Amfiteater, letn. 13, št. 2, 2025

UDK 793.3:7.037.3
DOI 10.51937/Amfiteater-2025-2/46-65

Povzetek

Članek obravnava razvoj futurističnega plesa in vlogo Giannine Censi kot ključne osebnosti te umetniške oblike. Futurizem je kot umetniško gibanje zavračal tradicionalne estetike, zlasti balet in klasični ples, ter si prizadeval za radikalno prenovo plesnih izraznih sredstev. Osrednje zamisli futurističnega plesa so temeljile na negaciji gracioznosti, lepote in simetrije ter na poveličevanju strojev, tehnologije, hitrosti in agresivnosti. Sočasni razvoj modernega in sodobnega plesa pa je v umetniško formo prinesel koncept svobode, osvoboditve telesa in upor proti družbenim normam, pri čemer je ženskam uspelo dosegati vlogo avtonomnih izvajalk in ustvarjalk. Pionirke, kot so Isadora Duncan, Loïe Fuller in druge, so s svojimi inovacijami v plesu poudarile subjektivnost, samozavest in feministične elemente. Ta vpliva sta se zlila v plesalki Giannini Censi, ki je na področju futurističnega plesa predstavljala edinstveno figuro, saj je s sodelovanjem s F. T. Marinettijem in z neposrednim uresničevanjem njegove vizije ustvarila koncept aeroplesa ali *aerodanza*. Njen ples je temeljil na mehanični gestiki, ki je izražala mehaničnost strojev, hkrati pa je vsebovala tudi erotične elemente in poudarjala žensko telo kot nosilca futuristične tehnologije. S svojo umetniško ekspresijo je zavrnila moški futuristični ideal in vpeljala svojo, žensko subjektivnost, kar je predstavljalo pomemben odklon od tradicionalnih in ideološko sterilnih oblik futurističnega plesa.

Ključne besede: futurizem, moderni ples, spol, ženske v futurizmu, avantgardna gibanja, Giannina Censi

Manca Lipoglavšek je doktorska študentka in mlada raziskovalka na UL AGRFT. Leta 2024 je na taisti akademiji zaključila magistrski študij dramaturgije in scenskih umetnosti z magistrskim delom o vlogi in položaju žensk v italijanskem futurizmu. Njeno raziskovalno delo je osredotočeno na spregledane prispevke ženskih ustvarjalk h gledališki in filmski zgodovini. Razmisleke o scenski umetnosti in filmu objavlja v različnih strokovnih revijah, časopisih in gledaliških listih. Poleg tega piše dramska besedila, ustvarja avtorske performanse in se ukvarja z gledališko pedagogiko.

manca.lipoglavsek@agrft.uni-lj.si

Futuristični aeroples in Giannina Censi

Manca Lipoglavšek
Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, Univerza v Ljubljani

Uvod: futuristična ideja plesa[1]

Ples ni bil primarna oblika futuristične umetnosti, zato so se futuristi s plesom kot umetniško formo začeli ukvarjati šele relativno pozno (F. T. Marinetti kot osrednja figura gibanja je futuristične smernice za ples v manifestu orisal šele leta 1917). Pa vendar je futuristično gibanje z Marinettijem na čelu izoblikovalo tudi svoj koncept plesa, ki ga je osnovalo na negaciji uveljavljenih vrednot gracioznosti, lepote in simetrije, s čimer je želelo na novo definirati ples kot instrument za artikulacijo »demistificirane in razčlovečene estetike« (Mewin 73). Kot v vsem drugem je tudi v plesu futurizem poveličeval stroje, energijo, hitrost in mehanizacijo pa tudi nevarnost in nasilje; futuristični ples naj bi hkrati zrcalil in vzbujal najbolj destruktivne človeške vzgibe ter človeški primitivizem in brutalnost. Futuristični ples bi moral »slaviti herojskega človeka, katerega cilj je zlitje s stroji – utelešenji hitrosti in vojne – ter obvladovanje Vélikih Eksplozivov« (Marinetti, »Manifest« 52–53). K plesu so futuristi pristopali kot pesniki in literati, ne kot plesalci, zato so telo plesalca (plesalke) v skladu s svojim mehaniziranim idealom človeka videli predvsem kot stroj, ki na odru lahko proizvaja želene znake; v tem vidijo potencial za alternativni način izražanja ultimativnega človekovega spoja s strojem. Kot izpostavi Ted Mewin, za futuriste estetski užitek v plesu lahko izvira le iz poustvarjanja skoraj seksualnega vznemirjenja in navdušenja, ki ga čutijo nad tehnologijo (78). Skozi ples naj bi plesalec opeval in poudarjal znake človekove inteligence in odličnosti, kot so višina letala v zraku, moč avtomobilskega motorja in rjoveči zvoki kompleksnih strojev. Plesalec nič več ne prikazuje zgodbe in jasnih vsebin, ki bi jih bilo mogoče razumeti znotraj pravil baleta; ples mora biti abstrakten. Futuristični ples mora torej prekiniti s tradicijo klasičnega plesa, predvsem baleta, in razbiti njegov semiotični sistem – ikonoklazem je za futuriste nujen tudi v plesu. Futurizem želi vpeljati nov plesni slog, ki bi bil sofisticiranemu buržoaznemu občinstvu, ki ga futurizem prezira, tuj in šokanten.

1 Avtorica članka je vključena v program »Mladi raziskovalci«, ki ga (so)financira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna, ter v raziskovalni program »Gledališke in medumetnostne raziskave« (P6–0376), ki ga (so)financira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

Sočasni razvoj modernega plesa

Iste družbene spremembe, ki so omogočile razvoj avantgardnih gibanj, kot je futurizem – vse večja industrializacija, vzpon srednjega razreda (z več prihodka in več prostega časa), zaton viktorijanskih družbenih omejitev in s tem povezano zavračanje socialnih hierarhij – so sočasno omogočile tudi novo obliko plesa, ki je izhajala predvsem iz zavrnitve omejujočih principov klasičnega baleta. Zgodovinsko je bil med drugim poimenovan »svobodni ples«, »radikalni ples«, »novi ples« itd., danes pa ga imenujemo moderni in sodobni ples;[2] ta je bil za tedanje občinstvo skoraj tako tuj in šokanten kot futuristični projekti.

