

EMANUELE GIANNASCA

LOUIS HORST*Danza e musica nel modernismo coreico americano*

ABSTRACT: Pianist, musical director, composer, but most of all theorist, Louis Horst was a pivotal figure of American modern dance and influenced generations of dancers and choreographers. A passionate advocate of the close relationship between dance and music, through this duo he identified the principles of a new discipline: dance composition. This discipline outlined the guidelines of the creative practice of a choreographic genre that embodied a renewed, authentically American way of understanding dance.

KEYWORDS: Dance and Music; Dance Composition; Modern Dance; Pianist; Musical Director.

Introduzione

Louis Horst (1884-1964) è una delle figure chiave per la definizione del modernismo coreico americano della prima metà del Novecento. Pianista, direttore musicale, compositore, ma soprattutto teorico, influenzò attraverso i suoi insegnamenti il pensiero dei principali esponenti della *modern dance* (e non solo) contribuendo a tracciare una precisa linea estetica della danza americana. Fu la stessa Martha Graham, con cui Horst strinse per buona parte della vita un sodalizio artistico che per un periodo ebbe anche un risvolto sentimentale, a riconoscerne l'effettivo contributo alla cultura coreica d'oltreoceano. Nell'introduzione al volume da lui pubblicato, *Modern Dance Forms in Relation to The Other Modern Arts*, Graham lo descrisse come colui "without whom modern dance in America would not be what it is today, and modern dance in any style all over the world would be without the magic of his imagination, his cruelty, his demonic will, and his skill" (Horst, Russell 1987, 11).

A determinare la riconosciuta autorevolezza che Horst conquistò nel panorama della danza americana (Franco 2003, 33) fu anzitutto il lungo magistero costituito dai corsi di *dance composition* che, a partire dal 1928, tenne nei principali centri didattici della *modern dance* e che contribuirono alla formazione di diverse generazioni di artisti, spesso distanti nella personale visione estetica, come ad esempio Anna Sokolow e Alwin Nikolais (Prevost 1993, 41).

Non stupisce dunque che Horst sia stato riconosciuto da alcuni come il padre della coreografia moderna (Stodelle 1994, 1366), grazie soprattutto alle teorie sulla *dance*

composition, volte a costruire una vera e propria struttura della pratica coreografica. Alla base di tali teorie vi era l'idea della stretta relazione tra danza e musica (Madden 1996, 55) laddove quest'ultima era intesa come la struttura di riferimento entro i cui confini il corpo danzante agiva e che doveva essere in grado di disciplinare ogni aspetto emotivo e irrazionale. L'obiettivo da perseguire nella composizione coreografica era quello di dare una forma all'opera danzata a partire dal materiale a disposizione — il movimento stesso inteso come forza irrazionale ed emozionale — che doveva essere organizzato entro precise strutture: "Motion is born of emotion [...] and both must be kept under control" (Lloyd 1968, 93).

Horst dedicò gran parte della sua vita allo studio del binomio danza e musica e, a partire da questo connubio, individuò gli elementi principali di una disciplina all'epoca poco esplorata: la *dance composition*. Tale disciplina tracciava le linee guida della prassi creativa di un genere coreografico in grado di incarnare il sentire comune di un rinnovato modo, autenticamente americano, di intendere la danza.

Questo saggio propone un'analisi del contributo di Horst alla *modern dance* americana, privilegiando gli aspetti di carattere pedagogico, a partire dalla biografia del compositore. Poco frequentata negli studi di danza italiani, la figura di Horst richiede l'approfondimento di alcuni momenti significativi della sua vita, di cui si dà conto nei primi paragrafi, per meglio comprendere la definizione del suo pensiero e delle teorie sulla *dance composition*, presi in considerazione nell'ultima parte di questo contributo.

Pianist concert

Louis Horst nacque il 12 gennaio del 1884 a Kansas City da genitori di origini tedesche. Nel 1892 la famiglia si trasferì a San Francisco dove il padre, musicista, si era unito all'orchestra cittadina. In questo periodo iniziò a prendere lezioni di violino, pianoforte, armonia e contrappunto, per poi intraprendere, agli inizi del Novecento, la carriera di pianista in alcuni locali della città. Sono, questi, anni di grande fermento musicale, durante i quali è probabile che egli fosse venuto a contatto con i nuovi generi — il *ragtime*, precursore del jazz, ad esempio — che si stavano diffondendo a partire dalla fine dell'Ottocento (Madden 1996, 12).

Nel 1907 cominciò a collaborare con alcuni teatri di San Francisco (Novelty Theatre e Van Ness Theatre) sino al 1910 quando venne assunto come orchestrale (*pit musician*) al Columbia Theatre, dove aveva il compito di accompagnare, al violino, le produzioni musicali del teatro e, al pianoforte, la rappresentazione delle tragedie di Shakespeare (Soares 1992, 14). Proprio in questo teatro ebbe luogo il primo incontro con l'arte della danza e con colei che avrebbe segnato una svolta nella sua carriera artistica. Nel 1911, infatti, come era consuetudine fare con le compagnie ospiti, Horst fu chiamato a suonare per Ruth St. Denis che si esibiva nel programma *Oriental Dances*.

Accanto all'attività di orchestrale, si avvicinò anche all'arte cinematografica e, grazie a questa esperienza, sviluppò competenze che si sarebbero rivelate fondamentali nel

futuro mestiere di maestro accompagnatore per la danza (Soares 1992, 16; Madden 1996, 20). I film muti rappresentavano all'epoca una delle principali forme di intrattenimento e i pianisti avevano il compito di accompagnare le pellicole con "mood music," spesso improvvisando su temi di compositori famosi e sincronizzando la propria esecuzione musicale con le immagini proiettate (Marks 1997). L'improvvisazione, nonché la capacità di riadattare la musica a una determinata scena e a un preciso contesto drammaturgico, fu all'origine di quel particolare sguardo che egli ebbe nei confronti dell'arte della danza e che gli permise non solo di definire efficaci strategie di accompagnamento, ma anche di elaborare teorie sulla composizione coreica, pur non avendo mai praticato questa disciplina.¹

Nel 1915, durante una tappa a San Francisco del *tour* della Denishawn Dance Company, fu chiamato a sostituire il direttore musicale che aveva improvvisamente abbandonato la compagnia e, dopo un periodo di prova di due settimane, venne assunto stabilmente, intraprendendo una decennale collaborazione con il complesso guidato da Ruth St. Denis e Ted Shawn. Diresse così le orchestre dei teatri che ospitavano le rappresentazioni della compagnia e, in qualità di *pianist concert*, accompagnò al pianoforte alcuni spettacoli. A partire dal 1916 si dedicò, inoltre, all'insegnamento, tenendo lezioni di contrappunto, armonia, teoria e storia della musica durante i corsi estivi organizzati dalla Denishawn School of Dancing and Related Arts.

Ben presto divenne una figura di rilievo all'interno della compagnia, ricoprendo anche mansioni di carattere organizzativo, in particolar modo durante la Prima guerra mondiale, quando Shawn venne arruolato e dovette abbandonare il suo posto. Nel 1919 intraprese una relazione con Martha Graham, all'epoca danzatrice della Denishawn, nonostante egli avesse sposato dieci anni prima Elizabeth (Betty) Cunningham, anche lei per un breve periodo nelle fila del gruppo guidato da St. Denis e Shawn.

