Portugal no Século XX*, Comissão Nacional para os Descobrimientos Portugueses/Edições INAPA, Lisbona 2000, p.274

¹⁷² Suraya Burlamaqui, *Cerâmica Mural Portuguesa Contemporânea. Azulejos, Placas e Relevos*, Quezta Editores, Lisbona 1996, p.89

Durante la decade degli anni '60 e '70 era evidente negli *azulejos* la trasposizione dei linguaggi provenienti dal mondo della pittura, tra le quali le influenze Op e Pop, e in questa direzione si muovevano le creazioni del pittore Eduardo Nery, il quale cercava di creare movimenti virtuali delle pareti dove ogni *azulejos* sembrava avere una funzione precisa in tale plasticità ed illusione, attraverso un gioco di chiaro-scuro e di accostamenti di colori.¹⁷³

Tale abilità era frutto della sua diversificata formazione: Nery aveva lavorato nell'ambito della progettazione, aveva creato opere con la tecnica del collage, dell'incisione, del mosaico e si era interessato alla fotografia. Dopo i suoi studi di pittura alla Escola Superior de Belas Artes di Lisbona, Nery ha soggiornato a Parigi (1959), dove si è interessato alle opere di natura astratta e alla grammatica dell'Op Art, della quale è stato uno dei pionieri in Portogallo.¹⁷⁴

Nei suoi primi progetti destinati a rivestire grandi superfici, Nery aveva utilizzato *azulejos* monocromatici che aveva organizzato in serie di differenti colori, al fine di costruire delle superfici di grande dinamismo ottico.¹⁷⁵ Nery ha sempre sostenuto l'importanza dell'effetto visivo di geometrie, *texture* e colori nell'*azulejaria*. Egli ha affermato che quando si osserva un rivestimento in *azulejos* dalle grandi dimensioni e ad ampia distanza, per esempio di una facciata, si nota immediatamente una struttura, una *texture*, e questa colpisce molto a livello visivo anche se formato da un *padrão* di *azulejos* molto semplice, come per esempio una scacchiera a due colori. Per questo Nery ha affermato che l'aspetto caratteristico dei *padrões*, dei moduli ripetuti, è quello di essere intimamente legati con la percezione delle superfici bidimensionali dell'architettura, perché l'*azulejo* può caratterizzarne la forma con ritmi formali e cromatici.¹⁷⁶

Infatti, la sua opera iniziale più emblematica è del 1966 ed è stata la composizione con *azulejos* industriali a superficie liscia della Fábrica Constância di Lisbona per un immenso muro dell'edificio, oggi perduto, della Fábrica da Sociedade Central de Cervejas, situata in Via Longa a Lisbona.

La superficie della parete risultava completamente liscia e interamente ricoperta di *azulejos* che ricreavano piani in successione e suggerivano delle forme di movimento grazie alle differenti gradazioni di colore.¹⁷⁷ (fig.122)

¹⁷³ Rosário Salema de Carvalho, Susana Varela Flor, Paulo Henriques, João Pedro Monteiro, *Tapetes cerâmicos de Portugal. O azulejo do século XVI ao século XX*, catalogo della mostra alla real Fabrica de Tâpices a Madrid il 7.11-9.12.2007, Museu Nacional do Azulejo, Lisbona 2007, p.105

¹⁷⁴ Dal sito www.lisboapatrimoniocultural.pt nella sezione dedicata ad Eduardo Nery

¹⁷⁵ João Pedro Monteiro, Alexandre Nobre Pais, Paulo Henriques, *Figure et personnages, une histoire en céramique. L'azulejo au Portugal du XVIe au XXe siècle*, catalogo della mostra alla Galerie Bab Rouah a Rabat il 14-24.05.1998, Museu Nacional do Azulejo, Lisbona, 1998, p.33

¹⁷⁶ Teresa Saporiti, *Azulejos portugueses. Padrões do século XX*, Publímpressores Artes Gráficas LDA, Lisbona 1998, p.201

¹⁷⁷ Ana Almeida, *Eduardo Nery: os desafios do olhar. Arte pública na EPAL*, Paulo Henriques, EPAL, 2011, pp.33-34

Tale composizione ha sottolineato l'enorme potenziale degli *azulejos* in quanto essi avevano dato vita e movimento ad una parete che altrimenti sarebbe rimasta anonima e priva di qualsiasi funzione. Così è stato anche per gli interni dell'Agência do Banco Nacional Ultramarino a Torres Vedras (fig.123) : nel 1971-1972 Nery ne ha decorato gli interni con degli *azulejos* della Fábrica de Cerâmica da Viúva Lamego con ritmo marcato e *padrão* dal disegno semplice e geometrico che si è adattato a tre spazi diversi.¹⁷⁸

Nel 1976 Nery ha tenuto un'esposizione individuale al Museu Nacional de Arte Antiga di Lisbona, intitolata O Mundo Imaginário na Sociedade de Consumo e A História da pintura em 26,5 metros dove egli ha condotto la sua ricerca artistica basandosi sulle teorie ottiche, su come la retina assorbe e decodifica ciò che la stimola, riproponendo nelle sue opere una sorta di manipolazione retinica. Questa indagine si riflette anche sugli *azulejos* che ha concepito sulla decostruzione delle immagini in quanto i pannelli erano stati concepiti come grandi puzzle che una volta smontati venivano riassemblati in modo casuale e su pareti secondarie, quindi creando palesi incongruenze e assurdità sul significato delle immagini stesse.

Questo concetto è stato ripreso e concretizzato in modo forte con le due composizioni intitolate *Vibrações* (1984-1987) (fig.124).¹⁷⁹ In quest'opera si riscontra una mobilità visuale data dalla gradazione dei toni successivi di blu di piastrelle industriali piane applicate in modo obliquo e simmetricamente in alternanza con frammenti recuperati dagli *azulejos* del XVIII secolo.¹⁸⁰

Essi sono realmente piastrelle del XVIII secolo che, nei toni del tradizionale bianco e blu, raffigurano elementi come parte di corpi, alberi, animali, nuvole e che Nery ha accostato agli *azulejos* industriali con una decontestualizzazione propria della Pop Art.¹⁸¹ Accanto al contrasto visuale, questi frammenti ci invitano a scoprire l'eloquenza dell'*azulejo* fuori dal suo contesto d'origine, dentro una nuova forza espressiva e giocosa¹⁸² che si riconosce anche nella stazione Campo Grande della Metropolitana di Lisbona, realizzata da Nery nel 1983-1993 (fig.126,127).

¹⁷⁸ Teresa Saporiti, *Azulejos portugueses. Padrões do século XX*, Publímpressores Artes Gráficas LDA, Lisbona 1998, p.205

¹⁷⁹ Ana Almeida, Paulo Henriques, *Eduardo Nery: os desafios do olhar. Arte pública na EPAL*, EPAL, 2011, p.34

¹⁸⁰ João Pedro Monteiro, Alexandre Nobre Pais, Paulo Henriques, *Figure et personnages, une histoire en céramique. L'azulejo au Portugal du XVIe au XXe siècle*, catalogo della mostra alla Galerie Bab Rouah a Rabat il 14-24.05.1998, Museu Nacional do Azulejo, Lisbona, 1998, p.33

¹⁸¹ Paulo Henriques, Ana Almeida, Alexandre Pais, Fatima Laureio, João Pedro Monteiro, *Museu Nacional do Azulejo. Guia*, Instituto Português de Museus, Lisbona 2006, p.185

¹⁸² João Pedro Monteiro, Alexandre Nobre Pais, Paulo Henriques, *Figure et personnages, une histoire en céramique. L'azulejo au Portugal du XVIe au XXe siècle*, catalogo della mostra alla Galerie Bab Rouah a Rabat il 14-24.05.1998, Museu Nacional do Azulejo, Lisbona, 1998, p.33