Pomembna elementa modernega plesa sta (bila) osvoboditev, v prvi vrsti osvoboditev telesa, in upor, med drugim upor proti restriktivnim družbenim normam. Vidimo lahko vzporednice, ki jih je mogoče povezati tudi z željo po ženski osvoboditvi v širši družbi, kjer so se ženske postopoma borile za vse več pravic in svobоščin, pa tudi s futuristično željo po uporu proti tradicionalistični kulturi. Morda ni nezanemarljivo, da so bile skorajda vse, ki so področje plesa revolucionirale v tem zgodnjem obdobju modernega plesa, ženske, med njimi Isadora Duncan, Loïe Fuller, Grete Wiesenthal, Ruth St. Denis, Martha Graham in Mary Wigman (v Sloveniji tudi njena učenka Meta Vidmar pa tudi učenka Rudolfa Labana Pia Mlakar ter reformatorka plesa in pomembna ustvarjalka Delavskega odra, dunajska plesalka Katja Pollak oziroma Katja Delak). Telo plesalke je bilo namreč na prelomu iz 19. v 20. stoletje zaznamovano s »kulturno paradigmo, ki jo je primarno ustvarjal in dokumentiral moški pogled« (Brandstetter 299). Ta je plesu diktirala, naj koreografska sintaksa postane »izključno kinetični označevalec, iz katerega so bile odstranjene vse sledi seksualnosti«, plesalki sami pa, da mora z gibi in s telesom reprezentirati ideale ženske lepote in elegance (prav tam). Med drugim se je moderni ples upiral prav takšni semiotični povezavi med ženskim (plesalkinim) telesom, plesom in erotičnim objektom. Moderni ples pogosto uprizarja žensko subjektiviteto, in sicer na način »transcendence in ne imanence« (Praznik v Franko 11), torej presega izkustvo ženskosti. Na neki način je tako moderni ples skupaj s pozicijami njegovih avtoric lahko razumljen kot globoko feminističen projekt. Katja Praznik zapiše, da »pojav zgodovinskega modernega plesa prav zaradi zavezanosti feministični kulturi zaplete sočasno delovanje modernizma« (prav tam), saj so imela modernistična gibanja (v to kategorijo spadajo tudi avantgarde s futurizmom na čelu) močne seksistične tendence; morda je bila tudi zato plesna inovacija tako redko prioriteta kateregakoli izmed zgodovinskih avantgardističnih gibanj. Kljub temu so tudi znotraj avantgard ustvarjale nekatere plesalke, ki so s svojim delom inovirale

2 Termina »moderni« in »sodobni« ples se v teoriji plesa uporabljata dokaj nediferencirano in nekateri teoretiki zagovarjajo rabo »sodobni« ples kot generično oznako za inovativne in nebaletne prakse 20. in 21. stoletja; drugi, med njimi npr. Mark Franko, ločujejo med plesnimi praksami prve polovice 20. stoletja, ki jih označujejo kot »moderni ples« oziroma »plesni modernizem«, medtem ko z izrazom »sodobni ples« razumejo plesne prakse druge polovice 20. stoletja. V tem članku sledim slednjemu modusu poimenovanja in zato plesne prakse, ki jih obravnavam, imenujem »moderni ples«.

ne le ples kot umetniško zvrst, temveč tudi avantgardna gibanja, ki so jim pripadale: omeniti je nujno denimo Sophie Taeuber-Arp in Emmy Hennings, ki sta, izhajajoč iz kabaretske tradicije, ustvarili dadaistično obliko abstraktnega plesa (Andrew 82).

Ena od najpomembnejših in, kot bomo videli, za primerjavo z zgodnjo obliko futurističnega plesa najzanimivejših inovatork plesa je bila gotovo Isadora Duncan (1877–1927), ki je iznašla stil »svobodnega« in »naravnega« gibanja, pri čemer se je zgledovala po klasični antični grški umetnosti, ljudskih in družabnih plesih, naravi in naravnih silah. Njeno delo je poveličevalo ples kot avtonomno umetnost. Za njen ples se je uveljavil izraz svobodni ples. Delovala je v skladu z idejo, da mora ples izražati resnične občutke, strasti in inspiracije, s čimer naj bi v plesu ohranjala avtentičnost. Mark Franko trdi tudi, da je kot umetnica uprizarjala žensko subjektiviteto in da lahko njen ples razumemo kot politiko spola. »V javnem prostoru je nameravala utelesiti žensko subjektiviteto in tako zavrniti mesto ženske v zasebni sferi« (25), pri tem pa je v javni prostor pripeljala teme, kot so čustvenost, družina in seksualnost, ki so bile sicer omejene zgolj na zasebno sfero – kar pa njihovo ekspresijo utemelji kot politično stališče. »Isadora Duncan […] z zavračanjem pretirano skicirane čustvenosti, […] s tem, ko dobesedno pleše na njenih robovih, obenem zavrne dvojnost zunaj/znotraj ali žensko/moško« in s tem, da ni »ne znotraj ne zunaj«, takšne dvojnosti kritizira (Franko 32). Podobno bi lahko rekli, kot bomo videli, tudi za futuristične plesalke. O Isadori Duncan so pisali in jo komentirali tudi v avantgardistični reviji *Tank*, kjer je avtor pod inicialkami »g.r.« (najbrž Ferdo Delak) Duncan slavil kot pionirko »nove plesne umetnosti«, ki je »zavestno je prekinila s tradicionalnim baletom in uvedla ritmične, izrazne, dramatične geste z glasbeno spremljavo« (*Tank* 44). Kot opaža Tomaž Toporišič, je »Delak, skupaj s Černigojem in skupino, zbrano okoli revije *Tank*, delil s futuristi kritičen odnos do klasične, meščanske umetnosti« (13), pri čemer »g.r.« Isadoro Duncan izpostavlja kot umetnico, ki je s to tradicijo prelomila. Hkrati pa, izpostavlja Toporišič, je Delak »– in prav v tem se je razlikoval od večine futuristov – […] zagovarjal marksistično pozicijo« (prav tam) in objava o Isadori Duncan v *Tanku* plesalko hvali prav z marksistične pozicije: »Isadora Duncan ni bila proletarska umetnica, ampak umetnica, ki jo je zaradi propadanja meščanstva zaneslo s poti in tako ni več našla svojega mesta v okviru meščanstva, zato se je poskušala približati delavstvu, samo v proletariatu je videla razumevanje za umetnost, ki je hotela biti resna in nekaj več kot draženje čutil starega 'baleta'« (*Tank* 44).

Pomemben vpliv na kasnejšo podobo futurističnega plesa je imela tudi Loïe Fuller. Njen izčiščeni in improvizacijski ples, v katerem je z uporabo svetlobe, tančic in neprestanega gibanja njeno telo malodane izginilo, je bil po mnenju Mallarméja telesni ekvivalent pesmi: »ni plesala, ampak pisala s telesom«; »ni ženska, ampak metafora« (nav. po prav tam 38). Prav ta izbris telesnosti, ki je sicer plesu imanentna, je fasciniral futuriste, tako kot tudi njena uporaba tehnologije (osvetljave) kot ključne

komponente plesa ter dinamična in kinetična kvaliteta njenih gibov, v katerih so videli futuristični potencial (Mewin 90).

