

Il conflitto nella poesia visiva futurista: Siluri umani giapponesi (1944) di Filippo Tommaso Marinetti

Nel 1944 il leader del movimento d'avanguardia redige un testo visivo che entra a far parte del «libro» futurista scritto a mano *Aeromusiche d'alfabeto in libertà*. Marinetti Crali Cenisi di cui esistono solo due esemplari. L'articolo mira a presentare il marinettiano Siluri umani giapponesi che pare riferirsi all'attacco di Pearl Harbor del 1941. Ci si interroga sul modo in cui venga dimostrato visivamente il conflitto in un testo che fu redatto con una tecnica inventata nel 1944 e poco conosciuta dagli studiosi del Futurismo, e che supera il «paroliberismo». Si tratta dell'ultima fase tecnico-letteraria del movimento d'avanguardia, il cosiddetto «alfabeto in libertà». L'analisi si basa sulla semiotica visiva utilizzando le teorie di Algirdas J. Greimas.

Siluri umani giapponesi è una composizione raccolta in *Aeromusiche d'alfabeto in libertà*. Marinetti Crali Cenisi (fig.1) che non è stato stampato e pubblicato ufficialmente da una casa editrice; sono state prodotte solo due copie originariamente di proprietà di Marinetti e Crali.¹ In senso stretto si tratta di una composizione parolibera quale momento che precede la nuova fase tecnico-letteraria, ovvero l'«alfabeto in libertà». Invece delle parole in libertà Marinetti e i pittori Tullio Crali e Raoul Cenisi si esprimono secondo quanto descritto nel manifesto *Aeromusica dell'alfabeto in libertà*. Anche se Domenico Cammarota usa l'espressione «tav. parolibere»,² i testi non sono composti dalle parole in libertà, ma appunto dall'«alfabeto in libertà», ossia dall'allineamento di caratteri il cui risultato è privo di valore lessicale. Spesso formano delle onomatopee per introdurre l'aspetto musicale.³ L'opuscolo multicolore è realizzato su cartone e ornato con vari materiali. I futuristi hanno rispettato il punto programmatico del relativo manifesto in cui proclamano i concetti di «spazio forma colore e materia» con i quali si arriva a un «piacere estetico plastico e tattile».⁴

Oltre al superamento delle parole in libertà i testi visivi del 1944 che, come già notato, presentano anche una parte musicale, si distinguono dal punto di vista cromatico dalla maggior parte delle tavole parolibere riservate alla stampa.⁵ Nell'ultima fase tecnico-letteraria i futuristi creano delle composizioni colorate e fatte con oggetti diversi, quali «[...] velluto + lustrini + plexiglass».⁶ Assomigliano così alle «tavole tattili», una tecnica elaborata nel relativo manifesto del 1921. Nel testo introduttivo di *Aeromusiche d'alfabeto in libertà* (fig. 2) si legge che il «libro», di cui «esistono solo due esemplari», è «scritto a mano».⁷ Sembra, però, che i caratteri di tutti i testi visivi

¹ R. CENISI-T. CRALI-F.T. MARINETTI, *Aeromusiche d'alfabeto in libertà*. Marinetti Crali Cenisi, s.l., s.n., 1944, Biblioteca d'arte «Sergio Molesì», Museo Revoltella Trieste, dono Sergio Molesì (riproduzione fotostatica). Ringrazio la Biblioteca d'arte «Sergio Molesì» per avermi concesso l'autorizzazione alla pubblicazione della copia fotostatica *Aeromusiche d'alfabeto in libertà*. Marinetti Crali Cenisi. Vi sono raccolti *Siluri umani giapponesi* di Marinetti, *Madrigale veneziano* e *Treno di notte* di Tullio Crali e *Lotta di granchi* di Raoul Cenisi.

² Cammarota parla di «tre tav. parolibere» e non cita *Treno di notte* di Crali (D. CAMMAROTA, *Filippo Tommaso Marinetti. Bibliografia*, Milano, Skira, 2002 (Documenti del Mart; 5), 117).

³ Tutte le composizioni dei futuristi comprese nell'opuscolo sembrano assomigliare al terzo «code» che Vera Golini intitola «Onomatopoeic Displays» visto che le tavole sono dominate dalle espressioni onomatopoeiche per riprodurre l'effetto musicale imposto da Marinetti e Crali nel manifesto (V. GOLINI, *Toward a structural analysis of «Parole in libertà» published in «Lacerba» and «Poesia»*, «Canadian Journal of Italian Studies», IV, nn. 3-4 (1981), 277-298: 282). Golini studia vari tipi di testi parolibere e crea dieci «codes» (ivi, 280), ossia dieci gruppi in cui ciascuno riassume un certo stile.