Fu inoltre il compositore delle musiche di alcune danze, come ad esempio *Dance of the Royal Ballet of Siam* (1918), *Japanese Spear Dance* (1919), *A Sabara Romance* (1923), *Pompeian Murals*, *Introduction to Byzantine Dance*, *Danse Impertinente*, *Ylang-Ylang* (1924), incrementando così la propria visibilità nel panorama della danza dell'epoca. Contestualmente incominciò a esercitare una sempre maggiore influenza sulle scelte musicali della compagnia (Madden 1996, 41).

Oltre a indirizzare l'interesse verso compositori quali Franz Schubert, Edvard Grieg e Robert Schumann, collaborò probabilmente con Ruth St. Denis allo sviluppo della *music visualization*.² Proprio in quel periodo l'artista americana stava conducendo all'interno della compagnia le sue ricerche e sperimentando una possibile traduzione delle strutture ritmiche in azioni fisiche.³ In realtà, come giustamente sostiene Vito Di

¹ A tal proposito Horst affermò: "I never actually studied dance [...]. But, I have a photographic eye. Once I saw a dance, I felt the movement" (Soares 1992, 18).

² Osserva Soares: "Louis began to suggest experiments that were later labeled 'musical visualizations'" (1992, 25).

³ Nel 1925 Ruth St. Denis definì la *music visualisation* "la traduzione scientifica delle strutture ritmiche, melodiche ed armoniche in azione corporea, senza alcuna intenzione di 'interpretare' o rivelare un significato nascosto sentito dal danzatore" (Di Bernardi 2006, 162).

Bernardi, risulta difficile riconoscere a chi, tra St. Denis, Shawn e Horst, si debba il maggior contributo nell'elaborazione di questa teoria. Sicuramente l'influenza di quest'ultimo ebbe un certo rilievo in virtù della posizione ricoperta all'interno della compagnia e della fiducia accordatagli dai due coreografi:

Nei primi anni della scuola St. Denis, Shawn e Horst lavorarono insieme per rendere più organici i rapporti tra danza e musica. A livello tecnico l'intesa fu sicuramente raggiunta tra Shawn, danzatore di formazione classica, e il compositore americano. In seguito, collaborò anche Humphrey, che con le sue ispiratissime *music visualizations* esordì come coreografa accanto a Ruth St. Denis e ne incoraggiò la scelta formalista (Di Bernardi 2006, 162).

Oltre all'aspetto ritmico su cui si fondava il rapporto tra danza e musica, Horst in questo periodo approfondì anche altri aspetti legati all'esecuzione musicale,⁴ postulando che nell'accompagnamento il pianista dovesse prestare attenzione anche alla cosiddetta *Luftpause* — termine mutuato dalla prassi esecutiva del mondo vocale — ovvero “quel momento di esitazione nell'esecuzione musicale che il pianista utilizza per dare la possibilità al cantante di respirare senza essere costretto a spezzare le parole o il senso della frase” (Di Bernardi 2006, 147).⁵

La collaborazione con la Denishwan finì quasi bruscamente nella primavera del 1925, quando Horst rassegnò le proprie dimissioni a Ted Shawn, annunciando l'intenzione di partire alla volta di Vienna per seguire i corsi di composizione di Richard Stöhr⁶ presso l'*Akademie für Musik und Darstellende Kunst*. Si trattò di una scelta dettata dalla volontà di allontanarsi dagli esotismi degli spettacoli della compagnia, per approfondire lo studio della composizione musicale, disciplina a cui non si era mai realmente accostato da un punto di vista scientifico, e di investigare la relazione tra danza e musica attraverso gli insegnamenti di Stöhr.⁷

Il soggiorno viennese, che, secondo le intenzioni iniziali, sarebbe dovuto durare due anni, si concluse in realtà dopo pochi mesi, quando, nel settembre del 1925, Horst fece ritorno in America, carico di una rinnovata concezione della musica in relazione alla danza, condizionata altresì dal clima artistico e culturale europeo dell'epoca. Oltre all'incontro con Stöhr — con cui ebbe modo di condividere e confrontare il proprio

⁴ Tali teorie trovarono spazio all'interno di un articolo che Horst pubblicò nel 1925 su *The Denishawn Magazine. A Quarterly Review Devoted to The Art of The Dance* (1925).

⁵ Ancora oggi la gestione della *precisione esecutiva* della componente metrico/ritmica nell'accompagnamento pianistico alla danza (particolarmente nel contesto didattico dello studio della tecnica accademica) è oggetto di attenzione e dibattito per quanto concerne la relazione tra il pianista e il maestro/coreografo. Per un approfondimento critico sul ruolo del pianista accompagnatore e sul suo contributo all'arte della danza, si veda la recente pubblicazione Cocconi 2019.

⁶ Richard Stöhr fu un celebre teorico della musica che lavorò a Vienna fino al 1939, quando si trasferì negli Stati Uniti (Sittner 1965). Autore di numerose pubblicazioni di teoria musicale, tra cui *Praktischer Leitfaden der Harmonielehre* (1906), *Formenlehre* (1910), *Formenlehre der Musik* (1911), *Praktischer Leitfaden des Kontrapunktes* (1911), *Praktische Modulationslehre* (1915), studiò, come riporta Soares, anche la relazione tra danza e musica (1992, 44).

⁷ Un'altra motivazione di questo viaggio potrebbe essere ravvisata nel desiderio di allontanarsi da Martha Graham e dalla loro tormentata relazione.

pensiero durante il tempo trascorso insieme anche al di fuori dell'Akademie — si rivelò feconda la possibilità di respirare da vicino i rivolgimenti artistico-culturali dell'epoca grazie alle numerose visite a musei e mostre, alla frequentazione di spettacoli e concerti e alla raccolta, presso alcune librerie, di materiale musicale inedito negli Stati Uniti (Soares 1992, 48).

Per quanto concerne nello specifico l'arte della danza, sebbene Vienna insieme a Berlino e Dresda fosse uno dei centri propulsori dell'*Ausdruckstanz*, non è facile stabilire con certezza in che misura Horst, durante la sua permanenza, potesse essere venuto in contatto diretto con gli esponenti di questa corrente e con le loro opere. Di certo, come si evince da una lettera inviata a Ruth St. Denis il 21 giugno del 1925, ebbe occasione di assistere alle danze di Lucy Kieselhausen⁸ ed è probabile che, frequentando i corsi di Stöhr all'Akademie, fosse venuto a conoscenza del lavoro di Gertrud Bodenwieser⁹ che ai tempi insegnava danza presso la stessa istituzione. Il dubbio maggiore sul soggiorno europeo di Horst riguarda tuttavia un possibile viaggio in Germania, di cui non vi è traccia nei diari personali, ma a cui invece fa riferimento Walter Sorell:¹⁰ “Horst also went to Berlin, the hub of the revolutionary artistic trends in the twenties. He witnessed the many experimental attempts of the Bauhaus, the Ausdruckstanz, of Brecht, Kandinsky, and Hindemith” (1984, 89).