Manifest futurističnega plesa

Kako naj bi bil videti futuristični ples in kakšne so ideje za njim, je definiral Marinetti v svojem *Manifestu futurističnega plesa* (*Manifesto della danza futurista*, 1917). Ta, kot drugi futuristični manifesti, poskuša iznajti nova pravila, ki bi poživila umetniško formo. Predpisuje ikonoklastičen pristop k umetnosti, zavračanje umetnosti preteklosti in zahteva, da umetnost zrcali ter hkrati spodbuja najbolj destruktivne človeške impulze.

V prvem delu manifesta Marinetti oriše selektivno zgodovino plesa kot rituala kot nečesa svetega (za futurista je to seveda nekaj slabega). Opisuje »prve vzhodnjaške plese«, ki naj bi bili z religiozno grozo obarvane »ritmizirane in simbolične pantomime, naivni posnetki krožnega gibanja nebesnih teles«; kamboške in javanske plese, ki se v njegovem pogledu odlikujejo po svoji »matematični natančnosti« in »arhitektonski eleganci«; arabske in perzijske plese (sem iz neznanega razloga uvršča tudi sudanske plese), ki jih označi kot »opolzke« in ki se mu zdijo v svojem bistvu pravzaprav ritual zapeljevanja; in tako dalje (Marinetti, »Manifest« 52). Nadalje trdi, da so »po smrti in pogrebu slavnega italijanskega baleta« (prav tam) ti antični, eksotični in »divjaški« plesi doživeli renesanso na Zahodu, kar označuje za pasatistično, preživeto in anahronistično; seveda, futurizem se mora vedno premikati naprej, v njem ni prostora ne za antiko ne za senzualnost.

V nadaljevanju manifesta se Marinetti poimensko referira na številne delujoče ustvarjalce in ustvarjalke, ki se po njegovem mnenju približujejo plesni estetiki, ki bi lahko ustrezala futurističnim idealom. Tu se znajdejo celo »klasični« plesalci; omeni denimo Vaclava Nižinskega, ki nam je po njegovem mnenju »prvi pokazal čisto geometrijo plesa, osvobojeno mimike in čutne vzburjenosti: božansko moč mišičevja« (prav tam).

Glede na Marinettijev deklarirani prezir do žensk je zanimivo, če ne celo ironično, koliko zaslug za iznajdbo novih plesnih estetik, ki jih občuduje, prizna ženskam, tudi če se mu zdi, da niso šle dovolj daleč, ali če v njihovem delu najde pasatistične ali sentimentalistične »pomanjkljivosti«. Celo kot najbližjo ustreznico futurističnemu idealu imenuje ples, ki ga je razvila ženska – Loïe Fuller. Trdi namreč, da je futuristom od sodobnih plesalk najbližja prav ona, poleg nje pa še črnski *cake-walk* zaradi njihove uporabe električnih luči in mehaničnega gibanja. Anja Klöck izpostavlja tudi, da se v tem manifestu v Marinettijevem razmišljanju o plesu in reprezentativnih praksah, ki jih opisuje, prvič pojavi potreba po plesalki, torej po ženski v futurizmu; do tedaj je bil futuristični idealni svet vedno prostor, iz katerega so bile ženske popolnoma

izključene (399–400). Vsi načrti za plese, ki jih zapiše na koncu manifesta, so namreč soli, namenjeni ženskim plesalkam. S tem se v futurističnem diskurzu začne odmik od asociacije ženske z naravnim, sentimentalnim in pasatističnim – Marinetti prvič prizna možnost, da lahko tudi ženske vstopijo v futuristično paradigmo tehnologije in napredka.

V njegovem pisanju o Isadori Duncan je (diametralno nasprotno z zapisom o Duncan v reviji *Tank*)[3] po drugi strani jasno berljiv prezir do čustvenosti, sentimentalnosti in ženstvenosti, za katero se mu zdi, da jo njen ples uteleša. Njen svobodni ples, v katerem se po njegovo »v celoti […] predaja izražanju strasti«, je po Marinettiju zgolj poskus »poživiti, obogatiti in na tisoč različnih načinov uglasiti ritem telesa ženske, ki lenobno odklanja, lenobno vabi k sebi, lenobno sprejema in lenobno objokuje moškega, ki jo edini lahko čutno poteši« (Marinetti, »Manifest« 52). Njegova končna sodba je, da Isadori Duncan nikoli ni uspelo prikazati drugega kot »zelo zapletena občutja obupne nostalgije, krčevitega poželenja ali otroške igrivosti« (prav tam).

Delo Isadore Duncan neposredno primerja s plesom Valentine de Saint-Point, nekdanje futuristke, ki je svojo futuristično-ideistično idejo plesa predstavila leta 1913. Po Marinettijevem mnenju je Saint-Point imela pravilno idejo, a je v izvedbi zapadla v pasatističnost. Marinetti njenemu plesu očita, da je hkrati potopljen »v zastarelo grško in srednjeveško čutenje« ter da gre za »statične abstrakcije, ledeno hladne in oropane čustev«[4] (prav tam). Do njenega plesa je kritičen, ker je v njegovem pogledu občutje tega plesa »enolično, omejeno preprosto in dolgočasno zapredeno v starinsko nesmiselno ozračje strašljivih mitologij, ki danes nimajo več pomena«, ter ga označi za »[h]ladno geometrij[o] poz, ki nimajo nič skupnega z veličastno dinamično senzibilnostjo modernega življenja« (prav tam). Valentine de Saint-Point nato primerja še z Émilom Jaques-Dalcrozom, ki ima po njegovem mnogo bolj moderne ambicije, a še vedno zelo omejene učinke.

Vse to, pravi Marinetti, vključno z omejitvami človeških mišic, je treba preseči; treba je stremeti po plesu idealnega motoriziranega telesa. Geste plesalca morajo imitirati premike strojev v preparaciji na združitev človeka in stroja; futuristični ples mora biti »kovinski«, prav tako se mora znebiti glasbe, saj je glasba »že v osnovi nostalgična« in zato inherentno pasatistična; namesto tega naj uporablja hrup. »Hrup je jezik novega življenja ljudi-strojev« (prav tam). V hrupu naj bi se združevali različni ritmi, ki bi jih moral futuristični ples simultano udejanjati. Marinetti zapiše, da bo futuristični ples »disharmoničen / neprijazen / antigraciozen / asimetričen / sintetičen / dinamičen / svobodnobeseden« (prav tam).

3 Revija *Tank* je tudi sicer, podobno kot Kosovel, zavzemala neprimerno bolj neseksistične pozicije kot npr. Marinetti, o čemer priča tudi pomembna funkcija Katje Pollak v slovenski zgodovinski avantgardi.