La realizzazione di questi ampi rivestimenti in *azulejos*, come l'artista aveva già applicato per il Centro de Saúde de Mértola (1981), ha aperto la strada ad una serie di grandi lavori come per gli esterni e il Museu da Água della società responsabile per il mantenimento dell'approvvigionamento idrico a Lisbona (EPAL)(1987), gli interni della sede del Banco Nacional de Crédito BNC (1993), la Stazione Refer/CP di Contumil (1994), il quinto pannello di Avenida da Infante Santo (1994), i pannelli della sede dell' Associação Nacional das Farmácias (1995), il grande pannello all'Aeroporto di Macau (1995), i pannelli alla stazione Refer/CP di Campolide (1999) e il coloratissimo viadotto di Avenida da Infante Santo (2001) (fig.128), solo per citarne alcuni. Infatti, egli è stato uno degli artisti contemporanei che conta il numero maggiore di interventi nell'arte pubblica.¹⁸³

Fin dagli anni '60, Eduardo Nery ricercava in essa quel funzionalismo logico dietro la riqualificazione estetica degli spazi urbani che già aveva indagato e applicato l'artista Maria Keil, la quale ha portato questa tendenza come punto di riferimento negli anni '50.¹⁸⁴

L'artista ha dichiarato che i *padrões* degli *azulejos* devono avere come base la forma quadrata e una maglia geometrica, come un reticolo quadrangolare. Questo perché dalla forma geometrica del quadrato si può variare in ambito geometrico: nelle diagonali, nelle mediane, nei centri, nei quattro vertici e, in generale, nella sua suddivisione interna basata in questi elementi.¹⁸⁵ L'adozione della forma quadrata dell'*azulejo* come regola di costruzione delle immagini e il ricorso agli *azulejos* industriali sono anch'essi attinti da Maria Keil, poiché soluzioni innovatrici tanto dal punto di vista formale che dal punto di vista iconico data la fama di questa grande artista.¹⁸⁶

¹⁸³ Dal sito www.lisboapatrimoniocultural.pt nella sezione dedicata ad Eduardo Nery

¹⁸⁴ Alexandre Nobre Pais, João Pedro Monteiro, Paulo Henriques, *The Art of Azulejo in Portugal*, Camões Institute, Lisbona 2002, p.45

¹⁸⁵ Teresa Saporiti, *Azulejos portugueses. Padrões do século XX*, Publímpressores Artes Gráficas LDA, Lisbona 1998, p.199

¹⁸⁶ Ana Almeida, Paulo Henriques, *Eduardo Nery: os desafios do olhar. Arte pública na EPAL*, EPAL, 2011, p.34

Maria Keil (1914-2012) e la Metropolitana di Lisbona

Maria Keil è stata una delle figure centrali nell'opera di integrazione degli *azulejos* nel paesaggio e nell'arredo urbano, attraverso progetti con un forte senso di integrazione architettonica su scala monumentale impiegando una delle espressioni più ricche dell'*azulejo* in Portogallo, ossia il *padrão*.¹⁸⁷ Il suo linguaggio astratto ha rinnovato definitivamente il gusto tradizionale portoghese dei rivestimenti in *azulejos*¹⁸⁸ attraverso la scelta del quadrato come unità metrica della superficie, disegnando moduli ripetuti che, tuttavia, non creano composizioni monotone.¹⁸⁹

Maria Keil ha progettato i rivestimenti per gli spazi pubblici con un recupero dell'*azulejaria* dei secoli precedenti, in particolare delle facciate del XIX secolo, ancora quando si considerava la democratizzazione della fruizione artistica in cui l'*azulejo* più che un singolo ornamento era inteso come coinvolgimento estetico totale e collettivo¹⁹⁰ riconoscendo tutto il suo valore plastico, anche gli stessi errori come quando, ad esempio, una piastrella mal riposta causava un disordine nell'intero ordine e modificava l'esperienza visiva.¹⁹¹

Maria Keil è nata nel 1914 a Silves, comune situato nel distretto di Faro, nel Portogallo centro-meridionale. È giunta a Lisbona nel 1929 per studiare pittura alla Escola de Belas-Artes, dove è stata allieva di Veloso Salgado (1864-1945). Keil è stata pittrice, dedita all'incisione, ha realizzato arazzi, mobili, progetti d'arredo, *azulejos*, pittura murale, scenografie per balletti, illustrazioni per libri di poesia e per bambini¹⁹², grafiche e progetti pubblicitari per l'Estúdio Técnico de Publicidade dal 1936.¹⁹³ Nel 1933 si è sposata con l'architetto Francisco Keil do Amaral con il quale ha fatto parte di una seconda generazione del movimento modernista portoghese e loro composizioni sono caratterizzate dalla grande sensibilità e dalle forme stilizzate. La sua vasta attività artistica le ha permesso di partecipare al Padiglione Portogallo alla Exposition Internationale di Parigi (1937) e ha

¹⁸⁷ Rosário Salema de Carvalho, Susana Varela Flor, Paulo Henriques, João Pedro Monteiro, *Tapetes cerâmicos de Portugal. O azulejo do século XVI ao século XX*, catalogo della mostra alla real Fabrica de Tâpices a Madrid il 7.11-9.12. 2007, Museu Nacional do Azulejo, Lisbona 2007, p.102

¹⁸⁸ Alexandre Nobre Pais, João Pedro Monteiro, Paulo Henriques, *The Art of Azulejo in Portugal*, Camões Institute, Lisbona 2002, p.39

¹⁸⁹ Rosário Salema de Carvalho, Susana Varela Flor, Paulo Henriques, João Pedro Monteiro, *Tapetes cerâmicos de Portugal. O azulejo do século XVI ao século XX*, catalogo della mostra alla real Fabrica de Tâpices a Madrid il 7.11-9.12.2007, Monteiro, Museu Nacional do Azulejo, Lisbona 2007, p.102

¹⁹⁰ Eduardo Nery: *os desafios do olhar. Arte pública na EPAL*, Ana Almeida, Paulo Henriques, EPAL, 2011, p.27

¹⁹¹ Rosário Salema de Carvalho, Susana Varela Flor, Paulo Henriques, João Pedro Monteiro, *Tapetes cerâmicos de Portugal. O azulejo do século XVI ao século XX*, catalogo della mostra alla real Fabrica de Tâpices a Madrid il 7.11-9.12.2007, Museu Nacional do Azulejo, Lisbona 2007, p.102

¹⁹² Dal sito www.museudoazulejo.pt nella sezione dedicata a Maria Keil

¹⁹³ Suraya Burlamaqui, *Cerâmica Mural Portuguesa Contemporânea. Azulejos, Placas e Relevos*, Quezta Editores, Lisbona 1996, p.55

collaborato nell'Exposição do Mundo Português nel 1940 e l'anno successivo ha ricevuto il Prémio Revelação Amadeu de Sousa-Cardoso istituito dal Secretariado da Propaganda Nacional: da quel momento ha esposto le sue opere in numerose mostre sia in Portogallo che all'estero¹⁹⁴.

Tra il 1946 e il 1956 ha partecipato ripetutamente all'Exposições Gerais de Artes Plásticas a Lisbona e ha realizzato un'esposizione individuale nel 1945 e una dieci anni dopo, nel 1955. Maria Keil ha prodotto un cospicuo numero di pannelli di *azulejos* integrati in opere architettoniche oltre al pannello *O mar* di Avenida Infante Santo a Lisbona (1958), in particolare il rivestimento del terminal della città di Luanda nel 1954 (fig.129), che è stata anche il suo primo rivestimento in *azulejos*, il pannelli per la sede portoghese della TAP a Parigi (1956) (fig.130) e a New York (1967), dei rivestimenti per gli uffici della União Eléctrica Portuguesa a Setubal e per la mensa della stessa azienda nella città di Palmela (1956).

