

Caterina Piccione*

«In noi scorre un sangue millenario, con i suoi ricordi». L'autobiografia di Martha Graham come forma della poetica

21 dicembre 2022, pp. 91-108
DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/16063>
Section: Studi [peer reviewed]



Articles are published under a Creative Commons Attribution NonCommercial 3.0 Unported licence (Authors retain copyright in their articles, permission to reuse third party copyrighted content is not included).

Email: danzaericerca@unibo.it

Www: <https://danzaericerca.unibo.it/>

Abstract

La danza di Martha Graham è radicalmente innovativa, la sua tecnica moderna, i suoi contenuti sessualmente orientati: su queste comuni asserzioni non vi è alcun dubbio, eppure una considerazione critica della sua autobiografia può conferire uno spessore teorico a questo genere di definizioni. A partire dal titolo dell'autobiografia, *Blood Memory*, emerge la dimensione ancestrale di un inconscio collettivo, junghianamente composto da miti e archetipi, in cui la memoria di ciascuno affonda radici remotissime. Scopo del presente saggio è evidenziare il peso di questa "memoria del sangue", nonché l'intreccio tra culture e tecniche diverse all'interno della poetica di Martha Graham, al fine di restituire alla sua danza una portata di senso stratificata e profonda.

Martha Graham's dance is radically innovative, her technique modern, her content sexually oriented: there is no doubt about these common assertions, yet a critical consideration of her autobiography can lend theoretical depth to such definitions. Even in the title of the autobiography, *Blood Memory*, there emerges the ancestral dimension of a collective unconscious, derived from Jung, composed of myths and archetypes, in which each person's memory has very remote roots. The aim of this essay is to highlight the relevance of this "blood memory", as well as the connection of different cultures and techniques within Martha Graham's poetics, in order to give her dance layered and deep meanings.

* Università Vita-Salute San Raffaele, Milano, Italia.

Caterina Piccione

«In noi scorre un sangue millenario, con i suoi ricordi». L'autobiografia di Martha Graham come forma della poetica

I tempi della vita

In greco il tempo si può dire in tre modi: *καιρός* (*kairós*), il momento opportuno, l'ora dell'azione, della visione e dell'incontro; *αἰών* (*aión*), l'eternità non misurabile della durata; *χρόνος* (*krónos*), la sequenza ordinata e lineare degli avvenimenti. Tutti e tre questi modi del tempo (e uno di più) si ritrovano nelle pagine di *Blood Memory*, declinati nella danza e nella vita di Martha Graham. Una possibile chiave di accesso a questa straordinaria autobiografia, pubblicata nell'anno della morte della danzatrice¹, è proprio la concezione stratificata della temporalità che vi è racchiusa. D'altronde, raccontare la propria vita significa sempre raccontare un certo tempo, non solo offrire un elenco di ricordi.

Nelle parole di Martha Graham il *καιρός* (*kairós*) è l'ora, l'adesso da cui non si può che partire: «il momento delle prove è quello che mi sta a cuore, è il mio presente. Il presente è la sola cosa che abbiamo. Iniziamo dal presente, da quello che conosciamo, e ci incamminiamo verso antichi mondi

1. La pubblicazione di *Blood Memory* risale al 1991, anno della morte di Martha Graham. La panoramica offerta dal testo abbraccia l'interezza della vita della danzatrice, raccontata seguendo un ordine cronologico in cui i ricordi si intrecciano a indicazioni teoriche, dichiarazioni di poetica, dettagli tecnici, resoconti di spettacoli, aneddoti e riflessioni. Anche se nel presente saggio si citerà la Graham come autrice di quest'autobiografia, è importante premettere che non si tratta di un testo propriamente scritto dalla danzatrice, ma è piuttosto il frutto della trascrizione di alcune conversazioni intercorse con l'amica Jacqueline Onassis nel corso degli anni precedenti. Tale trascrizione è stata rielaborata dall'editore con il supporto di un gruppo di persone vicine alla Graham, primo tra tutti Ron Protas. Una ricostruzione delle vicende editoriali attraverso le quali *Blood Memory* vede la luce è offerta da Victoria Phillips, *Martha Graham's Gilded Cage: "Blood Memory – An Autobiography"* (1991), in «Dance Research Journal», vol. XLV, n. 2, 2013, pp. 63-83. Questo articolo, basandosi su testimoni reperiti nella Martha Graham Collection, (Music Division, Library of Congress, Washington DC), sottolinea i problemi legati all'autorialità del testo. Non si può quindi non tener conto della natura indiretta e non letterale delle tesi contenute in *Blood Memory*, la cui autenticità non è autoevidente. Ciononostante, si sceglie, nel presente saggio, di considerare la Graham come fonte autoriale dell'autobiografia nella convinzione di non incorrere in attribuzioni indebite o in travisamenti della sua poetica e delle sue intenzioni, anche sulla base del confronto dei contenuti di *Blood Memory* con altri testimoni firmati dalla danzatrice stessa (che verranno citati puntualmente nel corso delle prossime pagine).

sconosciuti»². Tenendo per un momento da parte il cenno agli antichi mondi sconosciuti, si può intanto trattenere l'idea dell'istante presente come tempo cruciale per la Graham. La danzatrice coltiva la novità di ogni attimo, nella consapevolezza che «in palcoscenico il tempo è tutto [...], bisogna sapere quando incatenare l'attenzione del pubblico e quando allentare la presa [...]; [la mia parte preferita è quella] che sto danzando in questo momento»³. Proprio l'attaccamento al presente, che risuona in ogni pagina di questa autobiografia, indica un desiderio inesausto di appartenere al proprio tempo. Per questo la Graham ha sempre preferito definire la sua danza “contemporanea” anziché “moderna”⁴.

L'eternità dell'*αἰών* (*aión*) viene evocata dalla Graham come esperienza inesaurevole dello stare al mondo. Non si tratta di un'eternità stabile e immobile, ma di un flusso ininterrotto. Più volte torna l'idea eraclitea che «l'energia, una volta creata ed entrata a far parte del mondo, non possa essere distrutta, ma solo trasformarsi»⁵ e ancora che «non è possibile mettere due volte il piede nello stesso ruscello»⁶. In una fusione sincretica tra influenze culturali differenti, la Graham giustappone il senso di mutamento e concatenamento tra viventi proprio della visione taoista e l'aforisma di Empedocle «già un tempo io nacqui fanciullo e fanciulla, arboscello e uccello e pesce ardente balzante fuori dal mare»⁷: più che far cenno a una serie di reincarnazioni, la Graham immagina una partecipazione alla vita intesa in senso ampio, come eterno flusso di esseri viventi tra loro interconnessi.

La più prosaica dimensione del *χρόνος* (*krónos*) indica invece un tempo padroneggiato, ordi-

2. Martha Graham, *Memoria di sangue. Un'autobiografia*, Garzanti, Milano 1992, p. 14 (1 ed. *Blood Memory*, Doubleday, New York 1991). Si segnala la recentissima pubblicazione di una seconda edizione dell'autobiografia, con una nuova traduzione, per Dino Audino, Roma 2022. Il presente saggio non ha potuto trarre le citazioni direttamente da questa seconda traduzione per motivi contingenti, ma se ne evidenzia l'importanza sin dal titolo, significativamente modificato in *La memoria del sangue*. In proposito, dirimente è stato il suggerimento di Elena Randi per cui *Blood Memory* è «meglio traducibile come *La Memoria del sangue*» (Elena Randi, *Protagonisti della danza del XX secolo. Poetiche ed eventi scenici*, Carocci, Roma 2014, p. 122) piuttosto che con l'espressione “Memoria di sangue” impiegata nella prima traduzione italiana di quest'opera.

3. *Ivi*, p. 244.

4. Lo stesso John Martin, cui si fa comunemente risalire l'introduzione dell'espressione “modern dance”, presenta il termine “modern” in modo problematico: «By the modern dance we shall here intend to imply by a method of negation those types of dancing which are neither classic nor romantic» (John Martin, *The Modern Dance*, Barnes and Company, New York 1936, p. 3). La definizione procede evidentemente per negazione: la danza è identificabile come “modern” nella misura in cui non è né classica né romantica. Lungi da qualsiasi istanza affermativa o sistematica, più avanti Martin afferma «the modern dance is not a system; it is a point of view» (*ivi*, p. 20). Peraltro, questo testo, più che presentare le tecniche e le teorie dei protagonisti della modern dance, è volto a indagare una possibile applicazione alla danza delle teorie estetiche tradizionali, attraverso una disamina critica dei concetti di forma, processo compositivo, arte, bellezza. Martin cita la Graham solo tre volte e porta esempi per lo più riferiti a Rudolf Laban e Mary Wigman, anch'essi comunque citati di rado. Nell'impossibilità di definire un codice standard, l'autore sottolinea l'esistenza di tanti metodi quanti sono i danzatori; nondimeno, egli individua quattro principi generalissimi della modern dance: il movimento come sostanza, la *metakinesis*, il dinamismo (la continuità di un movimento non decorativo), lo scardinamento dei principi tradizionali della forma.

