

Sayaka Yokota

Il corpo danzante del futurismo: storia dell'aviazione e tentativo di volare danzando

Il primo velivolo con propulsione a motore, con cui l'uomo abbia mai fatto volo libero, pilotato e duraturo, decollò nel 1903: inizia l'epoca dell'aviazione. La ricerca scientifica sull'aviazione fece progressi rapidissimi anche in Italia, celebrati con l'Esposizione Internazionale della Galleria del Sempione, nell'ex piazza d'Armi, nel 1906, dove venne invitato il pioniere francese Léon Delagrange, che si esibì di nuovo in Italia nel 1908, e il cui velivolo, più pesante dell'aria, riuscì a sollevarsi dal suolo. L'anno successivo, si tenne la prima manifestazione di volo in Italia, il Circuito Aereo di Brescia, che ebbe valore largamente simbolico nella storia dell'aviazione italiana. Nel settembre 1909, il fanatismo per il volo toccò l'apice per il successo della trasvolata del Canale della Manica, appena compiuta da Louis Blériot. Al Circuito bresciano assistettero personaggi importanti, fanatici del volo, come scrive il giovane Kafka¹: non mancava neppure Gabriele D'Annunzio che, provando il malsicuro velivolo, vide qui nascere la propria passione per il volo. Così, la storia del volo italiano a motore nacque, nel 1909, nel cielo di Milano, città nativa del futurismo².

Tra gli spettatori del Circuito sarebbe dovuto essere presente anche Filippo Tommaso Marinetti, fondatore del movimento futurista, che aveva appena

¹ Kafka, Franz, *Gli aeroplani a Brescia. Diari di viaggio 1909-1912*, Ervino Pocar (a cura di), Roma, Robin, 2001 (I ed. Biblioteca del Vascello, 1991). Il giovane giornalista riporta dettagliatamente l'andamento del Circuito nel suo articolo per il quotidiano praghese "Deutsche Zeitung Bohemia", in data 29 settembre. Molto interessante il fatto che, trovandosi in mezzo a fanatici del volo che guardano solo il cielo in uno stato di grande eccitazione, Kafka non mostra alcun interesse per il dinamismo del volo, quindi verso qualcosa di nuovo e aereo, ma, con osservazioni minuziose e ironiche, osserva esclusivamente i personaggi e i paesaggi, in una visione terrena e umana.

² La presente ricerca si focalizza su due concetti fondamentali dell'estetica del corpo: il corpo che danza e il corpo in volo, prendendo in considerazione in particolare la danza di Giannina Censi (1913-1995) degli inizi degli anni Trenta, quindi non nel periodo "eroico" del movimento futurista. Per quanto concerne il "secondo" futurismo, periodo trascurato dai critici, che non ne hanno colto, fino a questi ultimi anni, le radici di novità e molteplicità, dopo un'indagine accurata sulle fonti primarie, la figura di Giannina Censi spicca in quanto pioniera della danza moderna in Italia, e realizzatrice dei concetti futuristi del periodo "eroico" degli anni precedenti.

pubblicato il suo celebrativo *Fondazione e manifesto del futurismo*³, in cui proclama: “noi canteremo [...] il volo scivolante degli aeroplani, la cui elica garrisce al vento come una bandiera e sembra applaudire come una folla entusiasta”. Nel suo romanzo *Uccidiamo il chiaro di luna*⁴, pubblicato sempre nel 1909, i futuristi figurano come protagonisti che vogliono staccarsi dalla terra e volare, costruendo macchine volanti ed esclamando: “vogliamo delle ali! Facciamoci dunque degli aeroplani”. Mentre gli aeroplani si staccano da terra con le ali equilibranti, anche il biplano dell'autore “si parte, nell'ebbrezza di un'agile evoluzione, con un volo vivace, crepitante, leggero e cadenzato come un canto d'invito a bere e a ballare”. In un successivo manifesto, *La nuova religione-morale della velocità*⁵, del 1916, il fondatore analizza la velocità immanente al corpo e quella trascendente il corpo nella vita moderna: “La velocità distrugge [...] arterio-sclerosi dell'umanità-sangue. La velocità agilizza, precipita la circolazione sanguigna ferroviaria automobilistica aeroplanica del mondo”. Ecco il concetto chiave del corpo futurista: il flusso del sangue è la velocità interna al corpo dell'uomo moderno e, simultaneamente, il riflesso del flusso incalzante del tram, del treno, della macchina e dell'aeroplano. Al sorgere del movimento futurista, in concomitanza con la nascita della storia dell'aviazione d'Italia, Marinetti già descrive la propria devozione per il volo, appena nata in lui, portando in seguito sempre avanti la volontà di interpretare la velocità e il dinamismo del volo, sentiti tramite una cognizione di tipo corporeo. È molto significativo osservare questa sensibilità corporea eccezionalmente fantasiosa dell'autore, che maturerà nella poetica di “coreografare” il corpo futurista, e lo porterà fino ad atterrare sul “regno di Tersicore”, con la stesura del *Manifesto della danza futurista*⁶, otto anni dopo il canto d'invito a “ballare”.

³ Il manifesto è pubblicato su “Le Figaro” parigino, il 20 febbraio 1909, data di inizio del movimento futurista “a suon di fanfare”. In realtà c'erano diverse prove in Italia, il 5 febbraio a Bologna, poi a Napoli, Mantova, Verona, Trieste e Roma. Tuttavia, Marinetti considera la pubblicazione su “Le Figaro” come il suo primo manifesto.

⁴ L'opera è pubblicata per la prima volta in francese nell'aprile 1909, in “Poesia”, nn. 7-8-9; quindi diffusa in forma di volantino, anche in italiano, nello stesso anno. Il romanzo sarà pubblicato in diverse versioni.

⁵ La prima pubblicazione in forma di volantino è in data 11 maggio 1916. Il manifesto sarà pubblicato a Firenze su “L'Italia futurista”, anno primo, n. 1, 1 giugno 1916; poi, pubblicato anche in francese, a Parigi, e in russo, a San Pietroburgo.

⁶ La prima pubblicazione è ne “L'Italia futurista”, anno II, n. 21, l'8 luglio 1917; il manifesto sarà ripubblicato con modifiche, in “Roma futurista”, il 7 maggio 1920. La versione francese sarà pubblicata a Parigi ne “L'esprit nouveau”, n. 3, 1920. L'elaborazione del manifesto

Nell'introduzione del *Manifesto della danza futurista*, Marinetti svolge un'attenta analisi delle diverse danze di quel tempo, con piglio decisamente critico, mettendo a profitto il paragone concettuale tra danza e pittura⁷: dalle danze folcloristiche cambogiane e giavanesi, a quelle arabe e persiane; dai *Ballets Russes*, a Isadora Duncan, a Nijinskij, apprezzato per la "geometria pura della danza"; dalla *métachorie* "passatista" della Saint-Point, alla ginnastica ritmica, molto "interessante", di Dalcroze. Proposito del manifesto è progettare una nuova danza futurista in opposizione alle danze coeve e al balletto ottocentesco. Marinetti arriva persino a proporre il "libretto" di tre danze futuriste: *Danza dello shrapnel*, *Danza della mitragliatrice* e *Danza dell'aviatore*, con indicazioni su scenografia, costumi e movimenti della danzatrice protagonista. L'innovazione più eclatante della danza marinettiana, che anticipa la maturità dell'"aero-estetica"⁸ degli inizi degli anni Trenta, riguarda, tra le danze citate, la *Danza dell'aviatore*⁹. Secondo le indicazioni dell'autore, nello stesso scritto, la danzatrice danzerà su una grande mappa, disseminata di caratteri grafici e parolibere; si metterà un costume ispirato al volo, porterà sul petto "una grande elica di celluloidi che per la sua natura stessa vibrerà ad ogni movimento del corpo" e si trincererà "il viso bianchissimo sotto un cappello bianco in forma di monoplano". Marinetti connota, con precisione, la "coreografia": "La

futurista sulla danza è motivata dal successo di *Feu d'Artifice*, balletto senza danzatori, per solidi e luci in movimento, di Giacomo Balla, per la composizione omonima di Stravinskij, in occasione della stagione dei *Ballets Russes*, al Teatro Costanzi a Roma, il 12 aprile.