Quel che è certo è che, seppur di breve durata, la parentesi viennese (o più largamente europea) rappresentò più di ogni altra cosa lo stimolo¹¹ “to start something new in American modern dance” (Fornaroff 1984, 4) nella prospettiva di aiutare i danzatori americani “to find their contemporary form of expression” (Sorell 1984, 89).

Verso il modernismo

L'occasione per Horst di perseguire e realizzare qualcosa di nuovo fu l'inizio della collaborazione come pianista accompagnatore con Martha Graham che, lasciata la Denishawn, aveva iniziato a tenere lezioni a New York nella School of Dance and Dramatic Action presso l'Eastman School of Music di Rochester e la John Murray Anderson-Robert Milton School of Dramatic Arts. Consapevole che Graham fosse la

⁸ Nella lettera di cui Soares riporta uno stralcio (1992, 47), Horst racconta di essere stato poche volte a teatro e di aver assistito a un solo recital di danza. Lucy Kieselhausen era una danzatrice viennese che aveva abbandonato la danza accademica e, sulla scia di Grete Wiesenthal, aveva elaborato una propria visione del valzer che si discostava, tuttavia, da quella della pioniera della danza libera viennese: “Her embodiment of the waltz was virtually opposite that of Wiesenthal. [...] For her the waltz was not a lyrical expansion of the space into the freedom of the nature but an almost perfumed distillation of the stirrings within an opulent boudoir, with its scenography of exquisite privileges and voluptuous secrets” (Toepfer 1997, 160-161).

⁹ Gertrud Bodenwieser fu l'esponente di spicco dell'*Ausdruckstanz* viennese e contribuì a promuovere questo nuovo genere, non solo da un punto di vista artistico, ma soprattutto pedagogico. Fondò a Vienna una scuola di ispirazione labaniana e insegnò dal 1920 al 1938 presso l'Akademie für Musik und Darstellende Kunst (Vernon, Warren 1999).

¹⁰ Sorell sostiene che sia stato lo stesso Horst a raccontargli di questo viaggio (Madden 1996, 47).

¹¹ Questo stimolo era alimentato anche dalla presa di coscienza che la cultura musicale americana fosse in realtà più aperta alla contemporaneità rispetto a quella europea di stampo più conservatore.

sola persona in grado di mettere in movimento la propria visione della danza, a partire dal 1926 intraprese con lei una lunga collaborazione che segnò profondamente il modernismo coreico americano.¹² Il 18 aprile di quell'anno, infatti, accompagnò la coreografia *Masques* nel primo spettacolo realizzato da Graham a New York al Forty-Eight Street Theatre.

Nel 1928 fu invitato a insegnare per la prima volta *dance composition* alla Neighborhood Playhouse di New York dove per l'occasione sperimentò un corso di lezioni, impostando la didattica, come ricordò egli stesso, a partire dalla struttura delle forme musicali antiche: "I started with music forms, but I had no idea of teaching composition [...] but suddenly to get it down into a structure, I thought I'd begin with the old forms because they were dances" (Soares 1992, 69). Parallelamente all'insegnamento continuò a collaborare, oltre che con Martha Graham, anche con altri artisti come Helen Tamiris, Doris Humphrey, Charles Weidman, Ruth Page, Agnes de Mille, e si adoperò nel sostenere la "corrente tedesca della danza moderna" (Franco 2003, 168), accompagnando le esibizioni americane di artisti provenienti dalla Germania come Harald Kreutzberg e Yvonne Georgi.¹³

Nel 1929 proseguì l'attività didattica presso la Neighborhood Playhouse, dove, oltre alle lezioni sulle forme musicali antiche ora presentate sotto la denominazione di *Music Applied to Movement*, tenne un secondo corso, rivolto per lo più a coloro che avevano già frequentato l'anno precedente e dedicato allo studio delle forme moderne analizzate in relazione ai fenomeni e alle correnti artistiche coeve.

Nella prospettiva di presentare al pubblico la *modern dance* americana secondo le diverse sfaccettature e i differenti codici coreici che stavano fiorendo, venne organizzato a gennaio del 1930 il primo Dance Repertory Theatre di cui Horst fu uno dei principali promotori. L'iniziativa radunava al Maxine Elliott's Theatre di New York, in un'ottica di risparmio economico e di condivisione di risorse, le punte della seconda generazione della *modern dance* — Martha Graham, Doris Humphrey, Charles Weidman e Helen Tamiris — accompagnate da Horst nella veste ufficiale di *Composer-Pianist*.¹⁴ In quest'occasione Martha Graham portò in scena per la prima volta, oltre al suo celebre a solo *Lamentation*, anche *Project in Movement for a Divine Comedy*, coreografia eseguita in assoluto silenzio. Quest'opera suggerì a Horst che, per raggiungere il ricercato connubio tra le due arti in grado di rendere la musica la cornice perfetta dell'azione danzata nell'intento non di influenzarla ma di arricchirla, essa andava composta solo successivamente alla creazione coreografica (Soares 1992, 86 e 93). A partire da questa

¹² A proposito del *dance modernism* si rimanda alla recente pubblicazione Burt, Huxley 2020 che prende in esame la relazione tra la *modern dance* e le condizioni di 'modernità' in una data epoca e in un contesto geografico specifico; per un approfondimento su queste tematiche si vedano, almeno, Manning 1988, Franco 1995 e Foulkes 2002.

¹³ Si trattò a tutti gli effetti di un sostegno attivo, favorito dalla conoscenza della lingua tedesca, che comprese anche alcune recensioni pubblicate sul *Dance Magazine*, su cui iniziò a scrivere nel 1928 e dove dal 1929 curò la sezione "The Music Mart."

¹⁴ Come nota Soares è probabile che il contributo di Horst al progetto fosse stato maggiore e che comprendesse anche altre mansioni, come ad esempio quelle di direttore musicale, *costume and light designer*, direttore di prova e *general manager* (1992, 85).

riflessione venne infatti realizzata, in collaborazione con Graham, l'opera *Primitive Mysteries* per la seconda edizione del Dance Repertory Theatre nel 1931 in cui Horst fu *Music Director*. La coreografia, realizzata senza musica, traeva ispirazione dalla tradizione dei nativi d'America che era stata oggetto di studio e di ricerca a seguito di un viaggio intrapreso l'anno prima da Graham e Horst nel New Mexico.

Alla base delle ricerche sulla cultura dei nativi d'America, vi era la necessità di promuovere una tradizione coreica autoctona che si contrapponesse a quella europea che stava prendendo piede negli Stati Uniti (Manning 2007, 71-89; Huxley 2015) in particolar modo con le *tournées* di Mary Wigman e con l'insediamento, sostenuto dall'impresario Sol Hurok, di una sua scuola a New York nel 1930. Era fondamentale dunque ricercare una linea estetica fondata su specifici presupposti culturali che caratterizzassero lo spirito americano, come scrisse lo stesso Horst alcuni anni dopo a proposito delle differenze tra le due correnti:

the dissimilarity is perhaps to be expected one resulting from differences in cultural surroundings. The Wigman dance, characteristic of German culture, was concerned principally with the relationship of man to his universe. Mary Wigman conceived of space as a factor, like time, with which to compose. The emphasis was thus taken off the body of the dancer and put onto the idea which the dance wished to make manifest. The American Dancer, living in a new, developing country, did not feel the enmity of limiting space, was less conscious of his use of it. His subject matter was chiefly an objective comment on his people and his times (Horst, Russell 1987, 18).