⁴ T. CRALI-F.T. MARINETTI, *Aeromusica dell'alfabeto in libertà*, «Yale Italian Poetry», V-VI, New Haven, Yale University, Italian department, 2001-2002, 301-313: 310.

⁵ Per motivi economici le tavole parolibere, anche se erano colorate, sono state stampate perlopiù in bianco e nero (cfr. C. SALARIS, *La rivoluzione tipografica*, introduzione di C. Salaris, Milano, Sylvestre, Bonnard, 2001 (Universo libro), 9-10).

⁶ R. CENISI-T. CRALI-F.T. MARINETTI, *Aeromusiche d'alfabeto in libertà...* A ciascun testo visivo corrisponde un materiale indicato nella copia citata.

⁷ *Ibidem*.

raccolti nell'opuscolo siano prevalentemente tipografici tranne qualche inserimento, appunto, a mano.

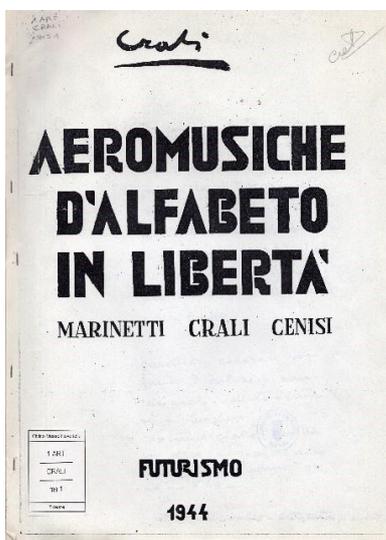


Fig. 1.

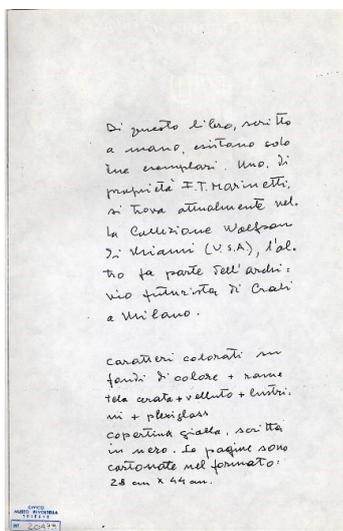


Fig. 2.

Quanto all'analisi di *Siluri umani giapponesi*, va premesso che si utilizzerà prevalentemente la riproduzione conservata in Italia, e cioè la copia fotostatica in bianco e nero di un esemplare che pare essere quello di Crali, donata alla Biblioteca d'arte «Sergio Molesì», Museo Revoltella di Trieste, dalla famiglia del critico d'arte Sergio Molesì.⁸ Quanto, invece, all'uso dei colori, si rimanda al catalogo della mostra *Crالي e il Futurismo. Avanguardia culturale* (2019)⁹ e a un altro esemplare, che potrebbe essere quello marinettiano. Quest'ultimo è conservato presso The Wolfsonian-Florida International University Library a Miami Beach.¹⁰

L'analisi delle tavole si basa sulla «semiotica plastica» secondo le teorie di Algirdas J. Greimas¹¹ e sul manifesto *Aeromusica dell'alfabeto in libertà* di Crali e di Marinetti, dove rielaborano il «paroliberismo» e di cui esistono due versioni. Quella del padre del Futurismo, datata «Anno di guerra 1944»¹² e rimasta inedita fino agli anni Duemila, e quella di Crali, discussa durante l'ultima

⁸ R. CENISI-T. CRALI-F.T. MARINETTI, *Aeromusiche d'alfabeto in libertà...*

⁹ Un esemplare di *Aeromusiche d'alfabeto in libertà* è stato riprodotto nel catalogo della mostra *Crالي e il Futurismo. Avanguardia culturale*. Potrebbe essere la versione colorata della copia fotostatica conservata a Trieste. *Crالي e il Futurismo. Avanguardia culturale*, a cura di M. De Grassi; presentazione di A. M. Cisint; testi di R. Cresti ... [et al.], Mariano del Friuli, Edizioni della Laguna, 2019, 147-154.

¹⁰ Le pagine dell'esemplare sono consultabili online (cfr. R. CENISI-T. CRALI-F.T. MARINETTI, *Aeromusiche d'alfabeto in libertà*. Marinetti Crالي Cenisi, s.l., s.n., 1944, The Wolfsonian-Florida International University, Miami Beach Florida, The Mitchell Wolfson, Jr. Collection, 87.1494.2.1, <https://digital.wolfsonian.org/WOLF046692>, ultimo accesso 07/07/2023). Bisogna notare che le due copie esistenti si distinguono leggermente.

