

Susanne Franco

(in "Teatro e Storia", 2006, n. 28, pp. 351-364)

### ***Viaggio nelle oscurità della mente di una donna.***

#### **Night Journey di Martha Graham**

Martha Graham (1894-1991) è stata una delle fondatrici della *modern dance* americana. Ha percorso quasi interamente il Novecento proponendosi come un nuovo modello di danzatrice, coreografa, insegnante, impresaria e non da ultimo di donna e intellettuale. Cadenzando il ritmo frenetico delle sue creazioni con scritti di vario genere e una tarda autobiografia pubblicata, come solo un mito vivente poteva augurarsi, proprio l'anno della sua morte<sup>1</sup>, diede legittimazione culturale alla danza moderna e a sé come icona di un'arte fieramente americana e femminile. La sua tecnica di danza, infatti, ha posto, per la prima volta nel teatro occidentale, l'anatomia femminile come modello di riferimento, e la sua capacità imprenditoriale ha saputo affermare una compagnia a lungo composta esclusivamente da donne.

Figlia di un neurologo specializzato in psichiatria, fin da piccola Graham era stata sensibilizzata all'idea che il corpo fosse un barometro capace di rivelare "la temperatura dell'anima"<sup>2</sup>. In molte occasioni si dipinse come "avida di destino", un'espressione irlandese che indica il desiderio di conoscersi e di conoscere "a qualsiasi prezzo"<sup>3</sup>. La psicanalisi costituì la sponda teorica di questa sua ricerca che sperimentò in prima persona con una terapeuta junghiana, Frances Wickes<sup>4</sup>. Condivise l'interesse per la psicanalisi e per gli studi di mitologia con il suo compagno dell'epoca, Erick Hawkins (peraltro seguito dalla stessa Wickes), oltre che con molti altri artisti e intellettuali americani dell'epoca. Nel segno di Jung, Graham era convinta che l'arte avesse le sue radici nell'inconscio, sede degli archetipi, ovvero delle immagini primordiali universali ritenute i centri dell'energia psichica<sup>5</sup>. Tramite i ricordi che affiorano da miti, leggende e riti, Graham voleva rivelare quello che definiva "il paesaggio dell'anima"<sup>6</sup>. Paragonò spesso il ruolo dell'artista alla figura dell'eroe che intraprende un'avventura nei labirinti della psiche e mise a frutto gli insegnamenti junghiani anche nell'autobiografia il cui titolo, *Blood*

---

<sup>1</sup> Martha Graham, *Memoria di sangue. Un'autobiografia*, Milano, Garzanti, 1992 (ed. orig. *Blood Memory*, New York, Doubleday, 1991).

<sup>2</sup> Ivi, p. 8.

<sup>3</sup> Ivi, p. 116.

<sup>4</sup> Tracce delle letture psicanalitiche e mitologiche di Graham si trovano nei suoi taccuini parzialmente pubblicati col titolo: *The Notebooks of Martha Graham*, New York, Harcourt Brace Javanovich, 1973. I principali studi su questo aspetto della sua poetica sono: Susanne Shelton, *Jungian Roots of Martha Graham's Dance Imagery*, in *Society of Dance History Scholars Proceedings*, 1983 pp. 119-132; Jackson Graham, *The Roots of Heaven: Sexuality in the Work of Martha Graham*, in *Dance Spectrum. Critical and Philosophical Enquiry*, a cura di Diana Theodores Taplin, Waterloo (Ontario), Otium Publications, 1983 pp. 50-60; Mary C. Hill, *Ambiguity Materialized. The Influence of Sigmund Freud on Martha Graham's Early Modern Dance Expression*, in *Society of Dance History Scholars Proceedings*, 1998, pp. 139-148.

<sup>5</sup> Per un'introduzione ai principali concetti junghiani si vedano Luigi Aurigemma, *Prospettive junghiane*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, e Paolo Francesco Pieri, *Dizionario Junghiano*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.

<sup>6</sup> Graham, *Memoria di sangue* cit. p. 9.

*Memory* (Memoria di sangue), sottintende come il racconto del proprio passato sia parte della memoria comune a tutti gli uomini.

