

[chapter published in the volume *Mondo fanciullo. Antonio Rubino narratore per i ragazzi*, ed. by Claudio Bertieri (Sanremo: Comune di Sanremo, 2005), pp. 67-80]

Antonio Rubino in odor di Futurismo

Antonio Rubino, meglio noto come uno degli inventori del cartone animato e, in particolare, padre delle celebri rime ottosillabe del *Corriere dei Piccoli*, viene qui esaminato in chiave critica Futurista.¹ Sorprende che Rubino non sia mai venuto a contatto con l'avanguardia Futurista, vista la sua contiguità cronologica e geografica col movimento, e soprattutto, l'entusiasmo autentico che lo anima per ogni espressione della modernità. Come è possibile che un artista giovane e dinamico, venuto a contatto con il febbrile mondo artistico milanese nei primi decenni del XX secolo, non abbia mai avuto contatti, sia pure indiretti, con il fattivo e rumoroso movimento Futurista? Se Rubino è veramente un artista alla ricerca di un connubio squisitamente moderno tra parola e immagine, se è, come lo definisce persuasivamente Rossana Bossaglia, 'personaggio chiave nel trapasso dal Liberty al Futurismo', come non avvicinarlo alle avanguardie storiche dei primi del secolo?²

La questione viene formulata per la prima volta in tali termini nel 1954, da Rosita Del Buono Boero, nel breve articolo 'Antonio Rubino, pittore e poeta fantastico', pubblicato su *La Martinella di Milano* e forse steso a quattro mani con lo stesso Rubino. Del Buono Boero abbozza una risposta nell'asserzione che 'egli [Rubino] fu escluso dal movimento Futurista perchè umorista. F.T.Marinetti, Carrà, Boccioni volevano che il famoso "manifesto" fosse seriissimo, perciò Rubino ne fu escluso'.³ L'assunto di Del Buono Boero, per quanto generico, mette tuttavia in luce un aspetto non trascurabile: per quanto presumibilmente non alieno al mondo Futurista, Rubino ne rimane tuttavia estraneo per la sua originalità, lo stile fortemente individuale e idiosincratico, per l'umorismo corrosivo che mal si accordano con qualsiasi scuola o movimento, per quanto irriverente e iconoclasta, quale il Futurismo. Il suo precoce coinvolgimento con la letteratura e l'illustrazione per l'infanzia, due ambiti tanto tradizionalmente quanto erroneamente considerati di second'ordine, insieme all'umorismo al vetriolo che lo contraddistinguono, contribuiscono a mantenere Rubino al di fuori delle torri d'avorio dell' 'arte seria'. Il suo impegno e la sua fedeltà nei confronti della satira e dello sberleffo universale sono incompatibili sia col tono messianico di certa prosa futurista che con la regimentazione e l'istituzionalizzazione di tanta parte del movimento che ne colora la vicenda artistica negli anni tra le due Guerre Mondiali.

Date tali premesse, il presente articolo intende tuttavia mostrare come idee, posizioni, aspirazioni, segni 'futuristici' (una delle parole preferite da Rubino), se non propriamente 'Futuristi', costituiscano parte integrante del contributo portato da Antonio Rubino alla modernizzazione della cultura italiana tra due secoli. Senza voler assegnare Rubino *tout court* al Futurismo, intendiamo tuttavia legittimarlo come 'Futurista *manqué*', o meglio, come occasione mancata da parte dell'avanguardia Futurista, che avrebbe potuto servirsi degli studi rubiniani nell'ambito dell'animazione per sviluppare più a fondo un'arte nuova e talmente intrisa di modernità come quella cinematografica. Gravidato di potenzialità, il cinema rimane fondamentalmente un'occasione mancata dai Futuristi, ma non trascurata da Rubino, che sperimenta il mezzo sviluppando competenze di prim'ordine, come vedremo in seguito. Oltre al 'mancato' contributo al cinema, il presente articolo prende in esame tre dimensioni ulteriori della 'futuristività' rubiniana: la dimensione individuale, il paroliberismo e la guerra.⁴

¹ La Signora Antonietta Rubino Cutini dichiara, nel corso di una intervista, di non essere al corrente di contatti tra i Futuristi e Rubino il quale preferiva mantenersi ai margini dell'ufficialità culturale contemporanea. Nonostante la voracità di lettura che lo accompagna per tutto l'arco dell'esistenza, Rubino non frequenta i circoli intellettuali, mantenendosi isolato, scrupolosamente e spartanamente ancorato alla scrivania, un'abitudine probabilmente acquisita durante gli anni di apprendistato legale.

² Cf. R. Bossaglia, *Il Liberty in Italia* (Milano: Il Saggiatore, 1968), p.146. Si veda altresì Leo Lecci, 'Antonio Rubino: l'opera pittorica', in *Catalogo della mostra L'Amico delle Nuvole*, a cura di Claudio Bertieri (Genova: Microart-Comune di Sanremo, 1995), pp.5-9 (p.5).

³ R. Del Buono Boero, 'Antonio Rubino, pittore e poeta fantastico', *La Martinella di Milano*, s.d. [1954].