⁷ Marinetti scrive: "Vi sono molti punti di contatto tra l'arte di Isadora Duncan e l'impressionismo pittorico, come pure tra l'arte del Nijnsky e le costruzioni di forme e di volumi di Cézanne. Così, naturalmente, sotto l'influenza delle ricerche cubiste e in particolar modo di Picasso, si creò una danza di volumi geometrizzati". Il riferimento di Marinetti a impressionismo e cubismo è basato su studi e scritti di Boccioni, come *Pittura e scultura futuriste*, del 1914. Il problema delle forme e dei volumi geometrizzati del soggetto in movimento, era già stato esaminato dai pittori futuristi: "un cavallo in corsa non ha quattro gambe: ne ha venti e i loro movimenti sono triangolari"; cfr. *La pittura futurista*, pubblicato l'11 aprile 1910, e firmato da Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla e Gino Severini. Molto significativo il contributo di Severini, autore di una serie di dipinti di ballerine, in particolare tra il 1911 e il 1916. Cfr. Fonti, Daniela, *Gino Severini. La danza*, in Id. (a cura di), catalogo della mostra, Milano, Skira, 2001, pp. 11-33.

⁸ Negli anni Trenta, l'arte futurista s'incanta tutta sull'esperienza del volo, e i futuristi elaborano in ogni campo artistico un'originale teoria: "aero-pittura", "aero-scultura", "aero-poesia", "aero-architettura", "aero-plastica", "aero-musica", "aero-ceramica", "aero-cucina" e "aero-danza". Cfr. Lista, Giovanni, *Il mito del volo o gli anni trenta*, in Id., *Futurismo. La rivolta dell'avanguardia. Die revolte der avangarde*, Milano, Silvana, 2008, pp. 648-656.

⁹ Come fa notare Patrizia Veroli, il titolo corretto della danza è *Danza dell'aviatore* non *Danza dell'aviatrice*. In effetti, diversi redattori, inconsideratamente, lo modificano, trascurando l'importanza del ruolo del *travesti*, all'epoca. Cfr. Veroli, Patrizia, *Baccanti e dive dell'aria. Donne, danza e società in Italia, 1900-1945*, Città di Castello, Edimond, 2001, p. 146, n. 3.

danzatrice, pancia a terra, [...] simulerà [...] i tentativi successivi che fa un aeroplano per sollevarsi. Poi avanzerà carponi e ad un tratto balzerà in piedi, le braccia aperte, il corpo ritto ma tutto agitato da fremiti”, e quindi, “tutta vibrante, agiterà davanti a sé, in alto, un grande sole di cartone dorato e farà un giro velocissimo, fingendo d’inseguirlo”, infine, “attraverserà [un telaio], sfondandolo. Poi cospargerà il suolo intorno a sé di stelle d’oro”. Spesso, arricchiscono la rappresentazione, cartelli stampati con brevi testi in colori vivaci ad indicare i fatti invisibili, ad esempio: “15 gradi sotto zero”, o “nemico a 700 metri[!]”.

In questo modo, l’autore ricorre a un metodo narrativo di composizione, in controtendenza rispetto alla danza a lui contemporanea, proponendo un dramma coreico, i cui temi sono “tre meccanismi di guerra” e l’esaltazione della tecnologia. L’azione scenica appare come “azione coreografica dinamica, bellica e allegorica”, come se fosse una versione aggiornata dell’*Excelsior*, il “ballo grande” di maggior successo a partire dal 1881. Il soggetto della danza futurista è, in un certo senso, nel filone del manzottismo, in concomitanza dell’Unità d’Italia, e delle grandi innovazioni, nei trasporti e nelle comunicazioni, di *fin de siècle*; anche se la grandiosità della scenografia e del corpo di ballo saranno eliminati nel “libretto” marinettiano, “il nazionalismo, la fiducia nel futuro e nel progresso, l’entusiasmo per la possibilità di una vita nuova”¹⁰, realizzati nell’*Excelsior*, vengono traslati nel futurismo: il trionfo della Luce sulle Tenebre, diviene il trionfo del futurismo sul passatismo.

Benché Marinetti non possieda una profonda conoscenza del balletto, e il manifesto palesi il suo diletterantismo¹¹, non è trascurabile il fatto che egli percepisca esattamente la problematica dei maestri di balletto agli albori dell’Ottocento: come si possa danzare in cielo come se si avessero le ali. In altre parole, egli continua a “rincorrere” il sogno umano di volar danzando. Il “libretto” marinettiano non viene messo in scena al momento della pubblicazione del manifesto, ma, teoria e concetti del poeta futurista non

¹⁰ Cervellati, Elena, *La danza in scena. Storia di un’arte dal Medioevo a oggi*, Milano, Bruno Mondadori, 2009, p. 101.

¹¹ Patrizia Veroli sostiene che “Marinetti does not seem to have much trust in dance as an autonomous system of signification”. Cfr. *The Futurist Aesthetic and Dance*, in Berghaus, Gunter (a cura di), *International Futurism in Arts and Literature*, Berlin, W. de Gruyter, 2000, pp. 422-448: p. 436.

devono, per questo, essere considerati insufficienti e irrealizzabili. Anzi, Marinetti ci mostra tutta l'acuta perspicacia con cui coglie sia l'innovazione contemporanea del balletto accademico, sia lo sviluppo concettuale del corpo che danza. Infatti, l'idea marinettiana del corpo danzante, che simula l'aeroplano e volteggia in cielo, rappresenterebbe la versione sviluppata e modernizzata del corpo volante ottocentesco di danza "semi-aerea" di Théophile Gautier.

Nel balletto romantico, i ballerini realizzano per la prima volta il "danzare leggero", contrastando le leggi di gravità, come se avessero le ali. Tornando alla storia dell'aviazione, era l'epoca dell'aerostato, quando Maria Taglioni danzò *La Sylphide*, come se volasse in alto, grazie all'invenzione della tecnica delle scarpette da punta.

Maria Taglioni, con il proprio debutto a Vienna nel 1827, diventa la leggendaria danzatrice della tecnica delle punte e la figura simbolica delle ballerine dell'epoca. La sua danza "semi-aerea" nasce con *La Sylphide*, nel 1832, a Parigi: con questo balletto comincia "per l'arte della coreografia un'era completamente nuova e fu grazie ad esso che il romanticismo s'introdusse nel regno di Tersicore"¹². Quest'opera, prototipo del balletto romantico, porta gli spettatori in un mondo irreali, un mondo di creature immateriali, diafane e alate. Taglioni è considerata simbolo dell'inaccessibilità e dea della leggerezza, e spesso raffigurata dai pittori dell'epoca fra le nuvole, con fiori, o con ali sulla schiena (ill. 1).