A partire dalla metà degli anni Quaranta, Graham rivisitò la mitologia classica, convinta che il mito e la danza fossero degli strumenti ideali per esplorare la realtà psichica e rappresentare "i pensieri più nascosti della maggior parte della gente"<sup>7</sup>. Dei suoi pensieri e dei suoi sentimenti intrise, del resto, la maggior parte delle sue opere, frutto di un'abile gestione di soggettività biografica e soggettività rappresentata, che alternava momenti di sovraesposizione a momenti di sottoesposizione. Ne è un esempio l'autobiografia, in cui inserì alcune lettere da lei indirizzate alla sua terapeuta, ma non le relative risposte, indicando così ai lettori la direzione lungo cui indagare la sua soggettività biografica più "autentica", ma senza rivelarla del tutto. Altrettanto indicativo del suo desiderio di dominare interamente la comunicazione della propria immagine è il fatto che la sua corrispondenza personale, dove si sarebbe portati a indagare gli stralci del suo vissuto interiore, sia stata donata a un'istituzione pubblica solo dopo la sua morte e non senza polemiche<sup>8</sup>.

Graham può essere considerata una femminista e la sua arte progressista in materia di rappresentazione dei rapporti di genere? Queste domande rischiano di attribuire alla sua opera un senso e una pertinenza a essa estranei e di proiettare uno sguardo critico anacronistico sia sulle "intenzioni" dell'opera sia dell'artista. Nel caso dello studio della produzione e della poetica di Graham, queste domande sono tuttavia giustificate, e in una certa misura rese necessarie, dalle letture critiche che hanno contrapposto nettamente le tesi di chi si è espresso a favore di una sua posizione proto-femminista a quanti hanno evidenziato la sua accettazione acritica delle concezioni patriarcali. Si tratta di una fase degli studi su Graham, e a monte degli studi di danza, che hanno posto l'accento più sugli esiti che sui processi della costruzione e della rappresentazione delle identità di genere. Più fruttuose si sono rivelate le letture che hanno tenuto conto delle contraddizioni che segnarono il percorso artistico e la vita stessa di Graham<sup>9</sup>.

Pur avendo promosso in prima persona un'immagine di donna volitiva e indipendente, e pur essendosi espressa a favore del "piacere in alternativa alla procreazione"<sup>10</sup>, nei confronti del femminismo storico Graham assunse una posizione superficiale. Affermò che la nascita del movimento l'aveva lasciata sconcertata, in quanto nella sua vita aveva ottenuto tutto quello che aveva voluto dagli uomini senza chiederlo<sup>11</sup>. Nelle sue raffinate rivisitazioni della mitologia

---

<sup>7</sup> Ivi, p. 202.

<sup>8</sup> Il fondo è in corso di catalogazione. Sulle vicende legate all'eredità materiale e immateriale di Graham cfr. Susanne Franco, *Martha Graham*, Palermo, L'Epos, 2003, pp. 181-193.

<sup>9</sup> Si vedano per esempio Susan Manning, *The Mythologization of the Female: Mary Wigman and Martha Graham. A Comparison*, in «Ballett International», n. 1, 1991, pp. 10-15; Sally Banes, *Dancing Women. Female Bodies on Stage*, New York-London, Routledge, 1998, pp. 157-167; Ramsay Burt, *Dance, Gender and Psychoanalysis: Martha Graham's Night Journey*, in «Dance Research Journal», n. 1, 1998, pp. 34-53; Mark Franko, *Dancing Modernism/Performing Politics*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1995, pp. 38-74; Gay Morris, *Bourdieu, the Body and Graham's Post-War Dance*, in «Dance Research», n. 2, 2001, pp. 52-82.

<sup>10</sup> Graham, *Memoria di sangue* cit. p. 154.

<sup>11</sup> Ivi, p. 27.

classica, note come "ciclo greco", esse a protagoniste assolute i personaggi femminili e declinò la ricerca *sub specie* psicologica di questo universo in molte variazioni di una stessa storia: quella di una donna che in un momento di crisi esistenziale affronta le proprie paure e il proprio destino. Le eroine cui diede corpo non erano però l'espressione di una rivolta incondizionata ai modelli di genere tradizionali e finivano sempre per andare incontro alla devastazione interiore o all'isolamento sociale.

La vita e l'opera di Graham sono perciò emblematiche delle incoerenze del processo di emancipazione politica, sessuale e intellettuale delle donne in un secolo che le ha viste affermarsi come soggetti socialmente attivi.

Questa analisi di uno dei pezzi più celebri e studiati<sup>12</sup> del ciclo greco, *Night Journey* (1947), si basa sulla convinzione che la danza cristallizzi, nelle diverse epoche e nei diversi generi e stili, le teorie sul corpo e della soggettività che rendono possibile la sua stessa rappresentazione, e che vanno a loro volta messe in relazione con la dimensione politica del fatto teatrale. Ne consegue l'ipotesi metodologica secondo cui solo uno studio sensibile alle interazioni tra elaborazione drammaturgica, struttura coreografica e qualità del movimento riesca a illuminare appieno i meccanismi di costruzione e ricezione dell'identità sessuata in un dato contesto storico-culturale. Gli strumenti messi in campo dal pensiero psicanalitico e dagli studi di genere sulla corporeità, sulla sessualità e sulla soggettività, hanno posto, pur nelle dovute differenze di impostazione teorica, il processo di acquisizione identitaria in termini indipendenti dal destino biologico. Le fruttuose relazioni tra studi di genere teoria psicanalitica e studi di danza hanno infine gettato nuova luce sui presupposti e sugli esiti sia ideologici che estetici delle pratiche coreutiche<sup>13</sup>.