⁴ Si vedano gli 11 (il numero fortunato di Marinetti) percorsi o tracce identificate dalla mostra: 'Futurismo: I Grandi Temi 1909-1944' (Genova; 17 dicembre 1997-8 marzo 1998). Un'altra traccia che potremmo estendere a Rubino è 'la casa': se è vero, come scrive Enrico Crispolti, che 'La casa futurista è [...] il luogo di una grande provocazione immaginativa' (cf. *Catalogo della mostra 'Futurismo: I Grandi Temi*, a cura di E. Crispolti e Franco Sborgi (Milano: Mazzotta, 1997), pp.11-27 (p.26)), possiamo concludere che moltissima della fantasiosa ed artistica mobilia disegnata da

Un'analisi comparativa della vicenda personale ed artistica di Rubino e di Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) rivela discrepanze ma anche alcuni parallelismi: nato a Sanremo nel 1880, Antonio Augusto Rubino è un poeta precoce, che già prima della fine del secolo ha al suo attivo tre poemi grotteschi: *L'anabignombasi*, *Le gallupporacicchegrafeidi*, e il *Poema baroko* –si notino già dai titoli le denominazioni giocose e le onomatopee. Come Marinetti, Rubino si laurea in giurisprudenza ma preferisce la letteratura alla pratica legale. Il lusinghiero articolo 'Un artista fantastico', pubblicato da Giuseppe Bevione su *La Lettura* nel 1905, concede a Rubino una certa notorietà, persuadendolo a trasferirsi a Milano dove, tra 1906 e 1909, lavora su contratto illustrando spartiti musicali.⁵ Nello stesso anno, Marinetti, anch'egli poeta precoce, pubblica a Parigi la tragedia satirica *Le Roi Bombance*, e, trasferitosi a Milano, si fa promotore del periodico *Poesia*, che lancerà la poesia Futurista. Insieme a Parigi, Milano è il centro urbano di maggiore attrazione per Marinetti, e Rubino stesso ne subisce il fervoroso fascino, rimanendovi a scrivere e dipingere fino al 1939. Nel 1908, dopo una lunga serie di collaborazioni artistiche e letterarie, Rubino è co-fondatore del *Corriere dei Piccoli*, che rimane la rivista per l'infanzia più celebre di tutti i tempi in Italia. Nel 1909, mentre Marinetti pubblica il romanzo *Mafarka il Futurista* e il primo Manifesto Futurista sul *Figaro* parigino, Rubino scrive, illustra e pubblica *Coretta e Core*, insieme a una lunga lista di titoli destinati a un pubblico vasto sia adulto che infantile, quali *Versi e disegni* (1911), *I balocchi di Titina* (1912), il capolavoro *Viperetta* (1919) e *Teatro minimo* (1925). Sulla scorta di molti intellettuali del tempo, in primis gli Interventisti Futuristi, anche Rubino prende parte all'esperienza della Grande Guerra e collabora estesamente alla rivista nazionalista *La Tradotta* (1918-1919): l'esperienza gli tornerà utile nel 1926, al momento di assumere la responsabilità editoriale de *Il Balilla*, settimanale per 'ragazzi in camicia nera', anche se Rubino ne verrà allontanato dopo pochi anni per incompatibilità ideologiche. Mentre il decennale corteggiamento tra Marinetti e Benito Mussolini, nonostante i dissapori personali, sfocerà in un legame più solido nel 1929, col conferimento del titolo di 'Accademico d'Italia' al fondatore del Futurismo, Rubino si mantiene lontano dalla ribalta e dall'impegno politico, dedicandosi quasi esclusivamente all'illustrazione per l'infanzia, combinandola come di costume con versi rimati –si vedano *Il frottoliere* (1930) e *Pupi, giocattolo infelice* (1938) –e assume la direzione editoriale di numerosi titoli per Mondadori, tra i quali *Topolino* (1935-1938). Durante la Seconda Guerra Mondiale, e nonostante insormontabili ostacoli logistici, Rubino inventa e sviluppa il cinema di animazione in Italia, producendo tre film: *Nel paese dei ranocchi* (1942), *Crescendo rossiniano* (1943) e *L'arco dei sette colori* (1955). Marinetti, malato e stemato dalla campagna di Russia, non sopravviverà ancora a lungo. Tornato invece nella natale Sanremo nel dopoguerra, Rubino persegue con tenacia la fervida e fantasiosa disciplina che lo contraddistinguono, continuando a scrivere, illustrare e pubblicare assiduamente per il pubblico infantile e collaborando, tra gli altri, con articoli e illustrazioni al vetriolo, alla rivista satirica sanremese *Il Gazzettone* (1949-1951). Dopo avervi fondato il partito indipendente 'Sanremo fiorita', la morte lo coglie nel 1964 a Bajardo, all'età di ottantaquattro anni.

Se la biografia di Rubino corre su binari spesso paralleli a quella di Marinetti, senza veramente intersecarsi con essa, la bibliografia rubiniana presenta viceversa diversi titoli contemporanei agli anni ruggenti dell'avanguardia e di sicuro interesse futuristico e/o Futurista. Si vedano per esempio *Le cronache del futuro*, a tutt'oggi non pubblicate, e in particolare laddove Rubino precisa: 'I racconti contenuti in queste cronache [...] non si occupano più di ciò che fu, ma di ciò che sarà: contengono l'esposizione precisa e documentata di FATTI VERI che accadranno nel tempo futuro, tra l'anno di grazia 1999 e il 4032.'⁶ Si tratta di un manoscritto incompleto, scoordinato in certe parti e dallo statuto incerto –non è chiaro infatti se Rubino volesse ricavarne un romanzo, una silloge di racconti, o un *pastiche* di versi, musiche e prosa -composto di storie fantascientifiche, versi onomatopeici, colori, macchie, razzi, pianeti, navi spaziali e tutta la paccottiglia di 'quel misterioso FUTURO verso cui tendono tutti gli sforzi e le speranze umane'. Con accenti molto persuasivi, Rubino riecheggia qui una delle sue prime poesie illustrate, 'Museo' ([1900]; cf. figura 1) che, alla maniera Futurista, rifiuta il culto sterile del passato e l'idea passatista di una museificazione del passato. Anche gettando uno sguardo al di là dei termini generici con cui si invoca qui il futuro, non si può negare che l'idea del 'futuro' e, in particolare delle cronache futuribili, accompagnano e preoccupano Rubino per tutto l'arco della sua esistenza: per decenni Rubino lavora di lima sulle *Cronache*, ne rivede la struttura e i capitoli, date e numeri, ne riscrive interamente diverse sezioni almeno una dozzina di volte, caldeggiandone i

Rubino (si vedano in particolare il magnifico letto e le sedie conservate alla Wolfsonian Collection di Miami, Florida) rientri senza ombra di dubbio nella più raffinata produzione dell'avanguardia artistica.