¹¹ Cfr. A.J. GREIMAS, *Semiotica figurativa e semiotica plastica*, in P. Fabbri-G. Marrone (a cura di), *Semiotica in nuce*, II, Roma, Meltemi, 2001 (Segnature; 5), 196-210. Siccome la metodologia scelta parte dalla semiotica visiva, si parlerà di «testi visivi». Bisogna, però, tener presente che le tavole dell'«aeromusica dell'alfabeto in libertà» contengono, oltre all'elemento visivo, anche quello musicale.

¹² T. CRALI-F.T. MARINETTI, *Aeromusica...*, 313.

riunione futurista svoltasi a Venezia nel 1944.¹³ In quest'occasione dovrebbe essere nato, tra l'altro, il «libro» futurista *Aeromusiche d'alfabeto in libertà. Marinetti Crali Cenisi*.

L'approccio metodologico scelto ha il compito di individuare le differenze visibili sul piano dell'espressione e di collegarle con le differenze del piano del contenuto. Nel primo caso si descrivono le caratteristiche del significante attraverso le «categorie topologiche»,¹⁴ «eidetiche» e «cromatiche»¹⁵ per ottenere i «contrasti plastici».¹⁶ Prima, però, si costruisce una «griglia topologica»,¹⁷ suddividendo la «superficie» in «aree».¹⁸ Nel secondo caso, invece, ci si riferirà al simbolismo e al semisimbolismo: il sistema simbolico mette in relazione un singolo elemento del piano dell'espressione a un elemento del piano del contenuto (p. es.: la colomba è il simbolo di 'pace'); il semisimbolismo omologa coppie di «contrasti»¹⁹ sul piano dell'espressione e su quello contenutistico. Le opposizioni costituiscono la «formula di omologazione».²⁰ Per esempio il contrasto topologico 'alto' : 'basso' può trasmettere, sul piano del contenuto, il «contrasto» 'sacro' : 'terreno'. Il significato dei simboli rimane stabile, dato che l'abitudine ormai congiunge 1:1 espressione e contenuto. Il sistema semisimbolico poggia su coppie di contrasti e così l'opposizione del piano dell'espressione si collega con quella del piano contenutistico.

Di *Siluri umani giapponesi* esistono le seguenti versioni:

- il manoscritto *Siluri umani giapponesi. Parole musicali di F. T. Marinetti*
- il dattiloscritto *Siluri umani giapponesi (alfabeto in libertà)* firmato da Marinetti e datato «Venezia 22 genn. 1944»²¹ e
- *Siluri umani giapponesi* di *Aeromusiche d'alfabeto in libertà*. La copia di Crali sembra essere quella conservata a Trieste (riproduzione fotostatica), mentre quella di Marinetti si trova a Miami Beach.

¹³ L'ultima riunione futurista si è svolta nel 1944 a Venezia (cfr. C. REBESCHINI (a cura di), *Crali futurista*, (Crali futurista, Mostra tenuta a Rovereto nel 1994-1995), Milano, Electa, 1994, 173-174).

¹⁴ A.J. GREIMAS, *Semiotica...*, 203.

¹⁵ Ivi, 204.

¹⁶ Ivi, 206.

¹⁷ Ivi, 203.

¹⁸ Ivi, 204.

¹⁹ Ivi, 206.

²⁰ G. BOVE, *Scrivere futurista. La rivoluzione tipografica tra scrittura e immagine*, prefazione di P. Fabbri, Roma, Nuova cultura, 2009 (Collana di semiotica), 58.

²¹ *Siluri umani giapponesi. Parole musicali di F.T. Marinetti / Lunaria veneziana. Parole musicali di Crali*, Mart, Archivio del '900, fondo Crali; *Siluri umani giapponesi (alfabeto in libertà)*, Mart, Archivio del '900, fondo Crali.

Siluri umani giapponesi

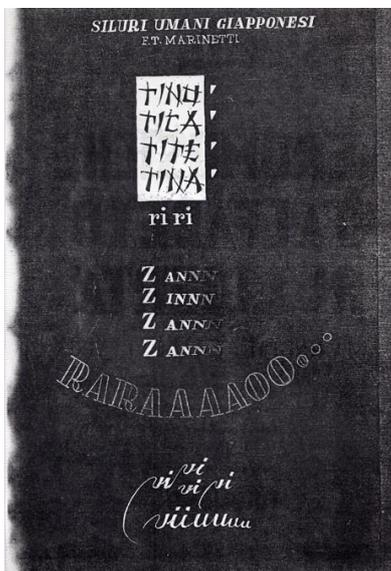


Fig. 3.