Nel 1959 la metropolitana di Lisbona ha aperto le sue undici stazioni, dieci delle quali sono state rivestite con *azulejos* da lei disegnati: le stazioni di Entrecampos, Campo Pequeno, Saldanha, Picoas, Rotunda, Parque, São Sebastião, Palhavã, Sete Rios e Restauradores. La sua collaborazione con la società della Metropolitana è stata ripresa tra il 1963 e il 1972, anni in cui Maria Keil ha realizzato le nove stazioni di Rossio, Socorro, Intendente, Anjos, Arroios, Alameda, Areeiro, Roma e Alvalade. A distanza di tempo, nel 1995, l'artista ha collaborato alla ristrutturazione della stazione di São Sebastião.¹⁹⁵

Spesso l'*azulejo*, poiché prodotto in grande quantità da autori per lo più anonimi, è dissociato da quello che di norma si identifica come opera d'arte, collocandolo su un piano secondario, quello dell'artigianato. Per molti, l'*azulejo* è un semplice supporto ma Maria Keil si è sempre dissociata da questa visione poiché, come lei stessa ha affermato, quando ha avuto l'opportunità di lavorarci ha ritenuto fosse essenziale dapprima conoscere la sua storia, le sue origini.

La profondità storica, culturale e artistica dell'*azulejo* ha segnato la sensibilità dell'artista che ha potuto comprendere la funzione essenziale degli *azulejos*, ossia "*envolver os espaços que revestia, de qualidade e requinte*"¹⁹⁶. Proprio con questa visione, Maria Keil ha creato i suoi progetti per i rivestimenti in *azulejos* delle stazioni della Metropolitana di Lisbona. Nel 1959 la metropolitana contava 11 stazioni su 6,5 Km e il progetto di queste è stato disegnato dal marito dell'artista, il famoso architetto Francisco Keil do Amaral. Tuttavia, il denaro investito dallo Stato per la sua

¹⁹⁴ Dal sito www.lisboapatrimoniocultural.pt nella sezione dedicata a Maria Keil

¹⁹⁵ Dal sito www.museudoazulejo.pt nella sezione dedicata a Maria Keil

¹⁹⁶ "*coinvolgere ed integrare gli spazi che rivestono e donar loro pregio e raffinatezza*". Teresa Saporiti, *Azulejos portugueses. Padrões do século XX*, Publilimpresores Artes Gráficas LDA, Lisbona 1998, p.67

realizzazione non è stato proporzionale all'importanza dell'opera stessa, infatti Maria Keil ha ricordato *"O meu marido era o arquitecto do metropolitano. Quando chegou a altura de fazer os cais de embarque, o director, engenheiro Melo e Castro, disse-lhe: 'Não tenho dinheiro'."*¹⁹⁷

Le dimensioni ridotte delle stazioni riflette questa limitazione che l'architetto non ha potuto contrastare e preso atto di questa situazione lo stesso Francisco Keil do Amaral coinvolse la moglie in quanto non era sua intenzione creare un'architettura spoglia in solo cemento arrivando quasi a mettere in dubbio la propria partecipazione al progetto assegnatogli.¹⁹⁸

La sua idea era di usare un materiale lavabile, come nel caso dei mosaici di pasta vitrea. È così che la stessa Maria Keil ha proposto al marito gli *azulejos*. Entrambi erano amici dei proprietari della Fábrica Cerâmica Viúva Lamego e in quel periodo non vi erano molti ordini. Per Maria Keil è stata un'occasione per mettersi alla prova come artista ed, inoltre, è stata un'esperienza molto importante per molti aspetti. La stessa artista ha affermato di aver pensato molto al ruolo dell'*azulejo* nell'architettura in quanto si era chiesta come mai questo fosse in parte decaduto. L'artista è giunta alla conclusione che questa decadenza era dovuta al fatto che *"a arquitectura era nova, era o Corbusier, eram aqueles edificios enormes, não se podiam revestir com azulejos."*

*O azulejo é uma coisa pequenina e frágil, a arquitectura não comportava o azulejo. E então o azulejo caiu."*¹⁹⁹ Forse è con questo senso di rivalsa che l'artista ha prodotto importanti rivestimenti per la metropolitana, non solo nel 1959, ma anche nella seconda fase della creazione delle stazioni per la metropolitana. In quella fase l'ingegnere a capo dei lavori non era più Francisco Xavier Lobo De Almeida de Melo e Castro ed erano stati coinvolti altri artisti per la creazione di nuovi rivestimenti in *azulejos*. Sebbene il suo intervento sia stato importantissimo e abbia sdoganato l'uso dell'*azulejo*, Maria Keil si è sempre riferita a quei tempi con molta umiltà: *"As minhas estações não são bonitas nem feias. Mas ninguém fez o trabalho que eu fiz, revestir tudo. Fazem um bonitinho aqui, fazem outro bonitinho ali. São artistas! Mas eu não era, era operária."*²⁰⁰

¹⁹⁷ *"Mio marito era l'architetto della metropolitana. Quando era arrivato il momento di realizzare le stazioni, il direttore, l'ingegnere [Francisco Xavier Lobo De Almeida de] Melo e Castro, gli ha detto: 'non ci sono soldi' ". Dalla testimonianza di Maria Keil riportata nel sito ceramicamodernistaempportugal.blogspot.com, articolo *Maria Keil - Estação Parque, Azulejos do Metro de Lisboa III* del 15/6/2012*

¹⁹⁸ *"Então, eu vou fazer nove estações, a primeira vez que se faz o metro e vão ficar de cimento armado? O que é que eu faço? Eu não faço esta obra"* trad. *"Intanto farò nove stazioni, la prima volta che si realizza la metropolitana e sarà di cimento armado? E cos'è che faccio? Io non faccio quest'opera". Dalla testimonianza di Maria Keil riportata nel sito ceramicamodernistaempportugal.blogspot.com, articolo *Maria Keil - Estação Parque – Azulejos do Metro de Lisboa III* del 15/6/2012*

¹⁹⁹ *"l'architettura era nuova, era Le Corbusier, erano quegli edifici enormi, non si potevano rivestire con gli azulejos. L'azulejo è un elemento piccolo e fragile, l'architettura non lo considerava. E così esso è decaduto". Dalla testimonianza di Maria Keil riportata nel sito ceramicamodernistaempportugal.blogspot.com, articolo *Maria Keil - Estação Parque – Azulejos do Metro de Lisboa III* del 15/6/2012*

²⁰⁰ *"Le mie stazioni non sono né belle né brutte. Ma nessuno ha fatto il lavoro che ho fatto io, ossia rivestire*

In questa situazione economica si sono escogitate comunque delle soluzioni architettoniche e decorative in grado di rendere più accoglienti gli spazi di atri e scalinate lasciando, in modo estremamente curioso, la piattaforma di accesso ai vagoni priva di decorazioni.

Per risolvere in modo economico e in modo visivamente efficace la questione del rivestimento e del decoro delle pareti, Keil do Amaral ha introdotto nei suoi progetti la presenza degli *azulejos*, progetto affidato alla moglie lo stesso anno.²⁰¹ Tale proposta ha stimolato la grande creatività di Maria Keil, la quale ha dimostrato molta inventiva nel 1959 con le stazioni di Campo Pequeno, Entrecampos, Parque, Picoas, Palhavã, Restauradores, Rotunda, Saldanha, São Sebastião e Sete Rios. Nel 1963 è stata inaugurata la stazione di Rossio e tre anni più tardi quella di Ajos, Intendente e di Socorro mentre sono datate 1972 le stazioni di Alameda, Alvalade, Areeiro, Arroios e Roma.