⁵ G.Bevione, 'Un artista fantastico', *La Lettura*, 4(1905), pp.327-336.

⁶ La data di composizione è incerta. A.Rubino Cutini suggerisce che l'interesse sia nato a partire dal 1911 e, come si evince dalle memorie, che Rubino lo abbia poi sviluppato e rielaborato per tutto l'arco della sua vita.

meriti presso l'editore Enrico Bemporad e invitandolo a coglierne l'aspetto innovativo, si può dire fino al momento della sua scomparsa.⁷ Che il manoscritto che pare aver preoccupato maggiormente Rubino, presumibilmente il suo preferito, rimanga a tutt'oggi in un cassetto, sconosciuto ai più, è una tragica ironia: pur ammettendo ovviamente che le previsioni futuribili di Rubino non si siano materializzate come risultano qui concepite, i termini rubiniani di porre la questione, oltre che il soggetto stesso, rimangono tuttavia di squisita modernità e, come tali, degni di un'analisi più approfondita di quanto sia stato tentato finora.

Si prenda, per esempio, la tematica dell'individualità, così cara ai Futuristi che rincorrono nuovi rapporti tra individuo e ambiente, approfondendo gli aspetti psichici e dinamici di tali rapporti. Anche Rubino persegue tale principio e, ancora in termini Futuristi, lo combina con l'aspetto dinamico: l'iconografia rubiniana accoglie figure stravolte e decostruite in senso quasi cubista, scomposizioni e riassembraggi della figura umana negli elementi geometrici basilari. Per la frequenza di cubi, cilindri, sfere, forme e volumi rubiniani citano spesso e volentieri la sintassi Cubista al punto che la fondamentale fedeltà al segno *art nouveau* esce contaminata da tale incontro e, anche se anche Rubino non radicalizza mai il suo segno in direzione Cubista, le sue figure rimangono pervicacemente ancorate ai principi di una geometria rigorosa, rincorrendo un astrattismo dinamico e geometrico che molto ha in comune con gli intendimenti degli artisti delle avanguardie sue contemporanee [si veda per esempio la figura n.2 Tic e Tac] In particolare, l'universo rubiniano presenta diversi momenti di contatto con gli apparati meccanici, geometrici e coloratissimi di Fortunato Depero (1892-1960), così come emergono, per esempio, nei *Balli Plastici* del 1918.⁸ Latte, scatole, tubi, fili, cilindri, e sfere colorate diventano parte integrante dello spazio figurale e ontologico di Rubino e Depero, entrambi suggestionati dal pittoresco piuttosto che dal propriamente pittorico. In particolare i due artisti condividono una profonda suggestione suscitata da giocattoli, burattini e marionette, e, specificamente, dal giocattolo meccanico che, investito di inquietudini industriali e moderniste, ha percorso parecchia strada rispetto al ruvido progenitore Pinocchio. Molti dei personaggi rubiniani sono concepiti ontologicamente ed esistenzialmente come burattini meccanici e, come tali, vanno letti come metafora della condizione umana costretta dalle pastoie della modernità, come ben comprendono non soltanto i Futuristi Depero, Vasari e Pannaggi, ideatori questi ultimi dell'inquietante balletto meccanico *L'angoscia delle macchine* (1925), che si reputa prefigurarsi *Metropolis* (1927) di Fritz Lang, ma anche moltissimo teatro moderno e contemporaneo da Luigi Pirandello a Tadeusz Kantor.⁹ Pupi, 'giocattolo infelice' [si veda fig.3] è uno di tali personaggi, insieme al perturbante 'Pierino e il Burattino', che probabilmente si qualifica come il burattino più psicanalitico di tutta la storia della letteratura infantile. La pervicace, maligna abilità del burattino di perseguitare, insopprimibile *revenant*, il vieppiù nevrotico padroncino, fanno di tale personaggio un'incarnazione squisitamente moderna e psicanalitica della cattiva coscienza concepita in termini kafkiani, oltre che freudiani.¹⁰

Tali inquietanti analogie coinvolgono il rapporto tra l'individuo e lo spazio circostante, un rapporto che i Futuristi tentano di rinegoziare in varie maniere. Così come i Futuristi, Rubino spesso antropomorfizza lo spazio urbano, trattandolo come continuazione o appendice della figura umana, o crea corto-circuiti tra i due, come si evince, per esempio, dalla tavola 'Case dormienti' (fig.4; s.d.).¹¹ Se i paesaggi futuristi si

⁷ L'assiduo lavoro di lima e l'entusiasmo di Rubino per il manoscritto emergono dalla corrispondenza con l'editore E.Bemporad (si veda Corrispondenza, Carpetta A.Rubino, Archivio Storico Giunti, Firenze).