5. Martha Graham, *Memoria di sangue*, cit., p. 10.

6. *Ivi*, p. 101.

7. *Ivi*, p. 16.

nato e calcolato con minuzia. Reed Hansen, che accompagna al pianoforte le lezioni tenute dall'artista americana, parla di una scansione meticolosa delle varie sezioni di lavoro⁸ (a titolo di esempio, scrive la Graham che gli esercizi a pavimento durano circa venti minuti⁹). Un tempo preciso, benché paradossale, è quello della formazione di un danzatore, se si prende sul serio l'affermazione per cui ci vogliono cinque anni per imparare a correre, dieci per camminare e quindici per stare in piedi fermi¹⁰. È poi attraverso un calcolo temporale che la Graham determina la condizione adatta per andare in scena: quattrocento salti in cinque minuti esatti¹¹. Il tempo cronologico è posto sotto l'assoluto controllo della danzatrice, che impara a dominarlo per dominare se stessa e le proprie possibilità.

Accanto a queste tre dimensioni del tempo, nel racconto autobiografico della Graham se ne affaccia un'altra: sono quei «mondi antichi sconosciuti» che si ergono alle spalle di ogni presente cui si è fatto brevemente cenno in una precedente citazione¹². Lo sguardo della danzatrice al passato rifugge qualsivoglia nostalgia o rimpianto (essendo la sua poetica tutta immersa nel presente e rivolta al futuro del progetto), eppure dimostra una coscienza immensa della memoria, che emerge sin dal titolo dell'autobiografia. *La memoria del sangue* è la dimensione abissale in cui ogni singolarità perde i propri confini: «vi è una memoria del sangue che ci parla. Il nostro sangue ci viene dai genitori e dai genitori dei genitori, e così via, indietro nel tempo. In noi scorre un sangue millenario, con i suoi ricordi»¹³. Perciò, l'evento della propria nascita viene narrato dalla Graham in relazione al contesto generale degli avvenimenti del mondo, oltre che ad un'istantanea del suo albero genealogico. La sua privata vicenda biografica viene inserita all'interno di un più vasto orizzonte: «quanto vi è di personale si fa sempre meno personale»¹⁴. Pur nella strenua difesa dell'unicità di ogni individuo, in quest'autobiografia la Graham presenta la sua avventura esistenziale debordando verso una profondità abissale in cui si toccano l'inconscio individuale freudiano («l'uomo sta scoprendo se stesso come un mondo»¹⁵) e l'inconscio collettivo di Jung popolato da miti e archetipi («i nostri ricordi provengono dall'ignoto che

8. Marian Horosko, *Martha Graham: The Evolution of Her Dance Theory and Training*, University Press of Florida, Gainesville 2002, p. 99.

9. Cfr. Martha Graham, *A Modern Dancer's Primer for Action*, in Frederick Rand Rogers (edited by), *Dance: A Basic Educational Technique. A Functional Approach to the Use of Rhythmics & Dance as Prime Methods of Body Development & Control, and Transformation of Moral & Social Behavior*, Dance Horizon, New York 1980, pp. 178-187 (I ed. *Dance: A Basic Educational Technique. A Functional Approach to the Use of Rhythmics & Dance as Prime Methods of Body Development & Control, and Transformation of Moral & Social Behavior*, The MacMillan Company, New York 1941).

10. Marian Horosko, *Martha Graham: The Evolution of Her Dance Theory and Training*, cit., p. XIII.

11. Leroy Leatherman, *Martha Graham: Portrait of an Artist*, Faber & Faber, London 1967, p. 67.

12. Martha Graham, *Memoria di sangue*, cit., p. 14.

13. *Ivi*, p. 13.

14. *Ivi*, p. 8.

15. Martha Graham, *Graham 1937*, in Donatella Bertozzi (a cura di), *Donna è ballo. La nascita della danza moderna nei testi delle donne che l'hanno inventata*, Savelli, Roma 1980, pp. 59-66: p. 60, già tratto da Merle Armitage, *Martha Graham: The Early Years*, Da Capo Press, New York 1978, p. 84 (I ed. *Martha Graham*, Armitage, Los Angeles 1937). Si precisa che il testo di Armitage raccoglie, oltre ad alcune affermazioni della Graham, anche diversi articoli di studiosi e critici dell'epoca e una ricognizione del repertorio grahamiano fino ad allora messo in scena.

è nei miti, nelle leggende e nei riti; provengono dall'eterno pulsare della vita, dal desiderio estremo»¹⁶. La conoscenza di Jung da parte della Graham è provata dalle molte citazioni presenti nei *Notebooks*¹⁷ ed è approfondita dagli scambi con la psicanalista junghiana Frances Wickes (cui indirizza le cinque lettere incluse nell'autobiografia) e con Joseph Campbell, marito della danzatrice Jean Erdman, definito punto di riferimento assoluto in materia di miti, di cui viene lodata la capacità straordinaria di illuminare il paesaggio dell'animo umano¹⁸.

La dimensione ancestrale dell'inconscio collettivo congiunge tutti i popoli e le civiltà in un sostrato comune, dove la memoria del sangue di ciascuno affonda radici remotissime. Tale dimensione riaffiora nei lavori della Graham. Ad esempio, a proposito di *Lamentation* (1930), è stato scritto: «For this was not a case history but, rather, an objectifying in physical form of the lamentations of all men»¹⁹. La Graham, che in questo lavoro tende il suo corpo e il tessuto fino ai limiti del dolore, è un'icona, archetipo della Madre che ha perso il Figlio e urla il suo strazio nel gesto. Ne emerge un senso complicato (letteralmente, dalle molte pieghe, proprio come il tessuto di *Lamentation*) della sofferenza individuale e universale. Altrettanto universale, nonché direttamente tratta da un mito fondante la cultura occidentale (seppur con variazioni e stilizzazioni rispetto all'originale), è la parabola di *Night Journey* (1947)²⁰, viaggio notturno dal cordone ombelicale all'incesto, che conduce Giocasta sino al suicidio; similmente emblematico è il trattamento del tessuto mitologico condotto in

16. Martha Graham, *Memoria di sangue*, cit., p. 9.

17. I *Notebooks* sono i quaderni di appunti della Graham, pubblicati in un poderoso volume in cui si trovano trascritti e raccolti in capitoli che spesso si riferiscono ciascuno a uno studio su un lavoro in corso. Si tratta di una miniera di materiali non sistematizzati e per lo più evocativi, in cui si susseguono descrizioni di danze, suggestioni teoriche, dichiarazioni di poetica, citazioni letterarie, flussi di coscienza. Perciò, i *Notebooks* costituiscono «an intimate record of the creative process», come è scritto nella premessa alla raccolta di estratti *The Notebooks of Martha Graham*, in «The American Scholar», vol. XLII, n. 2, 1973, pp. 215-226: p. 215. Si tenga presente il grande valore dei *Notebooks* per una ricostruzione del metodo creativo grahamiano: «The primary values of the notes, however, remains in their ability to shed light on Graham's method of creation, and while doing so reveals that her dances were, in fact, an expression of deep philosophical inquiry» (Nolini Barretto, *The Role of Martha Graham's Notebooks in her Creative Process*, in Alice Helpern (edited by), *Martha Graham: a Special Issue of the Journal Choreography and Dance*, Routledge, New York 1999, vol. V, pp. 53-68: p. 58).

18. Per avere un'idea del punto di vista di Campbell, significativo è questo passaggio di un suo testo fondamentale: «Il sogno è la versione individuale del mito e il mito è la versione collettiva del sogno» (Joseph Campbell, *L'eroe dai mille volti*, Guanda, Parma 2000, p. 12. [I ed. *The Hero with a Thousand Faces*, Pantheon Books, New York 1949]).