A **Campo Pequeno** (fig.131) i rivestimenti in *azulejos* di Maria Keil sono costituiti da una rete di linee oblique bianche e ocra che si intersecano su uno sfondo blu chiaro, il quale crea un effetto quasi cristallino. In alcuni punti vi sono alcuni elementi color ocra, bianco e nero che donano volume e che emergono dallo sfondo.²⁰² Questo progetto è stato supportato dal grande lavoro effettuato nei laboratori della Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego, rimettendo in moto lo stabilimento che stava attraversando una stagione di gravi difficoltà economiche.²⁰³

La stazione di **Entrecampos** (fig.132) presenta *azulejos* con strutture geometriche, diagonali intrecciate e cerchi il tutto in un'armonia di colori caldi che vanno dal giallo al rosso, intervallato in alcune zone da piccoli gruppi di piastrelle con sfondo verde chiaro.²⁰⁴ Queste strutture geometriche sono ottenute a partire da forme come il quadrato, il cerchio, diagonali intrecciate e ritmi radiali.²⁰⁵

La stazione di **Parque** propone un tema geometrico semplice, due triangoli rettangoli l'uno di fronte all'altro (fig.133) che variano nelle proporzioni, costituendo una serie di maglie più o meno dense nei colori giallo ocra, verde spento, bianco e nero. Tale rivestimento era molto moderno per l'epoca, erano forme e colori molto caratteristici alla fine degli anni '50 (fig.134).²⁰⁶

interamente gli spazi. Alcuni fanno un qualcosa di carino qui, fanno qualcosa di carino lì. Sono artisti! Ma io non lo ero, ero un'operaia". Dalla testimonianza di Maria Keil riportata nel sito ceramicamodernistaemportugal.blogspot.com, articolo *Maria Keil - Estação Parque – Azulejos do Metro de Lisboa III* del 15/6/2012

²⁰¹ João Castel-Branco Pererira, *Azulejos no metropolitano de Lisboa*, M [Metropolitano de Lisboa], Lisboa 1990, p.11

²⁰² Dal sito www.metrolisboa.pt nella sezione dedicata alla stazione di campo Pequeno

²⁰³ Dal sito ceramicamodernistaemportugal.blogspot.com, articolo *Maria Keil – Estação Campo Pequeno - Azulejos do Metro de Lisboa I* del 2/8/2011

²⁰⁴ João Castel-Branco Pererira, *Azulejos no metropolitano de Lisboa*, M [Metropolitano de Lisboa], Lisboa 1990, p.18; dal sito www.metrolisboa.pt nella sezione dedicata alla stazione di Entrecampos

²⁰⁵ João Castel-Branco Pereira, *Arte metropolitano de Lisboa*, M [Metropolitano de Lisboa], Lisboa 1995, p.28

²⁰⁶ Maria Helena Souto, António Rodrigues, Paulo Henriques, Luísa Soares de Oliveira, Michel Toussaint, *O Azulejo em*

Il modulo base occupa uno o due *azulejos* creando, attraverso un effetto di scala cromatica, una sensazione di piani di diverse profondità. Il registro figurativo di questi *padrões* sono astratti e geometrici, elemento caratteristico dell'*azulejaria* di Maria Keil. Dunque sarebbe stata l'opzione più scontata per la realizzazione dei rivestimenti della metro, se non fosse che l'adozione di tale linguaggio astratto fosse stata una direttiva obbligatoria Consiglio di Amministrazione della Metropolitana di Lisbona: sembrerebbe che questa indicazione sia arrivata dallo stesso Presidente del Consiglio dei Ministri Salazar, probabilmente per evitare quel tratto neo-realista che era altrettanto usato dalla Keil, ma che avrebbe calcato troppo la rappresentazione delle occupazioni del popolo e gli aspetti della vita quotidiana delle classi sociali più svantaggiate.²⁰⁷

Il pannello del 1955, intitolato *Os Pastores* (fig.135), è stato infatti riproposto nella stazione di Parque: in quest'opera i giovani pastori si inscrivono nell'opera in piani differenti simulando una visione idilliaca della vita pastorale e tale impressione prospettica è accentuata dai motivi geometrici che circondano i personaggi tracciati con segni neri tracciati quasi come uno schizzo.²⁰⁸

Nel 1994 la stazione ha subito delle modifiche per via del Piano di Espansione della rete metropolitana: è stato conservato tutto il rivestimento originale mentre tutto lo spazio nuovo è stato ornato *azulejos* e sculture disegnate da Francoise Schein e Federica Matta. L'identica creazione di una molteplicità di piani è stata adottata nella stazione di **Picoas** (fig.136), dove linee curve sezionano gli *azulejos* creando delle sequenze ritmiche²⁰⁹ che, poste nelle entrate della metropolitana, portano ai pannelli di Martins Correia. Questi *azulejos* creati nel 1994 fanno parte della modificazione della stazione avvenuta nei primi anni novanta sul progetto di ampliamento della rete metropolitana secondo il progetto dell'architetto Diniz Gomes. Le creazioni di Martins Correia rendono omaggio alle donne di Lisbona e alla città stessa: le donne appaiono come venditrici e pescivendole che portano ceste sul capo, e sono rappresentate da figure nere stilizzate (fig.137).²¹⁰ Il gusto antico della "punta di diamante" si riscopre nella stazione di **Palhavã** (fig.138) dove un modulo di due *azulejos*, in posizione verticale, creano situazioni di grande intensità visuale²¹¹.

Portugal no Século XX, Comissão Nacional para os Descobrimientos Portugueses/Edições INAPA, Lisbona 2000, p.78

²⁰⁷ Dal sito ceramicamodernistaemp Portugal.blogspot.com, articolo *Maria Keil - Estação Parque - Azulejos do Metro de Lisboa III* del 15/6/2012

²⁰⁸ Maria Antònia Pinto de Matos (a cura di), *Azulejos. Chefs-d'œuvre du Musée national de l'Azulejo à Lisbonne*, Chandeigne éditeur/Librairie Portugaise, Parigi 2009, p.115

²⁰⁹ João Castel-Branco Pererira, *Azulejos no metropolitano de Lisboa*, M [Metropolitano de Lisboa], Lisbona 1990, p.15-16; www.metrolisboa.pt nella sezione dedicata alla stazione di Parque

²¹⁰ Dal sito www.cm-lisboa.pt nella sezione dedicata alla stazione di Picoas

²¹¹ João Castel-Branco Pererira, *Azulejos no metropolitano de Lisboa*, M [Metropolitano de Lisboa], Lisbona 1990, p.18

Ulteriori elementi tipici delle piastrelle del XVIII secolo, cosiddetti “*albarradas*”, sono integrati nel forte cromatismo blu e lilla dalla fantasia con ispirazione classica, inframmezzato in certi punti da forti contrasti in nero, blu e giallo, della stazione di **Restauradores**. Questi *azulejos* sono decorati a stampo, alcuni con linee rette azzurre e lilla su sfondo bianco e altri con le stesse linee ma ad angolo retto. Essi sono posizionati in modo tale da costituire una sorta di percorso labirintico interrotto in certi punti da vasi fioriti in blu e bianco, “*albarradas*” (fig.139). In questa famosa stazione la ripetizione modulare crea un enorme effetto visivo simulando percorsi e piani, dimensioni e spazi omaggiando la produzione artistica del XVIII secolo (fig.140) con delle nicchie dove la Keil ha riprodotto in modo perfetto i vasi fioriti molto in voga all’epoca.²¹²

Proprio per la sua importanza, nel 1994, è stato installato nell’atrio a sud un’opera del brasiliano Luíz Ventura dal titolo *Brasil-Portugal: 500 anos – A Chegança* come risposta alle opere del portoghese David Almeida *As vias da Água* e *As vias do Céu* donate per la Stazione Conceição della metropolitana di San Paolo.²¹³ Una certa ripetizione si può notare nella stazione di **Rotunda** (fig.141), dove si notano delle spirali e delle *esferas armilares* che occupano quattro piastrelle i cui motivi si ripetono in tutto il rivestimento nei toni del verde e dell’azzurro dai particolari bianchi.

Nella stazione di **Saldanha** (fig.142), Maria Keil ha creato una maglia astratta di rettangoli ocra e forti linee nere su uno sfondo azzurro per formare situazione spaziali ambigue.²¹⁴ Purtroppo questi rivestimenti non esistono più e già nel 1996 la stazione è stata oggetto di una completa ristrutturazione, con progetto architettonico dell’architetto di Paulo Brito da Silva e dell’artista Jorge Luís Filipe Vieira de Abreu.²¹⁵

La stazione di **São Sebastião** era basata un modulo ripetuto di *azulejos* che vedeva delle curve inscritte in un quadrato, creando così differenti superfici dai ritmi alternati e ondulatori (fig.144).

Oggi questa copertura non è più presente: infatti, nel momento della creazione del nuovo atrio aperto al pubblico nel 1977, questi *azulejos* sono stati distrutti per far spazio ad un rivestimento spento e senza elementi degli di nota.²¹⁶ Maria Keil si è occupata della sua totale riqualificazione nel mese di agosto del 2009, supportata dal progetto dell’architetto Henriques Tiago.

