

Un corpo a molte dimensioni. Ipotesi di ricerca tra filosofia politica e postmodern dance

Caterina Piccione

Alma Mater Studiorum Università di Bologna

DOI: 10.54103/st.256.c527

Abstract

La postmodern dance, attraverso strategie cinetiche molteplici, stratificate ed eterogenee, ricerca una corporeità in stato di assoluta presenza, scartandosi da paradigmi mimetici, illustrativi o rappresentativi. Prende forma, così, quello che si potrebbe definire “un corpo a molte dimensioni”, détournando il noto titolo del libro di Herbert Marcuse, *L'uomo a una dimensione*. Se è vero che, come sostengono gli esponenti della Scuola di Francoforte, la condizione umana nelle società industriali avanzate è impoverita, unidirezionale e priva di qualsiasi libertà reale, allora si può intravedere nelle azioni della postmodern dance un antidoto, o almeno una forma di resistenza, nella promessa di una nuova percezione di sé e del mondo, multidimensionale, là dove la danza diviene scoperta di architetture anatomiche impreviste e di inedite possibilità di vita.

Parole chiave

Postmodern dance; corporeità; rappresentazione

Multi-Dimensional Body. Research Hypotheses between Political Philosophy and Postmodern Dance

Abstract

Postmodern dance, through multiple, layered and heterogeneous kinetic strategies, seeks a corporeity in a state of absolute presence, discarding mimetic, illustrative or representative paradigms. In this way, what could be defined as “multi-dimensional body” takes shape, détournning Herbert

Marcuse's well-known title, *One-dimensional Man*. If it is true that, as the exponents of the Frankfurt School maintain, the human condition in advanced industrial societies is impoverished, unidirectional and deprived of any real freedom, then we can glimpse in the actions of postmodern dance the promise of a new perception of self and the world, multidimensional, where dance becomes the discovery of unforeseen anatomical architectures and unprecedented possibilities of life.

Keywords

Postmodern Dance; Corporeality; Representation

La danza e la filosofia sono due modi d'espressione dell'essere umano per molti aspetti incomparabili. Eppure accade che, pur mantenendo ciascuno la sua forma specifica, questi due linguaggi possano lavorare su una medesima concezione del mondo. L'ipotesi di ricerca sottesa al presente contributo scommette sulla convergenza di significati e ideali che animano, da una parte, la teoria critica elaborata dagli esponenti della Scuola di Francoforte e, dall'altra, le pratiche coreiche della postmodern dance. Si intende dimostrare che una precisa corrente filosofico-politica e una particolare forma di danza schiudano, ciascuna a suo modo, la possibilità di un'esperienza e di un'esistenza in contraddizione rispetto alla condizione umana nelle società industriali a capitalismo avanzato, dominate da mercificazione e razionalità strumentale.

Desideri, corpi, libertà: la teoria critica della società

Per cogliere i punti di connessione tra la teoria critica degli esponenti della Scuola di Francoforte e le azioni della postmodern dance, occorre preliminarmente mettere in luce alcuni tratti dell'analisi politica sviluppata da questi filosofi¹. Intorno alla Scuola di Francoforte, che si forma in Germania nei primi anni Venti del Novecento, gravitano autori accomunati

1 Per necessità di sintesi, nel presente contributo, ci si limita a un'esposizione generale delle tesi degli esponenti della Scuola di Francoforte, senza addentrarsi in contraddizioni e differenze, talvolta rilevanti, interne a questa scuola. In particolare, si sceglie di prender le mosse dalle tesi contenute nel testo *Eros e civiltà* di Herbert Marcuse poiché la sua larga diffusione ha certamente influito, seppur indirettamente, sull'ambiente socio-politico-culturale in cui è nato il Judson Group.