1. Il piede di M. Taglioni *sur la pointe* in un banco di nuvole, San Pietroburgo, 1840 ca.
Courtesy of Madison and Debora Sowell, Buena Vista, Virginia, USA

¹² Gautier, Théophile, *Opéra. Ultimo spettacolo di Mademoiselle Taglioni*, in "La Presse", 1 luglio 1844, ora in Cervellati, Elena, *Théophile Gautier e la danza. La rivelazione del corpo nel balletto del XIX secolo*, Bologna, CLUEB, 2007, pp. 266-268: p. 267.

In un'immagine della gamba della danzatrice, del 1840 circa, il piede affusolato e circondato da nuvole (cortina, che allude alla sommità e denota inaccessibilità), sta in posizione verticale, come se salisse verso l'alto, con il *con de pied* pronunciato e la punta a cuspide. La punta non tocca terra, ma è sospesa, verticalmente, fra nuvole fuggevoli, e sembra più leggera dell'aria che la sostiene. Per descrivere la figura deliziosa di Maria Taglioni basterebbero gli elogi da parte di Théophile Gautier. Egli così ne descrive la “grazia aerea e verginale”: “ella volteggia come uno spirito in mezzo ai vapori trasparenti delle mussole bianche di cui ama avvolgersi, simile a un'anima felice che con la punta dei suoi piedi rosa fa appena piegare la cima dei fiori celestiali”¹³.

In contemporanea alle apparizioni di Maria Taglioni, l'inaccessibilità e la leggerezza nel danzare vengono studiate da parte dei trattatisti dell'epoca, così come vengono elaborati nuovi linguaggi coreici. Durante l'Ottocento, coreografi e trattatisti di danza codificano precise posture e posizioni corporee della tecnica. Il *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse* di Carlo Blasis, pubblicato nel 1820, a Milano, testo teorico principale della danza teatrale dell'Ottocento, contribuisce alla codifica della tecnica sulle buone posizioni del corpo, come la posizione dell'*attitude*, ricavata dalla scultura del Mercurio, di Giambologna, simbolo di velocità. Blasis fornisce inoltre un importante contributo nella definizione della tecnica dell'*arabesque* e della danza sulle punte, “passi” emblematici del linguaggio coreico nella rappresentazione del dinamismo e della leggerezza del volo verso l'alto. In questo *Traité*, Blasis insegna ai giovani ballerini a essere leggeri, poiché:

lo spettatore vuole trovare in un Ballerino qualche cosa d'aereo: quello ch'è presente e goffo, non produce che un effetto spiacevole, e troppo diverso da quello che si aspetta da lui. Studiate il molleggio: io vorrei vedervi nello stesso tempo balzare in un passo e fare prova dell'agilità, e di pieghevolezza, sì-cché io possa credere che voi appena tocchiate la terra, e che siate vicino ad involarvi per l'aria¹⁴.

¹³ Gautier, Théophile, *Opéra. Mademoiselle Fanny Elssler*, in “La Presse”, 11 settembre 1837, ora in Cervellati, Elena, *Théophile Gautier e la danza*, cit., pp. 239-240: p. 239.

¹⁴ Blasis, Carlo, *Trattato elementare, teorico-pratico sull'arte del ballo, 1830*, ora in Pappacena, Flavia (a cura di), *Il rinnovamento della danza tra Settecento e Ottocento. Il trattato di danza di Carlo Blasis*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2009, pp. 115-168: p. 126.

Idealmente vicini a quelli di Blasis, i trattati di August Bournonville, che approfondiscono una ricerca sul corpo danzante in relazione a musica, letteratura e pittura. Benché Bournonville non parli del danzare aereo nei propri studi coreografici del 1848, si sofferma tuttavia sull'importanza della tecnica dell'*attitude*, che fa sì leggero il salto: “Saltare in alto e rimbalzare non significa ancora avere *élévation*, è necessario sollevarsi e discendere disegnando un'attitudine nobile e aggraziata e saper distinguere il danzatore dal saltatore”¹⁵. Mostrare la leggerezza facendo un salto è così importante perché la leggerezza è “la qualità più speciale e per conseguenza la più preziosa della nostra arte”¹⁶.

Nella prima metà dell'Ottocento, dunque, la sfida per rendere concreta la codificazione di danza si è applicata da una parte alla realizzazione del “volare leggero” del danzare sulle punte, e dall'altra al conseguimento della tecnica dell'agilità del salto verso l'alto, con il corpo danzante come sospeso in aria; potremmo dire, in modo analogo al volo dell'aerostato, che s'innalza verticale.

Sotto questo profilo, sarebbe esaustivo uno scritto di Bachelard, *Il sogno di volare*, del 1943, che ci fornisce, citando brani da uno studio di Charles Nodier, del 1832¹⁷, un suggerimento utile alla nostra problematica. Bachelard ci consiglia di “riportarci col pensiero al tempo delle mongolfiere”¹⁸, per apprezzare l'immagine di Nodier, “l'essere surrezionale' che *continuerà* l'uomo, che perfezionerà l'uomo come un essere provvisto di attributi aerostatici”¹⁹. Si tratta del ragionamento del sogno notturno, ma è estremamente interessante considerare che il concetto nodieriano de “l'uomo-aerostato” sia nato simultaneamente a *La Sylphide* di Maria Taglioni e, lo vedremo più tardi, in analogia al concetto de “l'uomo-aeroplano” della danza del futurismo. Affrontare la problematica del volare e danzare rimarrà uno dei compiti sostanziali del futurismo. Bachelard specifica inoltre, citando le frasi di Nodier:

¹⁵ Bournonville, August, *Études chorégraphiques (1848, 1855, 1861)*, a cura di Knud Arne Jurgensen e Francesca Falcone, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2005, p.33.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Bachelard cita *De la Palingénésie humaine et de la Résurrection*, di Charles Nodier, del 1832, pubblicato in Nodier, Charles, *Œuvres de Charles Nodier, T.5*, Parigi, E. Renduel, 1832, pp. 337-389.

¹⁸ Bachelard, Gaston, *Psicanalisi dell'aria. Sognare di volare. L'ascesa e la caduta*, Como, red edizioni, 1997 (I ed. 1988, *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Parigi, José Corti, 1943), p. 16.

¹⁹ *Ibidem*.

Ecco dunque l'uomo-aerostato, l'uomo resurrezionale: tronco ingrandito, vasto, solido, 'la carcassa di una nave aerea', volerà facendo 'il vuoto, a piacimento, all'interno delle sue ampie viscere pneumatiche, battendo la terra con il piede, come l'istinto del suo organismo che progredisce insegna all'uomo nei suoi sogni'²⁰.

Il corpo si unifica con l'apparecchio della mongolfiera, ispirando l'aria nei polmoni, saltando con un colpo di tallone e alzandosi verticale, verso l'alto: è dunque "l'uomo-aerostato", epigono del ballerino romantico, che danza leggero, che, come insiste Bournonville, ha conseguito la tecnica dell'*élévation* e dell'*attitude* nobile e aggraziata. Così, "l'uomo-aerostato", si stacca dal suolo con una battuta di piede, appunto, come spiega Blasis ai ballerini: ballerini leggeri come se avessero l'ala di Mercurio attaccata al tallone.

La costruzione logica dell'esperienza del volo nel sogno notturno, quindi, si porta a compimento con l'esperienza dell'aerostato, e – anche se né Nodier né Bachelard hanno intenzione di esaminare l'arte del corpo – anche, con il balletto romantico. Con l'avvento delle nuove tecnologie, il corpo "reagisce" e comincia ad essere coinvolto nelle arti rappresentative. E all'inizio del Novecento, questo coinvolgimento del corpo si realizza in modo ancora più realistico e prammatico, con l'invenzione dell'aeroplano.