19. Walter Terry, *The Dance in America*, Harper & Brothers, New York 1956, p. 86.

20. Si noti che nell'autobiografia questo lavoro viene descritto più lungamente di tutti gli altri, lasciando così trasparire la sua importanza decisiva. Per un'analisi dei significati che vi sono racchiusi si rimanda a Susanne Franco, *Viaggio nelle oscurità della mente di una donna. "Night Journey" di Martha Graham*, in «Teatro e Storia», n. 28, 2006, pp. 351-364; Elena Randi, *Protagonisti della danza del XX secolo. Poetiche ed eventi scenici*, cit., pp. 131-141; Id., *La modern dance. Teorie e protagonisti*, Carocci, Roma 2018, pp. 68-73; Ramsay Burt, *Dance, Gender and Psychoanalysis: Martha Graham's "Night Journey"*, in «Dance Research Journal», vol. XXX, n. 1, 1998, pp. 34-53. In quest'ultimo contributo si insiste sui riferimenti psicanalitici presenti nella coreografia che rimandano alle sfere della morte, dell'erotismo e dell'amore materno; l'autore connette i traumi psichici agli sviluppi sociali dell'epoca in cui il lavoro della Graham viene concepito. Particolarmente interessante è il riferimento all'esperienza *gendered* della temporalità incarnata da Giocasta, che oppone al tempo cronologico dei personaggi maschili una percezione ciclica tutta femminile (percezione che può esser letta come specifica declinazione dell'eternità aionica di cui si è parlato in precedenza). Si tratteggia così, secondo Burt, una stratificazione di significati non immediatamente leggibili nel movimento danzato: «Despite her famous dictum that the body never lies, her solo roles had in fact private meanings which she did not expect or invite her audience to understand» (*ivi*, p. 34).

Errand into the Maze (1947)²¹, dove il labirinto di Arianna è simbolo al contempo della scoperta della sensualità, della ricerca della verità e del movimento armonico come ideale coreico.

Paul Veyne, in un prezioso testo (a quanto pare non noto alla Graham, ma molto consonante allo spirito della sua poetica) si chiede già nel titolo se «i Greci hanno davvero creduto ai loro miti»²². Sembra infatti paradossale che la cultura in cui è nato il *logos* sia foriera di una produzione mitologica al limite del rigore razionale. Anziché proporre una risposta affermativa o negativa, la domanda di Veyne conduce in realtà ad uno spostamento dal piano della credenza ad una stratificazione della coscienza e dei livelli di verità. Che i Greci credessero o meno alla mitologia non importa davvero. I miti esistono ben al di là della loro effettualità e animano le azioni, le motivazioni, gli immaginari, i movimenti degli individui e dei popoli. Catene di generazioni ignote sono mosse dai medesimi archetipi. Peraltro, la Graham è convinta che per i Greci la mitologia costituisca una forma di psicologia (associazione che è particolarmente fondata alla luce della teoria della reminiscenza platonica, per cui la conoscenza altro non è che una forma speciale della memoria). Il passato individuale e collettivo non è dunque per la Graham un rifugio confortante, ma un ricettacolo di immagini e pulsioni sedimentate nella storia dell'umanità, che continuano a muovere l'inconscio dei soggetti. Un'idea molto prossima a tale concezione viene espressa nel testo dedicato a François Delsarte da Ted Shawn, insegnante della Graham alla Denishawn e figura centrale nella sua formazione (nonostante riceva nell'autobiografia grahamiana commenti tutt'altro che lusinghieri)²³: «All human movement is rooted in the millions of years of human experience»²⁴. La memoria psichica è indissolubilmente legata ad una memoria muscolare e nervosa. Risvegliare tali memorie e farle affiorare nel corpo in movimento è il compito supremo di ogni danzatore.

21. La parabola del personaggio femminile incarnato dalla Graham in questo lavoro rappresenta la conquista dell'unità armonica non mediata tra corpo e psiche, ovvero dell'interrezza dell'io come ideale regolativo del movimento grahamiano. Nell'analisi condotta da Elena Randi, tale personaggio sintetizza Teseo e Arianna, simboleggiando al contempo la ricerca della verità, l'allegoria della danza e della sensualità (cfr. Elena Randi, *Il corpo pensato. Teorie della danza nel Novecento*, Dino Audino, Roma 2020, pp. 111-115). Anche alla luce di queste implicazioni, *Errand into the Maze* può essere inteso come manifesto della poetica della Graham, oltre che come «un vero e proprio rito di iniziazione moderno» (Alessandra Olive, *Le danze del labirinto. Mito e archetipo in Martha Graham*, Simple, Macerata 2010, p. 123).

22. Cfr. Paul Veyne, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes? Essai sur l'imagination constituante*, Seuil, Paris 1963.

23. La Graham racconta che, al suo arrivo alla scuola Denishawn, Ruth Saint Denis la ignora (nonostante lei nutra una vera e propria adorazione nei confronti della danzatrice), è invece Ted Shawn a decidere di tenerla nella sua classe. Viene sottolineata dalla Graham la difficoltà incontrata nell'imporsi al suo maestro per danzare e non essere confinata al ruolo di insegnante. D'altro canto, particolarmente interessante è la testimonianza di Shawn, il quale, prima di scorgere nella Graham quell'intensità barbarica che lo convince a darle il primo ruolo in *Xochitl*, la dipinge come una ragazza piuttosto timida e goffa, soprattutto nel momento in cui si presenta al provino viene descritta «plain, awkward, abnormally shy girl» (Margaret Lloyd, *The Borzoi Book of Modern Dance*, Knopf, New York 1949, p. 3). Si noti che nella ricognizione sulla modern dance redatta da Lloyd, la Graham viene citata più di sessanta volte, senza contare il capitolo a lei espressamente dedicato: tale ricorrenza rende tangibile il fatto che tutti i danzatori dell'epoca si sono formati con lei, hanno collaborato o sono stati quanto meno influenzati dalle sue creazioni.

24. Ted Shawn, *Every Little Movement: A Book About François Delsarte*, Dance Horizons, New York 1963, p. 76.

Una selvaggia disciplina

Ciò che il danzatore deve recuperare è un sostrato naturale del movimento perduto nei meandri della civiltà moderna. A questo scopo, nell'itinerario biografico e artistico della Graham assume grande importanza la relazione con il regno animale. Dalle pagine dell'autobiografia fanno capolino gli animali più diversi: un elefante incatenato al circo, la scimmia di un grande magazzino, gli uccelli belli e sinistri, un cigno velato di ambiguità, i bassotti fedeli compagni di guarigione dopo l'infortunio al ginocchio, e poi pavoni, cavalli, falconi. Da un leone visto allo zoo di Central Park la Graham impara «l'inevitabilità del ritorno, la maniera in cui spostare il proprio corpo»²⁵. Oltre a significare una forma di comunione con gli esseri viventi (degnata di nota è anche la persistenza dei riferimenti al mondo vegetale, ad esempio l'ulivo su cui si arrampica da bambina per fare acrobazie o il cactus di Tucson incontrato in età matura come epifania preistorica), la sua attenzione al regno animale indica una concezione precisa della corporeità: nessun animale ha un corpo brutto finché non è addomesticato. Lo stesso vale per gli esseri umani, il cui lato selvaggio deve essere riscoperto sotto la civiltà che ne soffoca le potenzialità espressive. Il movimento naturale diviene dunque un ideale regolativo, che non viene raggiunto attraverso un libero abbandono all'istinto, ma grazie all'esercizio e alla disciplina.

La dialettica tra disciplina e sostrato selvaggio, che sta alla base del lavoro di ogni danzatore secondo la Graham, è un *fil rouge* del suo universo artistico e biografico. L'idea di *wildness* ricorre in *Blood Memory* dagli aneddoti di bambina ribelle fino alle descrizioni delle sue danze. Una sorta di tensione selvaggia e animale viene ricordata anche dai racconti di chi ha incontrato la danzatrice; Paul Taylor così ricorda i suoi occhi: «The eyes are dark and deep lidded and there's something very wise and undomesticated in them, like the eyes of an oracle or an orangutan. That is, they look as if they've seen everything there's to be seen in this world, maybe even more»²⁶. La saggezza non addomesticata della Graham determina una relazione particolare tra rigore e ribellione, che è il basso continuo della sua poetica. Nell'autobiografia dichiara: «Ci si ribella alla disciplina ma si è anche felici che esistano dei limiti precisi»²⁷; un'affermazione del 1937 tratteggia un'«azione appassionata profondamente disciplinata»²⁸; e ancora in un programma radiofonico del 1963 la Graham afferma: «There is only one freedom. And that freedom is discipline»²⁹. Non a caso, a proposito della danza della Graham, Bette

25. Martha Graham, *Memoria di sangue*, cit., p. 102.

26. Paul Taylor, *Private Domain*, Knopf, New York 1987, riprodotto in Marian Horosko, *Martha Graham: The Evolution of Her Dance Theory and Training*, cit., p. 117.