⁸ Si tratta di cinque spettacoli, o meglio 'azioni mimico-musicali', rappresentate per la prima volta al Teatro dei Piccoli di Roma il 14 aprile 1918 e scaturite in gran parte dalla collaborazione di Depero col poeta svizzero Gilbert Clavel. I *Balli Plastici* aspirano alla creazione di un nuovo stile teatrale, incentrato su elementi visionari e geometrici, e accompagnato da musiche originali composte per l'occasione, fra gli altri, da Francesco Malipiero e Bela Bartok. L'ultimo di tali *Balli*, intitolato *Ombre* e profondamente suggestionato dalla pièce antecedente *Colori* (1916), è uno spettacolo interamente astratto dove si alternano fasci di luci colorate e, come tale, richiama molto da vicino il film di Rubino *L'arco dei sette colori*, discusso più avanti.

⁹ Si veda Rino Albertarelli, 'Storia dei fumetti: Antonio Rubino', *Linus*, I (1965), 55-60 (p.60): 'I suoi [di Rubino] personaggi [sono] concepiti e non solo disegnati come fantocci'.

¹⁰ 'Pupi giocattolo infelice' esce per la prima volta ne *I balocchi di Titina: La storia di un balocco infelice* (Ostiglia: La Scolastica, 1912) e diviene in seguito parte di *Pupi, giocattolo infelice e altre poesie* (Milano: Saita, 1938). La striscia 'Pierino e il burattino' compare per la prima volta sul *Corriere dei Piccoli* nel 1909-10. Per una lettura psicoanalitica di Pierino, si veda Paola Pallottino, 'Sei anni di ottonari', *Comics*, 13 (1977), 8 e 'Una conversazione con Federico Fellini', in *Cento anni di illustratori: La matita di zucchero - Antonio Rubino*, a cura di P.Pallottino (Bologna: Cappelli, 1978), p.24.

¹¹ Si confrontino le 'Case dormienti' (nella collezione Paolo Rava, Chivasso) con le 'Case alpestri in blu' (1936, Civica Galleria d'Arte, Rovereto) e 'Paesaggio alpestre' (1936, Collezione Istituto di Credito Fondiario, Trento) di F.Depero.

caricano di rumore, festa e colori, anche la paletta di Rubino accoglie colori Futuristi.¹² Il paesaggio idillico ottocentesco esplose in una sfrenata girandola di colori, cubi, sfere e raggi di luce che si intersecano continuamente. Come i Futuristi, anche Rubino esplora la natura nelle sue potenzialità meccaniche e antropomorfe: pur rigettando il dogma urbano dei Futuristi, Rubino rivoluziona tuttavia insieme ad essi la rappresentazione della natura ed individua percorsi che, per quanto ancora in parte nostalgici, citano talvolta l'approccio radicale dei Futuristi. I paesaggi rubiniani sono in movimento, 'naturali', ma anche meccanici ed artificiali. L'ambiente diviene 'simultaneo' e si caratterizza, futuristicamente, attraverso una 'dislocazione e smembramento degli oggetti, sparpagliamento e fusione dei dettagli, liberati dalla logica comune e indipendenti gli uni dagli altri.'¹³ Linee e tangenti, liberate dalle costrizioni del pensiero geometrico, improvvisamente percorrono e traversano la tela inopinatamente, senza direzione precisa, così come le figurazioni astratte di Rubino ('superstizione', 'rimpianto', 'noia', 'i cinque sensi') passano dalla figurazione rigida ed immobile, quasi scavata nella roccia, alla forma spiraliforme ed elicoidale, all'accartocciamento, quasi che la figura si consumasse al fuoco interno dell'agonia e dell'angoscia (fig.5).¹⁴

Punto di riferimento estetico è ancora il Cubismo, che Rubino tuttavia tempera e complementa attraverso l'adozione dei principi della simmetria e della specularità, di origine *Liberty* ma anche di taglio profondamente individuale e personale.¹⁵ Se i Futuristi aspirano alla ricostruzione anarchica dell'universo, Rubino si lascia piuttosto guidare dalla ricerca esasperata e quasi dogmatica della simmetria, inventando universi ordinatissimi e dove nessun elemento caotico trova accoglienza -si veda la lunga lista di personaggi di sua invenzione imbracati nella camicia di forza delle sue implacabili simmetrie: Tic e Tac, Coretta e Core, Cloe e Cleo, Lillo e Lallà e molti altri. Tic e Tac, in particolare, esemplificano al massimo grado l'ossessione rubiniana per la simmetria. Protagonisti del romanzo *Tic e Tac ovvero l'orologio di Pampalona* (1922), i due personaggi funzionano come i due cuori meccanici e pulsanti del mostruoso orologio meccanico da *wunder-kammer* di Pampalona, un orologio talmente articolato, complesso e simmetrico da essere non 'più un orologio: è un mondo'.¹⁶ Faticosamente messo in moto da disturbanti ronzii e cigolii sinistri e che evocano i rumorismi Futuristi, una cacofonia di latta, molle, assi di legno e teneri corpi scagliosi, tale orologio elefantino pare il prodotto di una fisica e di una meccanica estremista, trionfo di un universo iper-razionale, simultaneo, bidimensionale e dominato dall'ossessione per la regimentazione del tempo e dalle inappellabili, sistematiche simmetrie tra la parte destra e sinistra del foglio. Come si riscontra in molti lavori di Depero, la naturalità e la spontaneità sono bandite dalle pagine di Rubino, che vi preferisce un mondo governato dalle ferree leggi della meccanica e dove esseri umani e fantocci, carne e cartapesta, fanno allegramente il girotondo insieme.¹⁷ Risultante del meccanismo che tiene Tic e Tac incatenati l'uno all'altro, il loro moto perpetuo, insieme alla negazione dell'individualità, all'alienazione e all'incarcerazione tra le sbarre di una geometria auto-riprodotta, risultano perturbanti in maniera decisamente moderna. Non sorprende che la figura geometrica preferita da Rubino sia la sfera, come si evince qui da molteplici particolari, dalle teste e guance perfettamente rotonde dei burattini, dagli argani ai cilindri, alla ubiqua ruota dentata. Tale ossessiva presenza di quello che Rubino chiama 'un vero arsenale meccanico' non soltanto si erge a simbolo di una 'modernolatria' Futurista, ma prefigura altresì lo spazio figurale e psicologico di una vera e propria 'macchinolatria'.¹⁸ È estremamente significativo che *Tic e Tac* si concluda con l'inquietante ribellione dei burattini agli umani, composta in una scena quasi raccapricciante, raggelata dalla luce lunare, e nella quale non si risparmiano lacrime, grida e sangue: anche senza dilungarci sulle implicazioni psicanalitiche del risveglio del giocattolo meccanico che persegue una ribellione violenta contro il suo creatore, tale scena infernale rivela in controtela i timori dell'autore nei confronti di una società vieppiù industrializzata dove le macchine si ergono a sfidare in maniere sempre più preoccupanti la natura.

