

La danza futurista: Giannina Censi e la danza moderna

Premessa

La definizione “danza moderna” nasce agli inizi del XX secolo per indicare un nuovo concetto di danza, affermatosi grazie ad avanguardie artistiche nate negli Stati Uniti e in alcuni paesi europei. In Italia, invece, pare che la fervente devozione al balletto accademico dell'Ottocento abbia impedito lo sviluppo della danza moderna per molti anni. Ma è pur vero che, come commenta Giovanni Lista, ci fu un filone della cultura d'avanguardia in Italia che seppe mantenere viva per quasi mezzo secolo una tradizione sperimentale della danza moderna. Gli ultimi esperimenti della danza moderna finirono per conferire una totale legittimità a molte delle proposte innovative del futurismo.

Nel 1909 l'impresario teatrale russo Serge Diaghilev fondò a Parigi la compagnia di balletto *Ballets Russes*, lo stesso anno in cui Filippo Tommaso Marinetti scriveva il suo *Manifesto del Futurismo*, pubblicato il 20 febbraio 1909 da *Le Figaro* di Parigi¹. Poco dopo la pubblicazione del manifesto di Marinetti il futurismo era presente nella poesia, nella musica, nella pittura, nella scultura, nell'architettura e, qualche anno più tardi, iniziava ad influenzare anche la danza.

1. Esperimenti teatrali del futurismo

Nel suo Manifesto del Futurismo Marinetti scrisse: “ (...) un'automobile ruggente, che sembra correre sulla mitraglia, è più bella della Vittoria di Samotracia” e ancora: “Noi vogliamo glorificare il disprezzo della donna.” Anche nei suoi esperimenti teatrali il futurismo esaltava le macchine e disprezzava le donne: chi saliva sul palcoscenico era la macchina e non la danzatrice. Nel 1917 in occasione della stagione romana dei *Ballets Russes*, Giacomo Balla disegnò la scenografia per *Feu d'artifice* di Diaghilev con

¹ In un recente articolo apparso sul quotidiano di Verona *L'Arena* (18 maggio 2008), si afferma che il *Manifesto del Futurismo* di Marinetti fu pubblicato per la prima volta il 9 febbraio 1909 sullo stesso quotidiano veronese che allora si chiamava solo *Arena*. L'edizione veronese apparve più completa rispetto a quella francese di undici giorni dopo. Nonostante vi siano tracce di pubblicazioni ancora antecedenti in altre città d'Italia, quella dell'*Arena* pare essere certa.

musica di Igor Stravinsky, un intermezzo durante il quale sul palcoscenico comparve un'enorme costruzione geometrica con luci chiare, senza ballerini. [Fig.1]

Balla costruì questo complesso plastico dopo aver scritto, insieme a Fortunato Depero, il manifesto *Ricostruzione futurista dell'universo*. La scenografia era costituita da inquietanti forme cristalline, simboli dell'infinito (una grande spirale, onde, correnti), emblemi di luce (un obelisco, piramidi, raggi di sole, falci lunari), aerodinamogrammi (voli di rondini, uccelli di fuoco). A sfaccettare tutto il complesso interveniva poi la luce, che sprigionava idealmente fuoco da razzi rossi illuminati, posizionati nel retroscena. Le variazioni di luce erano guidate da una tastiera con commutatori. Il teatro ideale del futurismo era, quindi, un teatro per le macchine, grandi e dinamiche, e non per i danzatori. E fu così che nuove musiche, più vicine all'ideale futurista come *intonarumori* e *rumorumarmonio* di Luigi Russolo, furono scritte e usate nei nuovi spettacoli in sostituzione della musica classica.

Per comprendere l'essenza della danza futurista, è necessario innanzitutto conoscere il manifesto de *La danza futurista* di Marinetti, che egli scrisse in occasione del successo teatrale di Balla e che venne pubblicato nel 1917 su *L'Italia futurista*. Si tratta dell'unico manifesto interamente dedicato alla danza da parte del teorico del movimento futurista. La danza profetizzata da Marinetti si fondeva sulla "dinamica simultanea" della vita moderna. Superando le possibilità muscolari, la danza futurista tendeva a un'idealizzazione del corpo "moltiplicato dal motore", come scrive Marinetti, ed imitava assiduamente i movimenti delle macchine. La danza futurista, inoltre, era necessariamente accompagnata da "rumori organizzati" e dall'orchestra degli *intonarumori*, inventati da Russolo. Marinetti ideò tre danze "di guerra", nelle quali la danzatrice doveva imitare lo shrapnel, la mitragliatrice e l'aviatore. Erano gli anni in cui si iniziava a portare la macchina nella rappresentazione teatrale. Nei *Balli Plastici* del 1918 i danzatori vengono sostituiti dalle marionette. [Fig.2] Ed ecco i personaggi: nani automatici, ginnasti a trasformazione, coleotteri giganti, pappagalli, scheletri di caucciù, luminosi, in legno e in stoffa. Il trucco viene esagerato con baffi, barbe e parrucche rosse, gialle, verdi, oro. In questa scenografia mobile, Fortunato Depero concepiva una fusione complessa di espressioni plastiche, astratte, dinamiche, trasparenti, sgargianti e odorose. Anche Depero lavorò per i *Ballets Russes* nel *Canto dell'usignolo* con musica di Stravinsky, ma il suo progetto non fu realizzato perché non piacque lo stile geometrico ed eccessivo di coprire completamente il corpo del danzatore con una

