

Ettore Finazzi-Agrò

*Economia (e politica) del moderno. Una proposta di revisione dei rapporti tra Futurismo italiano e Modernismo brasiliano*

Vien mostrato l'ora, questo ora. Ora; mentre vien mostrato, ha già cessato di essere. L'ora, che è, è diverso da quello mostrato, e noi vediamo che l'ora consiste proprio in questo: nel non essere più, mentre esso è; l'ora, come ci vien mostrato, è un già stato  
G.W.F. Hegel<sup>1</sup>

L'esperienza dell'attualità non è la stessa per tutti  
E. Bloch<sup>2</sup>

Il Futurismo è una mina crepitante sotto le rovine del passato  
F.T. Marinetti<sup>3</sup>

Chiamato, ancora una volta, a riflettere su ciò che lega e su ciò che distingue il Futurismo italiano dal Modernismo brasiliano, rendendoli, in fin dei conti, ideologicamente incompatibili, mi trovo nella necessità di dover anzitutto trattare della diversa visione del Tempo che vige nei due movimenti. Necessità che nasce, in verità, da un mio desiderio di meglio intendere i meccanismi che, sui due lati dell'Atlantico, instaurano e sovrintendono alla creazione di uno spazio comune di riflessione su ciò che definiamo come 'contemporaneo'.

Istanza scivolosa e, in fondo, insignificante in sé (di cosa siamo, alla fin fine, contemporanei? E qual è il referente possibile, al di là del suo statuto momentaneo e puntuale, di un termine come 'contemporaneità'? Ma tornerò su tali questioni) che ha finito, tuttavia, per proporsi come un imperativo categorico proprio agli inizi del secolo passato. Perché il culto di tutto ciò che il presente – in quanto dimensione tanto transitoria quanto intransitiva – porta con sé, è il principale obbligo cui si sottomettono le avanguardie primo-novecentesche; perché, più in generale, tutte le avanguardie – e non

solo, quindi, il Futurismo e il Modernismo – devono affrontare la questione della relazione fra tradizione e innovazione, tra conservazione e mutamento di cui il Contemporaneo, appunto, è ostaggio e custode.

All'interno del movimento fondato da Marinetti, la concezione del Tempo si trova, com'è noto, sempre inscritta in un'idea di movimento, di evoluzione, di precarietà e di transito in direzione di un futuro auspicato che dovrebbe cancellare ogni traccia di passato. L'anti-storicismo implicito – epperò spesso esplicitato, tanto dal fondatore quanto dai suoi compagni di strada – in tale scelta dell'istantaneo, si sparge già sul primo manifesto del 1909:

Musei: cimiteri!.. Identici, veramente, per la sinistra promiscuità di tanti corpi che non si conoscono. [...] Che ci si vada in pellegrinaggio, una volta all'anno, come si va al Camposanto nel giorno dei morti... ve lo concedo. Che una volta all'anno sia deposto un omaggio di fiori davanti alla Gioconda, ve lo concedo... Ma non ammetto che si conducano quotidianamente a passeggio per i musei le nostre tristezze, il nostro fragile coraggio, la nostra morbosa inquietudine. Perché volersi avvelenare? Perché volere imputridire?<sup>4</sup>

Il museo è una minaccia, dunque, per il «fragile coraggio» del militante futurista; il passato è un cimitero per il quale si aggirano la sua melancolia e la sua inquietudine: nessuna storia è, insomma, possibile in questo «promontorio estremo dei secoli»<sup>5</sup>, bensì solo l'apertura verso un futuro pensato come realizzazione ipotetica di ogni possibilità.

