

BALÁZS KATA

Nők az avantgárd peremén

Futurista táncosnők Itáliában

Ennek az írásnak az apropóját a tavalyi év során Itália-szerte megrendezett, a futurizmus centenáriumával összefüggő események kapcsán kezembe került kiadványok szolgáltatták. A futurizmus alapvetően „férfias” szemléletéről nem szükséges külön beszélni: a retorikájában saját magát is az erőszakosság magatartásába pozicionáló izmusnak ez általánosan elismert sajátossága. Marinetti nézőpontja nem nélkülözte a nőellenes megnyilvánulásokat, és mindig megmaradt a férfi szemszög érvényesítésénél.¹

Ennek ellenére a mozgalomban szép számmal vettek részt nők. A *donne futuriste* iránti érdeklődés a hetvenes évek vége óta tart, a kilencvenes években pedig tovább fokozódott, és mára már olyan művészetet kanonizált, mint Marinetti felesége, Benedetta vagy a torinói fotográfus, Wanda Wulz. Ebben az írásban elsősorban a mozgással, a táncművészettel kapcsolatba hozható két női alkotó, Valentine de Saint-Point és Giannina Censi munkásságának ismertetésére vállalkozom – egyrészt azért, mert a futurista táncművészet két élesen elkülönülő korszakának alkotói, másrészt mivel e kiemelkedő művészek, koreográfusok produkcióiban az avantgárd vonások jelenléte döntőnek tekinthető. Különösen érdekes, hogy egy olyan ország kultúrájához kötődnek, amely éppen (és csupán) a 20. század elején vált nyitottá a táncművészet felé.

Marinetti 1917-ben írta az *Il manifesto della danza futuristát* (*A futurista tánc kiáltványa*), amely Giacomo Balla, Fortunato Depero,² Vinicio Paladini és Ivo Pannaggi,³ Enrico Prampolini⁴ és saját maga⁵ színházra, sőt színházi víziókra, a színházat befolyásoló gondolatokra vonatkozó kiáltványai és szövegei, kísérletei mellett a futurista tánc alapvető szövege. Utóbbiak, Bragaglia kísérleteivel kiegészülve és független színházakban folyó munka mellett, a színpadi művészetek relációjában és a képzőművészethez fűződő kapcsolataik fényében, azaz a szintetizmus és a dinamizmus futurista kulcsfogalmainak színpadi művészetekre való alkalmazása jegyében vagy a *bruitizmus* (zajzene) Luigi Russolo-féle felfogásához csatolva foglalkoztak a tánccal. Ezekkel és egyébként firenzei előzményeikkel, amelyek Gordon Craig Itáliában

1 MARINETTI, *Fondazione e manifesto del futurismo*, 1909; Uő., *Come si seducono le donne*, 1917.

2 BALLA-DEPERO, *Ricostruzione futurista dell'universo*, 1915.

3 PALADINI-PANNAGGI-PRAMPOLINI, *Il manifesto dell'arte meccanica futurista*, 1922.

4 PRAMPOLINI, *Scenografia e coreografia futurista*, 1915.

5 MARINETTI, *Il teatro della Varietà*, 1913; Uő.-SETTIMELLI-CORRA, *Il teatro futurista sintetico*, 1915; Uő.-CANGIULLO, *Il teatro della sorpresa*, 1921.

töltött idejéhez kötődnek, vagy Dalcroze és Laban munkásságával, valamint díszletekkel és színpadképekkel itt pusztán érintőlegesen foglalkozom.

A futurizmus színpadi műfajokkal kapcsolatos elképzeléseire irányuló kutatások szélesedése miatt a futurista tánc vizsgálata rövid időn belül „sztárt” avatott Anne-Jeanne-Valentine-Marianne Deslanges de Cessiat-Vercell, azaz Valentine de Saint-Point személyében, aki a futurizmushoz közel álló, ismert női alkotók között előkelő helyet tölt be.

