

Susanne Franco

**CREATIVITÀ E MITOPOEISI IN MARTHA GRAHAM.
PSICOLOGIA, STORIA E (AUTO)NARRAZIONE.**

*Le persone mi chiedono 'Come cominci?' Buona domanda.
E chi lo sa. Io no. Come comincia tutto?
Credo che non cominci mai, semplicemente continua. La vita,
le generazioni, la danza (Martha Graham).*

Intelligenza corporeo-cinestetica e processo creativo

Per una curiosa contingenza editoriale uno dei primi scritti scientifici apparsi in Italia sulla figura di Martha Graham, al di fuori dell'ambito della storia della danza, è contenuto nella traduzione, nei primi anni Novanta, di *Intelligenze creative*¹. Il volume di Howard Gardner, neuropsicologo esperto di psicologia cognitiva, è dedicato a sette esponenti dell'arte e della scienza che, seppure con modalità differenti, hanno inciso profondamente sulla loro epoca e sui loro rispettivi ambiti culturali. Secondo Gardner, tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento, le convenzioni, le pratiche e i quadri interpretativi in uso sono apparsi sempre più inadeguati: questi sette "maestri moderni"² accomunati dall'appartenenza generazionale e da una modalità creativa dirompente rispetto ai modelli preesistenti, costituiscono di per sé un "campione rappresentativo e corretto della più vasta schiera di individui che, con le loro scoperte, hanno contribuito a creare una versione o l'altra dell'età moderna"³. Unica presenza femminile degna di questo pantheon in cui figurano Albert Einstein, Pablo Picasso, Igor Stravinskij, T. S. Eliot e il Mahatma Gandhi, è Martha Graham. Di ciascuna delle singole "imprese creative"⁴ Gardner mette in luce il profilo della personalità, l'assetto sociale di appartenenza, i programmi, le realizzazioni e, naturalmente, le capacità creative. Oltre a ciò, dichiara di volere stilare delle conclusioni più generali sulla natura del processo creativo per poter comprenderne i principi fondamentali. Queste convinzioni si poggiano sulle sue precedenti osservazioni in merito alle differenti tipologie dell'intelligenza, che per Gardner non ha una forma unica, bensì multipla⁵, come recita il titolo di una delle sue prime opere, ed è soggetta a mutamenti costanti. Nello specifico egli individua sette particolari tipologie di intelligenza che possono essere poste in relazione

¹ H. Gardner, *Intelligenze creative*, Milano, Feltrinelli, 1994 (ed. or. *Creating Minds*, New York, Basic Books, 1993). Si veda anche la recente riflessione sull'influenza di queste teorie sull'insegnamento e la pratica della danza: E. C. Warburton, *L'intelligence passé, présente et possible*, in *Scientifiquement danse. Quand la danse puise aux sciences et réciproquement*, numero monografico di "Nouvelles de danse", n. 53, 2006, pp. 135-149.

² H. Gardner, *Intelligenze creative*, cit., p. 22.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ivi*, p. 23.

⁵ H. Gardner, *Formae mentis. Saggio sulla pluralità dell'intelligenza*, Milano, Feltrinelli, 1987 (ed. or. *Frames of Mind. The Theory of Multiple Intelligences*, New York, Basic Books, 1983).

con dei profili neurologici e psicologici, che si traducono in altrettante modalità creatrici: linguistica, logico-matematica, musicale, corporeo-cinestetica, spaziale, personale o emotiva, a sua volta ripartita in intrapersonale (il talento per comprendere se stessi) e interpersonale (il talento per comprendere e per mettersi in relazione con gli altri)⁶.

Gardner ha in seguito sostenuto che, se è vero che ogni essere umano è dotato di molte intelligenze, ciascuna di esse può essere alimentata e indirizzata in vari modi tramite un'educazione mirata⁷. Questo approccio allo studio dell'intelligenza voleva innanzitutto introdurre l'idea, oggi ampiamente assimilata, che la definizione stessa di "intelligenza" nell'accezione classica è fuorviante e che i termini "ragione", "logica" e "conoscenza" non sono suoi sinonimi, ma che esistono competenze intellettive umane relativamente autonome, ossia delle specifiche *formae mentis* plasmate e combinate in modi diversi dagli individui e dalle culture.

I personaggi presentati nel suo studio dispongono tutti di molte tipologie di intelligenza, ma Gardner ha deliberatamente privilegiato per ciascuno la messa a fuoco di un'unica tipologia. Così facendo ha ritenuto di poter più agilmente provare le conquiste creative del singolo, ovvero quel sofisticato uso di simboli, immagini e operazioni associate a un'intelligenza particolare operante in un campo particolare⁸. La struttura del suo saggio procede dalla descrizione di un fenomeno all'introduzione di una tassonomia per sfociare, infine, nell'elaborazione di un approccio a una serie di esempi generati dalla tassonomia stessa e stabilire dei modelli in grado di presentare allo stesso tempo "somiglianze rivelatrici e differenze istruttive"⁹. In questa griglia Graham è eletta a modello di intelligenza corporeo-cinestetica, in virtù del fatto che la danza è considerata dall'autore come una delle forme più mature dell'espressione corporea. Questa *formae mentis*, al pari delle altre prese in esame, sembra essere esemplificativa, per Gardner, di quello che egli individua come un denominatore comune del genio moderno, vale a dire la disposizione a incorporare e a mantenere viva la sensibilità infantile. Sempre secondo Gardner, ogni attività creativa scaturisce in primo luogo dai rapporti tra gli individui e tra essi e il mondo¹⁰.