L'ansia di vivere il Contemporaneo porta, allora, Marinetti a negare ogni validità alla Storia, in quanto culto del passato; lo porta alla costruzione di un Tempo in continuo movimento e inteso come seppellimento frettoloso dei morti e come dimensione della vacuità e del silenzio. Detto altrimenti e per riprendere la terminologia di Michel de Certeau, il disprezzo per *l'absent de l'Histoire*<sup>6</sup> decreta la cancellazione di ogni possibilità di una storia: il museo-cimitero non è, di fatto, il luogo della memoria ma lo spazio sterminato dell'oblio (o dell'attenzione impaziente, il che conduce allo stesso risultato). E tutto ciò si ripercuote, evidentemente sulla nozione stessa di Contemporaneità che, nell'ambito del gruppo futurista, è vista certo come un 'con-tempo' o come un 'tempo-con', ossia come una dimensione condivisa (e non a caso il soggetto dei vari manifesti futuristi è sempre la prima persona plurale), ma non nel senso di una redenzione del tempo dal suo trascorrere (ossia, dal suo essere tempo), bensì in quello di una interferenza continua di superfici temporali, ognuna delle quali si sovrappone e cancella la precedente. Basta considerare come Marinetti

intenda, sempre all'interno del suo primo manifesto, la relazione tra la sua generazione e quelle successive:

I più anziani fra noi, hanno trent'anni: ci rimane dunque almeno un decennio, per compier l'opera nostra. Quando avremo quarant'anni, altri uomini più giovani e più validi di noi, ci gettino pure nel cestino, come manoscritti inutili. Noi lo desideriamo! Verranno contro di noi, i nostri successori; verranno di lontano, da ogni parte, danzando su la cadenza alata dei loro primi canti, pretendendo dita adunche di predatori, e fiutando caninamente, alle porte delle accademie, il buon odore delle nostre menti in putrefazione, già promesse alle catacombe delle biblioteche<sup>7</sup>.

Il futuro dei Futuristi è limitato al decennio: è questa la scadenza della sua contemporaneità, che sarà di seguito seppellita come il passato contro cui essi, a loro volta, si stanno rivoltando in quel momento. In quest'ottica, tale descrizione del susseguirsi dei tempi assume quasi una tonalità ultra-romantica, direi pure ossianica, nella sua evocazione ripetuta della dimensione sepolcrale. Un registro decadente e notturno, allora, quello che Marinetti sembra adottare, delineando per i Futuristi un percorso in cui la morte e la sepoltura sono sia l'origine che la fine del Tempo, annullando, nel lutto e nella malinconia, ogni possibilità di una vera 'tradizione del Nuovo'.

Il «fragile coraggio» rivendicato dal fondatore del movimento gli nega, in questo senso, di essere realmente contemporaneo, se è vero che, come ha sottolineato Giorgio Agamben, «essere contemporanei è, innanzitutto, una questione di coraggio» visto che comporta la capacità «non solo di tenere fisso lo sguardo nel buio dell'epoca, ma anche di percepire in quel buio una luce che, diretta verso di noi, si allontana infinitamente da noi» – il che può anche voler dire: «essere puntuali a un appuntamento che si può solo mancare»<sup>8</sup>. Il Futurismo per contro, nella sua ansia di presentificare il presente, coltiva l'ambizione di essere puntuale, almeno nell'arco di dieci anni, all'incontro con il suo destino artistico, di essere illuminato dal futuro, ritrovandosi pienamente in esso.

E del resto, Marinetti lascia al suo gruppo una via di fuga, mantiene aperta una possibilità di luce nell'ombra della museificazione fatale delle realizzazioni artistiche, sempre future, dei futuristi:

Essi [i rappresentanti della generazione successiva] ci troveranno infine – una notte d'inverno – in aperta campagna, sotto una triste tettoia tamburellata da una pioggia monotona, e ci vedranno accoccolati accanto ai nostri aeroplani trepidanti e nell'atto di scaldarci le mani al fuocherello meschino che daranno i nostri libri d'oggi fiammeggiando

sotto il volo delle nostre immagini.

Essi [...] si avventeranno per ucciderci, spinti da un odio tanto più implacabile in quanto che i loro cuori saranno ebbri di amore e di ammirazione per noi<sup>9</sup>.

Una luce di sopravvivenza fende, dunque, tale descrizione, pur sempre notturna e gotica, del destino della generazione futurista: è la trepidazione dei «nostri aeroplani», è il fiammeggiare «delle nostre immagini» che sfuggiranno, evidentemente, all'incendio dei libri di oggi.