È proprio il futurismo, dunque, che percepisce con particolare intensità e consapevolezza la nuova sensazione fisica, provocando un nuovo modo umano dell'"essere nel mondo". La "sensibilità futurista" s'incarna, sia idealmente che concretamente, tramite il contatto diretto del corpo umano con il mondo moderno: le emozioni provate ed espresse dai futuristi sotto lo stimolo della velocità e del rumore, infatti, sono tematiche ricorrenti delle loro opere. I tentativi di "danzare il volo" si estendono e si arricchiscono, incessantemente, in diverse azioni futuriste, in modalità estremamente espressive, coinvolgendo il corpo, che esibisce il proprio operato. Il desiderio ardente di creare un'arte del corpo in fusione con l'aeroplano non si limita all'imitazione del volo acrobatico, ma arriva a far nascere proprio una *danza del volo*.

²⁰ *Ivi*, pp. 16-17. Il testo originale di Nodier su "la carcasse d'un navire aérien": *en faisant le vide à son gré dans son large viscère pneumatique, et en frappant la terre du pied, comme l'instinct de son organisme progressif l'enseigne à l'homme dans ses rêves*, in Nodier, Charles, *Œuvres de Charles Nodier*, cit., p. 378.

Nel manifesto *Teatro aereo futurista*²¹, del 1919, Fedele Azari, pittore e vero pioniere nel campo dell'uso artistico della dimensione aerea, concepisce una nuova "arte aerea" in cui gli aeroplani si esibiscono in un teatro in cielo; i movimenti degli aerei ricordano una coreografia di "balletto"²². Azari progetta, e "coreografa" dopo esperienze di volo acrobatico e indagini sui voli europei dell'epoca. Il pilota futurista dichiara che: "Noi aviatori futuristi siamo oggi in grado di creare una nuova forma artistica, coll'espressione dei più complessi stati d'animo mediante il volo". E inoltre:

La forma artistica che noi creiamo col volo è analoga alla danza, ma ad essa infinitamente superiore per lo sfondo grandioso, per il suo inarrivabile dinamismo e per le svariatissime possibilità a cui dà luogo compendosi le evoluzioni secondo le tre dimensioni dello spazio.

Se leggiamo questo manifesto *Teatro aereo futurista* come un "libretto" della danza futurista, possiamo trovare le indicazioni sulla "coreografia":

Il looping denota allegrezza, il tonneau impazienza o irritazione, mentre i passaggi d'ala alternati a destra e a sinistra ripetutamente indicano spensieratezza, e le lunghe discese a foglia morta danno un senso di nostalgia o di stanchezza.

Azari sostiene poi una teoria sul rapporto tra corpo umano e aeroplano:

L'apparecchio diventa come un prolungamento del corpo del pilota. Le ossa, i tendini, i muscoli e i nervi si prolungano nei longheroni e nei fili metallici [...]. Lo stesso aviatore non vola sempre allo stesso modo, il volo è dunque sempre l'espressione precisa dello stato d'animo del pilota.

Il Teatro aereo è, dunque, analogo alla danza, non visivamente, dal punto di vista di uno spettatore che guardi in alto tracce lasciate dal volteggiare di aeroplani, ma in senso corporeo e sensibile, in quanto forma artistica del

²¹ Il *Teatro aereo futurista* viene lanciato in forma di volantino, in data 11 aprile 1919, nel cielo di Milano, da Fedele Azari, con effetto spettacolare e pubblicitario; un poco come aveva fatto, un anno prima, Gabriele D'Annunzio, nei cieli di Vienna.

²² Il concetto di esibirsi nel cielo, come scenografia dello spettacolo aereo, è già presente nel manifesto futurista *Ricostruzione futurista dell'Universo*, che rappresenta una svolta decisiva del movimento. In questo manifesto, firmato da Giacomo Balla e Fortunato Depero nel 1915, viene ideato un concerto sfruttando i rumori dell'aeroplano: "Nel veder salire velocemente un aeroplano, mentre una banda suonava in piazza, abbiamo intuito il Concerto plastico-motorumorista nello spazio e il Lancio di concerti aerei al di sopra della città".

movimento del corpo stesso in aria. L'esecutore-pilota, e non sarebbe esagerato chiamarlo *performer*, s'identifica con il proprio aeroplano, non limitandosi a rappresentarne, attraverso l'imitazione, funzionalità e supremazia rispetto all'essere umano passatista, vincolato alla terra; anzi, l'apparecchio è "mediazione", strumento funzionale al movimento del corpo, e rende possibile un'arte del corpo ancora più dinamica.

In altri termini, il concetto azariano testimonia anche il fatto che l'uomo è, in qualche modo, artefice del proprio corpo, e che non esistono limiti corporei: il corpo umano è poliedrico. Esso può allargarsi e svilupparsi superando la dimensione anatomica, utilizzando "mediazioni": nel caso specifico, "l'apparecchio" dell'aereo. In questa direzione, per spiegare meglio la "mediazione" che realizza il dinamismo del corpo, pensiamo a Loïe Fuller. Fuller precorre il futurismo, danzando con un costume di tessuto larghissimo, oltre la dimensione del proprio corpo. I movimenti corporei si estendono nello spazio tramite ampie gonne, sotto cui si nascondono bastoni, e l'effetto della luce elettrica, riflessa sulla stoffa del costume, sviluppa le dimensioni fisiche e le dinamizza. Nella *Danza serpentina* di Loïe Fuller, dunque, i bastoni e la luce funzionano come una "mediazione" che rende possibile la dinamica fusione del corpo con lo spazio. Perciò il confine con lo spazio è intensificabile e restringibile. La nostra soglia di coscienza, infatti, non si limita alla misura del corpo anatomico.

La scoperta di Azari dei movimenti del volo come corporei, e come espressione di stati d'animo, è una delle evoluzioni nell'arte del corpo futurista, ed ancora di più, il pilota futurista supplisce al concetto chiave del corpo futurista del fondatore del movimento. Il concetto di corpo-macchina per Azari: "L'apparecchio come un prolungamento del corpo" deriva indubbiamente da quello di Marinetti: "quell'ideale corpo moltiplicato dal motore". Nel *Manifesto della danza futurista*, Marinetti sosteneva, infatti:

Bisogna superare le possibilità muscolari, e tendere nella danza a quell'ideale *corpo moltiplicato* dal motore che noi abbiamo sognato da molto tempo. Bisogna imitare con i gesti i movimenti delle macchine; fare una corte assidua ai volanti, alle ruote, agli stantuffi; preparare così la fusione dell'uomo con la macchina, giungere al metallismo della danza futurista.

“L’uomo moltiplicato” è “un tipo non umano”, concepito dal fondatore del futurismo nel manifesto *L’Uomo moltiplicato e il Regno della macchina*²³, del 1910.

Qui sostiene Marinetti:

Bisogna dunque preparare l’imminente e inevitabile identificazione dell’uomo col motore, facilitando e perfezionando uno scambio incessante d’intuizione, di ritmo, d’istinto e di disciplina metallica, assolutamente ignorato dalla maggioranza e soltanto indovinato dagli spiriti più lucidi.

Ed ancora, in *Distruzione della sintassi Immaginazione senza fili Parole in libertà*, del 1913²⁴: “L’uomo moltiplicato dalla macchina. Nuovo senso meccanico, fusione dell’istinto col rendimento del motore e colle forze ammaestrate”; è uno “degli elementi della nuova sensibilità futurista che hanno generato il nostro dinamismo pittorico, la nostra musica antigraziosa senza quadratura ritmica, la nostra Arte dei rumori e le nostre parole in libertà”. In pochi anni, la “sensibilità futurista” distruggerà anche la sintassi della codificazione del balletto, appunto attraverso il “corpo moltiplicato”.