¹² Si confrontino, ancora, le tavole di Rubino con Fillia (alias Luigi Colombo; 1904-1936), 'Bicicletta, fusione di paesaggio. Idolo meccanico' (c.1925, Collezione Privata, Roma).

¹³ Umberto Boccioni e altri, 'Catalogo della mostra sulla Pittura Futurista', Parigi, Galleria Bernheim-Jeune, Febbraio 1912, citato in *Catalogo della mostra Futurismo*, p.18.

¹⁴ Si veda Leo Lecci, 'Antonio Rubino pittore di ideogrammi', *La Riviera Ligure*, 19-20 (1996), 23-29 (p.23).

¹⁵ Si noti che Antonio Rubino, e non è un particolare ininfluente, è ambidestro.

¹⁶ A.Rubino, *Tic e Tac ovvero l'orologio di Pampalona* (Firenze: Giunti-Marzocco, 1984), p.14. Il romanzo viene pubblicato per la prima volta da Vitagliano nel 1922 e ristampato nel 1948 da Ofiria.

¹⁷ A.Rubino, *Tic e Tac*, p.39: 'Uomini, donne, bimbi e fantocci facevano il giro tondo intorno al piede degli alberi con una gioia, con una frenesia indescrivibile'. Si confronti questa pagina con il 'Ballo di diavoli, equilibristi e ballerine di gomma' di Depero -in *Teatro Magico*, 1919.

¹⁸ A.Rubino, *Tic e Tac*, p.51.

Tic e Tac prefigurano un altro aspetto importante della produzione rubiniana: i corto-circuiti tra interno ed esterno e la catena di analogie che li caratterizzano trovano immediato riscontro nell'intersezione di oggetti e sensazioni, individuo ed ambiente e nel parolibero Futuristi. Rubino non è soltanto un illustratore, ma anche un poeta e i due aspetti si complementano vicendevolmente per tutto l'arco della sua carriera. Autodidatta dell'illustrazione, Rubino conserva la libertà di incorporare lezioni e suggestioni da un'infinita varietà di fonti, con una predilezione per la linea *Liberty*, preservando allo stesso tempo uno stile fortemente individuale. Anche nell'ambito poetico Rubino è autodidatta, muovendo da premesse simboliste e decadentiste derivate in larga parte dalla contiguità con la cultura francese.¹⁹ I suoi versi, spesso obliqui e allitteranti, la sua abitudine di mettere in discussione la disposizione grafica della pagina, testimoniano della sua consapevolezza della crisi linguistica in corso e del suo desiderio di sperimentare paradigmi e strutture linguistiche in maniera analoga ai parolibero dei poeti Futuristi. Come emerge dalle sue memorie, la preoccupazione costante è l'esplorazione della 'zona grigia' tra parola e immagine, in breve la sperimentazione con ciò che Rubino stesso chiama l'ideogramma. Nelle parole di Albertarelli, 'al limite della parola egli [Rubino] scopre l'ideogramma, come se andasse a ritroso nell'evoluzione del linguaggio scritto, e sviluppa l'ideogramma in disegno puro, che dovrebbe assorbire la parola e renderla superflua.'²⁰ Rubino persegue senza sosta il principio che sottende all'ideogramma, inventando maniere sempre nuove e originali di intrecciare esperienze verbali e visive, caricando le parole di sensi reconditi o ulteriori e risolti iconici e musicali e mantenendo una reciprocità costante tra segno e significato, tra parola e immagine, principio che trova applicazione anche nella mutualità tra il verso ottosillabico e il complemento delle immagini nelle tavole per il *Corriere dei Piccoli*.²¹

Un esempio fra tutti è una poesia composta datata 7 dicembre 1901, i cui versi allitteranti e rimati non significano nulla. La stringa di fonemi allitteranti e senza senso che la compongono suggeriscono un orientalismo parodistico e *fin-de-siècle*, e rinunciano decisamente a ogni pretesa semantica:

San-kuoei-kin-kau

Kouan-in-tai-ki

Iin-yang

Yu-en ku fang

Wan-tse jou-hi

Gin-gin Kouan-in

Ta-sien kan-tau

San-kouei-kin-kau

Kouan-in gin-gin.