Tuttavia, nel capitolo dedicato a Graham, pur fornendo al lettore molte informazioni sull'universo creativo della coreografa e alcune interessanti interpretazioni sui temi e sui significati delle sue coreografie, sui momenti salienti delle sue svolte creative e sui contesti in cui si trovò ad agire, Gardner non dà risposte esaustive a domande che sembrerebbero di importanza fondamentale per uno studio simile. Come componeva le sue opere? Cosa nasceva per primo nella sua mente: la trama, il personaggio, la disposizione

⁶ Per una versione aggiornata di queste teorie cfr. H. Gardner, *Intelligence Reframed*, New York, Basic Books, 1999.

⁷ H. Gardner, *Intelligence Reframed*, cit.

⁸ H. Gardner, *Intelligenze creative*, cit., p. 30.

⁹ *Ivi*, p. 23.

¹⁰ *Ivi*, p. 25.

spaziale, la forma e il flusso del movimento? Come abbozzava i suoi schemi? Procedeva in modo simile se creava un solo o un movimento corale? Le sue idee erano legate fin dal principio a un determinato interprete? E in definitiva, come si compiva in lei il processo creativo?

Le ragioni che possono spiegare gli scarsi esiti ottenuti con questo approccio sono varie. Quando Gardner ha ultimato il suo volume – a ridosso della morte di Graham – non erano ancora stati pubblicati studi moderni sulla coreografa e dunque non erano state avanzate teorie capaci di sottrarre il valore al tono auto-celebrativo delle stesse affermazioni e al taglio aneddottico di molta ricerca in danza¹¹. E ancora: la mancanza di strumenti di analisi del movimento, per altro ammessa dallo stesso Gardner, che applica un linguaggio inadatto a trattare sia l'oggetto di studio, la danza, sia la tipologia di intelligenza presa in esame, quella corporeo-cinestetica. Il taglio stesso dato al volume, nel volere privilegiare di volta in volta un'unica tipologia di intelligenza, finisce col limitare a priori la possibilità di individuare alcune aperture alla comprensione del processo creativo proprio nell'azione congiunta di più forme mentali. Questi ultimi aspetti trascurati da Gardner risulterebbero al contrario rivelatori, a maggiore ragione nello studio di una personalità come quella di Graham. Infine, la prospettiva scelta sembra poco attenta all'esame delle fonti prese in considerazione e non tiene conto della portata delle rappresentazioni nella costruzione della narrazione (auto)biografica e storica. Alla sensibilità dello storico contemporaneo una questione si pone, invece, con urgenza: che idee della creatività aveva fatto proprie Graham durante la sua lunga vita e quanto esse hanno influito sul modo in cui ha articolato, rappresentato e tramandato le complessità del proprio processo creativo? Lo studio del processo creativo va esteso anche al prodotto della creazione, al soggetto che crea e al contesto della creazione? Se è assodato che il processo creativo non è unitario, il termine dovrebbe indicare una complessa interazione di processi cognitivi, psicologici ed emotivi, e la creatività dovrebbe essere individuata nell'atto della progettazione, ma anche della presentazione, della divulgazione e della riflessione a posteriori sulle opere. Immaginazione, promozione, ricezione e (auto)analisi sembrano fattori ancora più intrecciati nel caso di un artista del passato, quando l'atto creativo si offre allo studioso stemperato, per un verso, nella (ri)costruzione del medesimo tramite testimonianze scritte e/o orali (più o meno intenzionali, più o meno pubbliche) e, per l'altro, nei ricordi soggettivi di chi vi ha assistito (in tutto o in parte, durante un lungo arco di tempo o sporadicamente).

¹¹ Si vedano in particolare gli studi di Mark Franko, Susan Manning e Ramsay Burt. Per una bibliografia aggiornata su Martha Graham si veda S. Franco, *Martha Graham*, Palermo, L'Epos, 2003, pp. 237-242.

Mitopoiesi di una coreografa

Il processo creativo è divenuto oggetto di studi scientifici da poco più di un secolo e gli sviluppi delle teorie in merito sono strettamente legati ai progressi fatti dalla psicologia, dalla biologia e dalla fisiologia del cervello. Se oggi pare assodato che esso sia il frutto di sinergie tra forze biologiche, psicologiche e sociali, quando Graham ha orientato il proprio sapere, in ambito scientifico si assistette a un epocale ribaltamento delle prospettive di studio rispetto alla tradizione ottocentesca. In linea generale si passò da un concetto di creatività e di genialità come risultato più evidente di un'eredità essenzialmente biologica (genetica secondo la terminologia corrente), alle teorie secondo cui il fattore ereditario andava sommato all'effetto del contesto socio-culturale. Con l'affermazione della moderna psicologia e della psicanalisi a questi due parametri fu affiancato anche il profilo psicologico del singolo individuo¹².

La curiosità per l'attività mentale dimostrata da Graham non era del tutto sciolta dall'educazione ricevuta in famiglia dal padre alienista, l'antesignano del moderno psichiatra, responsabile di averle trasmesso l'idea che il corpo costituisse la componente più istintiva dell'essere umano e per questa ragione fosse un ricettacolo della verità, anche quando le parole esprimevano altro. In seguito, nella sua formazione da adulta, giocarono un ruolo fondamentale le teorie psicanalitiche introdotte da Sigmund Freud e da Carl Gustav Jung, e diffuse in maniera massiccia negli Stati Uniti tra la fine degli anni Trenta e l'inizio degli anni Quaranta. Per Freud la creatività è legata a eventi traumatici dell'infanzia in seguito rimossi, mentre l'atto creativo è considerato il frutto della trasformazione da una condizione psichica insana a una sana. Secondo questa prospettiva la creatività è alimentata innanzi tutto da idee prodotte in forma simbolica dall'inconscio, che ha una nozione di tempo e di spazio legata più alle immagini che ai concetti verbali. Il processo creativo, sempre secondo Freud, è il risultato dell'attuazione di meccanismi di difesa come la compensazione, la regressione e la sublimazione, cioè quei tentativi inconsci di bloccare la consapevolezza di idee spiacevoli o inaccettabili. Non da ultimo Freud suggerì infine la possibilità che esistesse un nesso profondo tra sessualità (nella fattispecie i desideri erotici inconsci) e creatività. Nella prospettiva junghiana, d'altro canto, l'inconscio custodisce sì le esperienze rimosse dall'individuo, ma ha anche una dimensione collettiva in cui immagini e sentimenti primordiali, che accomunano le persone di ogni tempo e di ogni dove, seguono delle forme da lui definite "archetipi". Per Jung, dunque, noi tutti ricordiamo le conoscenze dei nostri avi e da questa memoria collettiva traiamo ispirazione per generare nuove idee artistiche. Gli archetipi racchiudono la memoria dell'umanità e il corpo ne è il depositario: la memoria, cioè, è radicata in strutture biologiche che superano le