innanzitutto da uno sguardo critico, ossia negativo, rispetto alla condizione dell'essere umano nella società a loro contemporanea, definita società industriale avanzata (dopo l'avvento del nazismo, la sede della Scuola di Francoforte viene trasferita a Ginevra, poi a Parigi e infine a New York; perciò i suoi esponenti possono osservare il funzionamento del capitalismo avanzato, negli Stati Uniti già diffuso all'epoca in cui in Europa vigono regimi autoritari). Questi filosofi partono dall'analisi di Karl Marx del capitalismo come sistema di produzione di merci e accumulazione di profitti che comporta l'impovertimento del proletariato, classe sociale subordinata, ingranaggio del sistema volto a generare il suo stesso sfruttamento. Rispetto a questa analisi, i francofortesi si propongono di fare un passo ulteriore: il capitalismo avanzato non si limita allo sfruttamento del proletariato, producendo altresì beni di massa di consumo. Ciò non significa che ci siano mutamenti nella struttura produttiva, ma che il proletariato, pur rimanendo sfruttato e impoverito dal sistema capitalistico, ha la possibilità di accedere al consumo, di acquistare le merci e, di più, di scegliere tra merci diverse quella che "vuole". Le conseguenze sono dirompenti: se nei regimi autoritari come quello fascista il potere è avvertito come esteriore, imposto e opprimente (provocando resistenze e ribellioni), nel capitalismo delle società industriali avanzate il potere viene introiettato e funziona attraverso il consenso. Scrive, in proposito, Marcuse: «Proprio le forze che hanno messo la società in condizione di risolvere la lotta per l'esistenza sono servite a reprimere negli individui il bisogno di liberarsi» (1955: 33). Per esempio, il fascismo impone l'uniformità delle camicie nere, mentre il capitalismo offre la possibilità di scegliere tra marche diverse di vestiti, e, attraverso queste alternative fittizie, genera la sensazione illusoria che ciascuna soggettività possa costruirsi la propria personalità e seguire i propri desideri. In questo modo, le esigenze del capitale diventano quelle di ciascun soggetto consumista, che mantiene il movimento dello sfruttamento capitalistico senza avvertirne l'oppressione, partecipando al meccanismo persino con una certa impressione di autodeterminazione. Così, «nella società opulenta, le autorità non hanno quasi più bisogno di giustificare il dominio che esercitano. Esse provvedono al continuo flusso dei beni» (Marcuse 1955: 34). Ne consegue

una condizione umana impoverita di esperienza, unidimensionale, priva di qualsiasi libertà².

Beninteso, quando gli esponenti della Scuola di Francoforte utilizzano il termine “libertà”, essi stanno guardando oltre il livello sostanziale-economico tipico dell’analisi marxiana, considerando anche la felicità, l’espressione di sé degli individui, la vita interiore e istintiva (nella convinzione fondamentale che si debba integrare l’analisi di Marx con quella di Freud). Nel capitalismo avanzato gli individui sono presi nella spirale del consumo dalla culla alla tomba, attraverso la creazione di bisogni artificiali. Si genera in ognuno un’abitudine inconsapevole a ripetere univocamente gli stessi moduli di azione e percezione: l’esperienza del mondo, così come la costruzione di sé e dei propri desideri, non fa che seguire modelli preesistenti, imitati senza alcun filtro critico, senza alcuna capacità di contraddizione. Tutti si comportano allo stesso modo, là dove l’unica differenza tra i singoli è la capacità di fare qualcosa meglio o peggio degli altri, secondo un onnipervasivo principio di prestazione; non sono ammesse differenze qualitative, ma solo variazioni quantitative. Ecco allora che gli individui divengono individualisti, atomi separati, senza nulla che li colleghi all’alterità se non la competizione. Questa mentalità quantitativa è peraltro propria della razionalità strumentale³ per cui ogni cosa esiste solo nella misura in cui è utilizzabile. Così anche gli esseri umani divengono nient’altro che strumenti per un incremento indefinito del sistema, nella perdita radicale di qualsivoglia scopo, finalità e significato profondo dell’agire nel mondo.

2 L’“unidimensionalità” è caratteristica essenziale di questa condizione umana, tanto che dà il titolo al celebre volume di Marcuse *One-Dimensional Man. Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society* (Marcuse 1964).

3 Sul concetto di razionalità strumentale, connesso a una forma di sapere immediatamente finalizzata a un potere e non a uno scopo in senso teleologico, si rimanda soprattutto alle tesi contenute in *Eclisse della ragione* (Horkheimer 1947) e *Dialettica dell’illuminismo* (Horkheimer, Adorno 1947).

Danzare la differenza: la coscienza cinestetica e l'intelligenza del corpo

Vi sono elementi nell'analisi dei francofortesi che risuonano con forza nelle azioni della cosiddetta *postmodern dance*⁴. Per esempio, l'assuefazione alla ripetizione di un unico modello di comportamento, l'atomizzazione della vita sociale, l'appiattimento e l'impoverimento dell'esperienza umana. In questo senso, si possono interpretare alcune scelte estetiche della *postmodern dance* come risposte critiche alla condizione umana nel capitalismo avanzato.