4 Za Marinettija ni nič novega, da si nasprotuje tudi znotraj istega stavka. A vendarle je glede na to, kako futurizem prezira čustvenost, nenavadno, da Valentine de Saint-Point očita prav premalo čustev. Morda mu njena vizija ženske, ki ji čustva ne vladajo, vendarle ni bila tako všeč, kot se na podlagi manifestov zdi, da bi mu morala biti.

V manifestu Marinetti oriše tudi načrte in koreografijo za tri plese, ki si jih zamisli kot idealno izpeljavo futuristične ideje plesa. V futuristični maniri so to plesi, ki poveličujejo vojno, nasilje in stroje: *Ples šrapnelov* (*Danza dello sharpnel*), *Ples mitraljeza* (*Danza della mitragliatrice*) in *Ples letalca* (*Danza dell'aviatore*). Slednji je edini, ki je bil kdaj izveden. V načrtu za *Ples letalca* si Marinetti zamisli, da mora plesalka »povzročati nenehno drhtenje sinjih tančic« (Marinetti, »Manifest« 53) – idejo za tovrstni ples tančic si jasno izposodi od Loïe Fuller. Plesalka mora imeti na prsih namesto rože »velik propeler iz celuloida, ki se že sam po sebi zatrese ob vsakem premiku njenega telesa«, na glavi pa mora imeti bel klobuk v obliki monoplana (prav tam).

Prvi poskusi (proto)futurističnega plesa

V naslednjih letih je sledilo več poskusov utelešenja futuristične ideje plesa, z večjim ali manjšim uspehom. (Proto)futuristične plesne stvaritve so bile včasih uprizorjene kot *entr'actes* (vmesni prizori v odmorih) med futurističnimi seratami (Berghaus, »Danza« 6; Berghaus, »Editorial« XVII).

Suria »Wy« Magito je bila ena od plesalk, ki so sodelovale v teh prvih poskusih. Magito, katere plesni stil Katia Pizzi opiše kot »mehanično-grotesken« balet z elementi commedie dell'arte, jazzovskih sinkopiranih ritmov in avtomatiziranih gest, je plesala v več koreografijah futuristov (193). Največjo vlogo je odplesala v »mehanskem baletu« *Anihccam del 3000* (*Stroj leta 3000*, 1924)[5] Fortunata Depera, v katerem je poosebljala lokomotivo ob prihodu na železniško postajo, eno od dveh v koreografiji.[6] Magito je plesala na onomatopejsko pesem zvokov vlakov Franca Cavole, lokomotivo pa je bolj kot z gibi predstavljala s težkim neupogljivim cilindrastim kostumom, ki ga je iz kovinsko pobarvanih potapljaških oblek dizajniral Depero (prav tam 101). Nastopila je tudi na futuristični serati ob razstavi *aeropitture* Enrica Prampolinija leta 1930, kjer je ob spremljavi orkestriranega hrupa uplesila Prampolinijeve aeroslike in s tem izvajala protorazličico aeroplesa (prav tam 176).

Ruska balerina Jia Ruskaja,[7] ki je v Italiji ustanovila tudi svojo plesno družbo ter plesno šolo, v katero je sprejemala samo ženske, je prav tako občasno sodelovala s futuristi. Jia Ruskaja je plesala v *Balletto meccanico futurista* (*Futuristični mehanski balet*, 1922) Iva Pannaggija in Vinicia Paladinija, v katerem so tako mehanična scenografija kot mehanizirani gibi plesalcev ponazarjali mehanizacijo industrijskega dela. A Ruskaja ni plesala ne kot ena izmed robotiziranih delavcev, ki so sestavljali zbor, ne kot ena

5 »Anihccam« v naslovu je beseda »macchina« (it. 'stroj'), napisana od zadaj.

6 Kot druga lokomotiva je plesal plesalec Paolo Azari.

7 Jia Ruskaja je umetniško ime Evgenije Fjodorovne Borisenko; ime je (italijanski) fonetični zapis ruskega stavka, ki pomeni »Jaz sem Rusinja«. Z Ruskajo je kasneje, po svojem sodelovanju s futurizmom, plesala tudi Giannina Censi (več o njej v nadaljevanju), a samo v klasičnih baletnih predstavah (Berghaus, »Danza« 34).

od glavnih plesalcev, ki sta v težkih rigidnih mehaničnih kostumih upodabljala zlitje človeka in stroja; kakšna natanko je bila njena vloga, iz dostopnih virov ni mogoče razbrati, s fotografij pa je razvidno, da je plesala v kostumu kovinske barve, ki pa je še najbolj spominjal na kostume tedanjih ameriških jazzovskih plesalk (Pizzi 145–6).

Omeniti je treba tudi plesalke in plesalce, ki so sodelovali v futurističnem pantomimskem gledališču. Futurizem je v svojem nenehnem iskanju novih, originalnih uprizoritvenih formatov, ki še niso postali kanonski ali (po mnenju futuristov) zastareli, posegel tudi po mimu oziroma pantomimi. Futuristično obliko pantomimskega teatra sta na podlagi commedie dell'arte zasnovala pisatelj in režiser Anton Giulio Bragaglia in slikar Enrico Prampolini.

Prampolini je leta 1918 povabil ukrajinsko plesalko Ileano Leonidoff,[8] ki je leto prej odigrala glavno vlogo v edinem ohranjenem futurističnem filmu *Thais* (1917, rež. Anton Giulio Bragaglia), za katerega je Prampolini zasnoval kostume in scenografijo, da na razstavi njegovih slik uprizori t. i. »mimoplastični« plesni performans. Njen plesni nastop, ki ga je izvedla bosa, je bil na videz improviziran in se je stilsko zgledoval po svobodnih ritmičnih gibih Isadore Duncan in nemških modernističnih plesalk (Veroli 136–7).

Bragaglia je leta 1922 ustanovil Teatro Sperimentale degli Indipendenti (Eksperimentalno gledališče neodvisnih), v katerem je med drugim uporabljal tudi principe pantomime. Gledališče je imelo svojo plesno sekcijo, v kateri je plesala in koreografirala tudi Jia Ruskaja, poleg nje pa sta v mimodramah, pantomimah, baletih, plesnih koncertih in drugih plesu bližnjih gledaliških formatih, ki jih je gledališče prirejalo, plesali še Anita Amari in Lena Ertel (Taddeo 68–9). Koliko in kako, če sploh, so bili ti plesi futuristični, iz dostopnih virov ni možno razbrati.