¹² Per una ricognizione storica del concetto di creatività si veda J. S. Dacey - K. H. Lennon, *Understanding Creativity. The Interplay of Biological, Psychological, and Social Factors*, San Francisco, Jossey-Bass Publishers, 1998.

singole esistenze, conservando quello che ogni uomo può soltanto ripetere suo malgrado¹³.

Nei primi anni della sua carriera, Graham affermò che la danza era un assoluto, ovvero non “conoscenza di qualcosa” ma “conoscenza in sé”¹⁴, rivendicando così, al pari di molte pioniere della danza moderna, una qualità razionale a quanto creava sulla scena e con il corpo (femminile). Se l’arte, per tutto il secolo che l’aveva preceduta, era stata definita come “ispirazione, motivazione, visione, genio”¹⁵, Graham con la sua versione della *modern dance* mirava a introdurre l’idea che fosse soprattutto “azione”. Questo significava anche riconoscere una mutata predisposizione dell’artista nei confronti della propria materia. Il movimento, sempre secondo Graham, non era il frutto dell’invenzione quanto della scoperta, “la scoperta di quello che il corpo farà e di quanto saprà fare nell’esprimere le emozioni”¹⁶.

Fu soltanto in un secondo momento, verso i primi anni Quaranta, e cioè proprio a ridosso della scoperta della psicanalisi, che la sua poetica cambiò. L’incontro con la letteratura psicanalitica, la sperimentazione in prima persona dei suoi effetti con una terapeuta di formazione junghiana e la frequentazione di alcuni artisti che si riconoscevano sotto l’etichetta dell’espressionismo astratto e che, come lei, erano entrati nel cono d’ombra di queste nuove teorie, la portarono a riconsiderare strumenti e scopi della sua danza. Reintegrò a poco a poco la componente narrativa nelle sue coreografie dando ampio spazio all’elaborazione di una drammaturgia spesso di matrice letteraria e filosofica e introdusse uno stile interpretativo sempre più drammatico. Questo nuovo indirizzo era dovuto in parte anche al lento invecchiamento del suo fisico e ai limiti via via più visibili delle sue capacità tecniche. Da questo momento in poi Graham descrisse il suo processo creativo come una mera prassi individuale e nemmeno così originale, nella consapevolezza che fosse più semplicemente il risultato dell’evocazione di un passato collettivo: “Quando creo una nuova danza avverto sempre alle mie spalle passi ancestrali che mi spingono innanzi e gesti antichi che fluiscono in me”¹⁷. La sua poetica slittò progressivamente verso orizzonti teorici sempre più sagomati dall’universo letterario, filosofico e mitologico, oltre che dall’insegnamento psicanalitico in cui matrice freudiana e junghiana si mescolarono in modo singolare, sebbene la creatività vi assunse soprattutto il carattere finalistico attribuito da Jung agli eventi della vita in genere. E pro-

¹³ P. F. Pieri, *Dizionario junghiano*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998; si veda anche *L’uomo e i suoi simboli*, a cura di C. G. Jung, Firenze-Roma, Edizioni Casini, 1967 (ed. or. *Men and His Symbols*, London, Aldus Books, 1964).

¹⁴ M. Graham, *Dancer’s Focus*, in B. Morgan, *Martha Graham: Sixteen Dances in Photographs*, New York, Duell, 1941, p. 11.

¹⁵ M. Graham, *Graham 1937*, in *Donna è ballo*, trad. it. di D. Bertozzi, Milano, Savelli, 1980, p. 60 (ed. or. in *Martha Graham: The Early Years*, a cura di M. Armitage, Los Angeles, Merle Armitage, 1937, pp. 83-88).

¹⁶ M. Graham, *Affirmations*, in *Martha Graham: The Early Years*, a cura di M. Armitage, cit., p. 104.

¹⁷ M. Graham, *Memoria di sangue. Un’autobiografia*, Milano, Garzanti, 1992, p. 15 (ed. or. *Blood Memory*, New York, Doubleday, 1991).

prio questo senso di missione attraversò tutta la pratica della coreografa: in più occasioni Graham ribadì di non avere scelto di diventare danzatrice, semmai di essere stata scelta e di avere accettato il proprio destino sacrificando la sfera privata della propria vita¹⁸. Non si considerò mai un genio perché affermava di ignorarne l'essenza e nella sua tarda autobiografia disse di preferire per sé la definizione di "cane da riporto", un cane che "riporta le cose dal passato o che appartengono alla memoria comune del nostro sangue"¹⁹. L'arte, insomma, era diventata per lei "l'evocazione dell'intima natura dell'uomo"²⁰ che per suo tramite esprimeva "il paesaggio della sua anima"²¹.