Adoperando il concetto dell’identificazione con il motore, Marinetti intende che l’uomo debba assimilarsi alla macchina per dinamizzare l’“energia vitale” e ancora di più “la nostra possente elettricità fisiologica”. Il corpo danzante, quindi, ubbidisce alla struttura dell’apparecchio nella quale s’innesta come organo. La sua potenzialità fisiologica deve poter avvicinarsi alla dinamica della macchina e, così, moltiplicarsi, realizzando un tutt’uno uomo-macchina.

È ancora più importante, per quanto riguarda lo snodo dei due concetti marinettiano e azariano, osservare la comparsa di un doppio filone concettuale di creazione, comune alla nuova danza degli inizi del Novecento, e alle sperimentazioni futuriste. Se “un tipo non umano” non porta in sé né propri sentimenti, né emozioni che sono “soli veleni corrosivi dell’inesauribile energia vitale, soli interruttori della nostra possente elettricità fisiologica”; per “l’apparecchio come un prolungamento del corpo”, invece, si può tradurre l’interiorità dell’individuo in espressione artistica: il soggetto è il corpo umano e

²³ La prima pubblicazione in forma di volantino, a Milano, risale al maggio 1910; il testo sarà nuovamente pubblicato su *Guerra sola igiene del mondo*, del 1915.

²⁴ Il manifesto viene diffuso in italiano e in francese, in data 11 maggio 1913, e pubblicato sulla rivista fiorentina “Lacerba”, nei due numeri del 15 giugno, e del 15 novembre 1913.

l'uomo stesso, non solo oggetto che fa marciare il motore. Tra le nuove sperimentazioni del periodo, si evidenzia il *risveglio del corpo*, contro industrializzazione e meccanizzazione, che fa propria esplorazione libera e introspezione sotto il teorema di Natura e Umanità, e di cui sono esempi la danza libera di Isadora Duncan e la danza espressionista. Tendenza, sempre contemporanea a, oppure accompagnata da, o ancora, all'opposto di, *idee progressiste che ammirano meccanizzazione e modernizzazione*, con l'ideale del "super-uomo", e di cui sono esempi le opere teatrali, l'emblematica scenografia per i Balletti Russi, *Feu d'artifice* di Giacomo Balla, *Des Triadisches Ballet* di Oscar Schlemmer, il *Balletto meccanico* di Fortunato Depero, concettualmente simile all'idea di *Uber-marionette* di Gordon Craig, e alla *Biomechanika* di Mejerchol'd. Questi due opposti filoni, incessantemente, si avvicinano, s'intersecano e dialogano in qualche modo fra loro nelle creazioni coreiche, agli albori della danza moderna²⁵. "L'apparecchio come un prolungamento del corpo", che veicola lo stato d'animo del pilota in volo, denota, dunque, un punto di intersezione di questo doppio filone, nel pensiero futurista sulla danza. Pensiero che, ricordiamolo, inizialmente legato al solo concetto di "uomo-macchina", fiducioso e quanto mai appassionato alla meccanizzazione del corpo, mise in scena l'apparecchio, al posto dell'uomo.

Se il balletto romantico realizza la danza "semi-aerea" con le ali all'epoca dell'aerostato, anche il sogno futurista di volare danzando è concretizzato da una danzatrice con le ali: le ali non sono più quelle femminili e leggere sulla schiena, né quelle sul tallone, ma quelle dinamiche e energico-meccaniche dell'aeroplano. Si tratta dell'*Aerodanza* di Giannina Censi, che incarna i "trattati" della danza futurista nel suo assolo, di inizio anni Trenta. In questo periodo, il futurismo propone un nuovo aspetto visivo tridimensionale, più aereo che terrestre: i futuristi di seconda generazione elaborano la nuova "aero-estetica", ad esempio, aero-poesia, aero-pittura, aero-musica perfino aerocucina. Per quanto concerne la danza, l'"aero-danza" è danzata in maniera raffinata e autentica da Giannina Censi. Se Maria Taglioni, nell'epoca dell'aerostato, interpretava un volo più leggero dell'aria, con le ali sulla schiena

²⁵ Cfr. Casini Ropa, Eugenia, *Dalla meccanizzazione dell'uomo all'umanizzazione della tecnologia. Peripezie del corpo nella danza del XX secolo*, articolo inedito.

e le scarpette da punta, nell'epoca dell'aeroplano, la giovane danzatrice milanese, nel desiderio di creare una nuova danza, interpreta il volo acrobatico, impersonando la macchina volante dell'aeroplano.

La danzatrice, cresciuta in una famiglia di musicisti, e formatasi nel balletto classico sotto la guida del maestro Enrico Cecchetti, a Milano, e poi di Lubov Egorova, a Parigi, con la forte volontà di “trasformare questa danza classica in qualcosa di diverso, di futuro”²⁶, trova nel futurismo la possibilità di rinnovare i linguaggi coreutici esistenti. La fonte della sua forza nel creare “qualcosa di nuovo” è, in parte, la sua passione per il volo, ereditata dalla prima aviatrice in Italia, sua zia Rosina Ferrario, alla quale è conferito, nel 1913, il brevetto di pilota d'aeroplani, il n. 203 nel Paese, ma il primo per una donna. L'attività aeronautica della prima donna pilota in Italia non durò molto, a causa dello scoppio della Guerra: in quanto donna, la sua richiesta di iscriversi e partecipare al conflitto come pilota venne respinta. Tuttavia, alla grande impresa della zia che, “prima fra tutte, seppe librarsi nell'azzurro del cielo, quando volare era privilegio di pochi audaci”²⁷, si ricollega Giannina, nata appunto nel 1913; lei stessa sperimenta il volo con piena di gioia ed emozione, insieme al pilota Mario De Bernardi, vincitore del campionato mondiale di acrobazia aerea. La giovane Censi, non appena scesa dal velivolo, trova l'ispirazione per coreografare le emozioni provate: così ella interpreta la sensazione dell'aviatore e il dinamismo del volo attraverso la danza.

Questo desiderio di *rivoluzione del corpo danzante* della giovane danzatrice, che si chiedeva se fosse “possibile che il corpo di una danzatrice classica possa trasformarsi in una danzatrice del futuro”²⁸, la porta a seguire lezioni di danza indiana con Uday Shankar, di danza spagnola con l'Argentina, a danzare nel gruppo di Jia Ruskaja e a partecipare, nel 1931, alla *tournee* del futurismo. Il 31 ottobre dello stesso anno, alla Galleria Pesaro di Milano, in occasione

²⁶ Trascrizione del testo dell'intervento tenuto da Giannina Censi al convegno organizzato dal Mart *Futurismo e spettacolo* a Trento, il 2 settembre 1989. Ora in Vaccarino, Elisa (a cura di), *Giannina Censi. Danzare il Futurismo*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1998, pp. 120-121: p. 120.

²⁷ Grugnola, Enrico, *Rosina Ferrario*, Milano, G. Monguzzi, 1959, p. 14. Il libretto è probabilmente una pubblicazione privata in ricordo della pilota, scritto dal marito Enrico dopo due anni dalla scomparsa della moglie.