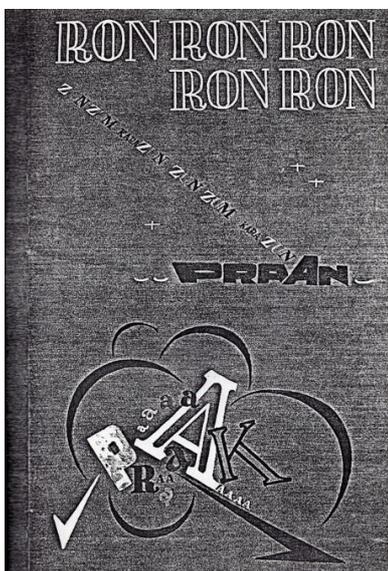


Fig. 4.

La composizione *Siluri umani giapponesi*,²² che originariamente era disposta su una singola carta,²³ è suddivisa in due pagine. Secondo Greimas l'analisi della «superficie dipinta o disegnata»²⁴ parte dall'interno della «cornice».²⁵ Per questo motivo si esaminano le due pagine separatamente senza soffermarsi su eventuali «contrast» che riguardano il formato originario. Si considera il testo visivo come se fossero due tavole autonome, d'ora in avanti indicate per praticità di lettura con S1 (fig. 3) / S2 (fig. 4) (*Siluri umani giapponesi*). Nonostante la disposizione in due «superfici» voluta dall'artista, l'analisi si conclude con un'interpretazione che riguarda la composizione nella sua unità.

Siluri umani giapponesi è la prima e l'unica tavola di Marinetti raccolta nell'opuscolo. Con la sua composizione si apre la nuova fase della poesia futurista. Lo «spazio rappresentato» di S1 (fig. 3) può essere diviso in tre «aree» che suddividono la «superficie» in una parte superiore [a], una parte centrale [b] e una parte inferiore [c]. Le zone sono state divise a seconda dello spazio vuoto, ossia la distanza tra gli elementi plastici. In questo caso non esiste nessuna linea voluta dall'autore che possa corrispondere a una «griglia topologica».

²² È stata pubblicata a colori nel catalogo della mostra *Futurismo veneto: Crali – aeropittorefuturista*, a cura di C. Rebeschini, [S.l., s. n., 1990?] (Padova, Tipolitografica CS).

²³ Sia il dattiloscritto che il manoscritto di *Siluri umani giapponesi* sono realizzati su un unico foglio. Il dattiloscritto è intitolato *Siluri umani giapponesi (alfabeto in libertà)* ed è firmato da Marinetti e datato «Venezia 22 gen. 1944». Il manoscritto si intitola *Siluri umani giapponesi. Parole musicali di F. T. Marinetti*. I documenti sono conservati presso il Mart, Archivio del '900, fondo Crali.

²⁴ A.J. GREIMAS, *Semiotica...*, 203.

²⁵ *Ibidem*.

L'«area» [a] è caratterizzata dalle onomatopee «TINO' / TICA' / TITE' / TINA'»,²⁶ posizionate l'una sotto l'altra, con un font in stile sperimentale e seguite da «ri ri».²⁷ La stessa disposizione definisce la zona [b] con il gruppo onomatopeico «ZANNN / ZINNN / ZANNN / ZANNN»²⁸ e «RARAAAAOO...».²⁹ Mentre in [a] domina ancora un «orientamento» lineare, la lettura di [b] cambia nel senso che l'onomatopea «RARAAAAOO...» si muove su un'immaginaria linea curva. Nell'«area» successiva la curvilinearità è intensificata fino a quando si ritorna, nella parte finale, alla lettura orizzontale. La pagina chiude con «vi vi [...]»³⁰ composto da caratteri di dimensione decrescente. Fin dalla prima lettura si nota che i blocchi grafici delle tre zone sono centrati. Consentono un «orientamento» lineare che viene sostituito in [b] da una disposizione curvilinea con cui l'onomatopea si avvicina ai bordi della pagina. Quanto ai blocchi onomatopeici, la parte superiore è segnata dal bianco e nero, caratteristica che ricorre al periodo che precede la rivoluzione tipografica. Nelle «aree» [b] e [c], invece, sono presenti dei colori chiari. I «contrasti plastici» collegati alle opposizioni sul piano del contenuto creano le seguenti «formule di omologazione»:

‘dritto’ : ‘curvo’ = ‘attesa’ : ‘decollo’
 ‘bianco/nero’ : ‘colorato’ = ‘passato’ : ‘presente’