²¹² Maria Helena Souto, António Rodrigues, Paulo Henriques, Luísa Soares de Oliveira, Michel Toussaint, *O Azulejo em Portugal no Século XX*, Comissão Nacional para os Descobrimientos Portugueses/Edições INAPA, Lisbona 2000, p.78

²¹³ Dal sito www.metrolisboa.pt nella sezione dedicata alla stazione di Restauradores

²¹⁴ João Castel-Branco Pererira, *Azulejos no metropolitano de Lisboa*, M [Metropolitano de Lisboa], Lisbona 1990, p.18

²¹⁵ La tematica generale scelta si sviluppa attorno alle caratteristiche universali dell’uomo, in particolare nella componente “L’uomo in movimento”. Infatti, Jorge Vieira utilizza il marmo rosa di Borba per scolpire a scolpire, quelli che sono per eccellenza, gli strumenti di lavoro degli uomini, vale a dire le mani, le braccia e la testa, che sono state poste nelle aree di circolazione, corridoi e scale. Dal sito www.metrolisboa.pt nella sezione dedicata alla stazione di Saldanha

²¹⁶ João Castel-Branco Pererira, *Azulejos no metropolitano de Lisboa*, M [Metropolitano de Lisboa], Lisbona 1990, p.16

In questa stazione, Maria Keil evoca il panorama tra il Parco Edoardo VII e il giardino Gulbenkian, lavorando sul tema degli alberi (fig.145, 146): l'artista ha creato dei pannelli individuali attraverso degli *azulejos* standard, in un'opera di dematerializzazione, geometrie di *padrões* che rappresentano degli alberi, creando una un'atmosfera lieve e fresca, relazionando così gli interni agli spazi esterni.²¹⁷

Il rivestimento della stazione di **Sete Rios** (fig.143) utilizza un unico modulo, creato per Leonor Bettencourt Keil do Amaral, un quadrato dentro un *azulejo* dove si iscrive un quarto di cerchio, una forma ripetuta che diventa dinamica per l'alternanza della sua posizione e del suo colore, giallo, azzurro, verde. In tal modo si crea un modulo che sulla base bianca crea un'animazione assai particolare.²¹⁸

La stazione di **Rossio** è stata aperta al pubblico nel 1963 e appartiene alla seconda fase di costruzione della prima rete metropolitana cittadina, sviluppatasi tra il 1959 e il 1963.

Il responsabile per la progettazione architettonica è stato l'architetto Falcão e Cunha e l'intero rivestimento è stato affidato a Maria Keil che, in termini artistici, in questi *azulejos* ha recuperato la tecnica della "*corda seca*". Le antiche tecniche dell'*azulejaria* erano in parte dimenticate e con questa serie rivestimenti per le stazioni della metropolitana, Maria Keil ha recuperato molte di queste tradizioni perdute, diventando così il faro per la rinascita di questa arte.

Il rivestimento desta di questa stazione si basa sui toni dell'azzurro e del verde che costituiscono lo sfondo dove si inscrivono delle linee che creano una maglia di base che creano degli spazi ottenuti attraverso la tecnica della "*corda seca*".²¹⁹ Questa maglia è interrotta in alcuni punti dall'inserimento di modelli rosetta in gruppi di quattro piastrelle. Gli spazi lasciati dalla maglia formano una fantasia geometrica di forte ispirazione *mudéjar*, quella di Maria Keil è una decorazione astratta fatta di cerchi striati molto vicina ai motivi rinascimentali utilizzati nella produzione andalusa del XVI secolo.²²⁰ Gli elementi circolari semplici, radiali o con inscritte delle forme a stella, richiamano anche delle *esferas armilares* e sono sicuramente schematicamente semplificati, ma risultano una chiara citazione diretta all'*azulejo mudéjar*.

La ristrutturazione della stazione di Rossio del 1999 ha fatto parte di un piano di espansione della che prevedeva l'estensione delle linee tra Restauradores e Santa Apolonia e tra Rossio e Cais do Sodré.

²¹⁷ Dal sito www.metrolisboa.pt nella sezione dedicata alla stazione di São Sebastião

²¹⁸ João Castel-Branco Pereira, *Arte metropolitano de Lisboa*, M [Metropolitano de Lisboa], Lisbona 1995, p.24

²¹⁹ Dal sito www.metrolisboa.pt nella sezione dedicata alla stazione di Rossio

²²⁰ João Castel-Branco Pereira, *Arte metropolitano de Lisboa*, M [Metropolitano de Lisboa], Lisbona 1995, p.33

Il progetto architettonico è stato dall'architetto Leopoldo Rosa e c'è stato un disattento trattamento e rimontaggio dei pannelli durante il restauro della stazione. Infatti, diverse piastrelle sono state danneggiate e anche modificate nella ricollocazione, come nel caso di alcuni cerchi radiali i cui quattro *azulejos* che li compongono appartengono visivamente a delle serie differenti.²²¹

Le stazioni di **Anjos**, Intendente e Socorro sono state aperte al pubblico nel 1966 e hanno fatto parte della terza parte dei lavori della prima rete metropolitana i cui lavori sono stati tra il 1963 e il 1966. La prima (fig.150), è rivestita da *azulejos* industriali sui toni del blu e del bianco, ripetendo meccanicamente una serie di cerchi la cui organicità viene spezzata da elementi astratti fitoformi inscritti in lunghi rettangoli orizzontali.²²²

La stazione di **Intendente** (fig.151) presenta invece il rivestimento considerato da alcuni autori come il più degno di nota di tutta la serie prodotta per la Metropolitana tra il 1957 e il 1982. António Rodrigues, nel Catalogo dell'esposizione *Maria Keil-Azulejos*, realizzata nel Museu Nacional do Azulejo nel 1989, ha affermato che quest'opera è *"un capolavoro dell'azulejaria contemporanea, dove Maria Keil riassume tutti i valori cardine del suo secondo periodo di produzione di azulejos, se non tutto il suo operato fino a questo momento"*.²²³ La composizione alla base di questo rivestimento consiste nella duplicazione in nero e azzurro di un reticolo di quadrati e rettangoli dall'effetto tagliato, i cui tratti scritto ricordano molto la tecnica della *"corda seca"*. Tutto il disegno si basa su uno sviluppo geometrico che ricorda vagamente un paesaggio urbano: molti elementi ricordano, attraverso il loro abile raggruppamento, evocano quel caos organizzato che contraddistingue i volumi delle città. Inoltre, l'inclusione di colori contrastanti, come il turchese e marrone, dona una vibrante luminosità e contrasti densità e dimensioni, che allo spettatore che passa per quel percorso può sembrare quasi infinito.²²⁴

Ritorna il blu e del verde nelle stazione di **Socorro** (rinominata Martim Moniz dal 1998), (fig. 152) accompagnati dai contrastanti giallo e lilla. In questi *azulejos* ritorna la semplicità grafica del cerchio e del rettangolo e l'idea iniziale dell'artista era di mantenere la predominanza dei due colori freddi. Successivamente è stata preferita una soluzione più luminosa per non spegnere il

²²¹ Dal sito ceramicamodernistaemp Portugal.blogspot.com, articolo *Maria Keil - Estação Rossio - Azulejos do Metro de Lisboa II* del 14/09/2011

²²² Dal sito www.metrolisboa.pt nella sezione dedicata alla stazione di Anjos; João Castel-Branco Pererira, *Azulejos no metropolitano de Lisboa*, M [Metropolitano de Lisboa], Lisbona 1990, p.34

²²³ *"Uma obra-prima do azulejo contemporâneo, onde Maria Keil sintetiza os valores específicos do segundo período da sua azulejaria, senão mesmo de toda a sua obra, realizada até ao presente momento"* Dal sito www.metrolisboa.pt nella sezione dedicata alla stazione di Intendente.