²⁸ Trascrizione del testo dell'intervento tenuto da Giannina Censi, ora in Vaccarino, Elisa (a cura di), *Giannina Censi. Danzare il Futurismo*, cit., p. 120.

dell'inaugurazione di una mostra di aeropittura futurista, Censi interpreta, senza musica e a piedi nudi, cinque quadri di aeropittura di Enrico Prampolini e aeropoesie di Marinetti contemporaneamente declamate dall'autore, dietro le quinte. Per l'occasione, la ballerina indossa una tutina ideata dallo stesso Prampolini, con caschetto in stoffa lucida; costume, per l'epoca, estremamente semplice, alluminico e mascolino, che ha un sapore vagamente spaziale. A confronto dei costumi disegnati dai predecessori futuristi, ad esempio quelli del *Balletto meccanico* di Ivo Pannaggi, di *Le Chant du rossignol* e di *Anibccam del 3000*, di Fortunato Depero, che hanno forme esageratamente pesanti, squadrate ed enormi, e che coprono totalmente le membra, quello indossato da Giannina Censi è più raffinato ed aerodinamico, per esaltare le capacità tecniche ed espressive dell'artista, espressione – per la prima volta sulla via del teatro futurista – veicolata esclusivamente attraverso movimenti corporei.

La sua tecnica di danza è basata sul codice della danza accademica, ma alcuni gesti sono frutto della volontà di creare nuove coreografie, adatte a esprimere l'entusiasmo del volo, prendendo spunto dal *Manifesto della danza futurista* di Marinetti e dalla sua intonazione marcata di recitazione²⁹: ad esempio, far vibrare tutt'intero il corpo è un "passo" nuovo per il corpo danzante dell'epoca³⁰. Per interpretare il volo dinamico dell'aeroplano, la danzatrice adotta oltre a passi classici come lo *jeté* e l'*arabesque*, passi più dinamici, non tanto per saltare in alto, quanto per disegnare le linee-forze dell'aeroplano in cielo; le braccia, tese come ali, e girate vorticosamente come pale d'elica.

Questa danza viene spesso considerata come una mera realizzazione del *Manifesto della danza futurista*, idea di Marinetti, ma tale definizione risulta del tutto insufficiente. La danza di Giannina Censi rappresenta uno snodo fondamentale tra le danze coeve; in effetti, essa contiene due punti di

²⁹ Marinetti ha un eccellente talento declamatorio, con cui può "padroneggiare gli umori del pubblico, [in] una maniera di farne scendere o salire la temperatura". La sua recitazione davanti al pubblico, con la voce penetrante, è una "poesia che fa spettacolo", come testimonia Tullio Crali. (Bertini, Simona, *Marinetti e le "Eroiche serate"*, Novara, Interlinea, 2002, pp. 25 e 163).

³⁰ Purtroppo non esiste nessuna immagine registrata della danza di Giannina Censi, ma, dalla fine degli anni Sessanta, le sue allieve della scuola di balletto hanno realizzato delle riprese dell'*Aerodanza* sotto la direzione della maestra. Le riprese (danzate da Silvana Barbarini, Alessandra Manari o Marina Rossi, in diverse occasioni) documentano l'*Aerodanza* della danzatrice futurista.

riferimento essenziali, due elementi forti di modernità: il corpo prolungato nello spazio, e il corpo che racconta l'anima, obiettivo della coreografia. La danzatrice esprime due concetti importanti dell'*Aerodanza*: sia il volo dell'aeroplano, sia le sensazioni provate dal pilota in cielo. Per quanto riguarda il primo concetto, il corpo umano vuole farsi simile all'apparecchio tramite i propri gesti, sul filone dell'idea uomo-macchina marinettiana, "identificazione dell'uomo col motore". Allo stesso tempo, la danzatrice interpreta le sensazioni provate durante il volo acrobatico: gioia, paura, brivido, ebbrezza, sono le personali emozioni dell'interprete. Ne è convinta anche la danzatrice: ogni *Aerodanza* sarà diversa a seconda dell'interprete; appunto, come sostiene Azari, "il volo è l'espressione dello stato d'anima del pilota", che non vola sempre allo stesso modo. In questo senso, l'*Aerodanza* di Giannina Censi, tra le altre sue opere futuriste, sarebbe un perfezionamento dei progetti marinettiano e azariano sulla danza, e, cosa più significativa, la coreografia, basata sulla codificazione del balletto classico e delle nuove danze, traduce l'interiorità del corpo "fuso" con la macchina.



2. *Aerodanza*, Giannina Censi, Foto Santacroce, Milano, 1931. (Fondo Giannina Censi, Archivio del '900, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto)



3. *Aerodanza*, Giannina Censi, Foto Santacroce, Milano, 1931. (Fondo Giannina Censi, Archivio del '900, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto)

L'abilità nel danzare il volo di Giannina Censi, è testimoniata da una serie di foto dell'*Aerodanza*, in cui la danzatrice assume diverse pose, perfette³¹: una posa (ill. 2) con le braccia contratte a livello dei gomiti e i pugni solidi e serrati, che ricorda *Forme uniche della continuità nello spazio* di Boccioni; un'altra, in cui Censi è ritratta allungata a terra, il tronco eretto con un braccio graziosamente teso indietro, a mostrare la bellezza dell'apparecchio che fende il vento (ill. 3); o un'altra ancora, unica foto presa di fronte, con il corpo dell'interprete verticalizzato e allungato verso l'alto, le braccia levate proprio a disegnare la linea della fusoliera dell'aereo. Ogni forma rappresenta un movimento della macchina volante: la stasi, il decollo, la forza impressa all'aereo dal pilota. Le pose sono inappuntabili, sia a livello tecnico che espressivo e artistico, realizzate con i piedi a *demi pointe* alti, con le posizioni dei piedi ben tenute, il volto in direzione perfetta, le braccia sempre in linea, ben disegnate, perfino nei polsi, talvolta piegati come nella danza indiana. Inoltre, nella sequenza delle pose dell'aeroplano, il corpo della danzatrice è fotografato di fianco, di profilo: in questo modo, ogni forma istantanea produce un effetto perfetto, – ricordiamo la famosa immagine de *L'Après-midi d'un faune* – fuori da ogni convenzione di *en dehors* e da ogni staticità. Viene dunque evidenziata la *dinamica*, nelle linee-forza del corpo steso, chiuso o curvato indietro, che volteggia nello spazio tridimensionale.

Precorrendo l'apice dell'"aero-estetica" degli anni Trenta e il compimento dell'*Aerodanza*, i futuristi pianificarono diverse azioni coreografiche, il cui soggetto era l'aeroplano, in particolare Prampolini, promotore del nuovo orientamento della "mimo-plastica", quasi vicina alla danza libera, e Anton Giulio Bragaglia, che ha accolto le tendenze centroeuropee nel proprio teatro. Alcuni esempi: la *Danza dell'elica* di Rodolfo de Angelis, del 1924, con costumi di Prampolini, e la medesima danza di Giacomo Balla, del 1927, ispirata all'omonimo quadro dello stesso pittore. Nel 1928, la danzatrice cieca Zdenska Podhajska si esibisce nella *Danza dell'elica* all'Esposizione del decennale a

³¹ Le fotografie sono conservate nel Fondo Giannina Censi presso l'Archivio '900 del Museo d'arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto. Si veda anche: Poggi-Longostrevi, Giuseppe, *Cultura fisica della donna ed estetica femminile*, Milano, Hoepli, 1933, e Vaccarino, Elisa (a cura di), *Giannina Censi. Danzare il Futurismo*, cit..