Marinetti inaugura l'uso dei colori a trent'anni di distanza dalla sua nuova fase tecnico-letteraria. In *Siluri umani giapponesi* il primo gruppo di onomatopee è definito da caratteri neri stampati sul bianco. Gli altri due blocchi sono caratterizzati dall'uso alternativo di colori diversi. Dal punto di vista semisimbolico il «contrasto» tra ‘nero e bianco’ vs. ‘colore’ potrebbe corrispondere all'opposizione semantica ‘passato’ vs. ‘presente’. Da una parte l'artista pare rifarsi ai tempi in cui, all'interno della scrittura futurista, non si parlava ancora di policromia, dall'altra parte è evidente che già le tavole parolibere erano colorate.³¹

Amerigo Fabbri scrive che la tavola di Marinetti rappresenta graficamente il volo dell'aereo.³² L'ipotesi è confermata dall'analisi semiotica. In questo caso la suddivisione della «superficie» in tre parti pare indicare nella prima zona l'«attesa», nella seconda l'«avviamento» e nella terza il «volo». È probabile che l'«attesa» si rispecchi particolarmente nell'assoluta «linearità» di [a]. Un'altra osservazione si riferisce al significato delle espressioni onomatopeiche. Come si è visto, Marinetti introduce il proprio testo con «TINO' / TICA' / TITE' / TINA'». Guardando «TICA'» si può

²⁶ F.T. MARINETTI, *Siluri umani giapponesi*, in R. Cenisi-T. Crali-F.T. Marinetti, *Aeromusiche d'alfabeto in libertà...*

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*. Si nota che già nel 1916 appaiono delle espressioni simili nella *Canzone rumorista* di Fortunato Depero: «Zin», «Zin», «Zon», «Zan»; «TITÒ TITÀ TITEN... TENNN...» (F. DEPERO, *Canzone rumorista*, 1916, in *Depero futurista*, 1927. L'immagine è riprodotta in C. SALARIS, *Pentagramma elettrico: suoni, rumori e parole in libertà* (Catalogo della Mostra tenuta a Roma nel 2009), Pistoia, Gli ori, 2009, 105).

²⁹ F.T. MARINETTI, *Siluri umani giapponesi*, in R. Cenisi-T. Crali-F.T. Marinetti, *Aeromusiche d'alfabeto in libertà...*

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Per motivi economici l'editoria si limitava prevalentemente al bianco e nero. Infatti, molte tavole parolibere escono con elementi plastici neri su fondo bianco (cfr. C. SALARIS, *La rivoluzione...*, 9-10).

³² Cfr. A. FABBRI, *La cima della modernità. Il manifesto finale inedito del Futurismo*, «Yale Italian Poetry», vol. V-VI. (2001-2002), 267-298: 291. Fabbri si sofferma in particolare su due esempi scritti secondo l'«alfabeto in libertà», tra cui *Siluri umani giapponesi* e *Madrigale veneziano*. Si riferisce a un passaggio nel marinettiano *Manifesto della Patriarte* (1944) e a *Cralli futurista* (1994). Lo studioso si limita a una breve interpretazione e descrizione, concentrandosi in *Siluri umani giapponesi* anche su un'analisi linguistica/fonetica (ivi, 291-293). Conclude il suo articolo con una citazione in cui emerge l'esistenza dell'opuscolo *Aeromusiche d'alfabeto in libertà* (ivi, 298). L'analisi di Fabbri sembra basarsi sulle riproduzioni in bianco e nero stampate in *Cralli futurista*. Pare che lo studioso non avesse a disposizione l'opuscolo originale del 1944 e non avesse neanche ulteriori informazioni al riguardo.