Le rare occasioni in cui confidò alla pagina scritta le proprie riflessioni sul processo creativo finirono per assumere il tono dogmatico delle verità rivelate, perdendo così la loro qualità principale, quella di barometro di una pratica e di una teoria che si concretizzavano in modi talvolta straordinariamente innovativi, talvolta banalmente iterati. Le testimonianze scritte che lasciò si sovrapposero inoltre alla esigenza crescente di avvolgere se stessa e la propria pratica artistica in un alone quasi mitico. Affermazioni, dichiarazioni, comportamenti: tutto concorse a fare della danzatrice un'intellettuale incline alle provocazioni, dell'artista un personaggio tipicamente americano, della donna l'emblema di una generazione alla ricerca di una nuova identità. La scarsità e la frammentarietà di tracce da seguire per ricostruire il processo creativo di Graham e gli effetti che questa situazione ebbe sulla mitopoiesi della coreografa comportano la necessità di alcune considerazioni teorico-metodologiche sulle fonti.

Storie, memorie e narrazioni

L'attività artistica di Martha Graham si snoda lungo un arco di tempo di circa settant'anni.

Ma la sua lunga carriera, che l'ha resa protagonista di quasi tutto il Novecento, e la sua febbrile attività, che si è tradotta in oltre duecento coreografie, non sono documentate in modo omogeneo. Le vicende legali relative all'eredità del suo archivio privato, concluse di recente con la donazione alla Library of Congress²², danno la misura delle difficoltà a cui gli studiosi sono andati incontro nel ricostruire alcuni aspetti del suo lavoro, nel trovare delle piste percorribili negli snodi, a volte fecondi a volte ingannevoli, tra storie, memorie e narrazioni²³. Nella fattispecie poco si sa sul suo processo creativo

¹⁸ M. Graham, *How I Became a Dancer*, "Saturday Review", 28 agosto 1965, p. 54.

¹⁹ M. Graham, *Memoria di sangue*, cit., p. 19. Sull'influenza del pensiero junghiano nell'immaginario di Graham si veda in particolare S. Shelton, *Jungian Roots of Martha Graham's Dance Imagery*, in "Society of Dance History Scholars Proceedings", 1983, pp. 119-132.

²⁰ M. Graham, *Graham 1937*, cit., p. 59.

²¹ M. Graham, *Memoria di sangue*, cit., p. 9.

²² Si veda S. Franco, *A chi appartiene la danza*, in *Martha Graham*, cit., pp. 179-193.

²³ Altri archivi, ma abbastanza poveri, si trovano presso la Dance Division della New York Public Library presso il Lincoln Center (nella fattispecie una piccola parte della sua corrispon-

nei primi anni di esistenza della compagnia, dato che lei stessa distrusse i suoi diari, i quaderni di appunti e le lettere personali dell'epoca, e in linea generale della fase preparatoria del suo lavoro restano soltanto dei riferimenti sparsi nei suoi scritti, molti dei quali tardi, e alcuni accenni indiretti in occasione di qualche intervista. A questi documenti si aggiungono le testimonianze dei collaboratori e dei danzatori succedutisi nella compagnia, le cui voci si sono inevitabilmente intessute con gli strati crescenti del mito. Alcune sorprese potrebbero essere riservate dalla sua corrispondenza contenuta negli archivi privati attualmente in corso di catalogazione, specie quella con i musicisti e gli scenografi con cui collaborò. Ma di fatto quella del processo creativo di Graham resta una questione dai contorni ancora incerti. Tra le fonti più autorevoli, anche a questo proposito, un posto di rilievo spetta sicuramente alla biografia firmata da Don McDonagh, che si basa sulle informazioni raccolte durante le molte sessioni di una lunga intervista. È proprio a McDonagh che Graham fece una delle confidenze più celebri riguardo il proprio modo di procedere nella creazione di un'opera:

Metto in moto le idee. E copio delle citazioni da qualsiasi libro mi stimoli al momento, le conservo e prendo nota della fonte. Poi, quando si arriva al lavoro vero e proprio tengo un resoconto completo dei passi. Annoto tutte le mie coreografie ma non con un sistema specifico. Mi limito a trascriverle e so quello che le parole significano o quello che i movimenti vogliono dire, mi segno dove si va e cosa si fa, aggiungendo forse una spiegazione qua e là²⁴.

Questo *modus operandi* reca però già i segni della fase matura dell'incontro con la psicanalisi e della originale revisione della mitologia greca intrapresa con l'omonimo ciclo di coreografie. Diverso sembra essere stato il suo approccio all'inizio della carriera, quando lei stessa affermò che la danza era essenzialmente comunicazione, intendendo con ciò "non il racconto di una storia o la proiezione di un'idea", bensì la comunicazione di "un'esperienza attraverso i mezzi dell'azione e percepiti dell'azione"²⁵. Nelle speculazioni di Stark Young, uno dei primi critici di danza moderna che seguirono il suo lavoro, e che furono filtrate dalla stessa Graham prima della pubblicazione in un volume collettaneo curato da Merle Armitage che documenta la sua arte nel decennio della piena affermazione, questo era il modo in cui la coreografa dava avvio alla creazione di un pezzo:

Deve iniziare, direi, non con un'idea raffigurativa che rappresenta la realtà (delle scene o dei personaggi) oppure con un'idea drammatica: la sua prima idea sarà più simile a quella di un disegnatore di modelli di linee, di angoli, di tappeti, di mattonelle, di tessuti, quello che si vuole, o ancora come il primo abbozzo di quello che diventerà un quadro. Da questo modello o forma singola si svilup-

denza privata) e presso la sede della compagnia, sempre a New York (soprattutto materiali relativi alla gestione della medesima).

²⁴ M. Graham citata in D. McDonagh, *Martha Graham. A Biography*, New York, Praeger, 1973, pp. 161-162.