Le implicazioni politiche nelle azioni di questi artisti sono molteplici. Innanzitutto, vi è un livello base, elementare, che consiste nell'osservare che le prime azioni del Judson Group non circolano negli ambienti istituzionali della danza, ma si muovono in correnti minoritarie, marginali e cariche di antagonismo rispetto alla scena istituzionale. Gli spazi delle azioni sono quanto mai lontani dai teatri e riflettono una compenetrazione tra pubblico e privato, arte e vita, che ha una chiara portata politica. Basti pensare all'importanza della casa come luogo di creazione e condivisione: sono molto eloquenti in proposito i racconti di Fabio Sargentini, gallerista romano, arrivato a New York nel 1969 con la guida di Simone Forti alla ricerca di processi artistici che non ritrova nei teatri o nelle gallerie asettiche di Manhattan ma nelle case di Rauschenberg, Deborah Hay e David Bradshaw, La Monte Young e Marianne Zazeela, oppure ancora nello studio di Terry Riley (Sargentini 1969). Si consideri il fatto che nel 1985 nello stesso palazzo di Soho abitano David Gordon e Valda Setterfield, Douglas Dunn, Lucinda Childs, Trisha Brown in una condivisione di esistenze, tutt'altro che settaria, radicata nel tessuto urbano e nelle sue contraddizioni. In queste forme di vita è implicito uno sconvolgimento dell'atomizzazione vigente

4 È bene precisare che la *postmodern dance* non costituisce una corrente monolitica o sistematica, unita per esempio da una tecnica o da uno stile preciso. Tuttavia, vi sono tratti significativi biografici e artistici in comune tra Simone Forti, Trisha Brown e Steve Paxton, per citare solo alcuni nomi, tali per cui li si può unire in una stessa ricerca, pur tenendo conto delle rispettive differenze. Momento fondativo delle questioni estetiche attribuite in queste pagine alla *postmodern dance* è la formazione del Judson Dance Theater (da cui Judson Group) presso la Judson Memorial Church, nel Greenwich Village di New York, ai primi anni Sessanta. Per una contestualizzazione storico-critica del movimento artistico, si rimanda al noto studio di Sally Banes (1980).

nell'organizzazione sociale del capitalismo avanzato. La porosità dei confini tra esistenza quotidiana e opera d'arte si riflette nelle azioni concepite in questo periodo, tanto che molte di esse hanno luogo all'interno delle case, sui muri e sui tetti di New York.

Inoltre, gli spazi dell'arte, che siano una casa, uno studio o un angolo di città, sono pensati come luoghi di accadimenti, non come contenitori contemplativi, alla maniera dei musei o dei teatri tradizionali. In questi eventi artistici il focus è posto sul processo di creazione, non sul prodotto. Perciò, l'arte smette di essere un oggetto mercificabile, commercializzabile, valorizzabile e utilizzabile. In questo senso, ci si contrappone alla razionalità strumentale e alla mentalità quantitativa che la Scuola di Francoforte individua come radici del sapere-potere moderno.

Cionondimeno, non ci si vuole limitare a questi aspetti più immediatamente e superficialmente "politici" delle azioni della postmodern dance⁵. Vi sono implicazioni politiche non circoscrivibili al fatto che, per un periodo almeno, gli artisti si pongono fuori e contro le istituzioni o che, per esempio, essi conducono una forma di vita contraria alla morale benpensante degli Stati Uniti negli anni Cinquanta. La portata politica delle azioni non consiste esclusivamente in una contestazione come presa di posizione materiale o ideologica. Al contrario, vi è un ulteriore livello politico, o meglio filosofico-politico: la postmodern dance, nella sua grammatica di movimento, ricerca una nuova percezione di sé, del proprio corpo e di quello altrui. Questo è il punto in cui, soprattutto, echeggia la teoria critica della Scuola di Francoforte.

Di contro alle abitudini meccaniche di azioni fondate sulla mera imitazione e ripetizione di modelli imposti, uno dei nuclei centrali della postmodern dance è la "coscienza cinestetica", parola derivante dall'unione dei due termini greci *kínēsis* e *áisthēsis*, che indica la percezione del movimento proprio e altrui (Pirotto 2014). Un tratto comune agli esponenti della postmodern

5 Si pensi alla parabola di Trisha Brown, per cui a un certo punto i grandi teatri, prima inaccessibili, cominciano ad aprirsi, consentendole di raggiungere un apprezzamento di massa, passando così da un momento estremo, radicale e puro, a una commistione con le forme sceniche tradizionali. Rossella Mazzaglia osserva che alla base di questa parabola vi è una ricerca artistica ma anche una motivazione politica, raccogliendo la seguente dichiarazione di Trisha Brown, già riportata da Marianne Goldberg (1986: 149-170): «mi sento molto coinvolta nella comunità, locale e globale, e in questioni politiche, e volevo quindi, attraverso la danza, avere una voce più alta, più incisiva» (Mazzaglia 2007: 86).