Uno degli aspetti della così detta 'americaness,' infatti, consisteva per Graham (e quindi Horst), così come per molti loro contemporanei, nella "rejection of the idea then current that their modern dance styles were merely derivative of the then more developed and more mature work of visiting German artists like Wigman and Kreutzberg" (Burt 1998, 112).

L'operazione culturale portata avanti da Horst e Graham accomunava dunque molti degli esponenti della prima e della seconda generazione della *modern dance* americana che agirono, per l'appunto, con l'intento di "cercare le radici autoctone" e distaccandosi dalle influenze europee per porsi "come superatori della tradizione, come più avanzati e innovativi dell'esistente" (Randi 2018, 15).

Un silenzioso osservatore

La necessità di promuovere una danza moderna americana, valorizzandone le radici e i processi di disseminazione, fu altresì l'elemento che animò il manifesto programmatico della rivista *Dance Observer*, fondata da Louis Horst insieme a Ralph Taylor nel 1934. La rivista aspirava a un criticismo costruttivo e non corrotto da pregiudizi, come quello, ad esempio, che il balletto accademico di tradizione europea rappresentasse la forma di danza più autentica. Il discorso critico doveva invece riconoscere e valorizzare le creazioni della nuova generazione di coreografi, foriera di un

nuovo modo di intendere la danza, così come si legge nell'editoriale del primo numero uscito nel gennaio del 1934 (cit. in Madden 1996, 100):

we affirm that America has and will produce great dancers; that these dancers will be the product of modes and styles conditioned by current life, not of techniques related to a distant past. Our sympathies will lie with those dancers whose expression is the result of a search for a form and content responsive to contemporary ideology. While we will be sympathetic to their efforts, we will not permit our critical judgment to soften, nor do we intend to mitigate the severity of our comments, where deserved, because the dancer is an American.

Come osservò Sorell: “Taylor and Horst thought that modern American dance needed a voice” (1984, 90). Fu una voce che trovò posto per trent'anni nei numerosi articoli del *Dance Observer*¹⁵ ad opera di un fitto gruppo di autori che animarono un vero e proprio forum a favore della *modern dance*, decostruendo il mito della superiorità del balletto accademico (Thomas 1995, 131). La rivista rappresentò un concreto sostegno alla promozione della danza americana attraverso la pubblicità di libri, annunci di lezioni di danza e di eventi imminenti, offrendo elenchi dei centri di formazione e dei dipartimenti di danza dei vari college (Soares 1992, 115; Madden 1996, 99-106).

Nel 1934 Horst venne chiamato da Martha Hill (Soares 2009), una tra le prime componenti della compagnia di Graham, a tenere dei corsi presso il Bennington College nel Vermont (McPherson 2013) che di lì a poco sarebbe divenuto “l'epicentro di una nuova ondata di interesse per la *modern dance*” (Franco 2003, 46). L'affermazione del modernismo coreico segnava una svolta nella prassi pedagogica della danza: non più incentrata su un sistema univoco e condiviso come quello classico-accademico, ma fondata ora su un approccio eclettico a linguaggi diversi. Si trattava di ‘codici’ legati all'esperienza personale di ciascun docente e costruiti molto spesso a partire da basilari principi fisici e dinamici:

there are as many physical techniques as there are performer-teachers. Instead of the universal ballet principle of a secure powerful center of gravity in an upright back from which the brilliant movements of arms and legs give an unreal and superhuman impression, the modern dancers talk of movement based on the principles ‘tension and relaxation,’ ‘fall and recovery,’ ‘contraction and release.’ The flexibility and shift of movement to various parts of the body give it a range of expression as wide as life experience (Horst, Russell 1987, 18).

L'intuizione di Hill di riunire nelle sessioni estive di Bennington gli esponenti di punta della danza dell'epoca testimoniava quindi l'esigenza di centralizzare la diffusione di una didattica plurale attraverso la fondazione di “central schools where young dancers could study more than one artist's approach” (Martin 1968, 76). Accanto all'insegnamento delle diverse tecniche e a seminari-spettacolo che presentavano le opere e le estetiche dei principali coreografi della *modern dance*, Bennington alimentò

¹⁵ Nel 1964, a seguito della morte di Horst, la pubblicazione della rivista venne interrotta.

anche la costruzione di discorsi sull'arte coreica grazie alle lezioni di teoria e storia della danza di John Martin e a quelle di *music e dance composition* di Horst.

Nel 1935 Horst compose le musiche della coreografia *Frontier* di Martha Graham a partire da quanto la coreografa aveva creato senza musica, come era accaduto precedentemente con *Primitive Mysteries*: “After she showed me the dance, I wrote the music to the counts she gave me” (Madden 1996, 59). L'anno successivo a Bennington divenne direttore del programma di composizione musicale per la danza e l'anno dopo, incoraggiato da Ralph Taylor, pubblicò il volume *Pre-Classic Dance Forms* che raccoglieva alcuni articoli apparsi sul *Dance Observer*.¹⁶

Sempre a Bennington nel 1940 Martha Graham portò in scena la coreografia *El Penitente* su musiche di Horst. Si trattò dell'ultima partitura che egli compose per Graham e che realizzò, a differenza delle precedenti, prima della creazione dei movimenti. Sebbene avessero interrotto la loro relazione sentimentale nel 1938, Horst e Graham continuarono tuttavia a collaborare sia in campo artistico, sia in campo didattico, fino al 1948 quando la coreografa sposò il danzatore Erick Hawkins. In quell'anno Horst fu chiamato a tenere corsi al Connecticut College Summer School of Dance dove ricoprì, per l'ultima volta, il ruolo di direttore musicale della Martha Graham Dance Company.

Nell'ultima fase della sua carriera Horst si dedicò totalmente all'insegnamento in prestigiosi istituti come il Barnard College e l'Adelphi University, raccogliendo inoltre importanti riconoscimenti per il contributo allo sviluppo della cultura coreica americana. Ricevette, ad esempio, nel 1945, il premio promosso da National Section on Dance of the National Education Association Ruth Bloomer e, nel 1954, il rinomato Capezio Award.¹⁷

Nel 1951 la Juilliard School of Music istituì un dipartimento di danza diretto da Martha Hill che proponeva un programma formativo, articolato in cinque anni, per danzatori professionisti e che annoverava tra i docenti i principali artisti dell'epoca quali Antony Tudor, Margaret Craske, Doris Humphrey, José Limón e Martha Graham. Louis Horst venne chiamato a insegnare e tenne, sino al 1964, anno della morte, i corsi di *Pre-Classic Dance Forms*, *Modern Dance Forms* e *Group Forms*,¹⁸ dedicandosi alla formazione di una nuova generazione di coreografi come, ad esempio, Pina Bausch, Lucinda Childs, Martha Clarke, Jennifer Muller e Meredith Monk. All'interno del dipartimento Horst rappresentò “the acknowledged authority of dance composition training, respected for his principles of abstraction and his belief in collaborations between composers and choreographers” (Soares 2009, 181).