Leta 1927 je Prampolini v Parizu osnoval Théâtre de la Pantomime Futuriste (Gledališče futuristične pantomime), katerega zvezda je bila italijanska igralka, koreografinja in plesalka Maria Ricotti. V uprizoritvah je gledališče sledilo futurističnim načelom sintetičnega in varietejskega gledališča, in uprizoritve so bile navdihnjene z najrazličnejšimi gledališkimi in plesnimi tradicijami, pristopi, tehnikami in vsebinami, med njimi s commedio dell'arte, folkloro in Ballets Russes Djagileva, med drugim tudi zato, ker Prampolini ni imel nikakršnega plesnega ozadja in tako ni imel znanja, s katerim bi lahko koncipiral novo plesno formo. Čeprav so ga gledališki listi navajali kot koreografa, je mogoče ugibati, da je večinoma deloval kot scenograf in režiser (Veroli 137). Samo ugibamo lahko, koliko je s svojim koreografskim ozadjem h koreografijam prispevala Maria Ricotti, saj se ni ohranil noben dokument, ki bi o tem pričal;[9] Aldo

8 Ileana Leonidoff je umetniško ime Elene Sergejevne Pisarevskaje.

9 Maria Ricotti je verjetno vplivala na Prampolinija, saj je s pomočjo svojega partnerja priskrbela denar za produkcijo, kar je gotovo okrepilo njeno pozicijo tudi pri snovanju in izvedbi uprizoritve. Kako daleč je ta vpliv segel in ali je imela vpliv tudi na koreografije, pa ni znano.

Milohnić izpostavlja pantomimo *Le Drame de la solitude* kot »igralski peskovnik za Mario Ricotti, ki ji je kot svoji ključni sodelavki in podpornici pri izvedbi projekta Gledališča futuristične pantomime Prampolini preprosto moral pustiti proste roke pri nastopu, katerega namen je bil igralkin show« (202). Ko je Prampolini s svojimi pantomimami potoval v Italijo, je kot glavna plesalka v njih nastopala tudi Wy Magito (Pizzi 193).

V edini produkciji Prampolinijevega pantomimskega gledališča[10] sta nastopila tudi slovensko-češki plesni par Lidija Wisiak in Václav Vlček pa tudi dve baletni solistki iz Ljubljane, Erna Mohar in Vali Smerkolj (Milohnić 192). Wisiak in Vlček sta s Prampolinijem sodelovala v seriji desetih pantomim, izmed katerih so bile nekatere bolj, nekatere manj (ali sploh ne) futuristične ali avantgardistične. V teh pantomimah sta Wisiak in Vlček interpretirala serijo vlog: nimfo in njenega ljubimca, ki se združita v hermafrodita; nimfo in satira, ki med ljubezenskimi igricami iz gozda zatavata v velemesto (v izrazito futuristično naravnani pantomimi *Les Trois Moments*); trgovca, ki zasleduje idealno žensko, in enega od arhetipov idealne ženske (v pantomimi *Le Marchand de cœurs*, ki jo je Vlček tudi koreografiral in v kateri so kritiki prav Vlčka in Wisiak prepoznavali kot najbolj futurističen element uprizoritve); japonsko princeso (to plesno interpretacijo Lidije Wisiak so kritiki še posebej hvalili); ter barmana in eno od njegovih steklenic žganih pijač v pantomimi *Cocktail*, scenarij za katero je spisal Marinetti in ki je bila od vseh najbolj futuristična. Kritiki so ponovno še posebej hvalili Vlčka in Wisiak; češki kritik Emanuel Siblík je zapisal, da se je v prizoru »Wisiakova kot uporniški liker skoraj penila od gibanja« (nav. po prav tam 206), poročevalec časnika *Jutro* pa je »poudaril, da je v tej pantomimi na Vlčku in Wisiak 'slonelo vse', vsa 'dramatična napetost'« (prav tam), in takole opisal njun ples: »Kakor je Vlček razumski in sestavljajoč, je Lidija Wisiakova v prvi vrsti čustvena« (nav. po prav tam).[11]

Z eno od plesalk, ki je pod Prampolinijevim vodstvom ustvarjala v Théâtre de la Pantomime Futuriste, z Zdenko Podhajsko, je Prampolini ustvaril tudi plesna performansa, katerih tematika in estetika sta bili osnovani na športu: *Tenis* in *Nogomet*. Oba sta bila uprizorjena na futurističnem festivalu Esposizione del Decennale della Vittoria v Torinu ob deseti obletnici zmage v prvi svetovni vojni (Veroli 137).

Čeprav je Prampolinija, kot pričajo številni manifesti, ples močno zanimal, pa je vprašljivo, koliko mu je uspelo izoblikovati futurističen koreografski stil; ohranjene kritike in časopisna poročila pričajo o »nefuturističnem« videzu plesnih in pantomimskih nastopov v večjem delu pariške (in delno tudi italijanske) uprizoritve; o nekaterih drugih prizorih, še posebej tistih, v katerih sta imela Wisiak in Vlček največjo vlogo, pa so pisali kot o izrazito futurističnih (Milohnić 198–206). Tako tudi

10 »Produkcije niso poimenovali z nobenim posebnim imenom, tako da poimenovanje Gledališče futuristične pantomime uporabljam tako za produkcijo kot za skupino, ki jo je uprizorila. Dodaten razlog, da lahko govorimo o sinonimu, je dejstvo, da Prampoliniju in sodelavcem, razen te, ni uspelo ustvariti nobene druge uprizoritve pod imenom tega gledališča« (Milohnić 199).

11 Za več o sodelovanju Lidije Wisiak in Vaclava Vlčka s Prampolinijem prim. Milohnić 198–213.

plesalke njegove »futuristične pantomime« niso izoblikovale avtentično futurističnega plesnega sloga, saj so se še vedno zanašale predvsem na klasične plesne tehnike in teorije. Izjema sta morda prav Lidija Wisiak in Václav Vlček, ki sta bila po pričevanjih iz prve roke »najbolj zvesta interpreta futuristične senzibilnosti in koreografije« (nav. po prav tam 212) in po besedah samega Marinettija »tipična futuristična mima« (nav. po prav tam). Njuna futuristična »epizoda« res ni trajala dolgo; a enako velja tudi za nekaj let kasneje morda najpomembnejšo futuristično plesalko, ki je svoje plese osnovala neposredno na Marinettijevih manifestih, Giannino Censi.

Aerodanza: Giannina Censi

Giannina Censi, ki je s futurizmom sodelovala le za kratek čas v njegovem poznem obdobju, v zgodnjih 30. letih, je pri snovanju svojega futurističnega plesa sodelovala neposredno z Marinettijem in udejanjila vizijo futurističnega aeroplesa oz. *aerodanza*, kot jo je ta orisal v *Manifestu futurističnega plesa*. Pri tem je »nasprotovala odsotnosti javnega glasu za ženske«, tako da je uporabljala »lastno telo kot lingvistični in aeromehanski instrument«, in s centriranjem svojega ženskega telesa zavrnila paradigmo maskulinistične aeromehanske futuristične vizije (Pizzi 234), s čimer ji je v mehansko estetiko futurizma uspelo vnesti ženstven spekter občutenj, form, gest in zvokov. Futurizmu se ni nikoli uradno pridružila, čeprav v njenem delu že pred neposrednim sodelovanjem z Marinettijem lahko najdemo jasen odsev futurističnih plesnih idealov (Veroli 138). Njeno sodelovanje s futurizmom je bilo tudi izredno kratko; v celoti se je odvilo v nekaj mesecih leta 1931 in 1932.