Anche se Rubino non sacrifica volentieri la rima, il suo scopo rimane tuttavia sempre la decostruzione essenziale della parola poetica attraverso il nonsense e il surreale. La sua sperimentazione linguistica emerge dal desiderio di esorcizzare la mistica del linguaggio e 'giocare' col linguaggio stesso, in modi e con mezzi che ricordano le celebri e anarchiche 'parole in libertà' dei poeti Futuristi. Come per questi ultimi, gli artifici retorici impiegati da Rubino includono l'accumulazione, l'analogia e la ripetizione. Abbondano poi le onomatopee: si veda per esempio uno dei versi preferiti di Rubino, il tanto celebre quanto assurdo 'squaquarar di squarquattole squarquoie', citato in diversi luoghi.²² Il talento musicale di Rubino, che è

¹⁹ La cultura sanremese non è soltanto confinaria con quella francese, ma si noti poi che la madre di Rubino è francese e che lui stesso è, al pari di Marinetti, completamente bilingue e capace di scrivere con eguale facilità in italiano e francese.

²⁰ R. Albertarelli, 'Antonio Rubino ovvero l'antifumetto', in *Comics: Salone Internazionale dei Comics Istituto di Pedagogia dell'Università di Roma* (Bordighera: Comune di Bordighera, 1965). Albertarelli tuttavia precisa in seguito che: 'l'esperimento riesce solo fino a un certo punto, perchè egli non potrà mai disgiungere le sue immagini da un discorso.'

²¹ Sappiamo che Rubino non ama il fumetto inteso come classico 'balloon': i suoi personaggi possono anche discorrere nelle maniere più bizzarre, ma sempre rigorosamente in rima ottosillaba e al fondo della pagina.

²² In una nota nella silloge A. Rubino, *Versi e disegni* (Milano: SELGA, 1911), p.215, Rubino definisce la 'squarquattola' come 'parola vanilingue, quasi diminutivo aggettivato di squarquoia'. L'espressione diventa talmente

cospicio e del quale ancora troppo poco si è scritto, viene qui chiamato prepotentemente in causa.²³ Come la grafica, la poesia rubininana è barocca e centrifuga, aggettante in molteplici direzioni, disperdentesi in rivoli, particolari e dettagli apparentemente insignificanti, eppure inesorabile nel perseguimento pervicace di una sua legittimità nel contesto di originali rapporti analogici con altre espressioni artistiche.²⁴ Tale contaminazione tra poesia, musica e immagine riallaccia ancora Rubino alla temperie culturale Futurista.

Un altro interesse comune tra Rubino e i Futuristi è il nazionalismo e l'entusiasmo Interventista, concepiti sia in senso ideologico che estetico: come molti artisti suoi contemporanei Rubino non rimane insensibile ai richiami Interventisti e si arruola volontario nell'esercito durante la Grande Guerra. Il periodico *La Tradotta*, curato da Renato Simoni e scritto e illustrato da Rubino tra il 1918 e il 1919, presta accenti umoristici alla causa nazionale per le taglienti battute satiriche, le pulite tavole in bianco e nero, e il familiare accompagnamento degli ottosillabi: concepiti per un pubblico vasto di ufficiali e soldati semplici, tali disegni impiegano la satira e il grottesco in funzione propagandistica, ma rendono altresì con dovizia di dettagli impietosi l'acuto senso di stenti e privazioni esperito dai soldati nelle trincee.²⁵ L'impegno nazionalista di Rubino non va tuttavia al di là degli sviluppi fascisti, lasciandoci presumere un disappunto e una disillusione non sconosciuti ad artisti ed intellettuali impegnati al fronte. Rubino collabora a periodici fascisti e per molti anni è assoldato dalla casa editrice 'allineata' Mondadori, ma il suo rapporto con le autorità fasciste non si presenta facile, incorrendo in più di una occasione nelle tenaglie della censura o nelle dimissioni 'per ragioni politiche'. Al contrario di quanto accadrà della leadership Futurista sopravvissuta alla guerra, Rubino si tiene ai margini dell'esperienza fascista. Lio, ideato nel 1927 e 'balillino della prima ora', è uno dei personaggini preferiti dal 'Duce degli Italiani', come trapela dalla corrispondenza con l'editore fiorentino Bemporad, ma tale predilezione non risparmia il suo creatore, che verrà allontanato nel 1929 dalla direzione de *Il Balilla*, tenuta per tre anni tra 1926 e 1929, dove la striscia compare per la prima volta: l'atteggiamento di Lio si fa vieppiù ironico e irriverente e incappa così nella censura di regime che finirà per sopprimerlo. La lettera ufficiale di congedo di Rubino riporta la condanna 'si scorgono allusioni e suggerimenti pericolosi'.²⁶

È d'uopo infine soffermarsi sul contributo non trascurabile di Rubino al cinema di animazione. Rubino si coinvolge attivamente in tale attività nei tardi anni Trenta, cioè un paio di decenni dopo la pubblicazione del 'Manifesto del Cinema Futurista' del 1916 e piuttosto avanti negli anni.²⁷ Il cinema, e in particolare il cinema di animazione, forniscono a Rubino il pretesto per applicare il suo stile individualissimo a un medium interamente nuovo, persuadendolo a mitigare la linea tagliente e angolare che lo caratterizzano in uno stile più morbido e arrotondato, ma senza mai abbandonare l'ottosillabo che ormai è il suo marchio di fabbrica. Nel 1940 Rubino sottopone al Ministero della Cultura Popolare (Minculpop) un *Progetto per produzione di cartoni animati italiani* dove perora la causa del cinema di animazione, 'arte assolutamente nuova', e di lungometraggi capaci di renderle giustizia. L'Italia infatti non aveva fatto passi avanti in quest'arte rispetto agli esperimenti in bianco e nero di Liborio Pensuti, arte che aveva invece trovato ampio sviluppo negli Stati Uniti dove Walt Disney aveva non soltanto impiegato con largo successo il technicolor, ma aveva altresì prodotto due sofisticati lungometraggi quali *Biancaneve* e *Pinocchio*. Rubino rimane fondamentalmente scettico riguardo al dogma della verosimiglianza disneyano: fedele alle sue radici

famosa da venire utilizzata come titolo di un articolo a firma Dr.Alpha: 'Squaquarar di squarquattole squarquoie', *Gazzetta del Popolo della Domenica*, 25 giugno 1911.