A hetvenes évek végén, részben a női futuristák munkásságára vonatkozó vizsgálatai révén kiemelkedő Mirella Bentivoglio modern táncsalad foglalkozó lányának, Leonettának a kutatásai eredményeként vált nyilvánvalóvá, hogy a Marinetti által felvetett *aerodanza* színpadi manifesztálódására valóban voltak kísérletek, nagyrészt egy milánói zenészcsalád táncos-sarja, Giannina Censi harmincas évek elején kifejtett munkásságában. Ez a „műfaj” a futurista színpadi művészetek között olyan ranghoz jutott, hogy az *aeropittura*, a *bruitizmus* és a *paroliberismo* egyenrangú társává, sőt azok szintetizálójává vált.

Tommaso Marinetti a már említett *Il manifesto della danza futurista* című írásában egyrészt történelmi perspektívába helyezte a táncot mint kifejezési formát, másrészt kialakította a futurista tánc formanyelvét. A tánc ugyan mint téma nagy népszerűségnek örvendett a futuristák körében, nyilvánvalóan a mozgásfolyamat *par excellence* megragadásának lehetősége miatt, illetve a századelőn felemelkedőben lévő, „modern tánczenét” élvező, nagyvárosi éjszakai élet jellemző szórakozási formájaként, de az emberi test „elgépiesítése” terén sokáig nem jutott igazán meggyőző eredményre. Giacomo Balla első fontos, a futurizmus felé vezető tapasztalatai között Loïe Fuller tánca is szerepel: egy korai, 1908-as grafikája tanúsodik erről. Ez is a tánc, a mozgás alapvető jelentőségére mutat a futurista művészetben. Természetesen a futurista színpadi műfajok mindenféle „passatista” (múltba forduló) hagyományos dramaturgiai fogást elutasítottak, és a narratíva nélküli, „absztrakt” színház megvalósítására törekedtek.

A Gyagilev-féle orosz balett köztudottan gyakran dolgozott együtt avantgárd művészekkel, díszlettervek, kosztümtervek tanúskodnak erről. Gyagilev társulata 1915-ben Rómába ment, ekkor került sor a futuristákkal való együttműködés kiteljesítésére. Depero, Balla és Prampolini 1916-tól készítették a „costumi plasticit”, azaz plasztikus kosztümöket. Depero és Balla sokat dolgozott az orosz balettnel, még ha az esetek nagy részében a kivitelezésig nem is jutottak el. Ballának az orosz balett számára készített, jegyzett és megvalósult munkája a dinamikus világítási megoldásokból építkező előadás, a *Feux d'artifice* Sztravinszkij zenéjére, 1917-ben. Depero a kosztümterveiben vetette fel, hogy kosztüm lehet az emberi test meghosszabbítására szolgáló „eszköz” is, amely egyben pusztán bizonyos mozgásformákra limitálja a táncos mozdulatait. Depero gyakran használt bábokat: Rómában, a Teatro dei Piccioli di Podreccában bemutatott, Gilbert Clavellel közösen jegyzett híres *Balli Plastici* című munkájában, 1918-ban is bábok helyettesítették az embert. Az emberi test mechanizálása Oskar Schlemmerre – és így a Bauhaus színpadi műhelyére – is alapvető hatással volt a húszas években.

Prampolini a húszas évektől játszott meghatározó szerepet a futurista szcenika megteremtésében és kivitelezésében, még kinematografikus megoldásokkal is kísérletezett. A harmincas évek elejéig, az *aerodanza* megjelenéséig a gép és az emberi test színpadi, mozgással történő „összeolvadása”, ahogy Marinetti 1917-ben javasolta, illetve követelte, mégsem vált valóra. Az *aerodanza* megjelenésében közvetlenül az 1922-es *Il manifesto dell'arte meccanica futurista* (*A futurista mechanikus művészet kiáltványa*) játszott

fontos szerepet, valamint minden olyan húszas évekbeli törekvés, amely a mechanikus vagy mechanizált táncsal, színpadi művészetrel kísérletezett.

Valentine de Saint-Point célja a tízes évek legelején még természetesen egészen más témákban fogalmazódott meg, és a századelő esztétikai normáiban gyökerező felfogást, ám mindenképpen a klasszikus táncművészetrel szembehelyezkedő szándékot mutat.