Giannina Censi se je rodila staršem glasbenikom leta 1913 v Milanu, istega leta, kot je njena teta Rosina Ferrario kot prva ženska v Italiji pridobila pilotsko dovoljenje. Že od malega je bila Censi fascinirana s svojo teto, ki je lahko letela, in s samim konceptom mehanskega leta; v tem je tudi našla navdih za svoj kasnejši aeroples, umetniško smer, katere prva in edina predstavnica je bila (Berghaus, »Danza« 34). Že od malega se je tudi učila plesati balet v operni hiši La Scala pod mentorstvom znamenitega baletnika Enrica Cecchettija. Leta 1928 ali 1930 pa je balet s poudarkom tudi na atletski vadbi študirala v Parizu pod mentorstvom ruske balerine Ljubov Jegorove[12] (prav tam 4). Pod njenim vodstvom se je spoznala z najrazličnejšimi plesnimi tehnikami in zvrstmi, od španskega flamenka do indijskih plesov, in že v tem času jo je fasciniral moderni ples, med drugim ples Isadore Duncan. Tu se je tudi naučila robatih, asimetričnih plesnih gibov, s katerimi je kasneje vstopala v futuristično plesno estetiko. Med

12 Viri si nasprotujejo glede tega, kdaj je Censi dejansko trenirala v Parizu; v intervjuju z Berghausom Censi navaja, da se je pod vodstvom Jegorove učila v letih 1927–1928, torej ko je imela 15 let, iz njenih dnevniških zapiskov pa je videti, da je bila v Parizu morda šele dve leti kasneje, torej tik pred začetkom svojega sodelovanja s futurizmom (Pizzi 236). Jegorova je bila sicer izredno priznana plesna učiteljica, ki je med drugimi učila tudi Antona Dolina, Sergeja Lifarja, Zeldo Fitzgerald in hčer Jamesa Joycea Lucio Joyce.

študijem v Parizu se je osredotočala predvsem na to, kako bi gibanje modernih tehnoloških orodij lahko prevedla v plesne gibe, kar prav tako lahko vidimo kot napoved njenega futurističnega dela (Pizzi 236). Po vrnitvi v Italijo je tako Censi kljub svoji klasični baletni izobrazbi prekinila s klasično tradicijo in začela razvijati lastno obliko modernega plesa.[13]

Njena prva javno uprizorjena koreografija z naslovom *Le Stelle* (*Zvezde*, 1929) je že vključevala modernistične elemente v svojem plesnem zarisovanju gibanja zvezd. Svoja prva moderna plesa *Opij* (*Oppio*) in *Mehanska groteska* (*Grottesco meccanico*) je uprizorila leta 1930 v gradu Sforzesco v Milanu; kritiki so ju v dnevnem časopisju že naslednji dan imenovali za futuristična, a ona sama je kasneje, po svoji dejanski izkušnji s futurizmom, to oznako zavrnila (Berghaus, »Danza« 34). Aprila 1931 je nato uprizorila serijo plesov, s katero je želela prikazati razvoj plesa od 16. do 20. stoletja; zadnji del je imel, kot je zapisal kritik za časopis *Oggi e domani*, »futuristično intonacijo – vizija letala, ki se bojuje z nebesnimi elementi« (nav. po prav tam 5). Gre torej za njen prvi poskus *aerodanza* oz. aeroplesa, ki ga je nato razvijala v okviru futurizma in po katerem je zaslovela. Podobno serijo plesov je maja istega leta ponovila še trikrat, pri čemer je zadnji del s futuristično zasnovo, naslovljen *Sinfonia aerea* (*Zračna simfonija*), še dodelala. Glasbo zanj je komponiral Riccardo Pick-Mangiagalli, na klavirju pa jo je odigrala kar njena mati Carla Censi. V *Sinfonia aerea* je na odru poustvarjala gibanje letala, ki se na nebu bori s silami vetra, dežja in toče; prav to posnemanje mehanskega gibanja je bistvo *aerodanza*. Kasneje je v intervjuju za časopis *L'Eco Dell'Isonzo* ta ples imenovala kot svoje prvo veliko originalno delo (prav tam).

Aeroplesi Giannine Censi za izvedbo niso potrebovali težkih mehanskih kostumov ali električnih žic, ampak je mehaničnost dosegala samo z gesto in telesnostjo. Njeno gibanje je bilo tako neinhibirano in »naravno« tudi v svojem posnemanju mehaničnega gibanja strojev. S svojim mehaniziranim gibanjem je stremela po »fluidni, holistični integraciji telesa in tehnologije«, s čimer je po mnenju Katie Pizzi presegla Mejerholdovo biomehaniko in druge poskuse združevanja mehaničnosti in telesnosti, vključno z vsemi prejšnjimi poskusi koreografij mehanskega futurističnega plesa (235).

Med svojo zgodnjo kariero je Censi spoznala več futurističnih pesnikov, med njimi Escodaméja, Fillio in Bruna Sanzina, ki so ji posvetili več svojih *aeropoesie* (aeropesmi).[14] Že kmalu po njeni vrnitvi iz Pariza jo je oče predstavil tudi svojemu prijatelju, F. T. Marinettiju. Ko je Censi Marinettiju povedala, da želi revolucionirati ples, je bil navdušen in v njenem povezovanju plesa z letalstvom prepoznal futuristični potencial, ki ga je fasciniral že od objave *Manifesta futurističnega plesa* – v njej je videl idealno plesalko, ki bi lahko uresničila njegovo idejo *Plesa letalca*. Censi je začela

13 Sicer je še po svojem sodelovanju v futurističnem gibanju plesala tudi klasični balet.

14 Escodamé je psevdonim Michela Leskovica, futurističnega pesnika slovenskega rodu. Fillia je futuristični psevdonim pesnika Luigija Colomba.

delati z Marinettijem: recitiral je svoje pesmi, polne onomatopoije, šepetanja in kričanja, Censi pa jih je sproti plesno interpretirala (Berghaus, »Danza« 34). Marinetti je Censi svetoval tudi, naj leti z akrobatskim pilotom Mariem de Bernardijem, ki ji ga je predstavil, da bi bolje razumela občutke in mehaniko leta letala (prav tam 5). Kasneje je povedala: »V plesih sem uporabila svoje telo, da bi izrazila, kar je Bernardi izrazil s svojim letalom« (prav tam 34). Rezultat tega sodelovanja so bili plesi, ki jih je Censi izvajala kot del enomesečne turneje uprizoritev Marinettijeve drame *Simultanina: divertimento futurista in sedici sintesi* (*Simultanina: futuristično razvedrilo v šestnajstih sintezah*, 1931) maja in junija 1931, v kateri je sodelovala kot edina ženska. Svoj ples je izvedla kot vmesni prizor (*entr'acte*) med odmorom uprizoritve.