²⁵ M. Graham, *Graham 1937*, cit., p. 60.

peranno altre forme, che a loro volta potrebbero suggerire un'idea meno astratta visivamente e più un soggetto, un significato letterario o psicologico, e continuare da ciò forse anche fino al titolo della composizione [...]²⁶

Un periodo di transizione era seguito verso la fine degli anni Trenta. A quell'epoca Graham aveva iniziato a dissolvere lentamente l'atmosfera di austerità che ammantava le sue opere e a modificare la sua tecnica di danza, mettendo in secondo piano gli aspetti percussivi del movimento a favore di una certa fluidità. Anche la scelta dei musicisti da coinvolgere nei suoi progetti mutò sensibilmente. Se per tutti gli anni Trenta aveva utilizzato partiture originali di Louis Horst oppure, dietro suo consiglio, aveva optato per musicisti meno noti in modo da enfatizzare l'indipendenza della danza dalla musica e adattando semmai la seconda alla prima²⁷, successivamente coinvolse artisti di fama e lasciò loro maggiore libertà. Da questo momento in poi, sempre secondo la versione dei fatti tramandata dalla biografia di McDonagh, introdusse una nuova prassi nell'ideare e comporre i propri lavori: dopo avere raccolto le fonti e gli stimoli letterari e visivi che secondo lei nutrivano il primo stadio creativo, ricavava una bozza che consegnava agli artisti con cui di volta in volta collaborava e dai quali attendeva indicazioni sullo spartito e sulle scenografie che questi stavano preparando indipendentemente. In seguito integrava e trasformava lo schema di base della coreografia a partire da questi nuovi stimoli, assestando il suo il lavoro a partire da quello altrui²⁸. Questa soluzione pratica aveva delle ricadute importanti, per esempio, sulla qualità delle partiture musicali commissionate, che non risultavano più esclusivamente dall'interazione con quanto Graham faceva emergere nell'isolamento del suo studio a contatto con i danzatori, ma potevano ispirarsi ad altre fonti e portare così stimoli inaspettati al lavoro su e con il corpo. Invenzione tecnica e progettualità coreografia si intrecciarono, del resto, per tutta la carriera di Graham, registrando gli slanci, le stagnazioni e le involuzioni di un doppio percorso creativo destinato ad alimentare, da un lato, un corpus di esercizi, dall'altro un insieme di opere. Se in linea generale si può affermare con Alice Helpert che l'improvvisazione fosse del tutto bandita agli esordi della compagnia, successivamente il livello di maturazione raggiunto dai danzatori fece sì che Graham affidasse loro (in realtà non a tutti e non in modo sistematico) buona parte della creazione dei ruoli da solisti, previa sua supervisione finale²⁹. Ciò detto, laddove inizialmente fu la materia coreografica a essere trasformata in esercizi di tecnica, in seguito il

²⁶ S. Young, *Young 1932*, in *Martha Graham: The Early Years*, a cura di M. Armitage, cit., pp. 51-52.

²⁷ È interessante a questo proposito la testimonianza di Wallingford Riegger a cui Graham aveva commissionato le musiche per una coreografia, e che si ritrovò inaspettatamente di fronte a un pezzo già pronto e definito nei dettagli a cui egli dovette adattare tutte le sue idee. Si veda W. Riegger, *Riegger 1937*, in *Martha Graham: The Early Years*, a cura di M. Armitage, cit., pp. 36-39.

²⁸ D. McDonagh, *Martha Graham. A Biography*, cit., p. 138.

²⁹ A. Helpert, *The Technique of Martha Graham*, in "Studies in Dance History", 1991, n. 2, p. 20 (seconda ed., New York, Morgan Press, 1994).

processo creativo di un pezzo si tradusse spesso in un mero riutilizzo di passi e posture già ampiamente utilizzati in altre opere o rielaborati, ma nemmeno troppo, a partire dalle lezioni di tecnica³⁰. Anche il modo di rapportarsi con le molte generazioni di danzatori appare poco lineare. I ricordi di alcuni di loro sono stati raccolti in un prezioso volume che organizza, in tanti monologhi dettati dal flusso irregolare della memoria, le testimonianze di quanti presero parte alle fasi preparatorie di uno o più lavori³¹. Jane Dudley, membro della compagnia fin dagli anni Trenta, così vi descrive i primi momenti della nascita di una nuova coreografia:

Questo è il modo in cui era solita lavorare. Era sdraiata sul suo divano o sulla sua chaise longue, circondata dai suoi piccoli bassotti inebetiti che facevano sempre la pipì sul pavimento. Si alzava e improvvisava per il suo trio [di danzatrici] iniziando dalla camminata. Si tuffava a capofitto in questo. Noi tre la seguivamo come meglio potevamo. Poi andava verso il divano e si sdraiava dicendo 'Adesso fatemi vedere'. Si trattava di ricordarsi delle sequenze di movimento che Martha aveva improvvisato. La cosa più importante per una danzatrice era di catturare l'umore con cui Martha aveva danzato. Martha aveva fiducia in noi in quanto danzatrici. Noi portavamo quello che ci dava un poco più avanti e rendevamo più chiaro il movimento. [...] Non eravamo tese, eravamo coinvolte nel processo semplicemente sul piano fisico³².

Nella ricostruzione di Dudley, a quel tempo le danzatrici (la compagnia era ancora esclusivamente femminile!) erano attivamente coinvolte nella creazione coreografica perché ciascuna doveva "aggiungere qualcosa a quanto Martha ti dava da danzare"³³. Dovevano trovare una risonanza nel corpo a quello che veniva loro suggerito, ovvero un particolare atteggiamento fisico e psicologico da cui poter sviluppare un ruolo. La supervisione finale di questo stadio del lavoro spettava immancabilmente a Horst, a cui Graham concedeva la libertà di esprimere la propria opinione senza troppi giri di parole, ritrovandosi spesso a dovere ricominciare tutto da capo³⁴.