Az 1875-ben született francia, arisztokrata felmenőkkel rendelkező hölgy, leszármazottja Lamartine-nak (akinek sírja Saint-Point-ban található, felvett nevét ettől a helytől kölcsönözte a művésznő), az irodalmon keresztül került kapcsolatba Marinettivel, akihez később a mendemondák szerint szerelmi viszony is fűzte. Kettejük kapcsolatában szintén regényes részlet, ellentétes előjelű egyezés, hogy Marinetti Egyiptomban született, és onnan tért „vissza” Európába, míg de Saint-Point 1924-ben döntött úgy, hogy elhagyja a Nyugatot, és a mohamedán vallástól lenyűgözve Kairóba költözik. Az arab „reneszánsz” szószólója, az arab miszticizmus elkötelezettje lett, nevet és vallást változtatott. Marinettivel még találkozott 1938-ban Alexandriában, amikor ünnepséget rendeztek annak tiszteletére. 1953-ban elfeledve halt meg az egyiptomi fővárosban. A regényes részletek, mint a fentiekből is látszik, sehol sem hiányoznak életútjának leírásából, hol a századforduló jellegzetes, mondén vampjaként, hol önmagát szüntelenül kereső, mélyen érző és gondolkodó, radikálisan szabad szellemű úttörőként, hol homályos ezoterikus elveket valló kékharsnyaként említik. Élete és környezete valóban nem szűkölködött regényes fordulatokban és helyzetekben. 1904-ban döntött úgy, hogy végleg elkötelezi magát a művészetek mellett. Érdekes megjegyezni, hogy táncművészetére egyes kiadványok szerzői pusztán mint költészetének „kiegészítőjére” tekintenek, alapvetően „poetessa”-ként határozva meg de Saint-Point-t.⁶

1906-ra, amikor Marinetti Poesia című lapjának vonzaskörébe került szimbolista verseivel, már egyszer megözevgyült, egyszer elvált, kísérletezett már festéssel és rajzolással Mucha és Rodin tanítványaként, illetve modelljeként, és kiállítója volt a Salon des Indépendants-nak. 1906 és 1912 között teljesen az irodalomnak szentelte magát, és ez vezette végül a színpad nyújtotta szintézis-lehetőséghez. 1912-ben Marinetti meghívta, hogy állítson ki a párizsi futurista kiállításon, ezzel egyúttal be is lépett a mozgalomba, amelyet két éven belül mégis elhagyott. Párizsi műtermében rendezett estélyei a kísérleti művészet első színterei között voltak, csakúgy, mint a Montjoie művészeti lap irodájában tartott hétfők, amelyeknek aktív résztvevő-szervezője volt. A Montjoie szerkesztőjéhez, Ricciotto Canudóhoz fűződő rejtélyes-intim viszonya egy, a pletykák szerint Marinettivel kiegészülő háromszög-történet regényes részleteivel bővült. A műtermében rendezett soirée-ken mutatta be első tánckísérleteit, ahol a nézők között többek között Erik Satie, Sztravinszkij, Boccioni, Ravel, Apollinaire, Severini, Léger foglalt helyet. 1912 és 1914 között köteleződétt el végképp a színpad mellett, és megírt két nagyon fontos kiáltványt. Az első az 1912-ben született *Il manifesto della donna futurista (A futurista nő kiáltványa)*. Ennek a futurista manifesztumok erőszakos, határozott hangnemében írt kiáltványnak az elsődleges érdekessége az, hogy nem a korabeli szüffraszett-mozgalom terméke, sőt. De Saint-Point éppen arról beszél, hogy a férfi és női vonások, ha úgy tetszik, princípiumok összehangolása, egyensúlyának megtalálása a cél, aminek érdekében a nőknek erőszakra és erőre irányuló – és általában a férfiak alaptulajdonságai közé sorolt – hajlamukat is használniuk kell.

6 *Il dizionario del futurismo*, I-II., szerk. Ezio GODOLI, Vallecchi-MART, Firenze, 2001.

Nem beszél egyik princípium fensőbbiségéről sem, éppen ellenkezőleg. A kiáltványt de Saint-Point Brüsszelben olvasta fel először, 1912. június 3-án. A szöveget egyébként a rá alapvető hatást gyakorló Nietzsche Übermensch-elmélete befolyásolta erősen, sőt a német filozófus nyomán a D'Annunzionál megjelenő „superuomo” mellett megjelenteti a „superfemminá”-t.