Plesala je v tesno oprijetem srebrnem trikoju, katerega površina naj bi spominjala na svetleč trup letala – s tem je bila istočasno seksualizirana in tehnologizirana. To erotičnost mehaniziranega telesa v popolnem ravnotežju telesnosti in tehnologije si je Censi želela doseči (Pizzi 238). V svojih aeroplesih je tako Giannina Censi skozi »naravno« mehansko gestiko utelesila nedvoumno spolno zaznamovan hibrid ženskega telesa in stroja, v nasprotju s pred tem izključno moško futuristično paradigmo mehaniziranega človeka (prav tam 235). V tem lahko vidimo tudi odraz skoraj erotične fascinacije futuristov s tehnologijo.

Turneja je bila po futurističnih standardih zelo uspešna: gledalci so Censi obmetavali s paradižniki in drugo zelenjavo in ji žvižgali, zato se je predčasno vrnila v Milano, a kritiki so hvalili ne le predstavo, temveč posebej njo. Kot je zapisal kritik za *Il Popolo di Trieste*: »Marinettijeva simultanost se lahko včasih zdi […] kompromitirana z omejitvami odra. A po drugi strani je ples v *Simultanini*, ki ga je zasnovala in izvedla Giannina Censi, ena najboljših stvari, ki sem jih videl od leta 1914« (nav. po Pizzi 238).

Ples letalca – ples letalke

Svoj najbolj znani ples, ki ga je Giannina Censi koreografirala po konceptu *Plesa letalca*, opisanega v *Manifestu futurističnega plesa*, je izvedla na futuristični serati oktobra 1931 v galeriji Pesaro v Milanu, kjer sta se odvijala futuristično tekmovanje poezije ter razstava futurističnih *aeropitture* in futuristične scenografije (Klöck 402). Uvod v njen ples je predstavljalo predavanje, v katerem je Enrico Prampolini futuristični ples predstavil kot »osnovan na volumetrični koncepciji prostora«, s čimer naj bi z gibi in s plastičnimi pozami ciljal na »ponazarjanje […] pokrajin neba in občutkov leta« (nav. po Berghaus, »Danza« 6).

Censi je v svojem plesu interpretirala Prampolinijeve aeroslike in istočasno tudi Marinettijevo aeropoezijo, ki jo je Marinetti sam recitiral v ozadju. Njen ples je tako predstavljal sintezo aeropoezije, aeroslikarstva in aeroplesa – vse troje so bile

relativno nove umetniške zvrsti, ki jih je futurizem teoretsko utemeljil šele nedavno (Klöck 402). Med njenim plesom je Prampolini svoje slike držal v rokah in se z njimi premikal po sobi, pri čemer je sledil njenim premikom. Censi je plesala na praznem odru, bosa, v tesno oprijetem neokrašenem razkrivajočem srebrnem kostumu iz satenaste svile, ki ga je dizajniral Prampolini. Svetleči, skoraj odsevni material naj bi spominjal hkrati na pločevino letala ter na neskončno azurno prostranost neba (Pizzi 240). Nosila je tudi čelado, na katero so bile pritrjene bakrene žice in gumijaste plinske cevi (Berghaus, »Danza« 6).

Njen ples ni imel nikakršne glasbene spremljave niti organiziranega, orkestriranega hrupa, kot to v *Manifestu futurističnega plesa* predvideva Marinetti. Tudi koreografsko ni sledila napotkom, ki jih je za *Ples letalca* začrtal Marinetti, niti ni bil napotkom podoben njen kostum; tako ples kot letalstvo sta se v skoraj petnajstih letih od Marinettijeve ideje do njene izvedbe neprepoznavno spremenila, poleg tega pa Marinetti kot literat ni vedel ničesar o plesu ali koreografiranju. Ples Giannine Censi je bil tako v celoti njeno izvirno koreografsko delo. Koliko je bila koreografija vnaprej izdelana in koliko improvizirana, ne vemo (Veroli 138). V svoji gestiki je Censi imitirala vpliv fizikalnih sil na letalo, ko to vzleta, ko ga premetava nevihta, ko se mu zlomi krilo, ko začenja izgubljati višino in ko pristane. Tehnike, ki se jih je naučila med svojo plesno izobrazbo in iz izkušenj leta z akrobatskim pilotom, je prevedla v gibanje in vibracije letečega stroja, pri čemer je za energične, sunkovite, impulzivne in neenakomerne geste ter gibanje v nenehno spreminjajočem se ritmu uporabljala vse dele telesa. Kot je opisala sama: »[V]se, kar je naredilo letalo, je moralo biti izraženo skozi moje telo. Letelo je, in še več, dajalo je vtis, da so se mu tresla krila, da se je stroj tresel … In moj obraz je moral izražati, kar je čutil pilot« (nav. po Klöck 400). Za to je še vedno uporabljala klasične plesne korake, skoke in obrate, a je temu dodala tudi nove elemente, kot so tek, brce in hitro izmenjevanje napetosti in sprostitve mišic. Kot opaža Günther Berghaus, so »[p]lastičnost njenega gibanja, njeno obravnavanje prostora, ritmična kvaliteta njenih gest in depersonalizacija njenega telesa« njen ples delali »naravno-abstrakten« ter ustvarjali vtis dinamičnosti, ki jo je futurizem visoko cenil (Berghaus, »Danza« 36). Iz svojega plesa je odstranila vsak esteticizem zaradi esteticizma samega in vsi elementi njenega plesa so bili v funkciji ponazarjanja izkušnje leta. Njen aeroples je »zabrisoval meje med žensko in strojem, materialnostjo in spiritualnostjo, umom in telesom, označevalcem in označencem« (Klöck 408).

Serata je bila zelo odmevna, o njej so poročali tako nacionalni kot lokalni časopisi in ogledala si jo je večina pomembnih futuristov pa tudi balerine iz La Scale, kjer je Censi sicer plesala, ter nekaj pilotov. Slednje je Censi še posebej navdušila in čestitali so ji za njeno točno upodobitev njihove doživete izkušnje; njen ples so opisali kot podaljšek izkušnje letenja (Pizzi 240–1). Odzivi kritikov so bili mešani, nekateri so do njenega plesa čutili odpor, drugim se je zdel fascinanten in privlačen (Berghaus, »Danza«

35). Njen ples je bil drzen, ekstravaganten, provokativen in za Italijo v tem času zelo inovativen, vključno z njeno uporabo izredno razkrivajočega kostuma, ki je »sugeriral goloto« (Pizzi 240), kar je bilo v fašističnem režimu šokantno.