Judith Butler ha introdotto il concetto secondo cui il genere si manifesta sotto forma di performance, vale a dire attraverso le molteplici citazioni/iterazioni da parte del soggetto di codici socialmente condivisi, che orientano il desiderio sessuale e determinano la (auto)rappresentazione dell'identità sessuata<sup>14</sup>. Le norme sancite dall'iterazione più o meno consapevole *nella* e *dalla* performance rendono tuttavia possibili degli spazi di manovra in cui mettere in atto forme di resistenza o di sovversione. Susan Foster, dal canto suo, si chiede fino a che punto il concetto performance sia adatto a esprimere come gli stili corporei inscenano il genere impersonandolo come finzione<sup>15</sup>. Per Foster, la coreografia, in quanto sistema di codici e convenzioni tramite cui costruire il significato in danza, e proprio perché storicamente legata alla rappresentazione dell'identità, collettiva e individuale, corporea e sociale, si presta meglio a spiegare le modalità di rappresentazione e di significazione del corpo sessuato, mentre il

---

<sup>12</sup> Uno dei primi saggi critici, oltre ai già citati, è quello di Genevieve Oswald, *Myth and Legend in Martha Graham's 'Night Journey'*, in *Dance Cultural Heritage. Selected papers from the CORD Conference*, 1978, pp. 44-49.

<sup>13</sup> Sulle interrelazioni tra questi due ambiti in merito alla questione del corpo si vedano in particolare Elizabeth Grosz, *Psychoanalysis and the Imaginary Body*, in P. Florence e D. Reynolds (a c. di), *Media/ Subject/ Gender*, Manchester University Press, 1995, pp. 183-196, e Teresa de Lauretis, *Sui generis: scritti di teoria femminista*, Milano: Feltrinelli, 1996.

<sup>14</sup> Judith Butler, *Scambi di genere*, Milano, Sansoni, 2004 (ed. orig. *Gender Trouble*, New York-London, Routledge, 1990).

<sup>15</sup> Susan Leigh Foster, *Choreographies of Gender*, in «Signs», n. 1, 1998, pp. 1-33.

binomio coreografia-danza riassume l'ampia gamma di interazioni possibili tra codice condiviso e realizzazione individuale. Come ha convincentemente argomentato Pierre Bourdieu infatti, l'azione del singolo individuo non è vista come espressione di una volontà libera da condizionamenti e determinazioni, semmai come risultato delle relazioni che strutturano lo spazio sociale e delle strategie messe in campo dal singolo individuo sulla base delle sue disposizioni e a loro volta frutto del contesto in cui agisce<sup>16</sup>.

*Night Journey* fu commissionato dalla Library of Congress e andò in scena, con le musiche di William Schuman, le scenografie di Isamu Noguchi e i costumi della stessa Graham, dapprima in occasione di un convegno svoltosi presso il dipartimento di musica di Harvard e solo nel 1948 a New York<sup>17</sup>. A testimoniare la centralità di questo pezzo nel suo repertorio è anche il fatto che, a distanza di oltre un decennio, Graham scelse di introdurre il primo documentario dedicato alla sua poetica di danza<sup>18</sup>, ripresa mentre in camerino si truccava e vestiva da Giocasta, in un sapiente gioco di *mise en abîme* della propria soggettività biografica e rappresentata. In *Night Journey*, il cui titolo allude a un mito che tratta di un viaggio notturno sotto il mare, Graham esibì le sue recenti conoscenze psicanalitiche svolgendo esplicitamente la metafora della ricerca di sé come percorso nell'oscurità della psiche. Si trattava infatti di una rivisitazione del mito di Edipo che, mescolando riferimenti freudiani e junghiani, affrontava i temi dell'incesto e dell'acquisizione dell'identità sessuata. Fu Hawkins a farle conoscere la mitologia classica, materia che aveva studiato all'università. Come già era stato con la sua lunga relazione con il musicista e teorico Louis Horst, suo pigmalione e consigliere, e negli ultimi anni con Ron Protas, suo accompagnatore e improbabile co-direttore artistico della compagnia, anche con Hawkins Graham stabilì una relazione che le consentiva di rafforzare la sua posizione in un ambito ancora ampiamente precluso alle donne come quello intellettuale. Per conquistare il "capitale culturale" utile all'affermazione della sua arte Graham aveva compreso infatti la necessità di procurarsi quello che Bourdieu ha definito "capitale sociale", vale a dire una fitta rete di relazioni personali e istituzionali.