A manifesztum megszületését megelőzték de Saint-Point kutatásai az egyetemes irodalomtörténetben fellelhető női alkotók után, amely kutatások természetesen lesújtó eredménnyel jártak. De Saint-Point



Valentine de Saint-Point

lassan a női alkotóerő és karakterológia kutatójává vált, és táncmunkáinak jelentős részét is ez befolyásolta. Ennek jegyében írta meg 1913-ban első kiáltványának „kiterjesztését”, az *Il manifesto della lussuriat* (*A bujaság kiáltványa*), amelyben éppen az érzékiség, bujaság erejét hangsúlyozta. Egy többszáz éves előzményekre visszanyúló problémakört megnyitva annyiban gondolja tovább az első kiáltványt, hogy felhívja a figyelmet az intellektuális tartalmaknak a szenzuális („bujá”) tartalmakkal való kiegészítésére, szintén egy létrehozandó egyensúly, valamint a szellemi szabadság megteremtése érdekében – azaz az ösztönös-szenzuális tartalom jelentőségét hangsúlyozva. Táncprodukcióinak is ez volt a lényege: a mimetikus vonásokat kiiktatva egységet teremteni az intellektuális-szellemi és az érzelmi-érzéki tartalmak között. Ez érintkezik a Canudo nevéhez kötődő *cerebrizmus* alapvetéseivel. Ezekben hasonló egyensúly megteremtése fogalmazódik meg célként, egyfajta utópiájául a századelő kozmopolita Párizsának kulturális sokszínűségében élő művészközösségeknek.

De Saint-Point a női „típusok” újratemtésével hoz létre kontrasztot korának irodalmi nőalakjaival, típusaival. Ezzel nyilvánvalóan a korabeli társadalomról adva láttelepet, valamint rezonálva a századforduló oly divatos, pszichologizáló, női szerepminták felállításával is foglalkozó gondolkodásmódjára.

A női testre mint kifejezőeszközzre tekintett, és ugyan ellentmondásos módon gyakran lépett fel áttetsző, lepletszerű ruhákban, a fent említettek értelmében nem a női érzékiség erejét kívánta ezzel demonstrálni. Megközelítése sokkal inkább konceptuális volt, vagy inkább azzá érlelődött. Amikor 1913-ban megalkotta és Párizsban bemutatta a *Métachoire* (vagy olaszosan *Metacoria*) című munkáját, az „ideista tánc” prototípusát (amelyet egy európai körút után 1917-ben New Yorkban is bemutatott), az elnevezéssel (a görög dráma kórusát megidézve) éppen a látvány „táncon túli” mivoltát hangsúlyozta, azaz azt, hogy a mozdulatok nem illusztrációként foghatók fel, hanem egy-egy szavakkal ki nem fejezhető gondolatot mutatnak be. Günter Berghaus kitűnő bristoli kutató rendkívül sokat tett a futurista tánc és táncosnők munkásságának feltárásáért, többek között akkurátusan rekonstruálta Valentine de Saint-Point munkáit.⁷ Az előadás kezdetén egy színész elmondta a közönségnek, hogy amit látni fognak, az gondolatok és nem

7 Günter BERGHAUS, *Dance and the Futurist Woman. The Work of Valentine de Saint-Point (1875-1953)*, Dance Research - The Journal of the Society for Dance Research 11/2. (1993. ősz), 27-42.