27. Martha Graham, *Memoria di sangue*, cit., p. 121.

28. Martha Graham, *Graham 1937*, cit., p. 60.

29. Martha Graham, *Interviews with Martha Graham*, in Marian Horosko, *Martha Graham: The Evolution of Her Dance Theory and Training*, cit., p. 155.

Davis ricorda: «There was no end once the body was disciplined»³⁰.

L'esercizio è l'essenziale. L'allenamento non è mai considerato dalla Graham una fatica inutile, neanche quando da bambina suona il pianoforte o impara a pronunciare parole difficili dovendole ripetere tra sé e sé un numero indefinito di volte. Ogni traguardo si raggiunge solo grazie alla disciplina. In particolare, per arrivare alla spontaneità del movimento, occorrono anni di esercizio continuo; il movimento spontaneo non è uno slancio incontrollato, ma la conquista cosciente di un nuovo linguaggio³¹ attraverso un metodo preciso.

Il metodo che mette a punto la Graham si pone come ideale un corpo unitario, in cui si irradia un movimento in successione dal centro (posto in una zona più bassa del plesso solare individuato da Isadora Duncan) verso le zone periferiche³². Inoltre, la Graham esplora le possibilità organiche offerte dalla forza di gravità, rinunciando a quella lotta contro il peso propria della tradizione classica del balletto. Il suolo diviene il luogo verso cui si cade per rialzarsi, da cui si prende lo slancio per i salti e le rotazioni.

Alla base della tecnica Graham sta l'osservazione dell'atto della respirazione: all'inspirazione corrisponde un'estensione o espansione (*release*), all'espirazione una contrazione o introflessione (*contraction*). Il binomio dialettico *contraction-release* consiste proprio in una visualizzazione dell'atto respiratorio. L'alternanza di questi due momenti dà origine a un circolo di energia, a un flusso continuo che è materializzazione organica della temporalità aionica cui si è accennato in apertura al presente contributo. La critica riconosce chiaramente questo movimento fluido e dialettico: «tipico dello stile della Graham è il pulsare del corpo»³³.

Non è indifferente il fatto che nell'autobiografia il primo riferimento alla tecnica occorra nel momento in cui la Graham racconta di aver visto l'oceano Pacifico per la prima volta, quasi facendo un'associazione mentale involontaria tra respiro del mare e movimento del corpo. In seguito, per esporre le caratteristiche del binomio *contraction-release*, la Graham attinge a un immaginario molto vasto, che pertiene alla natura tanto quanto alle arti: vengono evocati Giovanna d'Arco che resiste alla spada che le sta per trapassare il petto, l'estasi di Santa Teresa, Macbeth, una scogliera. Sia dai racconti dell'autobiografia, sia dalle testimonianze dei suoi danzatori, sembra che la Graham, oltre che fornire indicazioni strettamente tecniche, sollecitasse la potenza immaginifica degli allievi; dichiara, ad esempio, Bertrand Ross: «Martha's teaching was rich in imagery [...] everything has to be motivated

30. Don McDonagh, *Martha Graham: A Biography*, Praeger, New York 1973, p. 53.

31. Per indicare questa tendenza, comune alla Graham e ad altri protagonisti della danza nel Novecento, Elena Randi utilizza l'espressione di Arthur Rimbaud «*trouver une langue*» (cfr. Elena Randi, *Il corpo pensato. Teorie della danza nel Novecento*, cit., p. 13; Id., *La modern dance. Teorie e protagonisti*, cit., p. 32).

32. La categoria delle successioni attraversa tutta la modern dance, passando dalla Denishawn a Doris Humphrey, Charles Weidman, José Limón.

33. Robert Horan, *The Recent Theatre of Martha Graham*, in Paul Magriel (edited by), *Chronicles of American Dance. From the Shakers to Martha Graham*, Da Capo Press, New York 1978, pp. 239-259.

from the inner life»³⁴. Il training fisico non dev'essere quindi separato da un'educazione dell'interiorità, soprattutto dell'immaginazione, dei danzatori. Una delle caratteristiche su cui la Graham insiste maggiormente nel processo formativo è la "curiosità", una parola che ritorna varie volte nel corso dell'autobiografia come componente necessaria al temperamento di un danzatore. La preparazione tecnica non vale nulla senza un'interiorità curiosa, appassionata, educata e motivata.

La Graham dichiara di non voler inventare una scuola di movimenti, ponendosi piuttosto l'obiettivo di scoprire le potenzialità dei corpi³⁵. La tecnica rende possibile l'espressione attraverso un'intensificazione emozionale tradotta nel fisico degli interpreti, che allenano un corpo al contempo forte e significante. Il metodo elaborato dalla Graham vale anche per coloro che non hanno ambizioni professionali (addirittura per i bambini); cambia solo il grado di applicazione della tecnica, non l'attitudine. La coscienza delle possibilità del proprio corpo, ad esempio, è una risorsa essenziale per la formazione degli attori. Negli anni in cui insegna alla Neighborhood Playhouse³⁶, la Graham tiene un corso di tecnica di movimento per attori durante il quale entra in contatto con una serie di personalità destinate alla celebrità (tra cui un Gregory Peck allampanato e squatrinato, una Liza Minnelli eccezionalmente generosa, un Woody Allen danzatore serissimo nonostante i risultati esilaranti). Lo scopo della tecnica è di espandere il vocabolario espressivo dei corpi nel senso più ampio possibile, quasi a forgiare una materia pronta per incarnare i significati più differenti e per attraversare regioni organiche e immaginarie anche molto distanti tra loro.

Di conseguenza, la finalità della tecnica proposta dalla Graham non consiste nel formare interpreti uguali a se stessa, ma nel promuovere le potenzialità di ciascuno: questo principio teorizzato

34. Marian Horosko, *Martha Graham: The Evolution of Her Dance Theory and Training*, cit., pp. 73-74.

35. Al riguardo, rilevante è il già citato testo di Marian Horosko, *Martha Graham: The Evolution of Her Dance Theory and Training*, che si compone di molte interviste a danzatori che hanno conosciuto personalmente la Graham e che ha il fine di fornire un'istantanea sull'evoluzione della sua tecnica. Da alcuni danzatori viene offerta una descrizione impressionistica delle lezioni, in altri casi la ricostruzione è più dettagliata. Gertrude Shurr, ad esempio, distingue chiaramente varie fasi nelle classi: «Class seats on the floor»; «standing position and center work in place»; «movement across the floor» (pp. 17-27). Anna Sokolow si concentra invece sull'importanza di aver appreso a creare dalla Graham, divenendo una danzatrice degna del soprannome che le danno i Messicani: «Rebel with discipline» (p. 45). Yuriko elenca vari tipi esercizi: «Hanging contraction», «travelling fall», «sculptured contraction», «circle leg contraction», «upright contraction» oltre a una sezione «images and expressions» che suggerisce un'indicazione fondamentale sull'origine del movimento: «Student keep trying to arrive at a position through imitation instead of initiating the position internally» (p. 84). Dalla raccolta di Horosko risulta che la tecnica Graham non si cristallizza in una sequenza fissa o in un ritmo specifico inviolabile, anche perché l'attività della Martha Graham Dance Company evolve in base alle abilità sempre nuove dei danzatori che entrano a farne parte. Alla fine del testo vi è un *Syllabus* a mo' di raccolta di esercizi, che non ha però alcuna pretesa di completezza. Si sottolinea la necessità che ciascun maestro approcci la tecnica a partire da uno stile individuale e si evidenzia il fatto che ancora oggi molti danzatori, interessati questa tecnica, la acquisiscono e la declinano a modo loro.