²²⁴ João Castel-Branco Pereira, *Arte metropolitano de Lisboa*, M [Metropolitano de Lisboa], Lisbona 1995, p.17

principio di ripetizione che si estende in modo diffuso per tutto lo spazio della stazione.²²⁵

Nelle stazioni della metropolitana aperte al pubblico nel 1972 si esprime al meglio il concetto di *azulejo* come materiale di rivestimento totale ed elemento di coinvolgimento visivo, i cui progetti di Maria Keil, dalla massima semplicità ed efficacia visiva, arrivano in modo diretto e descrittivo. Nella stazione di **Alameda** (fig.153), il tema del rivestimento è la rotazione di una figura geometrica piana. Niente di più semplice eppure, con un *padrão* composta da quattro *azulejos*, Maria Keil propone un effetto ottico di movimento dai volumi monumentali, suggerito anche dalla stessa gradazione dei colori verde-giallo e verde-azzurro, creando un senso di espansione degli spazi.²²⁶

Di nuovo, gli effetti visivi ricreati nelle pareti, la suggestione dei volumi stessi, donano all'intero disegno degli *azulejos* una forma chiara e luminosa, definita per il gioco di luci e ombre in uno sfondo bianco e manganese nella stazione di **Alvalade** (fig.154). In questa stazione tale effetto visivo ricrea delle false architetture e ricorda i poderosi rilievi decorativi dell'*azulejaria* barocca.²²⁷

Gli *azulejos* della stazione di **Areeiro** (fig.155) creano uno sfondo costituito da barre verticali verde-azzurre e bianche per tutta l'altezza delle pareti. Queste barre formano un ritmo pulsante in direzione orizzontale variando la loro larghezza e l'artista sovrappone a questo ritmo una serie di nastri gialli ondulati che si snodano dal soffitto al pavimento. In alcuni punti si avverte un'alterazione del modulo, sia in verticale che in orizzontale, ma incrementando quella percezione ottica di movimento.²²⁸

Alla stazione di **Arroios** (fig.156) il motivo del *padrão* del rivestimento è costituito da barre parallele alternando l'ocra con il bianco e l'azzurro. Partendo da tale motivo, prodotto con tecnica a stampo, Maria Keil ha creato l'illusione di interposizione di più piani e sorprende come abbia ridefinito lo spazio attraverso un sistema tanto semplice.²²⁹

Un'articolazione labirintica è presente nel rivestimento della stazione di **Roma** (fig.157), dove un modulo di diagonali costruisce un percorso le linee spezzate nei toni dell'azzurro e del verde e del bianco. Una soluzione molto semplice realizzata con *azulejos* seriali che sono state leggermente variate per via della ristrutturazione/ampliamento della stazione, completato il 20 ottobre 2006, con la collaborazione di artisti come Lourdes Castro e René Bertholo.

²²⁵ João Castel-Branco Pererira, *Azulejos no metropolitano de Lisboa*, M [Metropolitano de Lisboa], Lisbona 1990, p.33; João Castel-Branco Pereira, *Arte metropolitano de Lisboa*, M [Metropolitano de Lisboa], Lisbona 1995, p.18

²²⁶ Maria Helena Souto, António Rodrigues, Paulo Henriques, Luísa Soares de Oliveira, Michel Toussaint, *O Azulejo em Portugal no Século XX*, Comissão Nacional para os Descobrimientos Portugueses/Edições INAPA, Lisbona 2000, p.80

²²⁷ João Castel-Branco Pererira, *Azulejos no metropolitano de Lisboa*, M [Metropolitano de Lisboa], Lisbona 1990, p.35

²²⁸ Dal sito www.metrolisboa.pt nella sezione dedicata alla stazione di Areeiro

²²⁹ Maria Helena Souto, António Rodrigues, Paulo Henriques, Luísa Soares de Oliveira, Michel Toussaint, *O Azulejo em Portugal no Século XX*, Comissão Nacional para os Descobrimientos Portugueses/Edições INAPA, Lisbona 2000, p.79

La parte a nord e i relativi accessi mantengono le pareti di Maria Keil ma l'area a sud, compaiono gli *azulejos* di René Bertholo: quattro pannelli disposti sui lati dell'atrio che propongono dei volumi lievemente sporgenti sulle pareti che fungono come una sorta di schermi.²³⁰

La metropolitana di Lisbona è stata l'istituzione che maggiormente ha impiegato gli *azulejos* negli spazi pubblici. La società ha invitato numerosi artisti a progettare rivestimenti per nuove stazioni o per modificare quelle già esistenti. Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992) ha progettato gli *azulejos* della stazione di Cidade Universitária nel 1988, famosi per le loro civette (fig.158).

Alla stazione di Cais do Sodré si possono ammirare i famosi *azulejos* del pittore surrealista António Dacosta (1914-1990) che rappresentano il Bianconiglio del classico della letteratura mondiale *Alice nel paese delle meraviglie* di Lewis Carroll. (fig.159)

Júlio Pomar (1926) ha creato degli *azulejos* che potessero rappresentare i personaggi mitici della cultura portoghese come il poeta Camões, Bocage, Ferdinando Pessoa (fig.160) e Almada Negreiros che si trovano nella stazione di Alto dos Moinhos.²³¹

A Rogério Ribeiro (1930-2008) si devono gli *azulejos* della scalinata dell'atrio sud della stazione di Avenida e per omaggiare Maria Keil, ha ripreso lo stesso identico *padrão* degli *azulejos* dell'artista per rivestire il nuovo atrio nord della stazione di Anjos nel 1982. Molto famoso il rivestimento di Rolando Sá Nogueira che nel 1988 propone degli *azulejos* che, giocando con il nome della stazione di Laranjeiras (fig.161, 162), ritraggono delle enormi arance: queste sono rappresentazioni di vere arance, in quanto lo stesso artista ha fatto stampare sugli *azulejos* industriali della Fábrica Rugo di Sintra delle arance da lui stesso fotografate.²³²

A nomi noti come Manuel Cargaleiro e Eduardo Nery si devono gli *azulejos* della stazione Colégio Militar/Luz (1983) e della stazione Campo Grande (1993) e dopo di essi non hanno lavorato solo artisti portoghesi ma anche un certo numero di artisti stranieri, come Françoise Schein, Arpad Azenes, Hudertwasser, Raza, Errö, Zao Wou-Ki, Sean Scully, Abdoulaye Konaté, Antonio Seguí, Arthur Boyd e Yoi Kusama.²³³

Sicuramente Maria Keil è stata l'esempio dell'artista contemporanea portoghese che ha dedicato agli *azulejos* molto del suo talento dedicandosi ad opere urbane di grande fama, come nel caso esemplare della metropolitana, veri e propri interventi artistici integrati all'unità architettonica di

²³⁰ João Castel-Branco Pereira, *Arte metropolitano de Lisboa*, M [Metropolitano de Lisboa], Lisbona 1995, p.17; dal sito www.metrolisboa.pt nella sezione dedicata alla stazione di Roma

²³¹ Paulo Henriques, Ana Almeida, Alexandre Pais, Fatima Laureio, João Pedro Monteiro, *Museu Nacional do Azulejo. Guia*, Instituto Português de Museus, Lisbona 2006, p.192

²³² João Castel-Branco Pererira, *Azulejos no metropolitano de Lisboa*, M [Metropolitano de Lisboa], Lisbona 1990, p.44

²³³ Paulo Henriques, Ana Almeida, Alexandre Pais, Fatima Laureio, João Pedro Monteiro, *Museu Nacional do Azulejo. Guia*, Instituto Português de Museus, Lisbona 2006, p.193

pubblica fruizione, un legame organico tra architettura e belle arti che è alla base della natura degli *azulejos*. Infatti, essi sono rimasti una presenza costante nel quotidiano portoghese e spesso gli stessi portoghesi vi passano accanto da secoli senza darvi la giusta importanza. È stata la stessa Maria Keil a invitare con un “*sentemo-lo*”, inteso “sentiamolo, proviamolo” come un sentimento, ad approcciarsi all’*azulejo* come se questo fosse parte integrante della propria identità. Probabilmente è grazie a questa sua visione che l’intero lavoro svolto da Maria Keil per la Metropolitana di Lisbona rappresenta un traguardo importante per l’*azulejaria* portoghese e sicuramente è il risultato di una cooperazione, di un dialogo e di una fusione con l’architettura avvenuta nei secoli e attraverso le mani di grandi artisti: rispettando la lunga tradizione dell’*azulejaria* nazionale, ma senza cadere in stilizzazioni dei disegni antichi, Maria Keil ha rinnovato l’uso del *padrão* di *azulejos*, restituendogli il posto che gli compete nell’architettura e nell’arte portoghese.²³⁴

Nel XIX e XX secolo gli *azulejos* si sono rivelati un valido supporto per molti artisti che, in maniere assai diverse, hanno dimostrato la sua vitalità e capacità di rinnovarsi e adottare linguaggi artistici sempre attuali: è così che per i loro diversi modi di trasformare se stessi e ogni spazio, gli *azulejos* hanno dimostrato di essere sempre stati e di poter ancora essere presenti nel futuro dei portoghesi.