szavak kifejezései. De Saint-Point maga is ragaszkodott a fényhatások erejének alkalmazásához, a közönséget pedig különböző illatokkal árasztotta el, hangsúlyozva az előadás minden érzékre kiterjedő hatását, mindezt mégis konceptuális céloknak rendelve alá, a szavak által kifejezhetetlen tartalmak megértésének élményéhez kívánva juttatni a nézőket. A *Métachaire* során Debussy-, Satie- és külön ehhez a darabhoz írt Pratella-zenére, illetve saját, recitált versére táncolt. De Saint-Point saját maga tervezte a fellépőruhát, amelyeket jelenetről jelenetre változtatott. Ahogy az már a „kórus” emlegetéséből, Nietzsche tanulmányozásából is látszott, a *greek revival* mély nyomokat hagyott a gondolkodásán (mint kortársáén, a Marinetti által is csodált Isadora Duncanén is): gyakran lépett fel görög *peploszra* emlékeztető ruhában, de keleti leplekben és „wagneriánus” középkori vértetben is. A külsőségek, a történelmi utalások szimbólummá, akár a női lélek különböző megnyilatkozási formáivá való alakítása, a görög tragédiák hősnőinek vagy a történelem és legendák karizmatikus női szereplőinek jelképes megidézése (ahogy az írásaiban is megjelenik) a századfordulós esztétikai nézeteket visszahangozva bizonyos szempontból természetesen „passatistává” teszi. Ezt maga Marinetti is említette az 1917-es, táncról szóló kiáltványában, bár ő a koreográfiák szigorú, száraz geometrikussága mellett de Saint-Point szimbolista, „passatista” verseit nehezményezte leginkább. Az a mód azonban, ahogy de Saint-Point a színpadi eszközöket használta, és a test által kifejezhető tartalmakat kutatta, a női jelenlét egyenrangúságát hirdetve, de nem politikai kérdésként kezelve azt, kissé ellentmondásos, de bátor kísérletezővé tette őt. De Saint-Point-ra úgy is lehet tekinteni, mint egyenesen a performansz-műfaj egyik előfutárára.

Arcát fátyollal takarta el annak érdekében, hogy a mimika ne tegye interpretálhatóvá – illetve ne interpretálja – a test mozdulatait tánc közben, hogy alakját teljesen elszemélytelenítse a nézők számára, távolról még De Chirico bábjait is megidézve.⁸ Erről Marinetti ismét ellentmondásosan nyilatkozott, hiszen 1916-ban még helyeselte az arc eltakarását, míg a következő évben felröptette azt a művésznőnek. Marinetti az 1917-es tánc-manifesztumban a futuristákhoz legközelebb állóként inkább Loïe Fuller kromatikus hatásokban bővelkedő „mozgásfolyamát” jelölte meg.

A harmincas évek elején, a már-már intézményesült futurizmus korában lépett a színre az *aerodanza*. Ekkor a tánc és a futurizmus kapcsolatának központi alakja Enrico Prampolini volt, akinek *aerofestményei* alapvető szerepet játszottak a színpadi kísérletekben. Az *aerodanza* kialakulása így természetesen nem választható el az *aeropittura* felszínre törésétől, amely a repülésben látta minden futurista idea együttes megjelenését. Marinetti az említett 1917-es tánc-kiáltványban három táncot ír le, ezek között szerepel a *Danza dell’Aviatrice (A pilótanő tánca)*, amely a folyamat kiindulópontjának is tekinthető.

A gép és az emberi test tökéletes egybeolvadása ment végbe az *aerodanza*-előadások során, a Marinetti által leírt alapokon állva, de nem követve feltétlenül azokat. Ő a Russolo-féle *intonarumori* használatát javasolja a táncokhoz zene helyett, de az *aerodanza*-bemutatókon a zene (illetve zaj) eltűnt, és teljesen átadta a helyét a *paroliberismónak*. A „zene nélküli tánc” Laban teóriájában gyökerezik, amelyet a táncal foglalkozó futurista szövegekben foglaltak alapján jól ismertek az itáliai alkotók, különösen Prampolini. Utóbbi nevéhez fűződik a *mimoplastica* fogalma is, amelyet már a tízes évek végétől a római kísérleti

8 Mirella BENTIVOGLIO – Franca ZOCOLI, *Women Artists of Italian Futurism. Almost Lost to History*, Midmarch Art Press, New York, 1997.



Giannina Censi

színházakban, nagyrészt külföldi táncosokkal, mindenekelőtt Ileana Leonidovval együttműködésben dolgozott ki, majd Párizsba költözve Maria Ricotti táncossal fejlesztett tökélyre úgy, hogy az a pantomim, a commedia dell'arte, a mediterrán folklór és irodalom keverékévé vált.

Amikor a Párizst megjárta, a francia-orosz progresszív táncművészetbe, de a spanyol, indiai tradicionális táncokba is belekóstolt, képzett, a legendás Jia Ruskaja iskolájában is megfordult, milánói zenészcsaládból származó klasszikus táncos, Giannina Censi (1913–1995) a milánói futurista körökbe is bejutva, 1931 októberében Lino Pesaro milánói galériájában fellépett, már több kísérlet is végbement az *aerodanza* terén, melyek közül magához Censihez is több kapcsolódik. A táncelőadások a legtöbbször vernisszázshoz, finisszázshoz vagy irodalmi eseményekhez kapcsolódtak.