Censi je po tej serati svoj *aerodanze* javno uprizorila samo še trikrat. Decembra 1931 je v konservatoriju Verdi v Milanu ponovila svojo serijo plesov, ki so prikazovali zgodovinski razvoj plesa, ki pa jim je v zadnji točki dodala še ponovitev futurističnega aeroplesa, kot ga je izvedla v galeriji Pesaro, a namesto Marinettija je njegovo poezijo recitiral pesnik M. G. Spano. Februarja 1932 je sodelovala v futuristični serati v gledališču Garibaldi v Padovi, kjer je na tekmovanju futuristične poezije odplesala dva aeroplesa na Marinettijevo aeropoezijo, plesno interpretirala štiri Prampolinijeve *aeropitture* in več plesov brez glasbe. Njen zadnji futuristični nastop pa je bil na razstavi futuristične fotografije v Trstu, kjer je plesno interpretirala Marinettijevi pesmi *1000 metrov nad Adrianoplom* in *Let nad milansko katedralo* ter pet Prampolinijevih aeroslik, večer pa zaključila s plesnima interpretacijama pesmi *Veter+Večer* in *Letenje, letenje* Bruna Sanzina (Berghaus, »Danza« 6).

Namesto zaključka – zaključek Censijine kariere

Po tem je Censi opustila sodelovanje s futurizmom, še vedno pa je futuriste navdihovala; likovni umetnik Tullio Crali je njene plese upodobil v celi seriji aeroslik in aeroskulptur (Sina nepaginirano). Censi se je namesto tega posvetila klasični plesni karieri, ki pa se je do leta 1935 že končala – tako zaradi poškodbe kot tudi zaradi nosečnosti, ki je bila rezultat priložnostne afere z (verjetno poročenim starejšim) ljubimcem, ki ni hotel priznati, da je oče njenega nezakonskega otroka. Nezakonsko materinstvo je bilo v fašistični Italiji sramotno, in Censi kariere pod takratnim režimom ni mogla nadaljevati (Pizzi 241). Patriarhalne norme, ki se jih je v plesu poskušala osvobajati, so tako vendarle diktirale njeno življenje.

Ironično je, da je fašistični režim Censi oziroma njeno podobo močne, tehnološke, »zdrave« ženskosti, ki jo je ustvarjala v svojih aeroplesih, posvojil za svojo propagando in njene fotografije v pozah iz aeroplesov uporabljal kot simbol fašistične ženskosti ter kot del politične strategije pridobivanja večjega nadzora nad ženskimi telesi tudi kot primer vadbe, ki bi jo ženske morale izvajati za moč, ki naj bi jo kot fašistične matere potrebovale (Veroli 138).

Šele po vojni je Censi lahko ustanovila svojo plesno šolo, osnovano na principu, da je ples »umetnost povzdigovanja ženske duše« tako v estetskem kot v psihološkem smislu (Sina nepaginirano). V njej je učila tako klasične kot sodobne plese, a ne futurističnega plesa. Njeni *aerodanzi* v svetu plesa niso imeli nobenih privrženk ali posnemovalk, edina morebitna izjema je Carla Ottolenghi, ki je leta 1933 s plesom

slavila tehnološko inovacijo letal Giannija Capronija (Pizzi 243). Censi z aeroplesom tako na podobi plesa ni pustila nobenega trajnega pečata. Njena (neprostovoljna) inkorporacija v fašistično ikonografijo morda lahko pojasni, zakaj.

Vri in literatura

Andrew, Nell. *Moving Modernism: The Urge to Abstraction in Painting, Dance, Cinema*. Oxford University Press, 2020.

Berghaus, Günther. »Danza Futurista: Giannina Cenzi and the Futurist 'thirties«. *Dance Theatre Journal*, letn. 8, št. 1, 1990, str. 4–36, www.academia.edu/22784173/Danza_Futurista_Giannina_Censi_and_the_Futurist_Thirties. Dostop 10. avg. 2024.

—. »Editorial«. *International Yearbook of Futurism Studies. Volume 5*, ur. Günther Berghaus, De Gruyter, 2015, str. IX–XXII.

Brandstetter, Gabriele. *Poetics of Dance: Body, Image, and Space in the Historical Avant-Gardes*. Oxford Studies in Dance Theory. Oxford University Press, 2015.

Delak, Ferdo, ur. *Tank*, št. 1.5, 1927, monoskop.org/images/archive/d/de/20140910111730!Tank_1.5_1927.pdf. Dostop 30. okt. 2025.

Franko, Mark. *Plesati modernizem, uprizarjati politiko*. Prev. A. Rekar. Zavod EN-KNAP, 2006.

Klöck, Anja. »Of Cyborg Technologies and Fascistized Mermaids: Giannina Censi's 'Aerodanze' in 1930s Italy«. *Theatre Journal*, letn. 51, št. 4, 1999, str. 395–415, www.jstor.org/stable/25068708. Dostop 10. avg. 2024.

Marinetti, Filippo Tomasso. »Manifest futurističnega plesa«. Prev. G. Malej. *Maska*, letn. 8, št. 3-4, 1999, str. 53–53.

Milohnić, Aldo. »Gledališče futuristične pantomime in Prampolinijevo sodelovanje s plesnim parom Vlček-Wisiak«. *Amfiteater*, letn. 13, št. 1, 2025, str. 192–216.

Mewin, Ted. »Loïe Fuller's Influence on F. T. Marinetti's Futurist Dance«. *Dance Chronicle*, letn. 21, št. 1, 1998, str. 73–92, www.jstor.org/stable/1567999. Dostop 10. avg. 2024.

Pizzi, Katia. *Italian Futurism and the Machine*. Manchester University Press, 2019.

Sina, Adrien. »Giannina Censi«. *Women in Abstraction*, ur. Christine Macel, Thames & Hudson Ltd, 2021, awarewomenartists.com/en/artiste/giannina-censi/. Dostop 10. avg. 2024.

Taddeo, Giulia. »Il posto del corpo. Anton Giulio Bragaglia teorico di danza tra le due guerre«. *Danza E Ricerca. Laboratorio Di Studi, Scritture, Visioni*, letn. 4, št. 4, 2013, str. 57–116.

Toporišič, Tomaž. »Nevarna razmerja 'mlade slovenske umetnosti' in futurizma«. *Primerjalna književnost*, letn. 37, št. 3, 2014, str. 1–21, 250, www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-MJJDMJ4N. Dostop 30. okt. 2025.

Veroli, Patrizia. »Dance«. *Handbook of International Futurism*, ur. Günther Berghaus, De Gruyter, 2019, str. 129–142.