36. La Neighborhood Playhouse School of Theatre è una tra le più prestigiose scuole di formazione professionali per le arti dello spettacolo negli Stati Uniti. Il programma di recitazione, con cui si sono formate generazioni di celebri attori, è legato al nome di Sanford Meisner, che lo ha diretto per molti anni. Cfr. Doris Fox Benardete, *The Neighborhood Playhouse on Grand Street*, PhD dissertation, New York University, New York 1949; Alice Lewisohn Crowley, *The Neighborhood Playhouse. Leaves from a Theatre Scrapbook*, Theatre Arts Books, New York 1959; Melanie Nelda Blood, *The Neighborhood Playhouse, 1915-1927: A History and Analysis*, PhD dissertation, Northwestern University, Chicago 1994; John P. Harrington, *The Life of the Neighborhood Playhouse on Grand Street*, Syracuse University Press, Syracuse 2007.

dalla Graham, anche se nella pratica non viene del tutto realizzato, ha un riflesso teorico interessante, prossimo ad una sorta di maieutica di socratica memoria. In accordo con il verbo latino *educere*, la Graham afferma: «non si tratta di mettere dentro qualcosa ma di tirarlo fuori»³⁷ dai suoi allievi. Lungi dal voler imporre (almeno a parole) dei contenuti estrinseci, la danzatrice afferma: «mi piacerebbe pensare di avere, in qualche modo, fatto [ai danzatori] dono di se stessi»³⁸. Di nuovo, il maestro Ted Shawn deve avere avuto una qualche influenza anche in quest'ambito, posto che (riguardo al processo educativo di Daniel Prescott) scrive dell'importanza di «condurre l'allievo a frugare nel suo io e di aiutarlo a potenziare le sue doti e le sue peculiarità»³⁹.

Come il corpo impara a non mentire

La tecnica ha lo scopo di educare il corpo e di renderlo sincero. Nelle pagine dell'autobiografia si ripete molte volte l'affermazione “il movimento non mente mai”, quasi fosse un mantra; la medesima asserzione torna anche in altri testi, ad esempio, nella raccolta di affermazioni contenuta nel testo dedicato a Martha Graham da Merle Armitage, si legge: «Movement is the one speech which cannot lie»⁴⁰. Facile sarebbe travisarne il senso presumendo una sincerità spontanea e assoluta, automaticamente presente in qualsiasi forma di movimento, quasi che il gesto del corpo di per sé potesse manifestare l'autenticità dell'essere umano. In realtà, la Graham vuol dire tutt'altro: l'espressione corporea deve essere formata e allenata dalla disciplina, al fine di liberarsi dalle sovrastrutture della civilizzazione e di avvicinarsi al movimento naturale (simile a quello degli animali, già citato ideale regolativo). Come la Graham scopre sin da bambina, osservando il modo di muoversi dei pazienti del padre, medico specialista in malattie nervose, il movimento è in grado di esprimere contenuti che vanno al di là del discorso logico-razionale⁴¹; tuttavia ciò non implica l'autenticità *tout court* di ogni gesto

37. Martha Graham, *Memoria di sangue*, cit., p. 14.

38. *Ivi*, p. 254.

39. Elena Randi, *La modern dance. Teorie e protagonisti*, cit., p. 26.

40. Martha Graham, *Affirmations*, in Merle Armitage, *Martha Graham*, cit., pp. 96-110: p. 99. Forte è l'assonanza con un passaggio di Ted Shawn: «But the spontaneous movements of the body cannot lie» (Ted Shawn, *Every Little Movement: A Book About François Delsarte*, cit., p. 90).

41. Per la Graham, il paesaggio dell'animo umano eccede qualsivoglia traduzione intellettuale: «Dance is another way of putting things. If it could be said in words, it would be; but outside of words, outside of painting, outside of sculpture, inside the body is an interior landscape which is revealed in movement» (Russell Freedman, *Martha Graham: A Dancer's Life*, Clarion Books, New York 1998, p. 56). Una medesima convinzione è espressa da John Martin, per cui il movimento è l'esperienza elementare della vita umana, «the body is the mirror of thought» (John Martin, *The Modern Dance*, cit., p. 8). In questo testo Martin mette a tema per l'appunto l'esperienza originaria del movimento, sottolineando il fatto che si è abituati a considerare la danza una manifestazione di allegria, quando invece agli albori della cultura umana essa è considerata essenzialmente una pratica rituale legata a momenti misteriosi (la nascita, la morte, la malattia, la fertilità, il matrimonio, la pestilenza) di fronte a cui la razionalità viene meno: «The dance is the expression, by means of bodily movement arranged in significant form, of concepts which transcend the individual's power to express by rational and intellectual means»

corporeo, tanto meno del movimento quotidiano. Si può dire che “il movimento non mente mai”, nel senso che coglie verità eccedenti la dimensione intellettuale; nondimeno, per poter esprimere tali verità, occorrono esercizio e disciplina. Il corpo non è già da sempre sincero, ma impara a diventare sincero attraverso anni di studio e allenamento.

Rendere il movimento sincero è il presupposto per l'espressione, là dove l'espressione è un concetto decisivo nella poetica grahamiana, al di là di questioni eminentemente tecniche: il principio per cui «ogni parte del corpo possiede una sua tensione drammatica»⁴² implica l'idea di un corpo concepito come totalità non solo nel senso di una somma di organi interconnessi, bensì come unità percorsa da una «connessione *intus-foris* di derivazione del Sartre»⁴³. Ad un corpo unitario corrisponde una psiche unitaria:

Uno strumento anatomico integro e capace di funzionare secondo successioni perfettamente coerenti rifletterebbe un'anima armonica, sana, intatta. Di più. Una volta conquistato un corpo dotato di tali caratteristiche, per la Graham la dimensione interiore di quell'uomo è “già subito” contraddistinta da una qualità unitaria e tale individuo è detentore di un'ideale comunicazione tra sfera psichica e fisica. Il legame non mediato tra dettato intimo e soma costituisce, per lei, un risultato di abbagliante splendore⁴⁴.

L'unità tra sfera psichica e fisica rappresenta la condizione di possibilità di un corpo glorioso: «a volte capita di vedere in palcoscenico qualcuno che possiede questa interezza dell'io, ed è uno spettacolo così glorioso che si resta senza fiato»⁴⁵. Si tratta di una condizione corporea eccezionale, da perseguire con disciplina e rigore. La tecnica elaborata dalla Graham indica una pratica di training che non è mera sequenza tecnica, bensì espressione di una concezione estetica: attraverso la danza è possibile raggiungere l'ideale di una corporeità organica e unitaria, dove materia e spirito si incontrano.

Nella ricerca della Graham, il movimento diviene uno strumento di indagine ed esibizione dell'inconscio, un “bastone da raddomante” che scopre e manifesta i più reconditi desideri dell'essere umano: «Using movement as a divining-rod to discover the deep wells of feeling below thought»⁴⁶. I miti e gli archetipi messi in scena dalla Graham attingono a questo substrato originario. Quando la danzatrice pesca dal patrimonio mitologico, non ricostruisce la trama di un mito in modo naturalistico e si discosta spesso dalla struttura dell'originale narrazione, modificando, aggiungendo o sottraendo personaggi; ciononostante, mantiene il cuore della vicenda e sviluppa un certo corso narrativo, anche se talvolta in modo non immediatamente riconoscibile. La rilettura dei miti accade sovente dal

(*ivi*, p. 84).

42. Martha Graham, *Memoria di sangue*, cit., p. 120.

43. Elena Randi, *Il corpo pensato. Teorie della danza nel Novecento*, cit., p. 33.

44. *Ivi*, p. 32.

45. Martha Graham, *Memoria di sangue*, cit., p. 18.

46. Margaret Lloyd, *The Borzoi Book of Modern Dance*, cit., p. 56.

punto di vista degli archetipi femminili⁴⁷: secondo la Graham, in figure come Giocasta, Clitennestra o Arianna vivono pulsioni ancestrali che affondano nell'inconscio, da intendere in termini junghiani⁴⁸, e che sono in grado di parlare alle profondità di ciascuno, assumendo un valore universale.