Az eseményen, amely előtt a *5 minuti sul metodo italiano di scrittura della danza (5 perc a táncirodalom olasz módszeréről)* és a *5 minuti sulla danza futurista (5 perc a futurista táncról)* című előadások hangzottak el, a táncosnő Marinetti két *aeropoemájára* mozgott, és öt Prampolini-*aerofestményt* „táncolt el”, azaz testével „reagált” rájuk, igyekezett visszaadni azok ritmusát, fő vonalait. Ez 1931-ben már nem volt előzmény nélküli: bizonyos szempontból előkészítették a húszas évek végén Zdenka Podhajska sportból vett mozdulatelemeket ritmizáló előadásai, Wy Magito pedig Párizsban, a Galleria Povolozskyban mutatott be hasonló, Prampolini-festményre készült koreográfiát 1930. március 13-án, szintén zene nélkül. Censi előadásában Marinetti költeményeinek egyike a híres *A mille metri su Adrianopoli bombardata (Ezer méterrel a bombázott Tripoli fölött)* volt, amelynek felolvasására Marinettinek lehetősége volt a rádióban. Arra az időszakra utal, amikor a költő a balkáni háború idején Szerbiában és Bulgáriában volt haditudósító. Ez a vers tökéletesen betöltötte a zene (zaj) szerepét a tánc számára. Prampolini tervezte Censi számára a fémesen csillogó fellépőruhát, amely leginkább egy futurisztikus fürdőruhára emlékeztetett, és remekül illeszkedett a tánc feszes és szaggatott jellegéhez. A ruha mellett a táncos fején egy autós- vagy pilótasapkára emlékeztető, füles, szintén ezüstös fejrevalót is viselt, amelyhez hasonlót a futurista estélyeken a költők kitévésére használtak, és mezítláb volt, azaz a testét is „kiszabadította” a színpadi kosztümökből. Censiről több felvétel is fennmaradt, ezek viszonylag gyakran bukkannak fel a futurista színpadi művészettel foglalkozó kiadványokban. Censi annak érdekében, hogy a repülőgép mozgását híven tudja visszaadni, maga is repülőleckéket vett, és korának ünnepeit repülőakrobatája, Mario De Bernardi a legszélsőségesebb légi manővereket hajtotta végre vele. Ezeket a tapasztalatokat a fiatal táncosnő remekül hasznosította koreográfiáiban, annak érdekében, hogy az emberi testet teljesen „mechanizálja”, és egyben médiummá alakítsa a futurista gépszimbolika fizikai megjelenítése érdekében. Családjában anekdotaként terjedt, hogy éppen aznap született, amikor nagynénje, Rosina Ferrario, az első olasz pilótanő megkapta repülőgép-vezetési jogosítványát. A véletlen egybeesésben a család valamiféle sorsszerűség jelenlétét látta kifejeződni. Az *Italian Futurist Women – Almost Lost to History* című kiadványban egy kizárólag Censivel foglalkozó tanulmány is szerepel,⁹ ebben részletes kifejtése olvasható annak a folyamatnak, amelyben egy klasszikusan képzett táncos avantgárd táncossá alakul; de felbukkannak a harmincas évek avantgárd színházára adott közönségreakcióknak és Censi utóéletének a momentumai is, hiszen sok más táncoshoz hasonlóan ő maga is táncmesterré vált a későbbiekben. Censire a futurista előadóművészet egy Milánóban,