Questo quadro luttuoso nel quale si illustra metaforicamente la storia, questa scena sanguinosa in cui si rappresenta il passaggio del tempo è attraversata, dunque, dall'ebbrezza «di amore e di devozione» che le future generazioni proveranno rispetto ai Futuristi. Solo così, in tale proposta ambigua di salvaguardia dell'ora, il tempo presente riesce ad oltrepassare i suoi limiti: uccidere i padri non significa disperdere il loro patrimonio, visto che la loro eredità si perpetuerebbe nell'affetto ubriaco di coloro che li seguiranno. È questo il legato sentimentale che istituirebbe la «tradizione del Nuovo»: un patrimonio che si conserva e si trasmette (ancorché in modo virtuale) anche dopo la morte di coloro che l'hanno accumulato, in una ambigua relazione di odio ed amore con i loro successori.

Il trascorrere del tempo e il rapporto con il passato, che Marinetti, nel suo manifesto o programma ideologico del 1909, presenta come una specie di incessante elaborazione del lutto, ci porta fatalmente ad istituire un parallelo con la situazione brasiliana: con un Modernismo in cui la malinconia gioca, certamente, un ruolo importante (e che trova il suo apice e la sua manifestazione più evidente nell'incipit del *Retrato do Brasil*, pubblicato da Paulo Prado nel '28: «In una terra radiosa vive un popolo triste»<sup>10</sup>), così come una funzione importante la ha la persistenza dell'uccisione e divorazione 'canina' dei padri. In questo senso, si potrebbe richiamare l'attenzione sulla teoria freudiana contenuta in *Lutto e melanconia*, testo pubblicato nel 1917 – dopo, dunque, il manifesto marinettiano e prima della rivoluzione modernista del 1922. In effetti, e non senza qualche titubanza, Freud indica una differenza importante tra lutto e malinconia, visto che la seconda è anch'essa il frutto di una perdita «ma senza riuscire a sapere che cosa è stato perduto»<sup>11</sup>. Ancora Giorgio Agamben, commentando tale 'disagio', ha scritto:

Si direbbe che il ritrarsi della libido malinconica non abbia altro scopo che quello di rendere possibile un'appropriazione in una situazione in cui nessun possesso è, in realtà, possibile. In questa prospettiva, la malinconia non sarebbe tanto la reazione regressiva alla

perdita dell'oggetto d'amore, quanto la capacità fantasmatica di far apparire come perduto un oggetto inappropriabile<sup>12</sup>.

L'Altro, dunque, nell'impossibilità di essere raggiunto sul piano reale, si trasforma in oggetto rimosso del desiderio: un fantasma, cioè, che alimenta perciò la fantasia di un'appropriazione che si può realizzare attraverso un'assimilazione – in virtù di una cannibalizzazione, quindi, che distrugge e, al contempo, incorpora l'alterità desiderata. Non a caso, in questo senso, Freud includeva fra gli esempi di eccesso di umor nero della sua epoca gli episodi di antropofagia che costellavano le cronache dei giornali europei e i bollettini di psichiatria legale della fine del secolo Diciannovesimo<sup>13</sup>.

Nell'analisi dei rapporti culturali tra il Brasile modernista e l'Europa delle avanguardie dovremmo, a mio avviso, tener sempre conto di questo unilateralismo del desiderio, che costruisce un feticcio (un «totem», nella terminologia adottata da Oswald de Andrade nel suo *Manifesto antropofago*<sup>14</sup>) di ciò che è assente o censurato (del «tabù», sempre nel riuso che lo scrittore brasiliano fa del vocabolario freudiano<sup>15</sup>) e che può sia essere incorporato attraverso un atto cannibalico, che permanere nella sua latenza e irraggiungibilità, producendo quella piega melanconica che attraversa gli anni Venti del Novecento (e che, in Brasile, si prolunga nel decennio successivo), coniugandosi, d'altronde, con l'euforizzazione dell'assenza e con l'esaltazione del meticcio. In tale costellazione di sensi eterogenei, nulla è, ovviamente, stabile, ma tutto oscilla e muta di posizione all'interno di un paradigma di relazioni momentanee e plurime, in cui il nesso tra identità e differenza si trasforma in intreccio: in una trama complessa dalla quale è impossibile estrarre un senso unico e irreversibile, che non sia, appunto, l'organizzazione 'arlecchinale' del soggetto di cui parla, nella sua prima produzione poetica, un altro grande modernista brasiliano come Mário de Andrade<sup>16</sup>.