pensare all'onomatopea giapponese «ちかちか» («chica chica») che significa «scintillio o luccichio di una luce talmente forte da irritare gli occhi» oppure «lampeggiamento di una luce come per esempio di una lampada che spicca». ³³ Invece «てい» («tei») e «ていてい» («tei tei») hanno il significato di «suono di un forte scontro tra gli oggetti» risp. «suono acuto e continui del battere, per esempio, del tamburo». ³⁴ L'onomatopea, dunque, potrebbe alludere al suono di un tamburo. Nell'«area» [b] l'«effetto» ³⁵ comincia a sciogliersi e inizia probabilmente l'«avviamento», ovvero il «decollo» enunciato da un'onomatopea che si muove su un'immaginaria linea curva. L'intero complesso plastico [c] sembra indicare il volo visto che le lettere sono disposte su una virtuale linea ondeggiante che sottolinea il movimento aereo. È ipotizzabile che S1 rappresenti graficamente il rombo dei motori che decollano e il rumore quando si espandono nel cielo. Per sottolineare l'ipotesi che la tavola si riferisce a un'azione aerea bisogna tornare ai colori e considerare il loro significato futurista. I riferimenti più adatti sono i manifesti del movimento d'avanguardia e, in particolare, il punto di vista del pittore Giacomo Balla. In *Azione dei colori* ³⁶ indica il ruolo tradizionale e futurista di sette colori. In S1 l'artista usa sia il bianco e nero che i colori primari giallo, rosso e blu. Dopo l'«attesa» comincia l'«avviamento», ovvero il «decollo» accompagnato dal blu. Quest'ultimo, secondo Balla, esprime la volontà di viaggiare. A seconda della descrizione del pittore è probabile che l'artista volesse indicare con le linee esterne blu di «RARAAAAOO...» l'inizio del viaggio aereo. I caratteri dell'«effetto di senso» ³⁷ «volo», invece, sono tinti in giallo che per Balla porta allegria. In questo modo il tema del volo, uno degli argomenti esaltati dai futuristi, entra nella composizione di Marinetti in cui si ricorda, secondo Fabbri, l'attacco di Pearl Harbor. ³⁸

Lo «spazio rappresentato» di S2 (fig. 4) può essere diviso in due «aree». La suddivisione è legata allo spazio vuoto che separa visivamente la composizione in una parte superiore [a'] e in una inferiore [b']. La pagina comincia con «RON», ³⁹ reiterato quattro volte in modo orizzontale. L'occhio del lettore si sposta a sinistra e la lettura continua su un asse diagonale verso il basso a destra dove viene bloccata da un successivo allineamento orizzontale. L'«effetto» è causato dalla seconda «A» maiuscola di «PRAAN» ⁴⁰ che è ingrandita rispetto alle altre lettere della stessa espressione onomatopeica. La posizione di quest'«A» è inclinata a destra come se volesse fermare la linea obliqua.

La «picchiata» ⁴¹ sembra svolgersi graficamente nell'«area» [a']. La discesa è indicata dalla linea obliqua, mentre i due orientamenti orizzontali formano l'alto e il basso. Dal punto di vista della semiotica emergono le seguenti formule all'interno della parte superiore di S2:

> occhio : < occhio = 'alto' : 'basso'
 'alto' : 'basso' = 'cielo' : 'terra'
 'dritto' : 'curvo' = 'cielo' : 'mare'

³³ M. ONO, *Nibongo onomatope jiten*, Tokyo, Shōgakukan, 2007, 246. In lingua giapponese non è presente la pronuncia [ti], che tende a diventare [tʃi]. Ringrazio Kazuko Yoshida dell'Istituto Giapponese di Cultura in Roma per l'accoglienza nella biblioteca, l'aiuto prestato e la traduzione dal giapponese all'italiano.

³⁴ Ivi, 278.

³⁵ Cfr. A.J. GREIMAS, *Semiotica...*, 202).

³⁶ Cfr. G. BALLA, *Scritti futuristi*, raccolti e curati da G. Lista, Milano, Abscondita, 2010 (Carte d'artisti; 125), 21-22.

³⁷ A.J. GREIMAS, *Semiotica...*, 202.

³⁸ Cfr. A. FABBRI, *La cima...*, 291.

³⁹ F.T. MARINETTI, *Siluri umani giapponesi*, in R. Cenisi-T. Crali-F.T. Marinetti, *Aeromusiche d'alfabeto in libertà...*

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ A. FABBRI, *La cima...*, 291.

Sembra che i «contrasti plastici» sottolineino l'immagine del volo in picchiata mediante la contrapposizione tra 'alto' e 'basso' che ritorna in tutte e tre le formule. La prima è legata al font delle lettere, la seconda alle «categorie topologiche» e la terza a quelle «eidetiche». Le linee orizzontali e verticali sembrano avere la forma di aerei e quindi sono strettamente collegate al cielo. È ipotizzabile che quelle curve rappresentino, invece, l'acqua. Con l'osservazione delle «categorie eidetiche» cambia, come indicato nell'ultima formula, la specificazione assegnata al 'basso'. La linea curva, che accompagna l'onomatopea conclusiva di [a'], pare trasmettere graficamente al lettore che l'aereo non cade a terra, ma nel mare.