¹⁶ Come osserva Soares (1992, 138), in questo periodo la pubblicazione di studi critici sulla *modern dance* americana era stata sollecitata dal desiderio di porre “doctrines into print,” a partire dai contributi fondamentali di John Martin *The Modern Dance* (1933) e *America Dancing. The Background and Personalities of the Modern Dance* (1936) dove peraltro, sottolinea sempre Soares, viene omissa il nome di Horst.

¹⁷ Tale premio gli fu assegnato “for his unique contribution to the modern dance as composer, accompanist, teacher, critic and general force for progress” (Soares 1992, 191).

¹⁸ Questo corso rappresentava una naturale evoluzione dei primi due ed era incentrato sullo sviluppo coreografico di composizioni corali formate da “duetti, trii, ecc. che erano più complessi e spesso più avventurosi” (Madden 1995, 87).

Accanto all'attività didattica proseguì il suo impegno con il *Dance Observer*, mentre fu costretto a ridurre le esibizioni come pianista a partire dal 1952 a causa di un attacco di cuore. Nel 1961 venne pubblicato in collaborazione con Carroll Russell il volume *Modern Dance Forms in Relation to the Others Arts* che rappresentava l'attesa prosecuzione della precedente pubblicazione sulle forme musicali antiche. Il testo era il frutto delle lezioni registrate e trascritte dalla stessa Russell e integrate con alcuni approfondimenti critici pubblicati sul *Dance Observer*.

Louis Horst morì il 23 gennaio del 1964, dopo aver ricevuto l'anno precedente un dottorato *ad honorem* dalla Wayne State University di Detroit. Molti dei suoi documenti, come appunti, spartiti e altre carte di carattere privato, vennero donati alla New York Public Library, nel rispetto, così, della promessa che Horst aveva fatto a Genevieve Oswald, curatrice della Dance Collection presso la biblioteca newyorkese. L'eredità didattica fu invece tramandata per diversi anni all'interno del dipartimento di danza della Juilliard dove continuarono ad essere tenuti corsi di *dance composition* fondati sulla metodologia da lui proposta e dove vennero istituite borse di studio a suo nome.

Alla ricerca della forma

Le teorie di Horst sulla *dance composition* sono il risultato del suo lungo magistero didattico e delle due pubblicazioni sull'argomento. L'avvento della *modern dance* e la relativa proposta di un linguaggio coreico plurale fondato su tecniche differenti alimentarono la costruzione di discorsi, oltre che su una nuova estetica della danza, anche più propriamente sui processi creativi. A partire dagli anni Trenta del Novecento i coreografi della prima generazione della *modern dance* iniziarono infatti a interrogarsi sulla pratica coreografica e sulle motivazioni ad essa sottese, dando vita in alcuni casi anche a pubblicazioni dedicate a questo specifico argomento.¹⁹ Nella maggior parte dei casi tali discorsi furono dettati da necessità di carattere pedagogico, nella prospettiva di una razionalizzazione delle teorie artistiche volta a promuovere e diffondere efficaci strategie compositive tra gli aspiranti coreografi e insegnanti.²⁰ I corsi tenuti da Horst furono fondamentali nella definizione dello statuto di questa nuova disciplina, soprattutto in contesti didattici come il Bennington College, prima, e la Juilliard, dopo, che prevedevano un'offerta pedagogica plurale ma al tempo stesso efficacemente complementare in virtù del suo stesso eclettismo. La *dance composition* si rivelò infatti un insegnamento trasversale alle diverse tecniche coreutiche, indipendente e slegato dalle

¹⁹ Nel 1959 Doris Humphrey pubblicò il volume *The Art of Making Dances*. Come ha osservato Soares (2009, 162), Doris Humphrey e Louis Horst svilupparono due sistemi pedagogici sulla *dance composition* differenti, ma al tempo stesso complementari, che diedero l'avvio agli studi in America su questa disciplina. Per un confronto dei due sistemi si rimanda a Madden 1995.

²⁰ La *dance composition* fu una disciplina significativa anche per quanto concerne la formazione dei docenti, si pensi ad esempio al contributo di una delle principali figure di riferimento nel contesto educativo: Margaret H'Doubler. Sebbene le sue ricerche fossero rivolte all'importanza dell'esperienza artistica nel processo formativo attraverso un tipo di danza accessibile a tutti, la *dance composition* fu un elemento centrale del suo insegnamento.

coretiche (Pontremoli 2004, 83) dei differenti coreografi, in grado di offrire una metodologia oggettiva sulla prassi compositiva. Si trattava di una disciplina che mirava a individuare i processi necessari a dar forma (Thomas 1995, 133) al materiale creativo e a organizzarlo attraverso delle strutture e dei modelli di riferimento.

Secondo Horst nella prassi compositiva il coreografo agiva sempre a partire da una *motivation*, un'idea ispiratrice, a cui veniva data una struttura in grado di contenere e oggettivare le sperimentazioni coreografiche. Tale struttura andava ricercata nelle forme musicali preclassiche del Cinquecento utilizzate come "basis for learning structure" (Fornaroff 1984, 8), dal momento che in esse il connubio tra movimento e musica era più che mai esplicito (Horst 1972, 5). In quel periodo, infatti, come suggerisce Ottó Károlyi, "molte danze [...] si trasformarono in pezzi strumentali fortemente stilizzati" (1969, 131) attraverso un processo di sistematizzazione che definiva il preciso rapporto tra musica e i passi utilizzati (Horst 1972, 5).²¹ Lo studio di queste danze rappresentava altresì un efficace strumento per approfondire il carattere emotivo che contraddistingueva ciascuna di esse (la maestosità e la fierezza per la Pavana o la gaiezza per la Gagliarda, ad esempio) e che poteva arricchire e migliorare la creazione coreografica. Quest'ultima non andava intesa come un'esperienza creativa estemporanea frutto di un'ispirazione, ma doveva basarsi su elementi fondanti oggettivi come il "tema" e la sua "manipulation"²² (Horst, Russell 1987, 23).

La struttura coreografica più ricorrente e largamente diffusa era quella che rispecchiava la forma musicale tripartita (ABA) costituita da un tema A che si presentava seguito da una sua variazione, un tema B (del tutto contrastante) con la sua variazione e, infine, il ritorno al tema A modificato in alcuni aspetti. Nella prassi coreografica l'opposizione tematica si traduceva nel ricorso a materiali coreici diversi che garantivano varietà alla creazione, come esemplificava lo stesso Horst affermando: "If A includes a turn, do something in B which does not turn" (25). La forma ABA costituiva la struttura basilare poiché si ispirava secondo Horst al trinomio naturale nascita-vita-morte che

²¹ Il riferimento alle forme musicali come modelli per la pratica coreografica, che Horst approfondì all'interno dei suoi corsi didattici, rappresentò una tra le strategie compositive utilizzate dai coreografi, soprattutto in una prima fase della *modern dance*. A tal proposito Doris Humphrey scrisse: "Queste forme classiche di danza sono ovviamente derivate dalla musica, che è una valida guida, specie se si usa musica che ha una forma corrispondente. I buoni compositori sanno come ottenere continuità, contrasto e stabilità. La musica antica derivava principalmente dalla danza; e ora, specialmente con gli autori moderni, è tornata al suo scopo originario e ora le due arti procedono insieme" (2001, 157). Analogamente Margaret H'Doubler affermò: "Per esempio, la musica ci fornisce dei modi standardizzati di utilizzo del suo materiale, come fughe, rondò o canoni, ognuna con le proprie caratteristiche peculiari. Si tratta di formule già sperimentate e considerate valide, e rappresentano esempi eccellenti di come altre forze operative possono contribuire al completamento della forma strutturale" (2017, 180). In tempi più recenti Jacqueline M. Smith-Autard sostenne essere compito del coreografo "organizzare il movimento secondo uno schema strutturale che dia al tutto la sua forma" (2011, 45), ricordando a proposito delle diverse modalità compositive che "per molto tempo si è fatto ricorso alle forme musicali per classificare le danze, che siano accompagnate o meno dalla musica. Queste includono arrangiamenti in forma binaria e ternaria, il Rondò, il Tema e Variazioni e la Fuga" (75).