Nell'ambito delle differenze e degli scambi culturali, la questione fondamentale, in tale prospettiva, resta l'appropriazione e la relazione di potere tra il Soggetto parlante e desiderante e l'Oggetto parlato/desiderato – questione, peraltro, nella quale si cela anche il problema, propriamente storico, del rapporto fra passato e presente, tra l'arcaico e il moderno, tra la memoria e l'oblio, fra tradizione e innovazione<sup>17</sup>. Per meglio dire: i rapporti tra culture non sono solo dettati da situazioni di supremazia e/o di dipendenza (il che sarebbe ovvio), ma in essi si iscrive anche un progetto di comunità ideale, fondato sulla rivendicazione di una autonomia e di un tempo partecipato (di un 'con-tempo', appunto) che richiede, a sua

volta, una profondità temporale e una autonomia territoriale. Potremmo persino affermare, in tale prospettiva, che il riconoscimento delle differenze presuppone l'accettazione dell'indifferenza, ovvero dell'aggregazione dei simili all'interno di un contesto collettivo in cui tutto si eguaglia – o che, almeno, circoscrive un 'senso (in) comune' nel quale una storia si può, finalmente, inscrivere.

Per spiegare tutto questo, basta forse citare un famoso brano del già ricordato *Manifesto antropofago* di Oswald de Andrade:

Avevamo già il comunismo. Avevamo già la lingua surrealista. L'età dell'oro.

Catiti Catiti

Imara Notia

Ipeju<sup>18</sup>.

Il tentativo di fondare una tradizione, di gettare un ponte tra l'arcaico e l'attuale al fine di costituire una comunità è qui esplicito e conduce al riconoscimento di un Noi anteriore ad ogni influsso ideologico e ad ogni flusso culturale proveniente da un 'fuori' e da un 'dopo' che vengono, tuttavia, riaffermati nella loro negazione e nella loro differenza. Oswald de Andrade, dunque, riconoscendo l'importanza di un'ideologia e di una poetica 'straniera', che arrivano, cioè, da uno spazio e da un tempo differenti, le reinscrive nell'indifferenza dell'aver-già, fondando così una specie di *koiné* culturale che individua ed è individuata da una logica, da una storia, da un linguaggio peculiari, ritagliati, a loro volta, all'interno di una visione altrui<sup>19</sup>. Ossia: l'identità postulata dai modernisti è frutto, al tempo stesso, di un'estroversione che accoglie l'alterità e di un'introversione che la nega, rendendo l'Altro una sorta di fantasma che si manifesta nelle viscere del Proprio – e tutto ciò, si badi, grazie ad un'inversione temporale che rende attuale l'arcaico e viceversa, all'interno, cioè, di un improbabile futuro del passato.

L'identità nazionale, la base su cui si fonda il Noi consisterebbe, di fatto, in questo carattere residuale, non solo in quanto prodotto di una divorazione e metabolizzazione della differenza, ma anche in quanto sopravvivenza dell'antico nel nuovo e come emergenza continua del nuovo nell'antico – il che colma o riduce a semplice deriva lo iato temporale fra passato e presente. Non a caso, i capolavori del Modernismo brasiliano si alimentano di un confronto incessante tra spazi e tempi differenti (il grande romanzo di Mário de Andrade, *Macunaíma o herói sem nenhum caráter*, pubblicato anch'esso nel 1928, è in questo senso esemplare<sup>20</sup>), restando tuttavia iscritti in una logica paradossale (lungi, quindi, da ogni *doxa*)

che attualizza la cultura indigena e spinge il moderno verso un orizzonte mitico che ne fa un tempo coagulato e restante, che si svolge sul rovescio della tradizione e che instaura una tradizione a rovescio.