²³ Di Rubino ci restano diversi spartiti musicali che sarebbe opportuno esaminare alla luce delle onomatopée e dei rumorismi Futuristi.

²⁴ Si prenda come esempio lo 'scherzo' 'L'Odigiotto' dove il pittore Odigiotto, disegnato come perfettamente sferico, nel tentativo di dipingere il proprio autoritratto rimane incollato alla pagina come perfetta 'O di Giotto'. La linea divisoria tra 'O' intesa come segno iconico e come lettera dell'alfabeto viene abolita e sfumata da Rubino che, sia pure in maniera scherzosa, ne sottolinea, compiangendola, la reciprocità.

²⁵ Cf. Claudio Bertieri, "Tavole "all'italiana"", *La Riviera Ligure*, 7 (1920), 15-22 (p.20): 'Rubino riesce a dimostrare come la sua vena satirica e l'adesione al grottesco possano agilmente convivere con la sollecitazione patriottica e –se vogliamo –anche con l'impegno propagandistico.' I soldati rubiniani hanno molto in comune con il personaggio 'Italino' del *Corriere dei Piccoli*, un discolo trentino che ama giocare scherzi cattivi alle spese delle autorità austro-ungariche.

²⁶ Corrispondenza privata tra A.Rubino ed E.Bemporad, *passim*. La lettera di licenziamento si riferisce in particolare alla rivisitazione 'disfattista' di una delle fiabe esopée che Rubino aveva in cantiere.

²⁷ Ernesto G.Laura descrive il contributo apportato da Rubino al cinema di animazione come 'non indifferente' (cf. 'Antonio Rubino e il film d'animazione italiano', in *Catalogo della mostra L'Amico delle Nuvoles*, pp.46-53 (p.46). Possiamo ascrivere al medesimo clima un esperimento come la Novelli film del contemporaneo scrittore e illustratore per l'infanzia Yambo (Enrico Novelli). Nelle sue memorie (1960; tuttora non pubblicate) Rubino include Yambo nella lista dei suoi collaboratori anche se non delucida nè la natura nè la portata di tale cooperazione.

futuristiche e ben consapevole delle innovazioni apportate dal cinema surrealista, Rubino dichiara: 'Ho in questi ultimi anni studiato a fondo il problema, realizzando pubblicità luminose animate, cartoni e provini'.²⁸ La sua maggior preoccupazione, scrive, è la musica, e, a tale scopo, si ingegna di inventare una tecnica capace di incorporare, integrare la musica con le immagini cinematografiche, finendo per inventare una ingegnosa 'macchina da presa sinalloscopica' la cui funzione principale, come si evince dal brevetto, sia precisamente quella di integrare, di intessere fra di loro e senza strappi, colore, musica ed immagini, un marchingegno che Rubino impiega estesamente nella produzione del suo ultimo film, *L'arco dei sette colori*.

Più o meno consapevolmente, Rubino cita qui le riflessioni sui rapporti tra forma, colore, musica e pittura che Kandinsky pubblica nel saggio *Della spiritualità nell'arte* e che forniranno larga ispirazione per gli esperimenti di musica e cinematografia cromatica perseguiti in ambito Futurista dai fratelli Arnaldo e Bruno Ginanni-Corradini (si vedano, in particolare, i cortometraggi *L'Arcobaleno* e *La danza* di Ginna), nonché il 'Manifesto della Cinematografia Futurista' del 1916, le cui ricerche verranno perseguite ed ampliate all'estero, per esempio da Eggeling e Fischinger per Walt Disney.²⁹ Tali principi, insieme all'attenzione rumorista espressa dal Futurismo nella persona di Luigi Russolo, non possono non aver toccato l'approccio rubiniano al cinema di animazione, non soltanto nella misura in cui riecheggiano le visioni utopiche e distopiche espresse in *Cronache del futuro*, ma anche nella convinzione che 'a differenza del cinema dal vero, il cinema di animazione doveva partire dalla musica, non concepita dunque come elemento aggiunto, come commento, ma come elemento espressivo di base, sul quale il disegno doveva calibrare il suo ritmo di racconto'.³⁰ In altre parole, musica e rumori divengono non soltanto parte integrante, ma anche mezzo privilegiato per cementare insieme immagini e ritmo dell'intreccio narrativo, secondo i principi di una reciproca conversione di mezzi artistici promossa dai Futuristi.