Dopo la svolta mitologica e psicanalitica, un primo segnale che i danzatori intercettavano delle possibili direzioni lungo cui si sarebbero incamminati nella produzione successiva, erano le letture che Graham stava facendo e che, data la materia da cui all'epoca traeva ispirazione, erano non di rado suggerite dall'esperto di mitologie Joseph Campbell³⁵. A fronte di un procedimento apparentemente più strutturato e codificato, le memorie sul coinvolgimento attivo dei danzatori nel processo creativo risultano però meno omogenee di quanto si possa immaginare. Ciò a conferma del fatto che, in primo luogo la modalità lavorativa non fu priva di aggiustamenti negli anni e che, in secondo luogo la percezione del rapporto che i singoli danzatori a-

³⁰ *Ivi*, p. 26.

³¹ R. Tracy, *Goddess: Martha Graham's Dancers Remember*, New York, Limelight, 1996.

³² J. Dudley, in R. Tracy, *Goddess*, cit., p. 57.

³³ *Ivi*, p. 58.

³⁴ *Ivi*, p. 61.

³⁵ P. Lang, *ivi*, p. 88.

vevano con lei rispecchiava il vissuto del loro sentire ed era conservata nella forma di un ricordo soggettivo e continuamente trasformato dal tempo.

Dudley, per esempio, afferma con certezza che quando Graham smise di danzare “i danzatori furono più coinvolti nella creazione di ruoli”³⁶; Helen McGehee conferma dicendo che, di fatto, ciascun danzatore aveva avuto voce in capitolo nella genesi di ruoli e di passi³⁷, e argomenta così la sua esperienza a partire dagli anni Quaranta:

Il fatto che Martha coinvolgesse i danzatori nel suo processo coreografico era entusiasmante e anche spaventoso. Dovevi soltanto lanciarti in tutto ciò. Martha Graham incoraggiava la ricerca individuale. Direi che realizzai la mia identità attraverso la danza, l'atto di danzare. [...] Non ricordo di essere stata stupita dalla libertà che ci dava. Mi ricordo che pensavo che sembrava tutto parte del processo. Si andava alle prove e Martha diceva “Questa è la tua musica. Cosa puoi fare qui?”³⁸

Anche Paul Taylor racconta di avere sperimentato questa modalità di lavoro con Graham, che in più di un'occasione nel vuoto dello studio gli aveva detto “Fai qualcosa”, riservandosi però di rielaborare il tutto alla fine³⁹. Di parere parzialmente diverso sono, curiosamente, due danzatori che Graham teneva in grande conto, avendo affidato loro a un certo punto anche la direzione della compagnia: Bertram Ross, che interpretò molti dei ruoli al suo fianco, tra cui quelli ereditati da Erick Hawkins, e Linda Hodes, che fece parte del gruppo a due riprese e che fu tra le guide della Batsheva nei suoi primi anni di esistenza. Ross ritiene che Graham “non consentiva nessun contributo da parte dei danzatori”⁴⁰ e Hodes, pur relativizzando il suo ricordo, che attribuisce consapevolmente al suo personale rapporto con la coreografa, analizza così quanto visse in prima persona:

Così tranne che per le poche volte in cui stava passando un brutto momento – c'erano periodi in cui era molto giù e depressa e non poteva o non voleva pensare a delle frasi di movimento – era Martha, senza ombra di dubbio, a creare la coreografia. [...] Spesso i danzatori pensano che stanno coreografando, ma non è così: sono guidati e diretti. Martha cambiava di danza in danza. A volte era molto specifica rispetto a quello che voleva [...] In altre sezioni era più libera. [...] Nel caso di Martha i danzatori coreografavano all'interno di un dato scenario e di un dato programma che Martha stessa aveva creato. Era il suo movimento. [...] Molte persone affermano che Martha diceva “Inizia qui e fai questo e poi esci dallo studio”. Non ho mai avuto questa esperienza con lei. Forse ero io. Forse Martha non aveva fiducia in me. Martha diceva “Fai un giro. Fai una caduta. Fai questo, fai quello.” Se avevi una gran quantità di movimenti ti dava la possibilità di plasmarli e di fare qualche transizione e poi li supervisionava e, se le piacevano, bene, altrimenti li cambiava. Credo che tutti i danzatori parte-

³⁶ J. Dudley, *ivi*, p. 61.

³⁷ H. McGehee, *ivi*, p. 129.

³⁸ *Ivi*, p. 127.

³⁹ P. Taylor, *ivi*, p. 240.

⁴⁰ B. Ross, *ivi*, p. 167.

cipassero entro certi limiti al processo coreografico, ma non sto dalla parte di chi afferma di avere coreografato il proprio materiale di movimento con Martha. In realtà non era così⁴¹.

Alcune considerazioni possono gettare luce sulle cause di queste testimonianze divergenti. È probabile che Graham si sentisse più legittimata a coinvolgere i danzatori lasciandoli liberi di sperimentare nuovi movimenti e nuove soluzioni coreografiche con il loro corpo fintanto che il suo le consentiva di assimilare e filtrare in prima persona questo materiale. Ed è probabile che in seguito, con la perdita progressiva delle sue capacità tecniche, abbia voluto orientare con più decisione la danza verso un disegno coreografico a lei già sufficientemente chiaro in partenza. È infine possibile che il passaggio dalla rassicurante atmosfera di un gruppo esclusivamente femminile, dove la coralità non di rado esprimeva le molte facce del suo stesso ego, alla fase della ricerca interiore in chiave psicanalitica l'abbia resa più sorda rispetto ai contributi altrui e più incline invece a usare i danzatori come meri strumenti a servizio di un'indagine soggettiva nei meandri oscuri della propria mente. Ma tutte queste supposizioni non possono non tenere conto delle contingenze specifiche, delle tensioni nei rapporti con i singoli membri della compagnia, dei diversi legami che Graham stabiliva con uomini e donne al suo interno e, infine, della documentazione lacunosa di cui siamo attualmente a conoscenza, che non dà voce in modo equilibrato a tutti i protagonisti.