In quest'ottica, interrogandoci sulla dinamica dei flussi culturali all'interno di un contesto storico decisivo qual è l'inizio del secolo Ventesimo (tempo di costituzione di una dialettica interculturale che, sia pure con mille interferenze e tra variabili inattese e indipendenti, sfocerà nella situazione attuale di globalizzazione e, d'altra parte, nella sublimazione di tutto ciò che è locale), penso che sarebbe utile tentare di identificare i modi in cui gli intellettuali e gli artisti brasiliani di quegli anni si siano posti nei confronti della questione cruciale del rapporto con la cultura europea, ed in particolare, dell'appropriazione e/o del distanziamento da quella cultura, in direzione di una valorizzazione del 'nazionale'. Tema assai studiato, ma che io proporrei di rileggere, qui, nella prospettiva che ho appena delineato, oscillando tra differenza e indifferenza, tra esaltazione e melancolia, tra conflitto e armonizzazione, tra, infine, *utilité* e *dépense*, per usare il lessico di Goerges Bataille.

Ciò che risalta è, a mio parere, un uso diverso, un'economia e una politica quasi contrapposte del tempo: da un lato, le avanguardie europee – e, in prima istanza, il Futurismo – che scommettono su una specie di spreco e palingenesi continua di esso, su una erosione costante del presente in direzione di una storia in palinsesto in cui quello che conta è soltanto tutto ciò che è incessantemente Contemporaneo; dall'altro, il Modernismo brasiliano, che tenta di coniugare l'attuale con la ripresa di ciò che è sempre inattuale, bilanciandosi fra una divorazione proficua del tempo altrui e un dispendioso venire a patti con esso. Anticipando di molti anni una considerazione che Roland Barthes ha lasciato come nota per i suoi corsi al Collège de France, i modernisti, in questo senso, si sono resi conto che «il contemporaneo è l'intempestivo»<sup>21</sup>, ossia, che ciò che è veramente attuale è solo un tempo che non coincide con se stesso, installandosi in una sorta di iato o di frattura tra i tempi. Il presente dell'arte moderna sarebbe, in tale prospettiva, un intervallo tra ciò che è stato e ciò che sarà, nel quale, tuttavia, il tempo (e la storia) è convocato e potenzialmente ricompreso nella sua pienezza e nella sua integrità.

Basta guardare, in tale prospettiva, alla sezione della poesia *Pau-brasil* che Oswald de Andrade intitolò *Storia del Brasile*<sup>22</sup>: scrivere poesie, riutilizzando materiali storici consunti, riciclando frammenti di testi scritti da cronisti e viaggiatori europei sul Brasile fra il Cinque e il Seicento non è solo un buon esempio di uso poetico del *collage*, dell'applicazione, alla letteratura, della tecnica del *ready made*, ma dovrebbe, a mio parere, essere

valutato, più in profondità, come il riconoscimento dello statuto inattuale del presente, ovvero come la constatazione che la contemporaneità «è quella relazione col tempo che aderisce a esso attraverso una sfasatura e un anacronismo»<sup>23</sup>. La storia, in questo senso, tutta la storia nazionale è recuperata nella sua attualità inattuale, nella sua differenza indifferente, scoprendo così – quasi senza volerlo – che il denominatore comune del Moderno, come affermato da Ernst Bloch, è «la contemporaneità del non contemporaneo», indicando in questa nozione paradossale uno dei presupposti della storiografia<sup>24</sup>.

Oswald de Andrade, quindi, nella sua ansia di presente, riesce ad includere in esso anche il passato (e viceversa), mentre Marinetti, nel suo desiderio di futuro, ricopre o seppellisce continuamente il passato, attribuendo al presente una durata limitata e con scadenza. E se, più in generale, i Modernisti brasiliani giunsero a comprendere che l'unica «via d'accesso al presente ha necessariamente la forma di un'archeologia»<sup>25</sup>, le Avanguardie europee hanno visto – ancorché con eccezioni importanti – nel contemporaneo qualcosa da cancellare continuamente e da riattualizzare (o da ritualizzare) senza fine. Ad una visione di un Tempo scisso e interpolato – grazie alla quale è possibile trasformare e riportare l'*ora* ad altri, infiniti istanti, sperimentando così l'inesperibilità del presente e accumulando o capitalizzando in esso tutto il passato – corrisponde insomma dal lato europeo una sensazione costante di perdita, di entropia del tempo.