Centrale è dunque nei lavori grahamiani la presenza di una narrazione dal valore simbolico. È bene sottolineare, in proposito, che la forma di tale narrazione non è pensata in maniera estrinseca rispetto al suo contenuto. La danzatrice lo rimarca: «col termine comunicazione non voglio intendere raccontare una storia o proiettare un'idea, ma comunicare un'esperienza attraverso i mezzi dell'azione e percepiti dall'azione»⁴⁹. Prende forma così un movimento del corpo che ha valore anche in se stesso, come forma, e non solo come veicolo di un contenuto. Si esclude qualsiasi accento illustrativo, ornamentale o decorativo del gesto: «perché mai, pensavo, un braccio deve cercare di imitare il grano, o una mano la pioggia? Una mano è una cosa troppo bella per essere l'imitazione di qualcosa d'altro»⁵⁰. L'espressività corporea grahamiana non si limita a imitare le azioni quotidiane o a illustrare i fenomeni naturali⁵¹, scavando in una dimensione più profonda della psiche e del corpo umano:

Non volevo essere un albero, un fiore o un'onda. Nel corpo del danzatore, noi, come pub-

47. In questo senso, l'operazione della Graham può essere avvicinata alla rivalutazione filosofica di Adriana Cavarero delle figure femminili dell'antichità operata nei testi: Adriana Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Feltrinelli, Milano 2003; Id., *Nonostante Platone. Figure femminili nella filosofia antica*, Ombre corte, Verona 2009. Anche se la Cavarero ha finalità più marcatamente teoretiche e politiche femministe, come lo smascheramento di concettualizzazioni fallo-logo-centriche, le due condividono uno sguardo agli archetipi femminili che merita una certa considerazione. Un'interpretazione che guarda ai lavori della Graham alla luce delle questioni di genere si trova in Susanne Franco, *Martha Graham, L'Epos*, Palermo 2003, pp. 114-115; Alessandro Pontremoli, *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Laterza, Bari 2015, p. 87.

48. Interessante è la testimonianza di Erick Hawkins riguardo alla relazione della Graham con i personaggi femminili, in Marian Horosko, *Martha Graham: The Evolution of Her Dance Theory and Training*, cit., pp. 52-55. Il danzatore fa l'esempio del personaggio di King Lear nell'opera *Eye of Anguish*, il quale risulta decisamente poco riuscito. Hawkins dichiara che la Graham non sa entrare nei personaggi maschili come fa con quelli femminili. Lo spessore delle figure maschili nelle coreografie della Graham è terreno di dibattito. Gli interpreti maschili non sono presenti nella compagnia dall'inizio, ma cominciano ad essere inclusi proprio a partire da Hawkins; la presenza di quest'ultimo e di altri uomini nella compagnia si rivela dirimente per l'evoluzione stilistica e la gamma di possibilità espressive e simboliche dei corpi in scena. L'atletismo maschile significa un'espansione del vocabolario di movimento della compagnia. Inoltre, Bertram Ross e David Wood rilevano l'importanza della tecnica Graham per gli interpreti maschili. Wood ne sostiene una portata fondamentale per l'elasticità dell'area pelvica, destrutturando i pregiudizi sessuali delle lezioni: «In class there was always some interchanges of quality rather than a development of sexual stereotypes» (*ivi*, p. 176).

49. Martha Graham, *Graham 1937*, cit., p. 60.

50. Martha Graham, *Memoria di sangue*, cit., p. 106.

51. Margaret Lloyd rimarca con forza il fatto che la danza della Graham non è meramente imitativa: «Where other forms are content to imitate nature, modern dance discloses nature, particularly human nature – the inner nature of man» (Margaret Lloyd, *The Borzoi Book of Modern Dance*, cit., pp. XVIII-XIX). Similmente, insiste Merle Armitage: «The dance of Martha Graham is neither literary (story telling in the allegorical sense) nor it is symbolic. It is a pure art of the dance – a play of form which in itself is significant and provocative – a language of its own, not a handmaiden of another art form» (Merle Armitage, *Martha Graham*, cit., p. 2). Si consideri il fatto che Armitage, nel contributo critico che risale significativamente al 1937, e in generale nell'impresa editoriale di raccolta di testi dedicati alla Graham, è mosso dalla volontà di applicare le categorie dell'estetica classica ad un territorio come la danza moderna in cui tale operazione non era stata ancora tentata (la stessa ambizione anima il già citato testo di Martin sulla modern dance). Eloquentemente, in questo senso, la frase che chiude il testo, alla maniera in un esergo rovesciato: «What is Form? Form is the Memory of Spiritual Content. When do Form and Content meet? Form and Content meet in Action» (*ivi*, p. 134).

blico, dobbiamo vedere noi stessi, non l'imitazione delle azioni di ogni giorno, non i fenomeni della natura, non creature esotiche da un altro pianeta, ma qualcosa del miracolo che è un essere umano, motivato, disciplinato, concentrato⁵².

Beninteso, le coreografie della Graham hanno un contenuto simbolico molto accentuato (soprattutto se comparate alla danza astratta o al *motion* che caratterizzano la poetica di danzatori e coreografi a lei successivi), per cui non si può definire la sua danza come forma di espressività corporea indipendente da istanze mimetiche, né si può prescindere dal fatto che vi sia una portata letteraria e rappresentativa nella sua produzione. Ciò non toglie che, nelle storie messe in scena dalla Graham, l'estetica sia caratterizzata da una stretta interdipendenza tra contenuto e forma, intrecciati nella danza come due volti del medesimo.

Le donne, i danzatori, l'arme, gli amori

Oltre che per ricostruire in senso ontogenetico e filogenetico la concezione della corporeità che anima il lavoro della Graham, le pagine della sua autobiografia si dimostrano fondamentali per problematizzare alcuni comuni pregiudizi sulla personalità della danzatrice. Il primo riguarda la sua ribellione rispetto all'educazione puritana. La celebrazione del corpo in tutte le sue potenzialità conduce la Graham all'esplorazione di territori ignoti, proibiti dai costumi dominanti: è noto l'invito mosso alle sue allieve a "muovere la vagina", o l'appellativo "scuola della verità pelvica", o ancora la dichiarazione della danzatrice di essere letteralmente devota al sesso e al «piacere in alternativa alla procreazione»⁵³. Per i riferimenti sessuali spesso espliciti le coreografie della Graham destano scandalo, tanto più se si pensa agli anni in cui vengono messi in scena i suoi primi lavori. Orgogliosa di portare alla luce desideri reconditi e inconfessati, la Graham sostiene che l'energia racchiusa nella zona pelvica abbia una portata poderosa dal punto di vista sia della dinamica fisica sia delle implicazioni inconscie. La sua spregiudicatezza rispetto alla morale benpensante non va però confusa con un vago *épater le bourgeois*. Sarebbe troppo semplicistico assolutizzare il contrasto con l'educazione puritana per render conto del sostrato pulsionale che anima la poetica della Graham. Il suo rapporto con la sessualità rimanda più profondamente alla già citata consapevolezza di un'inestricabile relazione tra fisico e psichico, nonché ad un senso accentuato della sacralità del corpo. Ad esempio, il fatto che Ruth Saint

52. Chi scrive traduce da: «I did not want to be a tree, a flower or a wave. In a dancer's body, we as audience must see ourselves, not the imitated behavior of everyday actions, not the phenomena of nature, not exotic creatures from another planet, but something of the miracle that is a human being, motivated, disciplined, concentrated» (Martha Graham, *A Modern Dancer's Primer for Action*, cit., p. 178).

53. Martha Graham, *Memoria di sangue*, cit., p. 154.

Denis venga descritta ripetutamente come una dea, o che lei stessa si auto-accusi di pensarsi come una dea, al di là di qualsiasi vaga idealizzazione, significa un legame con il divino che passa per il corpo.

Altrettanto semplicistico sarebbe accentuare il contrasto della Graham con la sua famiglia, appartenente appunto alla tradizione puritana, per spiegare il suo desiderio di emancipazione. In un'intervista al «Dance Magazine» riportata da Don McDonagh, la Graham pare abbia dichiarato:

Le persone intorno a me erano rigidamente religiose e pensavano che danzare fosse un peccato. Disapprovavano tutti i piaceri mondani... io stessa, a causa della mia educazione, ne avevo paura. Ma per fortuna ci trasferimmo a Santa Barbara, in California, quando avevo dieci [in realtà quattordici] anni. Nessun bambino può crescere da puritano in un clima semitropicale. La California mi portò nella direzione del paganesimo, anche se dovettero passare anni prima che mi emancipassi completamente⁵⁴.

Nell'autobiografia è presente un'informazione contraria: «nonostante tutto quello che è stato detto della mia educazione, i miei genitori non si opposero mai a che io diventassi una danzatrice. Non dissero mai: “No, tu non farai mai la ballerina”. Non me lo proibirono mai. Potevo fare tutto quello che volevo»⁵⁵. Senza pretendere di dirimere la questione, è importante evidenziare la natura complessa dei rapporti della Graham con la propria famiglia. Sono molti i nodi che emergono in *Blood Memory* e che la legano al padre amato in maniera assoluta, alle sorelle bellissime e così diverse da lei, al fratello maschio prematuramente scomparso, alla bisnonna dall'aria antica e austera, alla governante imperiosa, alla madre che di certo non rappresenta un ideale di indipendenza femminile, eppure che sente vicina in molte peripezie.