Come in molte altre opere di quel periodo, sulla scia del processo di massima diffusione e piena istituzionalizzazione della *modern dance*<sup>19</sup>, Graham negoziò la necessità di rendere la sua arte accessibile a un pubblico più ampio, soffocando la componente astratta a favore di quella narrativa. Ma non optò per una narrazione lineare, preferendo rendere tramite l'uso del flashback e del montaggio metaforico e allegorico il funzionamento del tempo della memoria

---

<sup>16</sup> Di Pierre Bourdieu si vedano *Il senso pratico* (1980), Roma, Armando Editore, 2005 e *La distinzione. Critica sociale del gusto* (1979), Bologna, Il Mulino, 2001.

<sup>17</sup> Le versioni a cui si fa riferimento in questo saggio sono quella del 1948 e quella del 1961: nel ruolo di Edipo figurano rispettivamente Erick Hawkins ed Bertram Ross.

<sup>18</sup> *A Dancer's World*, regia di Peter Glushanok e prodotto da WQED-TV, Pittsburg (1957). La versione video di *Night Journey*, regia di Alexander Hammid e con Martha Graham, Bertram Ross nel ruolo di Edipo e Paul Taylor in quello di Tiresia (1961), è inserita in un'altra raccolta di opere di Graham: *Martha Graham. An American Original in Performance* (anche col titolo: *Martha Graham in Performance*), regia Peter Glushanok e Alexander Hammid, prodotto da Nathan Kroll per Kultur International Films (1985), che contiene anche *A Dancer's World*.

<sup>19</sup> Gay Morris, *Bourdieu, the Body and Graham's Post-War Dance* cit. p. 60.

della libera associazione di idee che sostanzia il processo psicanalitico<sup>20</sup>. E come in altre opere del ciclo greco, in *Night Journey* Graham compì una doppia operazione drammaturgica preliminare: fare narrare l'intera vicenda dal punto di vista di Giocasta trasformando il racconto in autobiografia. Questi cambiamenti, come suggerisce Adriana Cavarero, non sono privi di significato<sup>21</sup>. Nella tragedia sofoclea Edipo crede di sapere chi è, ma si sbaglia, raccontando in un primo momento la sua storia fasulla e finendo per accecarsi quando vede accadere nella sua memoria ciò che aveva ignorato. La sua storia e la sua identità "vera" non è frutto di introspezione, ma del racconto altrui. Lo slittamento di senso nel mito di Edipo in direzione dell'autoconsapevolezza avviene solo con Freud, che ne fa il mito fondante della psicanalisi, portando il discorso sul piano dell'identità e trasformando la colpa in necessità e il fato in inconscio<sup>22</sup>. Ciò che in Sofocle è descritto come un intreccio di eventi, nella lettura freudiana diventa l'evento per eccellenza della vita psichica dell'individuo: la pulsione a eliminare la presenza paterna per il possesso dell'amore materno. Edipo non è in lotta col proprio destino, ma contro una parte di sé che gli è ignota e da cui è irresistibilmente attratto<sup>23</sup>. Freud incastona dunque nella dimensione universale della mitologia quella moderna della pulsione nevrotica. In Sofocle, inoltre, Edipo è un eroe dell'identità frustrata, attraversato da istinti ingovernabili, ma il suo sapere è prettamente razionale e metodico, al contrario di quello di Tiresia, che legge i segni premonitori e presagisce il futuro. In *Night Journey*, Graham trasformò la sfida tra Edipo e Tiresia, e dunque implicitamente tra pensiero laico e pensiero religioso, tra ragione e pathos, in sfida tra maschile e femminile. Assegnò infatti il ruolo principale a Giocasta - in scena per l'intera durata dello spettacolo - che assumeva su di sé il dovere del racconto basato sull'introspezione psicanalitica, e diede alle Furie (qui chiamate le "Figlie della notte") il compito di presagire il destino. In Sofocle, Giocasta, sebbene sia l'unico personaggio la cui memoria copre l'intero arco della vicenda, condivide con Edipo lo stesso spirito razionalista che la gestione del potere e la trasmissione della regalità richiedono. Graham potenziò la figura di Giocasta non solo come contenitore di ricordi, ma anche come portatore di un sapere al femminile al contempo più consapevole, perché in grado di guardare nelle profondità dell'anima, e più debole, perché pronta a farsi carico delle proprie responsabilità. Con questi aggiustamenti drammaturgici Graham decostruì il modello arcaico di matrimonio e di famiglia, fondato sull'esistenza di rigide strutture e in cui la sfera erotica cedeva il passo al distaccato rispetto imposto dall'esercizio di potere. In aperta polemica con la mistica del femminile affermatasi negli Stati Uniti nel secondo dopoguerra, riempì la rappresentazione della famiglia di quel groviglio di affetti e tensioni che la psicanalisi si era proposta di scandagliare.