Taccuini dell'anima e architetture del pensiero

Oltre alle innumerevoli fonti orali affidate alla libera circolazione, che costituiscono una parte consistente del patrimonio documentario per ricostruire la storia di Graham, un unico testo è stato, seppure discutibilmente, insignito del valore di depositario degli aspetti più intimi e veritieri del suo processo creativo. Si tratta dei taccuini che Graham compilò durante un arco di tempo ristretto, dalla metà degli anni Quaranta alla metà degli anni Sessanta, e dati alle stampe con il titolo di *Notebooks of Martha Graham*⁴². Essi contengono idee per eventuali soggetti da trattare, indicazioni registiche, appunti su eventuali soluzioni per costumi e scenografie da utilizzare, riflessioni sulla musica, qualche abbozzo di profili psicologici dei protagonisti delle singole opere, trame potenziali per storie da raccontare (e in alcuni casi mai messe in scena come le coreografie *Pocahontas* o *Techniques of Ecstasy*), progetti per film poi abbandonati, descrizioni di frammenti di co-

⁴¹ L. Hodes, *ivi*, p. 177.

⁴² M. Graham, *The Notebooks of Martha Graham*, cit.

reografie e moltissime citazioni, tratte dalle fonti più disparate e assemblate secondo una logica non sempre facilmente intuibile⁴³.

L'operazione editoriale sembra rispondere alle esigenze di una nuova politica gestionale della sua immagine, che mirava anche a rendere socialmente significativa la sua danza, avvertita ancora da una parte del pubblico come eccessivamente intellettuale e difficilmente comprensibile, rinnovando nel contempo la sua centralità nel panorama culturale prima ancora che artistico del suo paese. È particolarmente indicativo infatti che Graham abbia deciso di dare alle stampe questi materiali proprio nel 1973, cioè contemporaneamente alla prima biografia ufficiale, quella di McDonagh, quasi a voler sottolineare la sua palinogenesi personale – dopo il lungo periodo di disintossicazione dall'alcool – e professionale – con la ripresa della direzione della sua compagnia e della sua scuola. A sollecitarne la pubblicazione fu, tra gli altri, Nathan Kroll, produttore del documentario *A Dancer's World*⁴⁴, in cui per la prima volta Graham accettò di esporre la sua poetica sulla danza mentre si accingeva a interpretare uno dei ruoli più celebri della sua carriera, Giocasta, nella rivisitazione del mito di Edipo intitolata *Night Journey*. Un ruolo che non a caso rispecchiava pienamente i suoi turbamenti dell'anima, quelli di una donna matura scandalosamente innamorata di un uomo più giovane di lei, e le sue doti espressive di danzatrice-attrice messa a dura prova dal passare del tempo ma ripagata da un talento capace di rinnovarsi sorprendentemente. Seguendo una logica simile, selezionò questi quindici quaderni in base all'importanza che ebbero nella sua opera e nella sua vita: si aprono infatti con un capitolo dedicato a *Errand into the Maze* (1947), uno dei primissimi pezzi del ciclo greco, e si concludono con le note riguardanti due coreografie altrettanto decisive nella sua carriera, *Circe* (1963) e *The Witch of Endor* (1965). Durante la creazione di *Circe*, per cui aveva inizialmente pensato il ruolo della protagonista per se stessa, Graham si trovò costretta a non rimandare oltre la sofferta decisione di affidarlo alla più giovane Mary Hinkson. Con *The Witch of Endor*, ritagliò per sé una parte importante, ma di fatto la ridusse a una presenza fisica statica, presagio del suo imminente e definitivo ritiro dalle scene.

La pubblicazione dei *Notebooks* tradisce perciò il bisogno di individuare una strategia retorica efficace nel dirottare l'attenzione dal tramonto della sua carriera di danzatrice e dirigerla verso la sua nuova e unica attività, quella di coreografa. D'altro canto rendere pubblici degli scritti così personali

⁴³ Per un'accurata indagine dei *Notebooks* si veda N. Barretto, *The Role of Martha Graham's Notebooks in Her Creative Process*, in *Martha Graham*, numero monografico a cura di A. Helper, "Choreography and Dance", n. 5, 1999, pp. 53-68.

⁴⁴ *A Dancer's World* (1957), regia di Peter Glushanok, prodotto da wqed-tv, Pittsburg; con: Martha Graham, Yuriko Kimura, Helen McGehee, Gene McDonald, Ellen Siegel, Robert Cohan, Miriam Cole, David Wood, Lillian Biersteker, Bertram Ross, Ethel Winther, Mary Hinkson. Il documentario è stato in seguito riproposto come una sorta di introduzione a tre filmati relativi a due coreografie di Graham (*Night Journey*, girato nel 1961, e *Appalachian Spring*, girato nel 1958) col titolo *Martha Graham. An American Original in Performance* (oppure, nella versione abbreviata del titolo: *Martha Graham in Performance*), 1985, regia di Peter Glushanok e Alexander Hammid, prodotto da Nathan Kroll per Kultur International Films.

non fu certamente facile e Graham per prima ammise la “pena e l'imbarazzo”⁴⁵ che questo svelamento di sé comportava, ma che trovava una giustificazione nel cercare di indicare, a chiunque volesse seguirne l'insegnamento, “un punto da cui partire piuttosto che un punto a cui arrivare”⁴⁶. E uno dei punti di partenza di Graham era stata proprio una nuova considerazione della creatività. Si fece infatti portabandiera di un'arte il cui “impulso era maschile e creativo più che imitativo”⁴⁷ e che, nelle sue parole, non poteva essere stimolato “soltanto dall'ambizione” ma “dalla necessità”⁴⁸. Così facendo sottrasse la danza ai retaggi di un'idea di femminilità intesa come affettazione e al dominio gestionale fino ad allora esclusivo del maschile, per farne il terreno di una sperimentazione moderna e dunque virile, nell'accezione che il termine assunse nell'immaginario di un'America fieramente indipendente dal giogo culturale dell'Europa, da sempre vista come un'icona di tradizione secolare e di eleganza femminile. La complessità della sua strategia consistette dunque nel riconfigurare tra loro polarità quali maschile e femminile, creazione e imitazione, scrittura e corporeità, e non da ultimo, coreografia e danza. Affidando alla pagina scritta gli aspetti più intimi del suo modo di lavorare, saldò definitivamente senso soggettivo del sé (femminile) e creatività corporeo-cinestetica nella nuova immagine della coreografa-intellettuale.