Si può dedurre che il contrasto con la morale puritana, nel segno della quale la Graham è stata cresciuta in famiglia, assume un carattere sfaccettato nelle pagine di *Blood Memory*. L'artista americana non difende posizioni politiche in maniera ideologica, ma come conseguenza diretta della forza dei suoi lavori e dell'intraprendenza della sua avventura biografica. Lo sguardo alle battaglie politiche della Graham è legato a episodi singolari, non cade nelle trappole della dottrina. Alla maniera di un'eretica (il suo lavoro *Heretic* del 1929 evoca nel titolo questa posizione esistenziale) la danzatrice scardina rigide convenzioni sociali, dimostra un'acuta sensibilità per la discriminazione e si ribella di fronte a tutte le forme di oppressione che incontra. La danza diviene così un'arma per portare avanti una visione del mondo, un desiderio, una teoria.

54. Chi scrive traduce da: «My people were strict religionists who felt that dancing was a sin. They frowned on all worldly pleasures... My upbringing led me to fear it myself. But luckily, we moved to Santa Barbara, California, when I was ten [actually fourteen] years old. No child can develop as a real Puritan in a semitropical climate. California swung me in the direction of the paganism, though years were to pass before I was fully emancipated» (Don McDonagh, *Martha Graham: A Biography*, cit., p. 13). L'inciso tra parentesi quadre è del biografo.

55. Martha Graham, *Memoria di sangue*, cit., p. 56.

Americhe e altri mondi

Un secondo pregiudizio da decostruire, o almeno da precisare e contestualizzare attraverso le pagine di *Blood Memory*, consiste nel ritratto della Graham come danzatrice tipicamente ed esclusivamente americana. Certo, vi sono molti luoghi dei suoi scritti e delle sue coreografie in cui emerge un forte senso di appartenenza agli Stati Uniti; tuttavia, si può declinare tale appartenenza come adesione al luogo e al tempo in cui vive (ossia al desiderio di una temporalità cairotica, che la spinge ad essere sempre contemporanea alle epoche che attraversa), più che come celebrazione della cultura americana di per sé.

Si noti preliminarmente il curioso fatto che le radici della Graham sono americane, ma il suo aspetto suggerisce le appartenenze etniche più disparate. La danzatrice si diverte a raccontare molti aneddoti al riguardo: in Israele si convincono tutti che sia ebrea; viene scambiata per una cinese a Rhode Island durante un'esibizione privata; in una serata al Radio City Music Hall viene presa per greca; durante una tournée con la sorella Geordie rischia di esser cacciata da un treno perché pensano sia una zingara; una rivista degli anni Venti la descrive come un'immigrata rumena. Le sue fattezze determinano in una certa misura il suo destino, se si pensa che sono i suoi colori orientali a costarle l'esclusione dalla celebre tournée in Asia della Denishawn, in seguito a cui comincia il suo percorso artistico fuori dalla scuola. Vi è una sorta di *melting pot* che l'aspetto della Graham riunisce in sé; allo stesso modo, la cultura americana non viene mai presentata dalla danzatrice in modo identitario e monolitico, anzi, viene vista come una commistione di elementi eterogenei che convivono in modo fecondo nello stesso territorio. Particolare attenzione viene prestata alle culture indigene:

Il grande dono dell'America alle arti è il ritmo: ricco, pieno, sfrontato, virile. Le nostre due forme di danza indigena, quella nera e quella indiana, sono drammaticamente contrastanti dal punto di vista ritmico come la terra in cui affondano le loro radici. La danza nera è una danza per la libertà, tende all'oblio, spesso dionisiaca nel suo abbandono e nello splendore crudo del suo ritmo. È un ritmo di disintegrazione. La danza indiana, invece, non è volta alla libertà, né all'oblio, né alla fuga, ma alla consapevolezza della vita, alla piena relazione con il mondo circostante; è una danza di potenza, un ritmo di integrazione⁵⁶.

Le culture afro-americane e indo-americane custodiscono istanze estetiche che influenzano la concezione grahamiana del movimento nel senso di una tensione verso la liberazione e di una consapevolezza della potenza della vita. Tali culture appartengono al sostrato del *melting pot* statu-

56. Chi scrive traduce da: «America's great gift to the arts is rhythm: rich, full, unabashed, virile. Our two forms of indigenous dance, the Negro and the Indian, are as dramatically contrasted rhythmically as the land in which they root. The Negro dance is a dance toward freedom, a dance to forgetfulness, often Dionysiac in its abandon and the raw splendor of its rhythm. It is a rhythm of disintegration. The Indian dance, however, is not for freedom, or forgetfulness, or escape, but awareness of life, complete relationship with that world in which he finds himself; it is a dance of power, a rhythm of integration» (Martha Graham, *Affirmations*, cit., p. 99).

nitense come voci minori eppure significative. Soprattutto il mondo dei nativi ha un notevole peso nell'immaginario della Graham, a riprova del fatto che il presunto "spirito americano", nelle sue danze, non ha un senso univoco, ma plurale.

Un altro tratto caratteristico dell'immaginario americano presente nei lavori della Graham è l'ideale del viaggio nelle terre sconfinite. Declinato in senso interiore tanto quanto geografico (come suggerisce Leatherman: «In her voyage into herself she had come to a place as vast and unexplored as the West»⁵⁷), il viaggio come impulso alla scoperta di territori sconosciuti ha certamente a che fare nei lavori grahamiani con lo spirito pionieristico americano. Tali slanci sono motori di varie coreografie come *Appalachian Spring* (1944) e *Frontier* (1935). Quest'ultimo lavoro, in particolare, rievoca esplicitamente l'immagine dei binari infiniti del treno che ha condotto la Graham bambina dalla fuliginosa cittadina d'origine in Pennsylvania fino ad una California inondata di luce. Nella ricostruzione mitopoietica di *Blood Memory* tale viaggio costituisce una transizione assoluta: il paesaggio smisurato, la scoperta di colori nuovi, la linea del treno tesa come una frontiera in movimento, la nonna sempre formale che si lascia andare alla stanchezza, lei stessa in preda alla malattia. Da questo lungo viaggio, la Graham trattiene un'idea di frontiera legata al superamento e non alla limitazione, tipica della *Weltanschauung* geografico-letteraria americana.

Vi sono dunque elementi squisitamente americani nell'immaginario grahamiano. Nondimeno, il rapporto della danzatrice con altre culture non è meno importante. In particolare, il rapporto con l'Europa è più complesso di quanto potrebbe sembrare leggendo asserzioni come la seguente: «a me l'Europa non interessava, e ne avevo una strana paura»⁵⁸. Chiara Vatteroni assolutizza tale affermazione e insiste sulla peculiarità dello spirito americano della Graham e della modern dance in generale, che a suo dire può svilupparsi solo grazie all'assenza di una tradizione ballettistica autoctona negli USA⁵⁹. A questa posizione si può obiettare che esistono radici europee della modern dance testimoniate in primo luogo dalla forte presenza degli insegnamenti di Delsarte nella scuola Denishawn (dove vi è un insegnamento che si chiama proprio "Delsarte System"): è proprio grazie agli insegnamenti del maestro francese se viene concepito da tutti i danzatori di modern dance un legame tra l'architettura anatomica e la dimensione intima dell'essere umano, in modo tale che il gesto di un organismo unitario possa riflettere l'interiorità in modo non mediato⁶⁰. Inoltre Shawn e Saint Denis fanno diversi tour in Europa, soprattutto in Germania, intessendo molti scambi con il vecchio continente⁶¹. Pare

57. Leroy Leatherman, *Martha Graham: Portrait of an Artist*, cit., p. 36.

58. Martha Graham, *Memoria di sangue*, cit., p. 172.

59. Cfr. Chiara Vatteroni, *Martha Graham e la modern dance*, Marsilio, Venezia 1983, p. 11.

60. Delsarte arriva in America tramite Steele Mackaye, insegnante di Genevieve Stebbins, a sua volta insegnante di Ruth Saint Denis, alla cui scuola si formano alcuni danzatori della generazione della Graham.