Sarebbe forse sufficiente, in tale prospettiva, paragonare poesie come *Rondò del tempo presente* o *Io sono trecento...* di Mário de Andrade alle due versioni di *Lisbon revisited* (del 1923 e del 1926)<sup>26</sup> di un altro grandissimo poeta di lingua portoghese come Fernando Pessoa (qui nella veste del suo eteronimo 'avanguardista' Álvaro de Campos), per rendersi conto di come il poeta brasiliano, a partire dalla condizione, da lui definita 'arlecchinale'<sup>27</sup>, della San Paolo degli anni Venti, riesca a salvaguardare la profittevole molteplicità implicita nell'eterogeneità del presente urbano e la permanenza nascosta nello statuto aleatorio dell'ora, in evidente contrasto con la dispersione del soggetto e della città nel tempo, dolorosamente percepita dal grande poeta portoghese («Un'altra volta ti rivedo,/ma, ahimé, non mi rivedo!/Si è rotto lo specchio magico in cui mi rivedevo identico,/e in ogni frammento fatidico vedo solo una parte di me – /una parte di te e di me!...»)<sup>28</sup>.

Ed è forse giunto il momento di rispondere alle questioni che avevo collocato all'inizio: in cosa consiste realmente l'essere Contemporaneo? Ed esiste qualcosa come un'essenza della contemporaneità che vige nello spazio-tempo che accomuna i due lati dell'Atlantico? Penso che percorrendo, in

modo forse inconcludente e certamente parziale, le ideologie avanguardiste e tentando di studiare il rapporto col presente che si riscontra, rispettivamente, nel Futurismo e nel Modernismo, potremmo pervenire ad una risposta provvisoria che è, ancora una volta, vincolata al carattere fondamentale intempestivo del 'tempo-ora'. Giacché se esiste una dimensione politica ed economica che unisce i due movimenti, essa ha a che vedere con una volontà comune di vivere la 'presenza del presente' e che sfocia, in entrambi i casi, in una concezione temporale proiettata sull' 'avvenire', cioè, legata a una presentificazione del futuro e basata sul cambiamento e sull'accelerazione vertiginosa del tempo. Solo che il Modernismo brasiliano, per le circostanze storiche e ideologiche in cui sorge, non si accontenta di questa fuga di istanti e di questo inoltrarsi incessante in un futuro ipotetico, di questo seppellimento continuo del presente in direzione di un altro e nuovo presente, ma, fors'anche per il fatto di maturare alcuni anni dopo il Futurismo, i modernisti coltivano l'ambizione di ricapitolare il passato, di renderlo, anch'esso, presente, valendosi dell'intervallo che si apre tra il 'non-più' e il 'non-ancora', tra ciò che è stato e ciò che può venire ad essere.

Entrambi i movimenti, insomma, pongono l'accento sul carattere discreto di ciò che siamo abituati a pensare come *continuum* temporale, distanziandosi, tuttavia, nella valutazione dell'importanza (politica ed economica, ancora una volta) dell'attuale, in rapporto al passato e al futuro. Dal lato europeo, il presente risulta totalmente avulso da una sequenza temporale che proviene da un'Assenza (il museo-cimitero) per tornare ad un'Assenza (il futuro come sepoltura), rendendo il contemporaneo una nozione totalmente autoreferenziale, circondata dalla negazione e glorificata nella sua transitorietà; dal lato brasiliano, il presente si identifica pur sempre in una condizione di con-tempo, consentendo, tuttavia – come in una deissi, come in un 'qui' ed 'ora', appunto, che dicono solo nel loro carattere situazionale e intempestivo – di porre in uno stato di perenne contingenza significativa e significato. Il che, a sua volta, apre alla possibilità di leggere, trattenendolo, il passato implicito o implicato in ogni presente e a fare di esso un ponte proteso sul futuro. Come, infine, nella visione hegeliana del 'questo' e dell' 'ora' – e nella revisione di tali istanze da parte di Heidegger –<sup>29</sup>, così anche nel discorso modernista brasiliano e nella sua concezione momentanea del tempo sembra sopravvivere la preoccupazione o la 'cura' nei confronti della storicità del presente, nella ricerca di un senso stabile e di una prospettiva possibile per ciò che è contemporaneo, di contro alla dissoluzione e alla morte di ogni paradigma storico decretata dai Futuristi.