²² Secondo Horst ogni tema possedeva già all'interno il 'germe' di un possibile sviluppo che si realizzava attraverso aspetti differenti quali la ripetizione, l'inversione, l'amplificazione e la contrazione che caratterizzano per l'appunto la 'manipolazione' del tema stesso (Horst, Russell 1987, 24-25).

comprendeva appunto un inizio, uno sviluppo e una fine. Tale struttura poteva eventualmente essere ampliata, introducendo un tema C dando così luogo a sequenze di movimento più complesse e rappresentate dallo schema ABCA o da quello ABCBA (25). Una struttura ancora più elaborata era quella che si riferiva alla forma musicale del Rondò (ABACADAEAFA). In questo caso la struttura accoglieva una maggiore varietà tematica alternata a un ritorno del primo tema all'interno della sequenza.²³

A partire, dunque, dalle forme musicali preclassiche, Horst, osserva Madden (1995, 84), “inventò nuove strutture compositive nel movimento, nuove forme di sperimentazione per la danza moderna.”

Una volta organizzato secondo precise strutture, il materiale coreografico doveva trovare una forma, ovvero il tipo di movimento adatto per rappresentare l'idea ispiratrice (Horst, Russell 1987, 142). Tutto ciò era reso possibile dall'esercizio in diversi stili, intesi come differenti linguaggi espressivi, che egli desumeva dalle arti contemporanee. Si trattava in questo caso di un processo di astrazione del movimento nella prospettiva “to express in aesthetic form the drives, desires, and reactions of alive human beings” (19). Tale processo ricorreva frequentemente nelle ricerche coreografiche della *modern dance* americana che, suggerisce Alessandro Pontremoli, agiva “per progressiva stilizzazione e alterazione dei movimenti naturali del corpo, astraendo, appunto, dalla situazione particolare del soggetto per comunicare un significato universale” (2004, 94).

Sono due, pertanto, i capisaldi del modernismo coreico nella visione di Horst: da un lato il carattere psicologico delle coreografie, frutto di un processo di introspezione e, dall'altro, il principio di astrazione del movimento. Appare evidente come tali teorizzazioni siano particolarmente intrecciate con la pratica coreografica di Graham. A tal proposito Mark Franko (1995, 42-44), riprendendo alcuni appunti inediti delle lezioni di Horst agli inizi degli anni Quaranta e conservati presso la New York Public Library for the Performing Arts, ha messo in evidenza come il modernismo per il compositore si reggesse sulla tensione dialettica tra due poli opposti (“physical tension” e “choreographic design”) rintracciabili proprio nel repertorio coreografico della Graham dei primi anni. La ricerca introspettiva, infatti, viene tradotta coreograficamente in movimenti di torsione e ripiegamento su di sé del danzatore (basti pensare alle frequenti contrazioni), che producono una sorta di dissonanza nella percezione del pubblico; sul piano opposto la costruzione coreografica ha una forma architettonica che impone “lines and planes on the twisted and dissonant body” e che fa riferimento a formali e disciplinanti strutture compositive del movimento. Si trattava di combinare insieme l'aspetto emozionale e introspettivo con quello razionale e cerebrale che era per Horst strettamente connesso al concetto di ‘macchina’ (42). Il processo di astrazione acquistava una valenza universale (Foulkes 2002, 20) e archetipa che rappresentava la direzione verso cui la maggior parte degli esponenti del modernismo si stava muovendo.

²³ A tal proposito Horst offre un esempio di coreografia realizzata secondo questa struttura, presentando l'opera *Frontier* di Martha Graham, in cui la protagonista viene ritratta in varie occupazioni della sua vita quotidiana di frontiera e alla fine di ciascuna di esse ritorna nella posizione originale di partenza contro il recinto a contemplare il vasto mondo all'orizzonte (26).

Le loro opere divennero, infatti, “il luogo di manifestazione dell’archetipo” (Randi 2019, 66) che, come osserva Elena Randi, venne interpretato da ciascuno di essi in maniera estremamente variegata (76).

Nel caso di Louis Horst l’archetipo era alla base della ricerca e della pratica nei diversi stili (*Primitivism, Archaic, Medievalism, Expressionism, Cerebralism, Jazz, Americana e Impressionism*) di cui egli coglieva gli elementi essenziali, universali e ideali in grado di suggerire la possibile forma estetica per ciascuna composizione coreografica. Se ad esempio nello stile *Primitivism* gli elementi essenziali erano l’istinto e l’immediatezza che davano luogo a movimenti ispirati ai gesti inconsapevoli e irrazionali dei bambini o degli animali, nell’*Expressionism* l’attenzione era rivolta al regno dell’inconscio e alla traduzione in movimento di emozioni strettamente soggettive che acquistavano, nella loro traduzione formale, una nuova bellezza avulsa dai canoni estetici tradizionali.

Tra gli stili presi in esame, due, *Jazz* e *Americana*, esemplificavano il processo di valorizzazione della cultura coreica americana di cui Horst si fece promotore. Nello specifico lo stile *Jazz*, riferendosi alla corrente musicale omonima, modellava un preciso movimento coreografico — definito da Horst come “folk dance of the Twentieth Century” (Horst, Russell 1987, 111) — che, incorporando le istanze culturali di inizio Novecento, era caratterizzato da una particolare postura e da un riconoscibile uso del corpo: “A slouched back, negligent throw of the arms, relaxed joints, swinging hips, shrugging shoulders [...]. In contrast to the unearthly aura which the ballet strives for, its movements emanate basically in the pelvic area and often appear sensual and sometimes sexual” (115). Lo stile *Americana*²⁴ accoglieva più in generale le tradizioni e il modello di vita della cultura d’oltreoceano, caratterizzato dal desiderio di espansione e di conquista di nuove frontiere. Si trattava di elementi che nel processo di stilizzazione implicavano movimenti ampi e di estensione del corpo: “The expansive movement that can fill and reach beyond a stage is natural to the American dancer’s body” (126).

Gli stili individuati da Horst raffiguravano, dunque, dei modelli di riferimento entro cui sperimentare, attraverso differenti immagini archetipe, le personali idee di ciascun coreografo nella prospettiva di ricercare la consona forma espressiva; al tempo stesso essi incarnavano precise categorie estetiche, che consentivano una classificazione della produzione coeva di cui egli forniva, all’interno del testo, validi esempi.