²³⁴ Teresa Saporiti, *Azulejos portugueses. Padrões do século XX*, Publímpressores Artes Gráficas LDA, Lisbona 1998, p.67

BIBLIOGRAFIA

José Carlos Loureiro, *O Azulejo. Possibilidade da sua reintegração na arquitectura portuguesa*, Imprensa Portuguesa, Porto 1962

João Miguel dos Santos Simões, *Azulejaria Portuguesa no Brasil*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa 1965

José Augusto França, A Arte em Portugal no século XIX, Bertrand Ed., Lisboa 1967

João Miguel dos Santos Simões, *Azulejaria romântica in Estética do Romantismo em Portugal*, Grémio Literário, Lisboa 1974

Reinaldo dos Santos, *O azulejo em Portugal*, Ed.Sul, Lisboa 1975

José Augusto França, *Raphael Bordalo Pinheiro. O português tal e qual*, Bertrand Ed., Lisboa 1982

Josè Meco, *L'art de l'azulejo au Portugal: les carreaux de faïence émailés portugais*, Bertrand Editora, Lisboa 1985

Rafael Salinas Calado, *Azulejo. 5 séculos do Azulejo em Portugal*, Correios de Portugal, Edições ASA, Lisboa 1986

Aida Sousa Dias, Rogério Machado, *A cerâmica de Rafael Bordalo Pinheiro*, Lello & Irmãos, Porto 1987

João Saavedra Machado, *Azulejos do Hospital Termal das Caldas da Rainha: séculos XVI-XVIII*, Museu de José Malhoa, Caldas da Rainha 1987

José Queiros, *Cerâmica portuguesa e outros estudos*, Ed. Presença, Lisboa 1987

Noël Riley, *Tile Art. A history of decorative ceramic tiles*, Chartwell Books Inc., New Jersey 1987

José Meco, *O azulejo em Portugal*, Publicações Alfa, Lisboa 1989

João Castel-Branco Pererira, *Azulejos no metropolitano de Lisboa*, M [Metropolitano de Lisboa], Lisboa 1990

António José Barros Veloso, *Azulejaria de exterior em Portugal*, Ed. INAPA, Lisboa 1991

Guy Weelen, *O azulejo*, Impresa Nacional-Casa da Meoda, Lisboa 1992

Teresa Saporiti, *Azulejaria de Luís Ferreira, o Ferreira Das Tabuletas. Um pintor de Lisboa*, Camara Municipal de Lisboa, Lisboa 1993

Joaquim Francisco Soerio Torrinha, *O papel de Jorge Colaço no Resurgimento da Azulejaria no início do sec.XX*, intervento del 19.03.1993 nel fascicolo *Història da azulejaria em Portugal IV, dos finais do séc.XIX até 1975* dell'Encontro no Palácio Marques da Fronteira il 19-20.03.1993, Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, Lisboa 1993

Hans Van Lemmen, *Azulejos na arquitectura*, Editorial Caminho, Lisboa 1994

Luís Fernandes Pinto, *Azulejo e Arquitectura: Ensaio de um Arquitecto*, Banco Nacional de Crédito Imobiliário, Lisboa 1994

João Castel-Branco Pereira, *Arte metropolitano de Lisboa*, M [Metropolitano de Lisboa], Lisboa 1995

João Castel-Branco Pereira, *As Colecções do Museu Nacional do Azulejo*, IPM, Lisboa 1995

Luísa Arruda, *Historia da arte portuguesa, vol. 3*, Circulo dos Leitores, Lisboa 1995

Suraya Burlamaqui, *Cerâmica Mural Portuguesa Contemporânea. Azulejos, Placas e Relevos*, Quezta Editores, Lisboa 1996

Stefano De Rosa (a cura di), *Modernismo in Portogallo (1910-1940). Arte e società nel tempo di Fernando Pessoa*, Leo S. Olschki Editore, Firenze 1997. In occasione della mostra "*Il Modernismo in Portogallo 1910-1940*", Palazzo Medici Riccardi, Firenze, 23 Maggio-20 Luglio 1997, organizzata dalla Provincia di Firenze e l'Instituto Portugues de Museus

Luís Fernandes Pinto, *Revestimento Cerâmico Contemporâneo. Jornal dos Arquitectos Portugueses. Ano XV, Nov. 1997, nº 176-177*, Associação dos Arquitectos Portugueses, Lisbona 1997

Rioletta Sabo, Jorge Nuno Falcato, *Azulejos: arte e história. Azulejaria de palácios, jardins e igrejas em lisboa e arredores*, Ed. INAPA, Lisbona 1998

Teresa Saporiti, *Azulejos portugueses. Padrões do século XX*, Publimportadores Artes Gráficas LDA, Lisbona 1998

João Pedro Monteiro, Alexandre Nobre Pais, Paulo Henriques, *Figure et personnages, une histoire en céramique. L'azulejo au Portugal du XVIIe au XXe siècle*, catalogo della mostra alla Galerie Bab Rouah a Rabat il 14-24/05/1998, Museu Nacional do Azulejo, Lisbona 1998

Rafael Salinas Calado, António Celso Mangucci, Luís Fernandes Pinto, Paula Ferreira, *O revestimento cerâmico na arquitectura em Portugal*, Estar Editora, Lisbona 1998

Fernando Pernes, *Panorama Arte Portuguesa no século XX*, Fundação Serralves, Porto 1999

Paulo Henriques, Helena Gonçalves Pinto, *Um projecto de renovação da Cêramica: o estúdio SECLA*, Museu Nacional do Azulejo, Lisbona 1999

Maria Helena Souto, António Rodrigues, Paulo Henriques, Luísa Soares de Oliveira, Michel Toussaint, *O Azulejo em Portugal no Século XX*, Comissão Nacional para os Descobrimientos Portugueses /Edições INAPA, Lisbona 2000

Carlos Alberto Nunes Figueira, *A Escultura Cerâmica na Animação Arquitectónica: Contributo de Jorge Barradas*. Lisboa, Faculdade de Belas Arte, Universidade de Lisboa, Lisboa 2001

Paulo Henriques, Maria Fernanda Rollo, *Um Metro e Uma Cidade. História do Metropolitano de Lisboa, vol. 3*, Metropolitano de Lisboa, Lisboa 2001

Marylène Terol, *Azulejos em Lisboa. A luz duma cidade*, Éditions Hervas, Parigi 2002

Sylvia Tigre de Hollanda, António de Menezes e Cruz, *O azulejo na arquitectura civil de Pernambuco, Século XIX*, Metalivros, São Paulo 2002

Alexandre Nobre Pais, João Pedro Monteiro, Paulo Henriques, *The Art of Azulejo in Portugal*, Camões Institute, Lisboa 2002

Paulo Henriques, *Un Art des Sens. L'azulejo au Portugal*, in occasione dell'esposizione presentata all'Hôtel de Ville di Parigi il 10 giugno 2002 all'interno delle manifestazioni culturali organizzate dal Comune di Parigi e l'Ambasciata del Portogallo in Francia in occasione della festa nazionale del Portogallo, Museu Nacional do Azulejo, Lisboa 2002

Paulo Henriques, *Ceramica in Portugal in 1900*, in *Portugal 1900*, catalogo della mostra al Museu Calouste Gulbenkian il 29/06-19/09/2003, Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa 2003