In un'epoca in cui 'il tempo stringe' (per usare un'espressione di Harald

Weinrich<sup>30</sup>), è forse ancora opportuno rammentarsi di tale ‘economia del tempo scarso’ nella quale e in favore della quale operarono i modernisti brasiliani, fino al silenzio loro imposto dal trascorrere ineluttabile della storia e dalla stessa involuzione ideologica del movimento. È forse ancora necessario, in altri termini, ricordare questo tentativo, esso sì coraggioso, di redimere il tempo dal suo esserlo, di liberarlo da ogni linearità e consequenzialità, giacché, come ha scritto Walter Benjamin nelle sue *Tesi*, «la storia è oggetto di una costruzione il cui luogo non è il tempo omogeneo e vuoto, ma quello pieno di attualità [*Jetztzeit*]»<sup>31</sup> – giacché siamo, pur sempre, edificatori e abitanti di un ‘con-tempo’ che ci definisce nella nostra costante, inevitabile inattualità, nel nostro continuo mancare a noi stessi.

<sup>1</sup> G.W.F. HEGEL, *Phänomenologie des Geistes*, Goebhardt, Bamberg-Würzburg 1807, trad. it. *Fenomenologia dello spirito*, La Nuova Italia, Firenze 1973, vol. I, pp. 88.

<sup>2</sup> E. BLOCH, *Erbschaft dieser Zeit*, Oprecht & Helbling, Zurich 1935, trad. it. *Eredità del nostro tempo*, Il Saggiatore, Milano 1992, p. 82.

<sup>3</sup> F.T. MARINETTI, *Guerra, sola igiene del mondo*, in *Il Futurismo italiano: materiali e testimonianze critiche*, a cura di I. Gherarducci, Editori Riuniti, Roma 1976<sup>2</sup>, p. 32.

<sup>4</sup> L. DE MARIA, *Per conoscere Marinetti e il Futurismo*, Mondadori, Milano 1973, p.7.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>6</sup> Cfr. M. DE CERTEAU, *Histoire et psychanalyse. Entre science et fiction*, Gallimard, Paris 2002<sup>2</sup>, pp. 208-218.

<sup>7</sup> DE MARIA, *Per conoscere Marinetti e il Futurismo*, cit., p. 8.

<sup>8</sup> G. AGAMBEN, *Che cos'è il contemporaneo?*, Nottetempo, Roma 2008, p. 16.

<sup>9</sup> DE MARIA, *Per conoscere Marinetti e il Futurismo*, cit., p. 8.

<sup>10</sup> P. PRADO, *Retrato do Brasil. Ensaio sobre a tristeza brasileira*, Duprat-Mayença, São Paulo 1928, trad. it. *Ritratto del Brasile. Saggio sulla tristezza brasiliana*, Bulzoni, Roma 1996, p. 55. La frase seguente del saggio di Paulo Prado è ancor più esplicita: «Tale melanconia gliela trasmisero gli scopritori da cui fu essa rivelata al mondo e popolata».

<sup>11</sup> S. FREUD, *Trauer und Melancholie*, in «Internationale Zeitschrift für ärztliche Psychoanalyse», IV, n. 6, 1917, trad. it. *Lutto e melanconia*, in ID., *Opere 8. Introduzione alla psicoanalisi e altri scritti (1915-17)*, Bollati Boringhieri, Torino 1976, p. 109.

<sup>12</sup> G. AGAMBEN, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino 1977, pp. 25-26.

<sup>13</sup> Su tale aspetto e sul rapporto tra malinconia e feticismo, si veda *ibid.*, p. 27.