Forma e struttura sono pertanto gli elementi essenziali nella pratica compositiva, così come riassume Doris Rudko ricordando i corsi tenuti alla Juilliard da Horst, con cui aveva collaborato in qualità di assistente:

Louis gave a sense of *form* and *structure*.²⁵ That’s what he developed in dancers. The basis of all composition is the relation of form and concept — the outward observable form and the inner

²⁴ Questo stile rappresenta la traduzione formale dell’‘americaness,’ concetto cardine nell’estetica coreica statunitense del Novecento. Anche in questo caso il pensiero di Horst prende forma nella pratica coreografica della Graham e nel loro studio sulla storia dei nativi d’America. L’‘americaness’ è infatti connessa allo stile *Primitivism*, inteso come ricerca delle radici della cultura originaria americana che veniva ‘teatralizzata’ attraverso un processo di astrazione del movimento.

²⁵ I corsivi sono miei.

concept. A work of art must have a combination of personal language and uniqueness, which is all wrapped up in one's being, supported by that other element called craft which formalizes it, puts it rightness and order, and makes it a crafted work of art. He taught that craft is discipline with the outward observable form at one with the inner content (Soares 1992, 182).

Conclusioni

Gli insegnamenti di Horst a proposito della *dance composition* facevano riferimento a una precisa concezione della coreografia, tipica del modernismo coreico, che interpretava questa prassi come una “organizzazione del movimento di corpi nello spazio e nel tempo” (Pontremoli 2018, 99). La *dance composition* nella visione di Horst può essere intesa come una sorta di formalismo espressivo ancorato a quello che è stato definito il “dogma della coincidenza fra danza, movimento ed espressione emotiva della soggettività” che ha animato il fare coreografico principalmente nella prima metà del Novecento (85). Si tratta del formalismo che ha contraddistinto la *modern dance*, frutto di una nuova concezione della danza intesa non come mezzo descrittivo o narrativo, ma, attraverso un processo di astrazione, come “self-reflexive configurations of movement” (Manning 1988, 35). L’aspetto psicologico ed emotivo (inteso da Horst come *motivation*) ha rappresentato per la generazione modernista sia il motore, sia l’oggetto del processo creativo, mentre la musica ha contribuito a renderne più strutturata la traduzione formale. Tutti questi aspetti hanno portato a una visione organica della coreografia che, tuttavia, tra gli anni Quaranta e Cinquanta iniziò a essere messa in discussione proprio a partire dall’aspetto musicale e dalla volontà di superare l’idea dell’interdipendenza tra danza e musica. Quest’ultima, come si è visto, fu decisiva — non solo per Horst, ma anche per la maggior parte dei coreografi dell’epoca — nell’intento di definire la struttura della composizione coreografica. Tale struttura, tuttavia, venne a un certo punto percepita più come un limite che come un modello formale entro cui agire. In questa direzione Merce Cunningham (Copeland 2004; Celant 2000), che aveva seguito i corsi di Horst a Bennington, fu il primo a tentare di superare la relazione danza/musica, grazie soprattutto all’incontro con John Cage:²⁶

My experience with Cage led me to the idea that musical structure per se was not necessarily what was involved, but that time was involved, so that you could use a time structure between the dance and music. Louis's ideas didn't seem to me to be necessary. I didn't find them pertinent, although I admired him. [...] The Horst ideas I found simply to be nineteenth century (Kriegsman 1981, 258; cit. in Soares 1992, 147).

²⁶ A proposito del ‘divorzio’ tra danza e musica nelle opere del primo periodo coreografico che vide la collaborazione fra Cunningham e Cage, si veda Callahan 2018.

Dopo Cunningham anche altri coreografi tra gli allievi di Horst come Anna Halprin, Alwin Nikolais e Trisha Brown, pur riconoscendo il valore dei suoi insegnamenti,²⁷ si discostarono nelle loro ricerche da questo rigido e chiuso formalismo compositivo per orientarsi, sebbene mediante strategie differenti, verso una nuova concezione della coreografia che metteva in crisi, nei suoi esiti performativi, l'estetica modernista. Quando questa nuova concezione arrivò in alcuni casi a negare radicalmente il “dogma del moderno,” come nel caso di Paul Taylor, Horst non esitò a dichiarare in maniera ironica il suo dissenso. Fu celebre nel 1957 la sua recensione sul *Dance Observer* in occasione del programma *Seven New Dances* (Kane 1996, 14-15) presentato da Taylor che comprendeva, tra le altre, la coreografia *Duet* su musiche di John Cage in cui lo stesso Taylor e Toby Glanternik non accennavano alcun movimento per tutta la durata della danza (Madden 1996, 105). Lo smarrimento suscitato da quest'esperimento performativo condusse Horst a individuare in uno spazio totalmente bianco di una pagina della rivista²⁸ la migliore e più adeguata critica alla performance, come ricordò Doris Rudko che era insieme a lui quella sera: “[Horst] had no perspective on the work. He didn't think a verbal attack would be right. It was nonsense to him, so he gave nonreview. It wasn't a hurtful act and got Paul a lot of publicity” (Sorell 1984, 90).

L'affermazione della danza contemporanea e gli sperimentalismi della corrente *post-modern* americana segnarono dunque un superamento del modernismo coreico che Horst aveva fortemente sostenuto e promosso per tutta la vita. Ciononostante, il suo contributo alla danza americana, sia nella prospettiva pedagogica, sia in quella culturale, fu significativo soprattutto per la definizione di una peculiare identità nazionale coreica ben riconoscibile.

In qualità di maestro accompagnatore, Louis Horst seppe realmente *accompagnare* l'evoluzione della *modern dance*, sviluppando uno sguardo attento, critico e talora severo. Ricordato da molti per il suo carattere cinico e burbero, cercò di guidare attraverso un'impostazione formalista l'operato dei suoi allievi, stimolandoli a mettere in discussione, attraverso critiche spesso dirette e feroci, ogni aspetto delle loro composizioni. Il suo fu un formalismo totalmente incentrato sulla relazione fra danza e

²⁷ Alwin Nikolais, ricordando le lezioni di Horst ai tempi in cui era studente a Bennington, affermò: “Louis was the one that changed my life. It wasn't Martha. It wasn't Hanya. It was Louis [...]. He trained my eye. I place him as one of the greatest enforcers of my career” (Soares 1992, 135). Si veda inoltre Pedroni (2000, 48), dove viene riportato un episodio relativo a un esperimento coreografico di Nikolais durante le lezioni con Horst.