L'organizzazione simmetrica di [b'] è molto diversa da quella della parte superiore. La «superficie» è caratterizzata dalla perdita dell'assoluta «linearità» di [a']. L'onomatopea «Prak»⁴² è al centro e circondata dalle «categorie eidetiche» che la racchiudono. Nonostante il disordine e la varietà del tipo dei singoli caratteri il lettore segue un chiaro «orientamento» curvilineo. L'onomatopea sembra segnalare l'esplosione espressa graficamente attraverso le linee che delineano l'immagine di una nuvola. Mentre [a'] sembra descrivere visivamente il volo, la picchiata e l'urto, è ipotizzabile che tutta la parte inferiore della «superficie inquadrata»⁴³ sia dedicata alle conseguenze. La disposizione curvilinea va contro la «linearità» la quale non resiste, cedendo spazio a una sistemazione disordinata. Non significa, però, che gli elementi plastici siano sparsi e posti casualmente all'interno della zona. Le «categorie eidetiche» mantengono il disordine dei caratteri dell'espressione onomatopeica al centro, dove la loro disposizione consente una lettura occidentale. I «contrasti plastici» e gli «effetti di senso» che se ne deducono creano la seguente formula:

'lineare' : 'curvilineo' = 'svolgimento' : 'conseguenza'

Pare che l'azione aerea sia stata narrata attraverso una «linearità» degli elementi plastici che si esprime tramite un «orientamento» sia orizzontale che obliquo. L'artista sembra annunciare l'impatto alla fine dell'«area» [a'] e lo sottolinea graficamente in [b'] con la disposizione curvilinea che domina l'intera parte inferiore.

Guardando la parte finale di *Siluri umani giapponesi*, si nota che Marinetti, già negli anni Dieci, usa la stessa tecnica delle onomatopee per rappresentare visivamente l'esplosione: *Le soir couchée sur son lit, elle relisait la lettre de son artilleur au front (collage tipografico)*, pubblicato nel 1917 su «L'Italia futurista», è molto disordinato, come se mostrasse, appunto, un'esplosione. La parola «ESPLOSIONE» viene annunciata anche onomatopeicamente attraverso le espressioni «GRAAAAC», «TRAC», «SCRABrrrrraaNNG», «Paa piig», «Paaak», «Piing», «tam-tumb», ecc. La dimensione della guerra è sottolineata da «10000 esplosioni» tra la «R» e la «A» di «TRAC».⁴⁴ Quanto alla copertina del «romanzo esplosivo» *8 anime in una bomba* del 1919,⁴⁵ l'immagine ci fa vedere lo scoppio di una granata con parole che onomatopeicamente seguono il rumore dei pezzi frantumati.

In conclusione, è probabile che *Siluri umani giapponesi* racconti graficamente l'«attesa», l'«avviamento», il «decollo», il «volo», la «picchiata», l'«urto» e l'«esplosione». Le due tavole

⁴² F.T. MARINETTI, *Siluri umani giapponesi*, in R. Cenisi-T. Crali-F.T. Marinetti, *Aeromusiche d'alfabeto in libertà...*

⁴³ A.J. GREIMAS, *Semiotica...*, 203.

⁴⁴ F.T. MARINETTI, *Le soir couchée sur son lit, elle relisait la lettre de son artilleur au front (collage tipografico)*, «L'Italia futurista», 1917. L'immagine è riprodotta in W. WEHLE, *Sconfinamento nel transumano. Vuoto mitico e affollamento mediale nell'arte futurista*, «Studi italiani», XXI (luglio-dicembre 2009), 2, 39, <http://edoc.ku-eichstaett.de/4313/1/Sconfinamento.pdf>, ultimo accesso 07/07/2023, 25-46: 39.

⁴⁵ F.T. MARINETTI, *8 anime in una bomba: romanzo esplosivo*, Milano, Edizioni Futuriste di «Poesia», 1919.

rappresentano sia l'alto che il basso e in questo modo il futurista riesce a trattare in una composizione di due pagine una delle tematiche preferite del movimento. L'«alfabeto in libertà» appare sotto forma di espressioni onomatopeliche che richiamano l'aspetto musicale voluto dagli inventori dell'ultima fase tecnico-letteraria. Nel corrispettivo manifesto declamano che «l'aeromusica dell'alfabeto in libertà è [...] una sequenza di accordi musicali generati dalle nuove sempre varie infinite combinazioni di vocali e consonanti».⁴⁶ Con questo testo Marinetti inaugura l'«alfabeto in libertà»: l'ultima innovazione nell'ambito letterario futurista. Si vede che il leader non smette mai, fino alla morte, di sperimentare e inventare un altro modo di esprimersi attraverso la poesia. Quanto alla tematica della composizione è ipotizzabile che il padre del movimento, nell'ultimo periodo di vita, fosse molto interessato alla cultura giapponese come testimoniato dal fatto che l'ambasciatore Shinrokuro Hidaka frequentava la famiglia Marinetti a Venezia.⁴⁷ Inoltre, il leader futurista pubblica il 31 maggio 1944 sulla «Gazzetta del Popolo» *L'aeropoema degli aviatori giapponesi*. Bisogna tener presente che durante gli anni in cui Marinetti abitava a Roma è stata fondata la «Società Amici del Giappone», che aveva «lo scopo di promuovere i rapporti fra l'Italia ed il Giappone, per sviluppare la reciproca conoscenza fra i due popoli e l'amicizia fra le due Nazioni»,⁴⁸ e la rivista «Yamato»,⁴⁹ dove, nel 1943 esce *I nove «Dèi della Guerra» di Pearl Harbour* in cui si parla, appunto, dell'incursione su Pearl Harbor.⁵⁰