---

<sup>20</sup> Stephen Polcari, *Martha Graham and Abstract Expressionism*, in *Smithsonian Studies in American Art*, n. 1, 1990, pp. 3-27.

<sup>21</sup> Adriana Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Milano, Feltrinelli, 1997, pp. 15-26.

<sup>22</sup> Giulio Guidorizzi, *Il mito di Edipo*, in Maurizio Bettini e Giulio Guidorizzi, *Il Mito di Edipo. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, 2004, p. 34.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

Attingendo a piene mani alle possibilità combinatorie tra soggettività biografica e soggettività rappresentata, lasciò affiorare nelle pieghe del personaggio della madre incestuosa per antonomasia la propria vita privata. E lo fece stemperandola nell'eco delle molte altre presenze femminili della trilogia sofoclea, i cui tratti peculiari erano catalizzati dalla *sua* Giocasta: fanciulle che non arrivano alle nozze (Antigone), spose infeconde (Merope) o incarnazioni di femminilità sanguinarie con doti divinatorie (Sfinge). Queste figure esprimono, ciascuna a suo modo, una carica di ribellione al destino delle donne in una società patriarcale, vale a dire sposarsi, entrare in una famiglia, sottostare all'autorità di un marito, generare figli<sup>24</sup>. A larga parte del pubblico coevo apparivano chiari i riferimenti alle vicende private di Graham, che aveva intrecciato una relazione con Hawkins, di quindici anni più giovane e interprete proprio del personaggio di Edipo, solo in seguito e per un brevissimo periodo coronata dal matrimonio. Ignorando la necessità sociale di queste tappe obbligate della vita di una donna, anche in pieno Novecento, anche negli Stati Uniti, Graham innestò dunque questo suo personale contromodello di comportamento nella trama di *Night Journey*, cambiando di segno un altro assunto fondamentale della tragedia sofoclea. A differenza di Edipo, che per accedere alla coscienza di sé assembla frammenti di narrazioni altrui, Giocasta-Graham intraprendeva attivamente e dolorosamente un percorso di conoscenza. Al registro discorsivo della filosofia classica, che afferma l'universalità dell'Uomo, Graham oppose dunque un sapere autobiografico che concerne l'identità irripetibile dell'individuo. All'enigma posto dalla Sfinge, ovvero quale animale cammina prima con quattro gambe, poi con due e infine con tre, Edipo risponde infatti "L'Uomo". In questa sentenza, come evidenzia Cavarero, è "la realtà dell'io a morire"<sup>25</sup>, perché se che cos'è l'uomo lo dice "un sapere filosofico definitorio", chi è Edipo lo dice "la narrazione della sua storia"<sup>26</sup>. Se dunque in Sofocle la sfida tra la Sfinge ed Edipo si pone nei termini di un'alternativa tra "Uomo astratto" e "unicità concreta"<sup>27</sup>, Graham, facendo raccontare in prima persona a Giocasta la sua storia, destabilizzò l'ovvia centralità conferita all'uomo come rappresentante unico di entrambi i sessi. Tuttavia, eleggendola a emblema di tutte le donne, cedette alle tentazioni universaliste tipiche del modernismo e finì per essenzializzare il soggetto femminile e avallare l'idea di una preesistenza "naturale" di soggetti e identità. Nelle parole di Graham: "In ogni donna c'è [...] una Giocasta, per ogni donna c'è un momento in cui far da madre al proprio marito [...]". E ancora "Ogni donna degna di questo nome [...] sa essere insieme vergine, prostituta-tentatrice e madre"<sup>28</sup>.

Lo studioso contemporaneo, forte dell'assunzione che tutte le teorie della soggettività sono costruzioni storicamente e culturalmente determinate, e immerso nella condizione postmoderna in cui il soggetto tende a pensarsi come composito e instabile, avverte lo scarto

---

<sup>24</sup> Ivi, pp. 165-182.

<sup>25</sup> Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti* cit. p. 18.

<sup>26</sup> Ivi, p. 22.

<sup>27</sup> Ivi, p. 18.