Tuttavia l'esistenza dei *Notebooks* non va considerata *tout court* come una fonte e la ragione è innanzi tutto legata alla difficoltà di decifrarne il linguaggio, spesso oscuro e allusivo oltre che oscillante tra registri disparati, da quello astratto a quello tecnico, da quello colloquiale a quello filosofico. L'inaccessibilità della scrittura è dovuta alla genesi di questi appunti, elaborati in solitudine e inizialmente pensati esclusivamente per un uso privato, come una sorta di piattaforma da cui tuffarsi nel processo creativo. I taccuini di lavoro rappresentano un genere diffuso nel mondo della danza, ma di rado fatto circolare su ampia scala e in forma di libro. Nella fattispecie si tratta del risultato di un procedimento di accumulo negli anni di letture e di stimoli. L'enigmaticità di molti passaggi rende questi materiali affascinanti, sebbene essi denuncino da subito il potenziale di rischio che il lettore corre alla ricerca di risposte esaustive ai numerosi interrogativi posti dall'opera di Graham. Essi sono poco eloquenti nel raccontare la genesi dei personaggi e dei paesaggi, o nel rendere come Graham traduceva in movimento gli stati d'animo e i sentimenti, valorizzava le qualità di movimento e in definitiva dava corpo alla danza. Sono anche assolutamente insufficienti a ricostruire a posteriori i pezzi andati fuori repertorio e a informare a sufficienza il lettore sui lavori che negli anni a venire subirono sostanziali trasformazioni dovute

⁴⁵ M. Graham, *The Notebooks of Martha Graham*, cit., p. 269.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ M. Graham, *Seeking an American Art of the Dance*, in *Revolt in the Arts. A Survey of the Creation, Distribution and Appreciation of Art in America*, a cura di O. M. Saylor, New York, Brentano, p. 249.

⁴⁸ M. Graham, *How I Became a Dancer*, cit., p. 239.

a questioni estetiche e pratiche, come l'avvicendamento nei ruoli delle nuove generazioni di danzatori. Di questo ulteriore processo creativo restano, in genere, tracce ancora più rarefatte, ma che sarebbero altrettanto preziose nel ricostruire i percorsi delle emozioni di Graham e le architetture del suo pensiero coreografico.

I *Notebooks* testimoniano piuttosto il momento in cui Graham definiva in che misura dosare descrizioni pratiche di ciò che i danzatori dovevano semplicemente “fare” e in che misura, invece, fornire citazioni utili a delineare quello che dovevano “sentire” interpretando i loro ruoli. Sicuramente danno un’idea di come organizzava le associazioni di pensiero e le sequenze di citazioni lasciano presagire il montaggio metaforico e allegorico tipico della modalità compositiva dei suoi lavori a partire dalla metà degli anni Quaranta. Risultano però poco illuminanti, quando non fuorvianti se li si legge come un documento in grado di restituire il processo creativo nel complesso. A suffragare questa versione è la testimonianza di una storica danzatrice della compagnia, Pearl Lang, secondo cui pochissimo di quanto appare nei *Notebooks* fu effettivamente portato alle prove⁴⁹. Essi danno perciò un’idea non tanto del modo di procedere di Graham, quanto degli elementi che catturavano la sua attenzione nella fase preparatoria al lavoro, dell’impatto che avevano sul suo immaginario visivo e cinetico e di come questo si intrecciava con la sua fascinazione per il linguaggio verbale in quella sorta di “magico workshop alchemico”⁵⁰ che precedeva l’incontro con i danzatori. Nelle sue riflessioni le fonti letterarie e psicanalitiche guadagnarono in rilievo, ma non va d’altro canto ignorato che il lavoro sul corpo, sempre più quello dei suoi danzatori, rimase un elemento importante del processo creativo, anche se negoziato di volta in volta sulla base dei suoi umori, delle sue insicurezze o delle sue certezze. Quel che è certo è che queste due fasi, la ricerca e l’organizzazione di fonti di ispirazione e il rapporto quotidiano con i danzatori e i loro corpi in movimento, furono una costante della sua sfaccettata attività di coreografa:

Sono una ladra e non me ne vergogno. Rubo le cose migliori prendendole dovunque le trovi – in Platone, in Picasso, in Bertram Ross. Sono una ladra e me ne vanto. [...] Penso di conoscere il valore di ciò che rubo e ne faccio tesoro per ogni evenienza – senza farne una proprietà personale, ma vedendovi una sorta di eredità, un lascito⁵¹.

Un lascito che a nostra volta possiamo soltanto tramandare, accettando i vuoti della memoria e silenzi della storia, perché, come scrisse Graham, non ha un inizio certo ma ha nella continuazione la sua principale ragione di essere.

⁴⁹ N. Barretto, *The Role*, cit., p. 65.

⁵⁰ N. Wilson Ross, *Introduction*, in *The Notebooks of Martha Graham*, cit., p. X.

⁵¹ M. Graham, *ivi*, p. 303.