Un'altra osservazione che ho notato durante le ricerche in archivio e che probabilmente non ha niente a che fare con l'intenzione marinettiana di creare una tavola sui siluri umani giapponesi, ma che vorrei aggiungere a questo punto, è la seguente: sulla «Gazzetta di Venezia» del 19-20 luglio 1944 è uscito un articolo intitolato *Il siluro umano*. È ipotizzabile che Marinetti, che in quel periodo abitava nella città lagunare, si fosse ispirato all'articolo, ma questa è, appunto, solo un'ipotesi che non è documentata. Durante le mie ricerche a Roma non ho trovato testimonianze relative al rapporto tra il leader futurista e l'ambasciatore giapponese che accompagnava la famiglia Marinetti a Bellagio e che fu presente anche al funerale del fondatore del movimento d'avanguardia.

Comunque, il tema delle imprese belliche è stato presente nello scrittore che poco prima della sua morte redige *Quarto d'ora di poesia della X MAS* (1945), un «poema per l'Italia»⁵¹ come lo ha chiamato lui stesso. Sappiamo che gli avanguardisti esaltavano la guerra e lo leggiamo non soltanto nel manifesto di fondazione, ma anche nella poesia visiva futurista che raggiunge il suo culmine, come si è visto, nell'ultimo Marinetti.

Siluri umani giapponesi è l'unico esempio del leader futurista che ho trovato e che può essere attribuito alle teorie che segnano l'ultima fase tecnico-letteraria del Futurismo (tranne una piccola sezione di *Convegno sul Canal Grande* dettato a Crali nel 1944 e uscito postumo). Probabilmente ci sono ancora altre tavole di Marinetti che non sono ancora state pubblicate. Crali, ad esempio, che si è ispirato al contesto veneziano, ha conservato alcuni dei suoi testi visivi nel proprio archivio

⁴⁶ T. CRALI-F.T. MARINETTI, *Aeromusica...*, 308.

⁴⁷ Cfr. S. HIDAKA, *Stati d'animo di F.T. Marinetti*, in M. Serra, *Al di là della decadenza: la rivolta dei moderni contro l'idea della fine*, Bologna, il Mulino, 1994 (Saggi; 422), 76-85.

⁴⁸ Lettera dattiloscritta su carta intestata della Società Amici del Giappone – Sezione di Venezia, datata 16 febbraio 1943, <https://phaidra.cab.unipd.it/api/object/o:308747/diss/Content/get> (ultimo accesso 07/07/2023).

⁴⁹ Cfr. M. SICA-A. VERDE, *Breve storia dei rapporti culturali italo-giapponesi e dell'Istituto Italiano di cultura di Tokyo*, Ravenna, Longo Editore, 1999, 64.

⁵⁰ Cfr. Y. MASUI, *I nove «Dèi della Guerra» di Pearl Harbour*, «Yamato», anno III, n. 6, XXI, giugno 1943, 127-128.

⁵¹ G.B. GUERRI, *Filippo Tommaso Marinetti: invenzioni, avventure e passioni di un rivoluzionario*, Milano, Mondadori, 2009, 282.

privato. Se queste idee erano state illustrate durante l'ultima riunione futurista nella città lagunare, è ipotizzabile che in seguito anche gli altri partecipanti abbiano sperimentato l'«aeromusica dell'alfabeto in libertà». Ma di tutte le tavole, anche inedite, che ho raccolto durante le mie ricerche, solo quella di Marinetti è dedicata a un conflitto. In *Siluri umani giapponesi* il leader futurista racconta e presenta visivamente al lettore la scena di un attacco, dalle preparazioni fino alla caduta o fino all'abbattimento. In questo caso bastano poche espressioni onomatopoeiche; poi, con un allineamento sistematico delle onomatopoeie, l'artista ci fa vedere varie azioni che vengono distribuite in modo mirato su due pagine.