<sup>28</sup> Graham, *Memoria di sangue* cit. p. 28.

rispetto alle configurazioni unitarie e universaliste della soggettività nel contesto modernista<sup>29</sup>. E proprio in questo scarto può misurare la tensione tra l'efficacia politica delle incursioni di Graham nella mitologia classica, capaci di suggerire alcune possibilità di cambiamento nell'ordine sociale e i condizionamenti storici, che le impedivano a priori di giungere a un radicale smantellamento dei presupposti patriarcali delle strutture del sapere, del potere e della rappresentazione dell'identità di genere<sup>30</sup>. Dalla sua prospettiva post-freudiana, lo studioso individua inoltre gli strati più rivelatori del sé nelle zone del non detto e del rimosso, nei lapsus verbali e nei tic gestuali. Questo tipo di sensibilità guidò Graham nella scelta di alcune posture ricorrenti, come quelle in cui il piede di Edipo, il cui nome significa "piede grosso", è in evidenza, come a voler fare trasparire la remota consapevolezza della sua identità<sup>31</sup>. Forte delle sue letture psicanalitiche, Graham mescolò inoltre il discorso sull'identità e sulla corporeità a quello sulla sessualità. Nei suoi pezzi i rapporti tra i sessi erano sempre frutto dell'attrazione erotica di donne per uomini dominatori e castratori, in virtù del fatto che Graham riteneva la sessualità "la più potente delle esche"<sup>32</sup>. Facendo cedere le sue eroine al fascino maschile, le mise in condizione di pagare spesso con la morte una momentanea debolezza. D'altro canto, l'esaltazione dell'esuberanza fisica dell'uomo era priva di valore di fronte alla forza interiore della donna, che sanciva sempre la fine della storia<sup>33</sup>, agendo come Graham stessa che, seppure donna, dirigeva gli uomini in compagnia e organizzava drammaturgicamente e coreograficamente la sua opera. È nei territori tradizionalmente maschili della scrittura e della coreografia che Graham cercò la possibilità di affermare nuove modalità di intervento, teorizzate in seguito sotto l'etichetta di *écriture féminine* da studiose femministe come Hélène Cixous, Julia Kristeva e Luce Irigaray<sup>34</sup>. Proprio alla luce di queste teorie dall'impianto coreografico di *Night Journey* emerge come Graham, facendo iniziare e terminare l'azione scenica allo stesso punto della storia (cioè poco prima della fine), sottrasse la narrazione al tempo lineare del racconto maschile, per conferirle invece la circolarità attribuita a quello al femminile. In questo modo, sempre sulla scorta delle teorie femministe, rivalutò anche la memoria sulla storia e il pathos sul logos<sup>35</sup>.

Sopraffatta dalla sofferenza, da sola nella sua camera regale, Giocasta si presentava in scena in piedi con le spalle rivolte al pubblico, in procinto di impiccarsi. Tiresia, qui nelle vesti di uno psicanalista, entrava dal lato destro del palco (qui inequivocabilmente connotato come salvifico oltre che positivo) per fermarla e costringerla a ripercorrere i momenti più importanti della sua

---

<sup>29</sup> Per una rassegna sugli studi sulla soggettività tra modernismo e postmodernismo si veda l'utile Nick Mansfield, *Subjectivity: Theories of the Self from Freud to Haraway*, NYU Press, 2000, e gli studi a cui rimanda.

<sup>30</sup> Si veda Elizabeth Grosz, *Sexual Difference and the Problem of Essentialism* (1989), in *The Essential Difference*, a cura di Naomi Schor e di Elizabeth Weed, Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 1994, pp. 82-97.

<sup>31</sup> Burt, *Dance, Gender and Psychoanalysis* cit. p. 39.

<sup>32</sup> Graham, *Memoria di sangue* cit. p. 28.

<sup>33</sup> Morris, *Bourdieu, the Body and Graham's Post-War Dance* cit.

<sup>34</sup> Per un'introduzione alle loro teorie si veda Adriana Cavarero e Franco Restaino, *Le filosofie femministe*, Torino, Paravia, 1999.

<sup>35</sup> Jill Antonides, *Night Journey and the Reconfiguration of Narrative*, in *Society of Dance History Scholars. Proceedings*, 1998, pp. 109-115.

vita. Questo incipit ribadiva il valore essenzialmente narrativo della relazione tra paziente e analista, e assegnava al pubblico il ruolo di voyeur di questa originale seduta psicanalitica in cui studiare i pensieri e le emozioni dei personaggi-pazienti.