Torino, all'interno del Teatro della pantomima futurista di Prampolini³². Nel 1930 e 1932, Wy Magito, danzatrice italiana, interpreta l'*Aerodanza futurista* a Parigi, con le aeropitture di Prampolini come fonte d'ispirazione della coreografia, senza musica, tutta avvolta da una particolare struttura, ideata dallo stesso pittore e proposta una volta anche a Giannina Censi³³. L'aerodanza interesserà anche il balletto classico: Attilia Radice, formatasi alla scuola di ballo della Scala, ove debutta con un'opera di Léonide Massine, nel 1932, è la prima danzatrice classica dell'epoca, ad interpretare l'aviazione, nel 1933, in un intermezzo della festa "Il Ballo dell'Aviazione". Si trattava di un incontro organizzato dall'Aero Club Pensuti, alla presenza di numerosi ufficiali dell'aeronautica e di autorità di Milano, a cui la ballerina "ha eseguite[sic] alcune danze accompagnate al pianoforte"³⁴ e questa "giovane ed eletta danzatrice riscosse calorosi applausi e consensi del pubblico"³⁵. Anton Giulio Bragaglia, teorico della danza libera, redige una propria poetica della danza aerea, mostrandosi insoddisfatto di quella prampoliniana. Tra i suoi diversi scritti sulla danza degli anni Trenta, Bragaglia analizza l'origine dell'aerodanza, prendendo in considerazione la danza "semi-aerea" della Taglioni e il trattato di Blasis, "grande maestro del secolo"³⁶, che "fantasticava del *danzatore-pallone aerostato*, come i futuristi parlano di *danzatore-aeroplano*"³⁷ e sostiene che "l'aerodanza è, anzitutto, esaltazione del volo: l'omaggio di Tersicore all'aviazione"³⁸. Definisce poi la viennese Edith Zeisler, "danzatrice volante", "la più futurista di tutte le danzatrici futuriste"³⁹ che "vola in scena realizzando l'aspirazione ottocentesca e futurista"⁴⁰.

La macchina volante è quindi la fonte d'ispirazione della nuova coreica, e lo testimonia anche la pittura, che cerca di trasferire il movimento della danza

³² Zdenska Podhajska, a differenza di Giannina Censi, indossa un costume, di Prampolini, più descrittivo che astratto. La danzatrice porta un'elica di stoffa, attaccata al torso, lunga dal capo alle ginocchia, e danza a piedi nudi.

³³ Wy Magito è tutta avvolta da una specie di tubo, ovvio ostacolo ai movimenti del corpo. Prampolini propose anche a Giannina Censi questo "tubo del gas", rigido e pesante, costume-corrizza, come i "costumi plastici" di Depero e i "costumi-robot" di Pannaggi. Censi si sentì tuttavia troppo impedita nei movimenti e decise di danzare senza alcun ornamento descrittivo.

³⁴ S. a., *Cronache degli Aero Clubs d'Italia*, in "L'ala d'Italia", marzo 1933, p. 75.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Bragaglia, Anton Giulio, *Aerodanza*, in "L'ala d'Italia", 12 gennaio 1933, p. 54.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ivi*, p. 49.

³⁹ *Ivi*, p. 56.

⁴⁰ *Ibidem*.

sulla tela bidimensionale. Se, nell'Ottocento, la figura di Maria Taglioni è ritratta simbolicamente come se salisse scale di nuvole, con l'arrivo dell'aeroplano, la donna alata è raffigurata come una dea che conquista il cielo. È notevolmente significativo un cartellone pubblicitario del Circuito bresciano, del 1909, in cui troviamo riuniti, per la prima volta, sogno e tecnologia.



4. Manifesto del Circuito Aereo di Brescia, Aldo Mazza, 1909.

In questo manifesto (ill. 4) di Aldo Mazza, un'angelica figura femminile emerge dalle nuvole; braccia e mani, levate a livello del petto, sembrano condurre con fili invisibili un apparecchio volante, in una leggiadra danza aerea. Dopo la donna alata ottocentesca, il corpo danzante futurista non porta più ali per volare in cielo, ma diventa come un tutt'uno con l'aeroplano: "l'ala è già una razionalizzazione"⁴¹.



5. *Aerodanzatrice*, Crali, Collezione Paolo Sanzin, 1931. 50x71 olio su tela.



6. *Aerodanzatrice*, Crali, Eredi Crali, 1931. 32x43 tempera su cartone.

Nelle aeropitture di Tullio Crali, pilota e pittore futurista, la figura femminile (ill. 5) è tratteggiata metaforicamente mentre sale verso l'alto, ruotando in

⁴¹ Bachelard, Gaston, *Psicanalisi dell'aria. Sognare di volare*, cit., p. 18.

verticale, frangendo le nuvole intorno a lei (ill. 6), o nell'atto di compiere un *grand jeté* verso il cielo. In questa serie di dipinti, *Aerodanzatrice*⁴², la ballerina ha il busto trasformato nella fusoliera di un aeroplano, le braccia, aperte come ali per rendere dinamico il *grand jeté*, ed è circondata da tutti gli elementi del cielo: nuvole, vento, luce, il panorama e l'aria. Il corpo umano, quindi, non si pone più come statico al centro dell'universo: la vista dall'alto non è più data solo dallo sguardo divino. Proprio questi dipinti di Crali si distinguono nell'ambito dell'aeropittura futurista: in essi, il corpo danzante rappresenta proprio un apparecchio che volteggi in cielo.

Si sentiva dunque sempre il grido, “vogliamo delle ali!” Il fondatore del futurismo, basandosi su organo sensorio, sistema nervoso e apparato circolatorio del corpo, come prototipo, ne intensifica le abilità tramite la “mediazione”. Con l'intensificazione dell'uomo-macchina, come dice Marinetti, “l'uomo futuro diventerà un sempre migliore aviatore”⁴³. Cominciando ad adattarsi a velocità e dinamicità, che superano oltre ogni limite la facoltà di percezione umana, l'individuo non si assoggetta più all'apparecchio, ma soverchia questa alienazione, e realizza l'estensione della dimensione su cui può esercitare la propria capacità, non solamente intensificandola, ma incorporando attivamente la “mediazione”. Se si pensa al rapporto che l'uomo intrattiene con l'automobile, “prolungando il nostro corpo nella macchina, ampliando in un certo senso il raggio della nostra sensibilità, possiamo umanamente usare la macchina, umanizzare la macchina consentendo a macchinizzare noi stessi”⁴⁴. Parimenti, nel caso dell'*Aerodanza* di Giannina Censi, si prolunga il corpo nell'aeroplano, e dunque, subentra l'interiorità umana nientemeno che con forma perfettamente meccanica. Per intenderci, uno dei motivi per cui il movimento futurista sperimenta, solo dopo altre arti, quella del corpo, sta nella necessità inevitabile di un percorso, di un progresso, nel tempo, per superare questa alienazione.

Marinetti conferisce una potenza perpetua al corpo immaginario:

⁴² La figura femminile potrebbe essere Giannina Censi, poiché Crali assiste alle serate futuriste, del 1931, e dipinge la serie dell'*Aerodanzatrice* nello stesso anno.

⁴³ *L'Uomo moltiplicato e il Regno della macchina*, 1910.

⁴⁴ Eco, Umberto, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 2000, p. 249.

Noi crediamo alla possibilità di un numero incalcolabile di trasformazioni umane, e dichiariamo senza sorridere che nella carne dell'uomo dormono delle ali.

Il giorno in cui sarà possibile all'uomo [...] esteriorizzare la sua volontà in modo che essa si prolunghi fuori di lui come un immenso braccio invisibile il Sogno e il Desiderio, che oggi sono vane parole, regneranno sovrani sullo Spazio e sul tempo domati⁴⁵.