Tali principi trovano esteso impiego nel cortometraggio rubiniano *Nel paese dei ranocchi* (1942), il primo cartone animato a colori prodotto in Italia e vincitore *ex aequo* del Primo Premio al Festival del Cinema di Venezia nello stesso anno.³¹ La musica, composta appositamente da Raffaele Gervasio, gioca un ruolo fondamentale sia in questo cortometraggio che nel secondo e più sofisticato film rubiniano, *Crescendo rossiniano* (1943), andato malauguratamente distrutto in un incendio che rase al suolo il centro di sviluppo Agfa di Berlino durante l'ultima Guerra Mondiale. Documenti superstiti confermano che in tale pellicola Rubino consolida le sue tecniche coloriste e continua a sposarle a quelle musicali e rumoriste nel tentativo di 'visualizzare' la musica e i colori.³² Nelle parole di Ernesto Laura, 'linee e colori giocano un ruolo essenziale, in una fantasmagoria che alterna immagini astratte a visualizzazioni'.³³ Due progetti successivi incontrano cattiva fortuna: *Totò uomo meccanico* e *Il pastorello e i nani*. Gli appunti di Rubino rivelano che Totò viene concepito come un robot, angolare e spigoloso, un trionfo di oggetti e dettagli meccanici che riecheggia il già citato Balletto Futurista *Angoscia delle Macchine* di Ivo Pannaggi e Ruggero Vasari. Nessun documento esiste sul *pastorello e i nani*; ma forse degno di maggior nota è l'ultimo film, *L'arco dei sette colori* (1955), diretto da Gualtiero Boffini, e 'inno fantasioso alla luce sposa del sole, e ai colori dell'arcobaleno loro figli',³⁴ dove Rubino continua a intrecciare esplosioni di luce e colore con la musica, seguendo le direttrici di ricerca impostate nei decenni precedenti. Le complesse ed astratte dinamiche create tra suono, colore e movimento ricordano ancora da vicino il teatro sperimentale di Depero, e in particolare le sintesi astratte *Colori* (1916) e *Ombre* (1918), basate interamente su manipolazioni astratte e sperimentali di luci, colori e suoni. Sia *Colori* che *Ombre* prefigurano quella che sarà una delle esperienze fondamentali del

²⁸ Cit. in E.G.Laura, p.48.

²⁹ Mario Verdone, *Cinema e letteratura del Futurismo* (Roma: Edizioni di Bianco e Nero, 1968), p.112: 'Dissonanze, accordi, sinfonie di gesti, fatti, colori, linee, ecc. verranno realizzate da Eggeling (*Sinfonia orizzontale*, ecc.) e da Oskar Fischinger per Walt Disney in *Fantasia*.'

³⁰ E.G.Laura, *op.cit.*, pp.46-47. Cf. il 'Manifesto della Cinematografia Futurista' con A.Rubino, 'Un cataclisma pubblicitario (dall'anno 1999 al 2003)', in *Le cronache del futuro*, [n.p.]: 'Alla pubblicità luminosa mobile si aggiungeranno la musica sincopata dei colori, la folgorazione ottica, l'aurora boreale a scritte policrome; agli altoparlanti si aggiungeranno i rimbombanti, gli urlomodulatori e i petardi a esplosioni multiple'. I 'rimbombanti' e 'urlomodulatori' descritti da Rubino appaiono parenti stretti dei celebri 'intonarumori' inventati da Russolo al fine di conferire legittimità musicale al rumore.

³¹ L'originale, della lunghezza di 20 minuti, viene mostrato esclusivamente alla Mostra del Cinema. La versione odierna è non più lunga di tre minuti.

³² Cf. E.G.Laura, *op.cit.*, p.51: 'Da quell che se ne sa [*Crescendo rossiniano*] doveva costituire un rilevante passo avanti rispetto a "Nel paese dei ranocchi".'

³³ *Ibid.*, p.52.

³⁴ Piero Zanotto, *L'Italia di cartone* (Padova: Liviana, 1973), citato in E.G.Laura, *op.cit.*, p.53.

teatro di Depero: il *Teatro Plastico* del 1917-1918 e il *Teatro Magico* del 1919-1925, dove burattini spigolosi e meccanici vengono rimpiazzati con personaggi arrotondati e luminosi, posti in situazioni assurde e, in questo senso, decisamente vicini ai personaggi rubiniani. Lo sviluppo del personaggio rubiniano, dalle spigolosità di *Quadratino* e *Tic e Tac* allo sperimentalismo grafico e psicologico di *Pierino*, dalle tele astratte quali *Il rimpianto* al cinema di animazione altamente rumorista e colorista, descrivono una parabola analoga a quella deperiana a partire dagli stessi albori del secolo.³⁵ Anche *L'arco dei sette colori* è tuttavia andato smarrito e, come sostiene Rubino Cutini, si trova probabilmente ancora sepolto in uno degli archivi della Metro Goldwin Mayer.³⁶

Possiamo dunque concludere che Rubino abbia evitato un coinvolgimento diretto col movimento Futurista, rigettandone altresì molte delle conclusioni più estreme, come il radicalismo urbano, l'aeropittura, e l'ideologia nazionalistica post-bellica. In particolare, Rubino evita coinvolgimenti diretti col regime fascista che irretirono invece la leadership Futurista sopravvissuta alle trincee della Grande Guerra. È innegabile tuttavia che moltissime suggestioni e influssi, insieme a qualche incubo Futurista, siano entrati a far parte della sua concezione estetica e poetica intese in senso più largo, e che Rubino non esita ad incorporare ma anche a temperare e trasformare nel suo individualissimo stile. In particolare, Rubino si tiene alla larga dal Futurismo, così come da ogni altra scuola o movimento intellettuale, per virtù del suo corrosivo, decostruttivo ed auto-decostruttivo senso dell'umorismo: la risposta rubiniana al canto delle sirene Futurista non può che essere un deciso, palazzeschiamente 'e lasciatemi divertire'.³⁷

IGRS, SCHOOL OF ADVANCED STUDY, UNIVERSITY OF LONDON

KATIA PIZZI

³⁵ Per un'analisi del *Teatro Magico* di Depero si consulti in particolare Gabriella Belli et al (a cura di), *Depero Teatro Magico* (Milano: Electa, 1989), *passim*.

³⁶ Intervista con la Signora Antonietta Rubino Cutini. I miei tentativi di rintracciare la pellicola presso la MGM non hanno, a tutt'oggi, sortito effetti apprezzabili.

³⁷ Debbo riconoscere un debito di gratitudine nei confronti della Signora Antonietta Rubino Cutini, che non soltanto mi ha consentito accesso presso l'archivio sanremese, ma mi ha altresì fornito materiale prezioso sul quale lavorare.