maschera. Come si vede nelle foto della scenografia [Fig.3] e del costume [Fig.4], Depero ideò una scena di giardino fantastico di grandi fiori plastici, e per i costumi, maschere geometriche e maniche cilindriche.

In *Ballo Meccanico*, i danzatori diventano meri strumenti per imitare il movimento delle macchine: nessun essere umano è rappresentato sulla scena. La novità di questa sperimentazione mimico-rumorista, realizzata da Ivo Pannaggi e Vicino Paladini nel 1922, si definisce più che altro sul piano delle musiche, sviluppate in una polifonia ritmica di motori [Fig.5]. Dopo l'esperienza dei *Balli Plastici* e l'insuccesso del *Canto dell'usignolo* nel 1924, Depero tornò alla danza, servendosi stavolta di esseri animati in *Anihccam del 3000*, anagramma di Macchina del 3000 [Fig.6]. Questo balletto si proponeva come una riproduzione coreografica dei movimenti e dei rumori delle macchine. I danzatori indossavano un costume di cilindri e rappresentavano la locomotiva.

In *Pantomima Futurista* Prampolini trasformò la scena in un universo caotico: nelle scenografie, nelle vivacità delle luci e in ogni elemento di scena, trasformando i danzatori in marionette dai movimenti meccanici. Nel suo manifesto *Scenografia e Coreografia Futurista* del 1915 Prampolini anticipò questi esperimenti futuristi, scrivendo "Invertiamo le parti della scena illuminata, creiamo la scena illuminante: espressione luminosa che irraderà con tutta la sua potenza emotiva i colori richiesti dall'azione teatrale." E ancora "Nell'epoca totalmente realizzabile del futurismo, vedremo le dinamiche architetture luminose della scena emanare incandescenze cromatiche che inerpicandosi tragicamente o voluttuosamente esibendosi" e "veri attori gas di un teatro incognito dovranno sostituire gli attori viventi." Come aveva previsto Prampolini, prima del 1920 si ricorreva ad un sostituto meccanico dell'uomo, come abbiamo già visto in *Feu d'artifice e Balli Plastici*, mentre dopo il 1920 ci fu la tendenza a meccanizzare l'uomo nel costume-corazza, che ne snaturava i movimenti e ne alterava la fisionomia, come abbiamo visto nel *Ballo Meccanico* e nell'*Anihccam del 3000*.

E proprio intorno alla fine degli anni '20, secondo l'esperta Leonetta Bentivoglio, si concludeva per il danzatore l'esperienza teatrale della marionetta sul doppio versante dell'automa e del costume-corazza.

2. La danzatrice futurista Giannina Censi

Nel 1931 Marinetti incontrò una danzatrice milanese, Giannina Censi, che aveva studiato danza classica sotto la guida del grande maestro Enrico Cecchetti e dopo la morte del quale, giovanissima, se ne era andata a Parigi. All'epoca dell'incontro la Censi aveva solo diciassette anni ed era appena tornata dalla vivacissima Parigi col desiderio di trasformare la danza classica in qualcosa di nuovo, che fosse proiettato nel futuro. Dal momento che il padre della Censi, un musicista, era amico di Marinetti, la ragazza ne conosceva già la poetica e chiese al poeta se fosse possibile che il corpo di una danzatrice classica riuscisse ad interpretare l'*aeropoesia* e il volo d'aeroplano. La Censi era sicura che questa sua idea sul volo fosse in grado di rappresentare bene quel qualcosa di nuovo che andava cercando. A Marinetti piacque l'idea e la Censi fece acrobazie in cielo col grande pilota Mario De Bernardi (vincitore del campionato mondiale di acrobazia aerea), perché nella nuova danza sarebbe stata riprodotta la vera esperienza del volo acrobatico.