La resistenza iniziale di Giocasta si manifestava in ripetuti tentativi di sottrarsi all'ansia divorante di cui era preda e alla sofferenza del ricordo nascondendosi sotto quello che durante lo spettacolo era via via il lettino dello psicanalista, il trono regale e il talamo nuziale, ovvero un attrezzo scenico disegnato da Noguchi stilizzando l'intreccio delle ossa del bacino maschile e femminile. Prima di stendersi definitivamente sul lettino con le gambe divaricate, con una doppia allusione alla sessualità e al parto, Giocasta attraversava la scena a piccoli passi concitati, cambiando continuamente direzione, contorcendosi e ripiegandosi. Alternava rapide sequenze di contrazione-distensione dell'addome, il movimento cardine della sua tecnica di danza e che in questo caso lei stessa definì un "grido vaginale"<sup>36</sup>, a gesti mimici come quello di toccarsi ripetutamente il petto, l'addome e la zona pelvica, che disegnavano la geografia corporea degli stati emotivi in questione. Un altro esempio di questa ridondanza di gestualità mimica di cui intesseva sempre più spesso il suo linguaggio coreografico era l'atto di ricordare, suggerito da un gesto passato dall'uso teatrale, nella fattispecie nel balletto classico, alla quotidianità, ovvero il toccarsi la fronte con il dorso della mano<sup>37</sup>. Nell'insieme il suo stile di danza oltre che più drammatico si stava facendo anche più leggero e veloce, grazie all'introduzione di alcuni elementi di tecnica classica, a partire dalla rotazione degli arti inferiori verso l'esterno. La sua tecnica di danza invece continuava a proporre una corporeità-modello femminile, che determinava il disegno coreografico e lasciava intravedere delle aperture in direzione di una critica al concetto freudiano di formazione dell'identità sessuata femminile come mancanza rispetto a quella maschile. Nella sua scuola, infatti, erano i danzatori maschi a doversi conformare a modalità di movimento pensate in primis per il corpo femminile. A conferma della forza dirompente di questa sua pratica coreutica, la scuola Graham era stata definita come il luogo in cui non erano le donne a soffrire l'invidia del pene, bensì gli uomini quella della vagina<sup>38</sup>. Con la sua presenza di donna fuori dagli schemi rendeva questo impatto col pubblico ancora più forte. Come ricorda Mark Franko, "È l'apparire di un corpo davanti a un pubblico mentre elabora la propria soggettività privata che permette alla danza di entrare nella sfera pubblica e dunque di ottenere rilevanza politica in quel determinato momento storico"<sup>39</sup>. E ancora: "Il corpo danzante esercita un potere retorico persuasivo e decostruttivo nel campo sociale degli spettatori, che è una variante della sfera pubblica"<sup>40</sup>. In questo senso possiamo affermare che l'azione coreografica di Graham in *Night Journey* ha esercitato "un potere ideologico senza esserne l'emblema"<sup>41</sup> favorendo indirettamente i discorsi sulla sessualità promossi dal femminismo degli anni Settanta.

---

<sup>36</sup> Graham, *Memoria di sangue* cit. p. 204.

<sup>37</sup> Morris, *Bourdieu, the Body and Graham's Post-War Dance* cit. p. 72

<sup>38</sup> Graham, *Memoria di sangue* cit. p. 202.

<sup>39</sup> Mark Franko, *Danza e politica: stati di eccezione*, in *I discorsi della danza* cit. p. 25.

<sup>40</sup> Ivi, p. 12.

<sup>41</sup> Ibidem.



Dalla lettura psicanalitica del mito di Edipo, Graham aveva appreso che solo dopo una consapevole separazione dal corpo della madre e l'interiorizzazione dell'immagine paterna, il bambino acquista la propria identità sessuale, e solo rivivendo il senso di colpa causato da questo atto immaginario diventa un adulto "sano"<sup>42</sup>. Aveva inoltre messo a fuoco il legame indissolubile che esiste tra il desiderio e la legge, nella fattispecie la proibizione dell'incesto. Queste concezioni avevano introdotto nella cultura del tempo l'idea che il corpo e la sessualità andassero considerate come "fatto sociale" e "psicosociale" e non esclusivamente naturale. Graham tradusse questi concetti in altrettante immagini coreografiche, utilizzando alcuni oggetti altamente simbolici per guidare lo spettatore a individuare i nuclei della vicenda. Uno di questi era la fune con cui Giocasta si suicidava e che durante l'incontro amoroso dei due protagonisti diventava in un oggetto erotico sado-masochistico e poi un cordone ombelicale che univa i due amanti e infine una tela di ragno che li avvolgeva. Infine, per consentire a Edipo di distinguersi dal corpo della madre e pensarsi come uomo, Tiresia la spezzava col suo bastone.