61. Si rimanda in proposito alla ricostruzione presente in Elena Randi, *La modern dance. Teorie e protagonisti*, cit., pp. 50-56.

quindi un poco forzato sostenere la genesi squisitamente americana della modern dance in contrapposizione alla tradizione europea, tanto più alla luce delle avanguardie artistiche (anche coreiche) che si sviluppano in Europa negli stessi anni in cui comincia a lavorare la Graham. Al fine di dialettizzare il rapporto della danzatrice con il Vecchio continente, è evocativa questa riflessione di George Antheil:

Sebbene Martha Graham sia l'essenza stessa dell'America e del suo immenso paesaggio fatto di pianure, fiumi e montagne occidentali, non possiamo guardare alle sue opere senza citare i nomi di artisti europei come Pablo Picasso, Mary Wigman, Max Ernst, Gaudier-Brezka, Brancusi e molti altri. La sovrapposizione di questi nomi ai deserti infuocati del Nuovo Messico è, ai miei occhi, un equilibrio molto interessante; Martha Graham non ha preso in prestito alcunché da questi artisti, ma è cresciuta contemporaneamente a loro. Mi ricorda il fatto che la lampadina elettrica è stata inventata contemporaneamente in tre paesi diversi⁶².

La Graham intercetta i movimenti essenziali della cultura del suo tempo e traduce nel linguaggio che le è proprio (il movimento del corpo danzante) un'istanza che altre forme artistiche a lei contemporanee, ai quattro angoli del pianeta, pongono al centro della propria attenzione. Il legame della Graham con l'Europa non è quindi di mera negazione o, peggio, di radicale estraneità. Si consideri l'illuminante l'osservazione di Elena Randi:

Che la cultura degli USA sia fortemente improntata a quella del vecchio continente sembra dimostrato anche dalla constatazione che alcuni dei suoi protagonisti dichiarano di ricercare le radici autoctone. Il presupposto è che la tradizione più diffusa negli Stati Uniti non è quella locale, ma europea⁶³.

Come tutte le avanguardie storiche, la modern dance si fa portavoce di una sensibilità più avanzata della cultura dominante e si propone di rompere con il passato. Tale rottura significa una presa di distanza dalla tradizione europea più che da quella americana (semplicemente perché quest'ultima è più giovane) e fa riferimento in primis al balletto classico. Anche in questo caso, però, la posizione della Graham si rivela più sfaccettata di quanto un comune pregiudizio sarebbe portato a immaginare, soprattutto nella misura in cui la sua visione cambia nel corso del tempo. Ad un'iniziale ostilità al balletto subentra progressivamente una certa permeabilità dei confini delle tecniche, dei generi e degli stili. Se «tutte le tecniche hanno in comune una devozione alla danza intesa come potenza ed

62. Chi scrive traduce da: «Although Martha Graham is the very essence of America and its great background of plains, rivers, and western mountains, we cannot consider her without mentioning the names of European artists such as Pablo Picasso, Mary Wigman, Max Ernst, Gaudier-Brezka, Brancusi, and a host of others. The superimposition of these names upon the burning deserts of New Mexico is for me at least a very interesting equation; Martha Graham has not borrowed from them but she has grown up contemporaneously with them; it reminds me of the fact that the electric light bulb was invented in three different countries simultaneously». La riflessione di George Antheil si trova in Merle Armitage, *Martha Graham*, cit., p. 72.

63. Elena Randi, *La modern dance. Teorie e protagonisti*, cit., p. 15.

emozione»⁶⁴ e «l'innata coordinazione del corpo è un punto in comune con le vecchie tecniche»⁶⁵, allora l'allontanamento dai canoni classici della danza non è un fine in se stesso, ma un mezzo per raggiungere un fine: un uso del corpo che rispecchi la metamorfosi dell'uomo del ventesimo secolo: «If that made necessary a complete departure from the dance form known as ballet, the classical form, it did not mean that ballet training itself was wrong»⁶⁶. Nell'autobiografia vi sono alcuni passaggi preziosi per sfumare un'apparente avversione *tout court* al balletto della Graham: ad esempio, quando confessa di voler rinascere solo per poter interpretare il Cigno Nero; o quando si rallegra del fatto che George Balanchine consideri la sua tecnica "classica", ritenendo questa definizione come attribuzione di un valore non passeggero ma scientifico ed esatto alla sua danza; o ancora quando racconta la sua relazione con Rudolf Nureev, Margot Fonteyn e Michail Baryšnikov, che sono gli interpreti cui dedica più spazio e più plausi in assoluto in *Blood Memory*.

Si può osservare che nel repertorio della Graham si susseguono figure tipicamente americane e miti greci, cristiani ed europei. Convivono armonicamente Clitennestra e Maria Stuarda, Giuditta ed Emily Dickinson⁶⁷, la modern dance e la classica; e di più, gli USA e l'Europa non sono i soli mondi con cui la danzatrice dialoga. Grande importanza hanno le culture lontane con cui la Graham viene a contatto attraverso varie esperienze. Ad esempio, l'interesse per il mondo orientale comincia da piccola attraverso gli oggetti tradizionali collezionati dal padre; la conoscenza della comunità cinese e spagnola si approfondisce con il trasferimento a Santa Barbara; molte sono le danze tradizionali che conosce alla Denishawn e che entrano a far parte, in maniera non mimetica, del suo lavoro. L'autobiografia è disseminata dei racconti di viaggi in Birmania, Messico, Italia, Pakistan, Malesia, India, Israele, Egitto, e in tutti avviene uno scambio di culture attraverso la danza, nonostante la danzatrice non abbia mai composto coreografie etniche. Attraverso tutte queste contaminazioni appare chiaro che la *Weltanschauung* grahamiana non è affatto univoca. Al contrario, si nutre di studi e incontri dalle provenienze più disparate e ricerca, in ogni manifestazione della cultura, un valore universalmente valido, capace di parlare a ciascun essere umano.

E uno, e due...

La danza della Graham è radicalmente innovativa, la sua tecnica moderna, i suoi contenuti

64. Martha Graham, *Memoria di sangue*, cit., p. 15.

65. Martha Graham, *Graham 1937*, cit., p. 60.

66. Martha Graham, *A Modern Dancer's Primer for Action*, cit., p. 181.

67. Per una ricostruzione di *Letter to the World* (1940-1941), titolo del lavoro che Martha Graham dedica a Emily Dickinson, si rimanda allo studio: Rosella Simonari, *"Letter to the World". Martha Graham danza Emily Dickinson*, Aracne, Roma 2015.

sessualmente orientati: su queste comuni definizioni non vi è alcun dubbio. Ciononostante, si può concludere che una considerazione critica della sua autobiografia può conferire uno spessore teorico a queste definizioni per non ridurle a slogan o etichette, ovvero per restituire una portata di pensiero profonda alla danza della Graham. Ritorna qui il paradosso che percorre in maniera feconda tutta la sua poetica: una radicale appartenenza al tempo e al luogo in cui vive, eppure una straordinaria capacità di protendersi verso tempi e spazi assolutamente altri, attraverso un processo che deleuzianamente si potrebbe dire di continua territorializzazione e deterritorializzazione. L'apertura e il radicamento, come *contraction e release*, divengono poli di un movimento esistenziale generativo e perpetuamente auto-superantesi. Si consideri l'affermazione del 1933 di sapore nietzschiano riportata da Merle Armitage: «One has to become what one is»⁶⁸. In questo senso, nella sua vita e nella sua danza, la Graham non ha fatto altro che divenire ciò che è, ossia sviluppare tutte le potenzialità di movimento e di sviluppo occorse nello svolgersi del tempo della sua vita. Ecco di nuovo tutti i sensi della temporalità evocati al principio del presente saggio: l'istante cairotico cui la Graham non smette di aderire, la linea cronologica sempre sotto controllo, l'eternità aionica che suggerisce un senso ampio della vita in continuo mutamento, gli antichi mondi alle spalle di ogni gesto.

Stanca delle domande sulla vita dopo la morte, nelle pagine di *Blood Memory* la Graham sembra preferire all'ipotesi dell'immortalità, un senso di immensità come perdita dei confini individuali, in cui la memoria del sangue che la precede continua anche dopo di lei, vita nella vita del mondo. Forma peculiare di eterno ritorno immanente alla pratica coreica, nulla inizia e nulla finisce nella poetica grahamiana: come gli esercizi in una lezione di danza prendono avvio con la parola "e" ("e uno, e due..."), parola che non è mai principio ma sempre continuazione, così termina la sua autobiografia, con un finale che è ricominciamento puro, simile ai tanto amati tappeti del Nuovo Messico che hanno un lato incompleto e proprio per questo sono sacri.

68. Martha Graham, *Affirmations*, cit., p. 101.