Per concludere, citiamo ancora un brano di Bachelard:

Gli aerostati, al tempo in cui scrive Nodier, all'inizio del XIX secolo, hanno lo stesso ruolo *esplicativo* dell'aviazione all'inizio del XX secolo. Grazie all'aerostato, grazie all'aeroplano, il volo umano cessa di essere un'assurdità. Confermando i sogni, questi mezzi di volo moltiplicano, se non proprio il numero dei sogni di volare *veri e propri*, per lo meno i sogni di volare *raccontati*⁴⁶.

E potremmo aggiungere: lo sviluppo della tecnologia aviatoria moltiplica anche i sogni di volare *danzati*.

⁴⁵ *L'Uomo moltiplicato e il Regno della macchina*, 1910.

⁴⁶ Bachelard, Gaston, *Psicanalisi dell'aria. Sognare di volare*, cit., p. 16.

Bibliografia

- Bachelard, Gaston, *Psicanalisi dell'aria. Sognare di volare. L'ascesa e la caduta*, Como, red edizioni, 1997 (I ed. 1988, *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Parigi, José Corti, 1943).
- Belli, Gabriella – Vaccarino, Elisa Guzzo (a cura di), *La danza delle avanguardie*, catalogo della mostra, Milano, Skira, 2005.
- Bertini, Simona, *Marinetti e le "Eroiche Serate"*, Novara, Interlinea, 2002.
- Birilli, Viviana (a cura di), *Manifesti del futurismo*, Milano, Abscondita, 2008.
- Blasis, Carlo, *Trattato dell'arte della danza*, a cura di Flavia Pappacena, Roma, Gremese, 2008.
- Bonfanti, Elvira, *Il corpo intelligente. Giannina Censi*, Torino, Il segnalibro, 1995.
- Bournonville, August, *Études chorégraphiques (1848, 1855, 1861)*, a cura di Knud Arne Jurgensen e Francesca Falcone, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2005.
- Bragaglia, Anton Giulio, *Scultura vivente*, Milano, L'Eroica, 1928.
- Bragaglia, Anton Giulio, *Aerodanza*, in "L'ala d'Italia", 12 gennaio 1933, Milano.
- Bragaglia, Anton Giulio, *La bella danzante*, Roma, Nuova Europa, 1936.
- Bentivoglio, Leonetta, *Giannina Censi e la danza futurista*, in "Immagine danza", a cura di Luigi Tomaselli e Daniela Zucca, Pavia, Amministrazione provinciale, 1980, p. 20.
- Bentivoglio, Leonetta, *La danza contemporanea*, Milano, Longanesi & C., 1985.
- Caruso, Luciano (a cura di), *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del futurismo, 1909-1944*, Firenze, S.P.E.S., 1990.
- Casini Ropa, Eugenia (a cura di), *Alle origini della danza moderna*, Bologna, il Mulino, 1990.
- Casini Ropa, Eugenia, *Dalla meccanizzazione dell'uomo all'umanizzazione della tecnologia. Peripezie del corpo nella danza del XX secolo*, articolo inedito, intervento presentato al Convegno "Cantieri di Storia" della SISSCO (Società italiana per lo studio della Storia Contemporanea), Urbino, 2001, nell'ambito del seminario tematico *La dialettica corpo/macchina nell'arte del movimento del XX secolo*.
- Cervellati, Elena, *Théophile Gautier e la danza. La rivelazione del corpo nel balletto del XIX secolo*, Bologna, CLUEB, 2007.
- Cervellati, Elena, *La danza in scena. Storia di un'arte dal Medioevo a oggi*, Milano, Bruno Mondadori, 2009.
- Crispolti, Enrico, *Il mito della macchina e altri temi del futurismo*, Trapani, Celebes, 1969.

- Davico Bonino, Guido (a cura di), *Manifesti futuristi*, Milano, Rizzoli, 2009.
- De Grassi, Marino – Scuderio, Maurizio – De Grassi, Massimo – Roberto Curci (a cura di), *Futurismo giuliano. Gli anni Trenta. Omaggio a Tullio Crali*, catalogo della mostra, Maliano del Friuli, Edizioni della Laguna, 2009.
- Eco, Umberto, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 2000 (I ed. 1962).
- Fonti, Daniela (a cura di), *Gino Severini. La Danza 1909-1916*, catalogo della mostra, Milano, Skira, 2001.
- Grugnola, Enrico, *Rosina Ferrario*, Milano, G. Monguzzi, 1959.
- Kafka, Franz, *Gli aeroplani a Brescia. Diari di viaggio 1909-1912*, a cura di Ervino Pocar, Roma, Robin, 2001 (I ed. Biblioteca del Vascello, 1991).
- Lapini, Lia, *Il teatro futurista italiano*, Milano, Mursia 1977.
- Lista, Giovanni, *Lo spettacolo futurista*, Firenze, Cantini, 1990.
- Lista, Giovanni, *Futurismo. La rivolta dell'avanguardia. Die revolte der avangarde*, Milano, Silvana, 2008.
- Lista, Giovanni, Masoero, Ada (a cura di), *Futurismo 1909-2009. Velocità + Arte + Azione*, catalogo della mostra, Milano, Skira, 2009 (con un CD allegato).
- Nodier, Charles, *De la Palingénésie humaine et de la Résurrection*, in Id., *Œuvres de Charles Nodier*, T.5, Parigi, E. Renduel, 1832, pp. 337-389.
- Pappacena, Flavia (a cura di), *Excelsior*, Roma, Di Giacomo, 1998.
- Pappacena, Flavia, *Il rinnovamento della danza tra Settecento e Ottocento. Il trattato di danza di Carlo Blasis*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2009.
- Poggi-Longostrevi, Giuseppe, *Cultura fisica della donna ed estetica femminile*, Milano, Hoepli, 1933.
- Ruskaja, Jia, *La danza come un modo di essere*, Milano, Alpes, 1927.
- S. a., *Cronache degli Aero Clubs d'Italia*, in "L'ala d'Italia", marzo 1933.
- Vaccarino, Elisa – Carandini, Silvia (a cura di), *La generazione danzante. L'arte del movimento in Europa nel primo Novecento*, Roma, Di Giacomo, 1997.
- Vaccarino, Elisa (a cura di), *Giannina Censi. Danzare il Futurismo*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1998.
- Vaccarino, Elisa (a cura di), *Automi, marionette e ballerine nel Teatro d'avanguardia*, catalogo della mostra, MART, Milano, Skira, 2003.
- Veroli, Patrizia, *Futurudanza*, in "Terzo occhio", vol. 4 n. 41, 1986, pp. 35-37.

Veroli, Patrizia, *The Futurist Aesthetic and Dance*, in Berghaus, Gunter (a cura di), *International Futurism in Arts and Literature*, Berlin, W. de Gruyter, 2000, pp. 422-448.

Veroli, Patrizia, *Baccanti e dive dell'aria. Donne, danza e società in Italia, 1900-1945*, Città di Castello, Edimond, 2001.

Veroli, Patrizia, *La danza e il fascismo. Anton Giulio Bragaglia e Jazz Band (1929)*, in Poesio, Giannandrea, Pontremoli, Alessandro (a cura di), *L'Italia e la danza. Storie e rappresentazioni, stili e tecniche tra teatro, tradizioni popolari e società*, Roma, Aracne, 2008.

Veroli, Patrizia – Sowell, Madison U. – Sowell, Debra H. – Falcone, Francesca, *Il balletto romantico. Tesori della Collezione Sowell*, Palermo, L'Epos, 2007.

* La realizzazione della presente ricerca è stata supportata dal *JSPS International Training Program (ITP)*.