Da Jung Graham mutuò principalmente l'idea che nella vita relazionale l'individuo si presenta come Persona, ovvero maschera sociale, mentre l'Ombra è il luogo della non-consapevolezza. Il viaggio notturno di Giocasta non poteva che avvenire nei territori dell'Ombra e rivelava, dietro la Persona-Giocasta, una donna in grado di fare autocritica grazie all'introspezione. Dopo aver riconosciuto la sua non innocenza e portato in primo piano la sua vulnerabilità, storicamente attribuita al genere femminile, riusciva a riposizionarsi come soggettività attiva e consapevole. Identificando la donna con la sua presenza fisica e col suo istinto, Graham confermava sì una delle dicotomie fondanti della cultura occidentale e patriarcale, pur dimostrando di conoscere i meccanismi di costruzione culturale della corporeità. Forte dell'assunto che il corpo fosse il luogo in cui si imprimono desideri, memorie, timori e sofferenze, aveva avuto modo di riflettere, sia per le sue personali esperienze durante l'infanzia e l'adolescenza, sia per la sua lunga attività di insegnante di danza, anche sui processi di incorporazione delle norme che organizzano le pratiche e le rappresentazioni corporee, non da ultimo quelle legate all'identità di genere<sup>43</sup>. Nell'autobiografia scrisse infatti che "si veniva educate per essere delle signore, per diventare un giorno delle mogli. [...] Si veniva educate per quello e quello era il comportamento che ci si aspettava da noi"<sup>44</sup>. In *Night Journey*, per rendere questo lavoro dell'educazione sul corpo, inserì nella trama coreografica dei movimenti desunti dal vocabolario quotidiano, che traducevano l'idea introdotta da Marcel Mauss già nei primi anni Trenta, secondo cui anche i movimenti ritenuti "naturalisti" sono socialmente costruiti<sup>45</sup>.

---

<sup>42</sup> Jean Laplanche e Jean-Bertrand Pontalis, *Enciclopedia della psicanalisi*, 2 voll., Bari, Laterza, 1993.

<sup>43</sup> Sull'incorporazione si veda in particolare Thomas Csordas, *Incorporazione e fenomenologia culturale*, in *Corpi*, a cura di Ugo Fabietti, *Antropologia*, n. 3, 2003, pp. 19-42.

<sup>44</sup> Graham, *Memoria di sangue* cit. p. 26.

<sup>45</sup> Marcel Mauss, *Le tecniche del corpo* (1936), in *Teoria generale della magia e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1965, pp. 385-409.

Da Jung, Graham mutuò anche la teoria secondo cui ciascun individuo proietta sulla persona dell'altro sesso rispettivamente la componente femminile dell'uomo (anima) o quella maschile della donna (animus). La presenza di entrambe le componenti sia in Edipo sia in Giocasta fu resa con le serie di passi e movimenti che durante il corteggiamento i due eseguivano identici, l'uno accanto all'altra. Edipo incarnava inoltre la mascolinità così come era percepita da Giocasta, esemplificata nel roteante mantello di lui, ovvero inafferrabile, sfuggente e infantile ma terribilmente seduttiva<sup>46</sup>. Il ruolo materno di Giocasta, ma anche la sua latente consapevolezza, emergeva invece in alcuni momenti del lungo *pas de deux* che i due amanti eseguivano prima e durante il loro incestuoso amplesso, per altro una delle scene più esplicitamente erotiche viste sulle scene fino ad allora. Qui Giocasta cullava a più riprese Edipo come un bimbo in fasce, suggerendo nel contempo la più classica delle immagini della Pietà, in una proliferazione dei livelli di senso dell'azione che rendeva conto delle molteplici incrostazioni simboliche attraverso cui leggere anche la sfera della sessualità.

Ponendo l'accento esclusivamente sul dramma privato rispetto alla tragedia sofoclea, Graham mise in primo piano una questione politica che si stava facendo cogente: in che modo ed entro che limiti nuove identità femminili (la sua in primis) potevano condurre anche a nuove relazioni tra i sessi? Con *Night Journey* confermò l'impossibilità per le donne di quel tempo di sottrarsi al loro destino in una società patriarcale, ma grazie alla psicanalisi indicò nel terreno dell'inconscio il luogo dove conoscere i meccanismi di oppressione e concepire delle possibilità di liberazione. La tensione interna tra il suo linguaggio coreografico e la sua tecnica di danza, hanno dato sostanza a nuove possibilità di rappresentazione della soggettività femminile, conquistando alla donna uno spazio di azione sulla scena ... e nel mondo.

---

<sup>46</sup> Burt, *Dance, Gender and Psychoanalysis* cit. pp. 44-45.