9 BENTIVOGLIO-ZOCCOLI, *I. m.*

a Castello Sforzescóban 1930-ban tartott, Gioia verseire készült előadás kapcsán figyelt fel, bár már a húszas években kapcsolatba került például Deperóval. Escodamè meghívta Censit Marinetti *Simultanina (Apró szimultán)* című darabjába, amelyet 1931-ben nagy országos turnén mutattak be. A fogadtatása ellentmondásos volt: mindenhol telt ház kísérte, de a közönség nem mulasztotta el, hogy a táncosnót rendszeresen zöldségekkel dobálja meg az előadás közben, illetve végeztével, akit olykor még ki is kellett menekíteni az előadótermekből a felbőszült tömeg elől. Az 1930-as évek elején több előadást tartott vagy vett bennük részt: 1931 tavaszán a *Visione di aeroplano in lotta con gli elementi del cielo (Az ég elemeivel küzdő repülőgép látványa)* című bemutatóban Milánóban, a Conservatorio Verdiben – szintén Milánóban – 1931. december 12-én. Marinetti *aeropoésiái* mellett táncolt Pick Mangiagalli, Gluck, Respighi, Albeniz, Borodin zenéjére. 1932-ben Padovában, Triesztben a futurista fotográfiai kiállítás megnyitóján lépett fel. 1933-ban Nápolyban főszereplője volt Mangiagalli *Il Carillon Magicójának*.

Censi 1979-ben készített egy futurista koreográfiát két tanítványa, Silvana Barbarini és Alessandra Manari számára, akik később tovább is haladtak a megkezdett úton. Ezen túl Censi több futurista előadás konzultáns-koreográfusa volt, többek közt Pier Paolo Koss előadásaié. A roveretói MART Censinek kiállítását és önálló kiadványt szentelt, amelyben a táncosnó életpályájának állomásai, részletei is olvashatók, nagyrészt a Censi által írt visszaemlékezésekre alapozva.¹⁰

Annak ellenére, hogy Censit gyakran szokás említeni mint „egyedüli” futurista táncost, több olyan név is felbukkant, amely kapcsolatba hozható a futurista táncsal, az *aerodanzával*. A Bentivoglio-Zuccari-kötet¹¹ említ egy bizonyos Carla Ottolenghit, akinek 1933-ban a Caprioni repülőgyártó társaságot ünneplő táncáról fennmaradt néhány felvétel. Censihez hasonlóan ezüst színekben (alumíniumban) ragyogó kosztümben és környezetben lépett fel, míg mögötte, a háttérben D'Annunziónak a Caprioni számára írt szlogenje volt olvasható: „Senza cozzar divocco” (’Ütközés nélkül pusztítok’). Trullio Crali aerofestő, aki több festményét és kispasztikáját minden bizonnyal Censi táncának hatására alkotta meg, további két táncosnót említ még, akik az *aerodanzával* kapcsolatba hozhatóak, Evelina Furlant és Gabriella D’Agnolót, akik Censihez hasonlóan valószínűleg fokozatosan kiiktatták a zenét a táncukból.¹²

Giovanni Lista, a futurista szcenika és film kutatója kiemelt egy Firenzében működő, nagyon eredeti táncosnót, Esilda Gibello Soccót,¹³ aki Marasco futurista csoportjához tartozott, és 1934-ben a Teatro dell’Accademia dei Fidentiben a Rudolf Steiner által útjára indított *euritmia* nevében a hangzók, a nyelv és a test viszonyával foglalkozott.

* * *

A futurista táncművészet „remake”-jei a hetvenes évek vége óta jelennek meg időről időre a színpadokon. A fenti összefoglaló pusztán ízelítőnek minősülhet a téma gazdag olasz, francia és angol nyelvű

10 *Giannina Censi, Danzare il futursimo*, szerk. Elisa VACCARINO, Electa, Milano, 1998.

11 BENTIVOGLIO-ZOCCOLI, *I. m.*

12 Lásd *Uo.*

13 Giovanni LISTA, *Lo spettacolo futurista*, Cantini, 1990.

(gyakran egymásnak ellentmondó adatokat tartalmazó) irodalmának fényében, valamint a tánc- és az avantgárd színházi és filmművészeti törekvések kapcsolatának tükrében, sőt ami talán ennél is fontosabb, a kérdéskörnek a II. világháború után kialakult performansz- és kortárs táncirányzatok összefüggéseiben történő tárgyalásában. A női szerepek változásához minden bizonnyal hozzájárultak az említett alkotók, azonban még számtalan feltáratlan terület vár kutatásra. A magyar avantgárd színpadi művészet vizsgálata a futurizmus vetületében szintén elkerülhetetlennek látszik (tudomásom szerint készült egy ilyen irányba kitekintő, alapvetően a futurista színházművészettel foglalkozó, Zita Bugbee által írt doktori disszertáció 2003-ban). A kifejtés még várat magára, mint ahogy a nevek listája is bővíthető.