Analogamente, a proposito del periodo a Bennington di Ann Halprin, Janice Ross riferisce che “although she found Horst 'very bizarre with a dry and sarcastic sense of humor,' Ann was relieved that he liked her and frequently picked her to demonstrate her solutions to his composition exercises” (2007, 25-26). Ross, riportando la descrizione di una composizione di Halprin, *Elegy, or Hymn to Dead Soldiers*, realizzata a Bennington secondo lo stile *archaic* sperimentato nelle classi di composizione (33), mette in evidenza quanto Halprin avesse assimilato e fatto propria “the structural lessons of Louis Horst's summer class” (34). Anche Trisha Brown si formò nel modernismo studiando, tra gli altri, anche con Horst, ma ben presto si allontanò dalla visione della coreografia strettamente connessa alla musica, per sperimentare un processo creativo che partisse da “una musicalità interna al corpo” slegandolo del tutto dalle “costrizioni di una musica da assecondare passo passo, come le aveva conosciute formandosi nelle classi di modern dance e con Louis Horst” (Mazzaglia 2007, 129).

²⁸ La pagina riportava esclusivamente l'indicazione della compagnia, la data e il luogo della rappresentazione, seguite dopo un lungo spazio bianco dalle iniziali di Horst.

musica che rappresentò la chiave di volta delle teorie sulla *dance composition* nel panorama del modernismo coreico americano.

BIBLIOGRAFIA

- BENTIVOGLIO, L. 1985. *La danza contemporanea*. Milano: Longanesi.
- BREMSER, M. 1999. *Fifty Contemporary Choreographers*. London & New York: Routledge.
- BURT, R. 1998. *Alien Bodies: Representations of Modernity, 'Race' and Nation in Early Modern Dance*. London & New York: Routledge.
- BURT, R., HUXLEY, M. 2020. *Dance, Modernism, and Modernity*. London & New York: Routledge.
- CALLAHAN, D.M. 2018. "The Gay Divorce of Music and Dance: Choreomusicality and the Early Works of Cage-Cunningham." *Journal of the American Musicological Society* 71/2: 439–525.
- CELANT, G. 2000. *Merce Cunningham*. Milano: Charta.
- COCCONI, B. 2019. *Quaderno del pianista 'al ballo.'* *Appunti, materiali e idee per una metodologia dell'accompagnamento pianistico alla danza*. Casalmaiocco (LO): Dantone Edizioni Musica.
- COPELAND, R. 2004. *Merce Cunningham: The Modernizing of Modern Dance*. New York & London: Routledge.
- DI BERNARDI, V. 2006. *Ruth St. Denis*. Palermo: L'Epos.
- FORNAROFF, N. 1984. "Louis Horst." *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* 2/2: 3-10.
- FOULKES, J. 2002. *Modern Bodies: Dance and American Modernism from Martha Graham to Alvin Ailey*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- FRANCO, S. 2003. *Martha Graham*. Palermo: L'Epos.
- FRANKO, M. 1995. *Dancing Modernism/Performing Politics*. Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press.
- H'DOUBLER, M.N. 2017. *Danza. Un'esperienza artistica creativa*, ed. E. Viti. Gremese: Roma.
- HORST, L. 1925. "The Musician Comments." *The Densishawn Magazine. A Quarterly Review Devoted to The Art of The Dance* 1/3: 7-8.
- . 1972. *Pre-Classic Dance Forms [1937]*. Brooklyn: Dance Horizons.
- HORST, L., RUSSELL, C. 1987. *Modern Dance Forms in Relation to the Other Modern Arts [1961]*. Princeton: Princeton Book Company.
- HUMPHREY, D. 2001. *L'arte della coreografia*, ed. B. Pollack. Gremese: Roma.
- HUXLEY, M. 2015. "German and American Modern Dance: Constitutional Differences." In Id. *The Dancer's World, 1920-1945: Modern Dancers and Their Practices Reconsidered*, 50-67. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.
- KANE, A. "A Catalogue of Works Choreographed by Paul Taylor." *Dance Research Journal* 14/2: 7-75.
- KÁROLYI, O. 1969. *La grammatica della musica*. Torino: Einaudi.
- KRIEGSMAN, S.A. 1981. *Modern Dance in America: The Bennington Years*. Boston: G.K. Hall.
- LLOYD, M. 1968. "Lloyd 1935." In M. Armitage (ed.). *Martha Graham*, 89-95. Brooklyn: Dance Horizons.
- MADDEN, D. 1995. "L'insegnamento della Dance Composition: Louis Horst e Doris Humphrey." *Chorégraphie* 5: 83-92.
- . 1996. *You Call me Louis, not Mr. Horst*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers.
- MANNING, S. 1988. "Modernist Dogma and Post-Modern Rhetoric: A Response to Sally Banes' *Terpsichore in Sneakers*." *The Drama Review* 32/4: 32-39.

- . 2007. "L'*Ausdruckstanz* attraverso l'Atlantico." In S. Franco, M. Nordera (eds.), *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, 71-89. Torino: UTET Università.
- . 2016. *Mary Wigman e la danza tedesca del primo Novecento*, ed. P. Veroli. Roma: Istituto Italiano di Studi Germanici.
- MARKS, M.M. 1997. *Music and the Silent Film: Contexts and Case Studies: 1895-1924*. New York: Oxford University Press.
- MARTIN, J. 1968 *America Dancing. The Background and Personalities of the Modern Dance* [1936]. Brooklyn: Dance Horizons.
- . 1991. *La modern dance*, ed. N. Giavotto. Roma: Di Giacomo.
- MAZZAGLIA, R. 2007. *Trisha Brown*. Palermo: L'Epos.
- McPHERSON, E.M. 2013. *The Bennington School of the Dance: A History in Writings and Interviews*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers.
- NEEDHAM, M. 1995. "Louis Horst, A Bundle of Contradictions." *Dance Chronicle* 18/3: 511-513.
- PEDRONI, F. 2000. *Alwin Nikolais*. Palermo: L'epos.
- PONTREMOLI, A. 2004. *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*. Roma-Bari: Laterza.
- . 2018. *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*. Roma-Bari: Laterza.
- PREVOTS, N. 1993. "Review of J. Soares, *Louis Horst: Musician in a Dancer's World*." *Dance Research Journal* 25/2: 40-43.
- RANDI, E. 2018. *La modern dance. Teorie e protagonisti*. Roma: Carocci.
- . 2019. "La creazione coreica come spazio di manifestazione dell'archetipo." In S. Onesti (ed.), *I passi della danza. Indagini sulla creazione coreica*, 61-76. Bari: Edizioni di Pagina.
- ROSS, J. 2007. *Anna Halprin Experience as Dance*. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press.
- SITTNER, H. 1965. *Richard Stöhr. Mensch/Musiker/Lehrer*. Wien-München: Doblinger.
- SMITH-AUTARD, J. 2011. *La Dance Composition*. Gremese: Roma.
- SOARES M.J. 1992. *Louis Horst: Musician in a Dancer's World*. Durham-London: Duke University Press.
- . 2009. *Martha Hill and the Making of American Dance*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press.
- STODELLE, E. 1994. "Review of J. Soares, *Louis Horst: Musician in a Dancer's World*." *Notes*. Second Series. 50/4: 1365-1366.
- THOMAS, H. 1995. *Dance, Modernity and Culture: Explorations in the Sociology of Dance*. London & New York: Routledge.
- VERNON-WARREN, B., WARREN, C. 1999. *Gertrud Bodenwieser and Vienna's Contribution to Ausdruckstanz*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers.
- VEROLI, P., VINAY, G. (eds.). 2018. *Music-Dance: Sound and Motion in Contemporary Discourse*. London & New York: Routledge.