Se Giannina Censi si fece “corpo aereo espressivo”, dopo aver sperimentato l'ebbrezza delle macchine volanti, sarà l'aviatore Fedele Azari, autore del manifesto *Il Teatro Aereo Futurista: il volo come espressione artistica di stati d'animo*, a scrivere nel 1919 che lui stesso aveva danzato in aria, tutt'uno - in una “identificazione assoluta” - con il proprio velivolo in looping, picchiate, spirali. Azari scrisse “Ho constatato come sia facile per gli spettatori seguire tutte le sfumature di stati d'animo dell'aviatore, data la identificazione assoluta tra il pilota e il suo apparecchio, che diventa come un prolungamento del corpo: le ossa, i tendini, i muscoli e i nervi si prolungano nei longheroni e nei fili metallici.” E considerando il volo l'espressione precisa dello stato d'animo del pilota, immaginava la danza dinamica nel cielo.

Marinetti aveva scritto nel manifesto del 1909 “noi canteremo il volo scivolante degli aeroplani, la cui elica garrisce al vento come una folla entusiasta.” Per i futuristi, quindi, il dinamismo e la velocità dell'aeroplano erano oggetto di attrazione prima e fonte di ispirazione poi.

Giannina Censi danzava senza più le scarpette da punta, ma a piedi nudi sull'*aeropoesia*, recitata dallo stesso Marinetti, composta di suoni onomatopeici e modulazioni sonore, che intendevano ricreare il rombo del motore in volo [Fig.7,8] . La Censi cercava veramente di tradurre nel proprio corpo danzante le idee del manifesto marinettiano,

vale a dire le sensazioni del volo, le emozioni della velocità, le meraviglie delle macchine, anche di quella da guerra: le braccia ruotavano velocemente come eliche e si aprivano come le ali di un aeroplano. Per rappresentare l'aeroplano e il dinamismo del volo la Censi inseriva posizioni evocative come l'*arabesque* e il *grand jeté*. A metà della rappresentazione era previsto che si rompesse un'ala dell'aeroplano, la cui velocità iniziava così a diminuire sempre più fino alla caduta, quando la Censi si accasciava a terra come *Il Cigno Morente* di Anna Pavlova. Questa similitudine fra i due balletti, a mio avviso, non è casuale; le due danzatrici, infatti, avevano studiato entrambe danza classica con Cecchetti e la Censi aveva ideato una performance dal titolo *Il Cigno*. La Censi era stata forse ispirata dal modo in cui alla fine il debole cigno della Pavlova chiudeva le ali: allo stesso modo il suo aeroplano sarebbe caduto a terra.

In quella rappresentazione la Censi indossava un costume di raso lucido color alluminio, con cuffia d'aviatrice in testa, ideato da Enrico Prampolini: costume "discinto" secondo le cronache di allora. Prampolini, pittore futurista, aveva creato inizialmente per lei un costume aderente fatto con tubi di gas e tubi di gomma, ma col quale le gambe della danzatrice non potevano muoversi. Era tipico del futurismo coprire le membra degli attori con oggetti squadrati, cilindri, prismi per "fare una corte assidua ai volanti, alle ruote, agli stantuffi", come affermava Marinetti nel suo manifesto *La Danza Futurista*. Alla Censi, tuttavia, non piacevano gli elementi d'ostacolo al movimento e per interpretare il suo volo d'aeroplano indossò semplicemente un costume aderente.

Si ricorda che una volta Isadora Duncan danzò con una tunica che la copriva appena, suscitando grande ammirazione nel pubblico, soprattutto maschile; allo stesso modo il costume della Censi, danzatrice futurista, era stato ideato per contribuire a scuotere il pubblico. Da lì si dovranno aspettare ancora molti anni, prima che George Balanchine metta in scena dei balletti *astratti* o *formalisti*, dove i danzatori sono vestiti solo con una calzamaglia, per permettere al pubblico di ammirare la bellezza delle linee del corpo in movimento nella loro essenzialità.

A mio avviso, si può dire che il costume della *danza aerea* abbia dato inizio alle tendenze future, in cui ogni ornamento sulla scena andò progressivamente a perdersi nel corso del Novecento.

3. Giannina Censi e la danza moderna

A questo punto esploriamo la realtà della danza all'epoca della Censi.

Diaghilev morì nel 1929 e i suoi ballerini ripresero la tournée col nome di *Ballets Russes de Monte Carlo*. Nel 1931 morì la Pavlova, che aveva danzato con *Ballets Russes* ed aveva affascinato tutto il mondo con il suo *Cigno Morente*. Nel 33 Balanchine lasciò l'Europa e si trasferì a New York, dove fondò il *New York City Ballet* e dove fioriranno i balletti neoclassici. Era un periodo in cui in alcuni paesi europei e in America il balletto classico iniziava a produrre nuove forme.