Roland Blaettler, Ana Anjos Mântua, Sylvie Messinger, *Céramique du Portugal du XVIe au XXe siècle*, catalogo della mostra al Musée Ariana, Genève, 11/2004 – 3/2005, Inst. Português de Museus, Lisboa 2004

José Hermano Saraiva, *Storia del Portogallo*, Mondadori, Milano 2004

Paulo Henriques, João Pedro Monteiro, *A Arte do Azulejo em Portugal do século XVI ao século XX. Tão vasta liberdade em tão estreita regra*, Instituto Português de Museus, Museu Nacional do Azulejo, Lisboa 2005

Cristina Ramos e Horta, *Cerâmica de Rafael Bordalo Pinheiro*, Caleidoscòpio Edição e Artes Gráficas, Casal de Cambria 2006

Paulo Henriques, Ana Almeida, Alexandre Pais, Fatima Laureio, João Pedro Monteiro, *Museu Nacional do Azulejo. Guia*, Instituto Português de Museus, Lisboa 2006

Eduardo Nery, *Azulejo. Apreciação estética do azulejo*, Edições INAPA, Lisboa 2007

Raquel Henriques da Silva, *O Zé Povinho de Rafael Bordalo Pinheiro: Uma iconologia de ambivalência*, in *Revista de História da Arte. n.3. 2007*. Instituto de Historia da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Edições Colibri, Lisboa 2007

Museo Bordalo Pinheiro, *Tabacaria Mónaco. Memórias e vivências de uma loja*, Arquivo Municipal de Lisboa 2007, in occasione per l'esposizione *Tabacaria Mónaco. Mostra Documental. Fotografias de Luís Pavão*, Maggio/Dicembre 2007, Galeria de Exposições Temporária, MRBP 2007

Rosário Salema de Carvalho, Susana Varela Flor, Paulo Henriques, João Pedro Monteiro, *Tapetes cerâmicos de Portugal. O azulejo do século XVI ao século XX*, catalogo della mostra alla real Fabrica de Tàpices a Madrid il 7/11-9/12/2007, Museu Nacional do Azulejo, Lisboa 2007

Joana e Sara Morais, *Desvio/Padrão*, Produção Manamana Design Industrial Ida., Lisboa 2008

Maria Antònia Pinto de Matos (a cura di), *Azulejos. Chefs-d'œuvre du Musée national de l'Azulejo à Lisbonn*, Chandeigne éditeur/Librairie Portugaise, Parigi 2009

Ana Almeida, Paulo Henriques, *Eduardo Nery: os desafios do olhar. Arte pública na EPAL*, EPAL, 2011

Alfonso Pleguezuelo, João Castel-Branco Pereira (a cura di), *The splendour of the cities. The route of the tile*, catalogo della mostra alla Fundação Calouste Gulbenkian il 25/10/2013-26/01/2014, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa 2013

DIZIONARI E ENCICLOPEDIA

Dicionário Italiano-Português / Português-Italiano, dicionário académicos, Bologna, Zanichelli 1996

Regis St.Louis, Portogallo, EDT srl, 2009

SITOGRAFIA

www.museudoazulejo.pt – sito internet del Museu Nacional do Azulejo di Lisbona

www.lisboapatrimoniocultural.pt – sito internet del Patrimonio Culturale di Lisbona patrocinato dalla Câmara Municipal de Lisboa

www.cam.gulbenkian.pt – sito internet del Centro di Arte Moderna della Fundação Calouste Gulbenkian

www.metrolisboa.pt – sito internet della Metropolitana di Lisbona

www.cm-lisboa.pt – sito internet della Câmara Municipal de Lisboa

www.fondazionecargaleiro.it - sito internet ufficiale della Fondazione Cargaleiro

www.incampania.com - sito internet ufficiale del Turismo e ai Beni Culturali della Regione Campania

www.portugalvivo.com - sito internet su architettura, scultura, pittura, musica, arti applicate e ogni espressione culturale Portoghese

aartemportugal.blogspot.it – sito internet su movimenti e artisti portoghesi

purl.pt/708/1/index.html – sito internet della Biblioteca Nacional Maria Keil Illustradora

Artur Portela, *Salazarismo e Artes Plásticas*, ICALP, Coleção Biblioteca Breve, Volume 68, 1987;
José-Augusto França, *O Modernismo na arte portuguesa*, ICALP, Coleção Biblioteca Breve, Volume 43, 1991;
nella Biblioteca Digital Camões dell'Instituto da Cooperação e da Língua do Camões nel sito www.instituto-camoes.pt

Ana Cândia Vespeira de Almeda, *Da cidade ao Museu e do Museu à cidade: uma proposta de itinerário pela azulejaria de autor na Lisboa da segunda metade do Sèculo XX*, Universidade De Lisboa Faculdade de Belas-Artes, Lisboa 2009 nel Repositório da Universidade de Lisboa del sito dell'Università di Lisbona www.ulisboa.pt

Câmara Municipal de Aveiro, *Arte Nova nos Azulejos em Portugal*, catalogo dell'esposizione della collezione di Feliciano David e Graciete Rodrigues al Museu da Cidade de Aveiro, dal 16 Luglio al 2 Settembre 2011. File PDF nel sito cfcul.fc.ul.pt/premios/catalogo-artenova.pdf

Andrea Buchidid Loewen, *Estilo desornamentado, arquitetura-chã: alguns aspectos do renascimento na Península Ibérica*, in *Pós. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP*, 2011, in www.revistas.usp.br/posfau/article/view/43745

Maria Keil – Estação Campo Pequeno - Azulejos do Metro de Lisboa I del 2/8/2011;

Maria Keil - Estação Rossio - Azulejos do Metro de Lisboa II del 14/9/2011;

Maria Keil - Estação Parque - Azulejos do Metro de Lisboa III del 15/6/2012;

Painéis do Pavilhão de Portugal, "Comptoir Suisse", 1957 - Querubim Lapa del 3/1/2012,

nel sito internet che contribuisce alla creazione di una banca dati on-line sul Modernismo nella produzione di ceramica in Portogallo, ceramicamodernistaemportugal.blogspot.com

Barbora Vaculova, *Estado Novo e Cultura*, Janáček Academy of Music and Performing Arts (JAMU), Brno, file PDF nel sito www.premioiberoamericano.cz

VIDEO

Arte Nova nos Azulejos, servizio televisivo del 17/07/11 di localvisão TV in occasione della mostra *Arte Nova nos Azulejos em Portugal* con l'esposizione della collezione di Feliciano David e Graciete Rodrigues al Museu da Cidade di Aveiro, dal 16 Luglio al 2 Settembre 2011 promossa dalla Câmara Municipal de Aveiro. Nel sito di localvisão TV <http://v2.videos.sapo.pt/sP0fL9vPpqZSBLfFRgot>

Fábrica Sant'Anna: Tradição lusitana à conquista do mundo, reportage del 15/05/2012 trasmesso dal portale di cultura Boas Notícias sulla Fábrica Sant'Anna di Lisbona. Nel sito boasnoticias.sapo.pt, visibile anche su www.youtube.com

Mais de 400 obras de Maria Keil em exposição na Cidadela de Cascais, servizio televisivo di TVI24 del 15/11/2013 in occasione dell'esposizione "de propósito—Maria Keil, obra artística" promossa dal Museu da Presidência da República nel Palácio da Cidadela de Cascais. Nel sito <http://video.pt.msn.com/watch/video/mais-de-400-obras-de-maria-keil-em-exposicao-na-cidadela-de-cascais/295uyqyln>

Filme sobre a Exposição 'O Brilho das Cidades. A rota do azulejo', filmato della Gulbenkian Fundação del 15/01/2014;

A exposição 'O brilho das cidades. A rota dos azulejos', por João Mário Grilo, filmato della Gulbenkian Fundação del 21/01/2014,

in occasione dell'esposizione *The splendour of the cities. The route of the tile* alla Fundação Calouste Gulbenkian dal 25/10/2013 al 26/01/2014, entrambi i video su www.youtube.com