<sup>14</sup> Cfr. *La cultura cannibale. Oswald de Andrade da Pau-Brasil al Manifesto antropofago*, a cura di E. Finazzi-Agrò, M.C. Pincherle, Meltemi, Roma 1999, p. 34.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>16</sup> Vedi *infra*, nota 27.

<sup>17</sup> Sulla relazione tra antico e moderno nell'ambito della cultura (filosofica e antropologica) novecentesca, è d'obbligo il rinvio all'importante studio di M. FIMIANI, *L'arcaico e l'attuale*, Bollati Boringhieri, Torino 2000.

<sup>18</sup> *La cultura cannibale*, cit., p. 32. I versi citati in lingua tupi, Oswald de Andrade li trae

da uno studio ottocentesco di Couto de Magalhães intitolato *O selvagem* (Rio de Janeiro 1876, II, p. 142), nel quale si propone anche una possibile traduzione: «Luna nuova, luna nuova, soffia in lui il ricordo di me».

<sup>19</sup> Sulla 'indifferenza' come fattore aggregante di una comunità, fondata appunto sull'«essere qualunque», si vedano ancora G. AGAMBEN, *La comunità che viene*, Einaudi, Torino 1990, pp. 3-16 e *passim*; M. FIMIANI, *Paradossi dell'indifferenza*, Franco Angeli, Milano 1994.

<sup>20</sup> Si veda la traduzione italiana del romanzo di M. DE ANDRADE, *Macunaima l'eroe senza nessun carattere*, Adelphi, Milano 1970.

<sup>21</sup> Traggio la citazione ancora da AGAMBEN, *Che cos'è il contemporaneo*, cit., p. 8.

<sup>22</sup> Vedi *La cultura cannibale*, cit., pp. 41-49.

<sup>23</sup> AGAMBEN, *Che cos'è il contemporaneo*, cit., p. 9.

<sup>24</sup> Cfr. in proposito F. MORETTI, *Opere mondo*, Einaudi, Torino 1994, pp. 46-48.

<sup>25</sup> AGAMBEN, *Che cos'è il contemporaneo*, cit., p. 22.

<sup>26</sup> Una traduzione di *Io sono trecento...* la si può leggere nell'antologia con questo titolo curata da G. Segre Giorgi (Einaudi, Torino 1973, pp. 52-53). Non esistono, invece, traduzioni italiane di *Rondó do tempo presente*, ma si veda M. DE ANDRADE, *Poesias completas*, Edusp/Itatiaia, São Paulo/Belo Horizonte 1987, pp. 156-157.

<sup>27</sup> La definizione della San Paolo degli anni '20 come città 'arlecchinale', abitata da un soggetto che si riconosce anch'egli nella maschera di Arlecchino, la si trova in vari testi presenti nella prima raccolta poetica (pubblicata nel 1922) di Mário de Andrade. Si vedano, in particolare le poesie *O trovador*, *Rua de São Bento* e *Paisagem n° 1* (in DE ANDRADE, *Poesias completas*, cit., pp. 83 e 85-88).

<sup>28</sup> Le due versioni della poesia si possono leggere (in traduzione italiana con testo a fronte) nel volume: F. PESSOA, *Poesie di Álvaro de Campos*, Adelphi, Milano 1993, pp. 172-175 e 184-189. I versi citati (e da me parzialmente rivisti nella loro traduzione) si trovano alle pp. 186-189 di tale edizione.

<sup>29</sup> A tale proposito, si può ancora consultare lo studio di G. AGAMBEN, *Il linguaggio e la morte*, Einaudi, Torino 1982, pp. 7-23.

<sup>30</sup> H. WEINRICH, *Knappe Zeit. Kunst und Ökonomie des befristeten Lebens*, C.H. Beck Verlag, München 2004, trad. it. *Il tempo stringe. Arte ed economia della vita a termine*, Il Mulino, Bologna 2006. *Economia del tempo scarso* è il titolo di un dei capitoli di tale volume (pp. 127-142).

<sup>31</sup> W. BENJAMIN, *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Berlin 1955, trad. it. *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1962, p. 83.