L'esperienza della danza futurista si chiuse nel 1931 con la tournée di *Simulutanina*, che toccò ventotto città in trenta giorni. Negli anni Ottanta, però, la *danza aerea* ritornerà alla vita e si tornerà a parlare anche della Censi, parallelamente a una tendenza intellettuale che stava rivalutando il futurismo. Negli anni '80 le allieve della scuola di danza della Censi, che dopo la guerra si diede all'insegnamento, danzavano la danza futurista guidate dalla stessa Censi. Una delle più importanti rinascite della danza futurista fu nel 1994 con *Serate Futuriste* del danzatore contemporaneo Pier Paolo Koss, ma forse è meglio parlare di lui come di un *performer*: egli studiò danza classica alla scuola della Censi, ma si dedicò anche al *Butoh*, collaborando con Ko Murobushi. Nella presentazione di *Serate Futuriste*, Koss mise in scena di nuovo il *Ballo Meccanico* e la *Danza Aerea*, quest'ultima interpretata da un'allieva della Censi. In questa ripresa intitolata *W La macchina e lo stile d'acciaio* Koss interpretava Marinetti e danzava il *Ballo Meccanico* con movimenti d'automa [Fig.9] .

L'esperienza di Giannina Censi, caso unico ed eccezionale di autentica danzatrice futurista, rappresenta un episodio isolato nella storia della danza futurista. Piedi scalzi, espressività attraverso ogni parte del corpo, conquista gestuale dello spazio, eliminazione dell'ornamento teatrale, danza senza musica, sul silenzio o sul solo ritmo scandito dalla parola: queste concezioni censiane anticiperanno le proposte formulate solo molti anni dopo da nuove correnti della danza contemporanea.

Ogni esperimento teatrale del futurismo, mosso dalla volontà di distruggere la rappresentazione ottocentesca, costituirà un immenso campo di spunti profetici per quelli che saranno gli sviluppi della danza moderna e contemporanea nel corso del Novecento e fino ad oggi, grazie alle sperimentazioni nel campo della luce elettronica intesa come azione scenica, alla particolare visione del rapporto danza e musica, al gesto e al rumore.

Figure

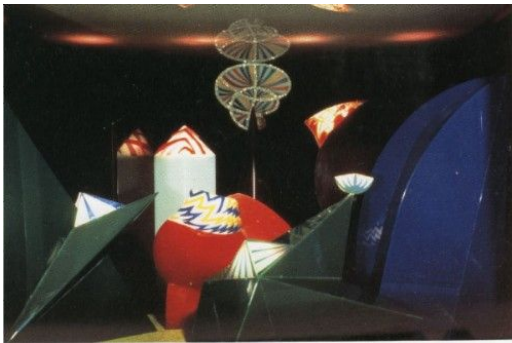


Fig.1



Fig.2



Fig.3



Fig.4

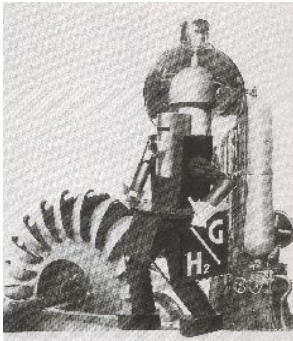


Fig.5



Fig.6

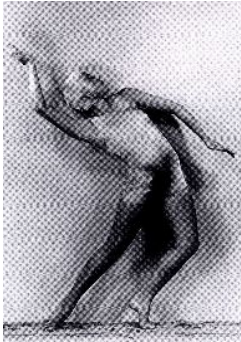


Fig.7



Fig.8



Fig.9

Fig.1 Maquette per la scenografia di *Feu d'artifice* (ricostruzione,1967) legno rivestito in formica, plexiglas, circuito elettrico, cm 96×91×71,Pianoro Vecchio (Bologna), Collezione Carla Pandolfo Marchegiani

Fig.2 Rappresentazione delle marionette *Balli Plastici* (ricostruzione,1982) legno verniciato, misure varie, MART, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto

Fig.3 Scenografia per *Le Chant du Rossignol*, collage di carte colorate, cm 41×30, MART

Fig.4 Costume per *Le Chant du Rossignol*, MART

Fig.5 I.Pannaggi, Montaggio di scena per *L'angoscia delle Macchine* di R. Vasari, 1926

Fig.6 Costume di *Anihccam del 3000*, 1924

Fig.7 T. Santacroce, Milano, *Danza aerofuturista* 1931 fotografie b/n, cm 17,5×12,5
MART (Fondo Censi, CEN.1.71-74)

Fig.8 Foto dal libro *Cultura Fisica della donna ed estetica femminile* di G.
Poggi-Longostrevi, Hoepli, 1933, p.257

Fig.9 Pier Paolo Koss, *W La macchina e lo stile d'acciaio*, 1994. Official Web Site:
<http://digilander.libero.it/butoh/>