dance è il seguente: essi non puntano ad adeguarsi a un modello estetico preconstituito o a raggiungere un determinato livello di virtuosismo, non articolano una tecnica come protocollo di addestramento e allenamento, bensì puntano alla conoscenza del funzionamento dei processi fisici in atto nel corpo in movimento⁶. Questo è il presupposto per la scoperta di desideri reali e profondi, non imposti dall'esterno, non risolvibili nel consumo. Occorre risalire il cammino che porta a una fondamentale percezione di sé, degli altri e del mondo. A tal scopo, è stato decisivo il magistero di Anna Halprin di cui molti membri del Judson Group, tra cui Trisha Brown e Simone Forti, seguono i workshop. Don McDonagh scrive che «Halprin iniziò a lavorare su un tipo di azione di danza che attingesse all'ambiente circostante. Era un'improvvisazione in cui la resistenza dei materiali dettava l'attività che i danzatori avrebbero elaborato» (1972: 50). Così racconta questo lavoro Simone Forti:

La cosa principale che [Anna Halprin] mi ha insegnato è stata quella di imparare dall'intelligenza del mio corpo [...] il corpo è in grado di fare tutti i tipi di movimenti [...] parlavamo della necessità di espandere il nostro vocabolario di movimento. Un termine che usavamo spesso era “coscienza cinestetica”. La coscienza cinestetica ha a che fare con la percezione del movimento nel proprio corpo, con la percezione del cambiamento delle configurazioni dinamiche all'interno del proprio corpo (Forti 1974: 29-31).

Di contro a una quotidianità viziata da abitudini nocive e sovra-determinate, la coscienza cinestetica cerca una connessione con l'organismo, i suoi impulsi e i suoi desideri in maniera consapevole. Posta la coscienza cinestetica come punto di partenza imprescindibile, accade che ogni possibile tipo di azione (che sia quotidiana o surreale, intima o astratta) venga accettata come danza, senza criteri *a priori*, purché sia parte di un processo volto alla costruzione di un corpo nuovo, differente da quello imposto dalle strutture di sapere e potere vigenti.

In proposito, vi è un esercizio di Steve Paxton molto significativo, *The Small Dance* (1967), che consiste nello stare in piedi fermi: tutto ciò che è richiesto è rilassarsi fino a che si percepisce lo sforzo necessario a sorreggersi,

6 Sia detto per inciso, nella stessa direzione si muovono molteplici forme di educazione somatica di origine europea e statunitense, nonché la cosiddetta “Körperkultur”, diffusa nei primi decenni del Novecento in Germania (Casini Ropa 2015).

costantemente in atto nel corpo, finché ci si accorge che «non [si sta] facendo una danza, [la si sta] osservando, [si sta] osservando [se stessi], il [proprio] corpo come funziona» (Paxton 1977: 11). Si parte da uno stato minimale del corpo per la costruzione di una percezione nuova.

Nello stesso senso, anche se in forma decisamente più spettacolare, si possono leggere gli “equipment pieces” di Trisha Brown. Per esempio, in *Man Walking Down the Side of a Building* (1970) una semplice e neutra camminata, traslata perpendicolarmente alla parete di un edificio, altera radicalmente la percezione di un’azione ordinaria, sia per chi la fa, sia per chi la vede. Proprio perché la meccanica del camminare non ha nulla di particolare, l’effetto di surrealità si moltiplica. La lotta contro la gravità, niente affatto nuova nella storia della danza, trova qui un’applicazione particolare, tutta volta alla percezione e non all’illusione.

La concezione della danza degli esponenti della postmodern dance non è unitaria nel senso di uno stile, di una tecnica codificata o di un linguaggio fisso, ciò che hanno in comune è la ricerca di un sostanziale spostamento dei livelli di percezione. Lo si vede espresso in maniera paradigmatica nell’*Handbook in Motion* di Simone Forti, quando la danzatrice scrive che non è importante tanto definire “che cosa è danza” e “che cosa non lo è”, quanto intercettare uno “stato di danza”, paragonabile al sonno o al freddo, uno stato corporeo investito da incanto, ossia “enchantment”. Solo entrando in questo stato di danza, è possibile l’improvvisazione, la quale, lungi dal costituire un abbandono sregolato e spontaneo agli impulsi senza ragione o finalità, consiste piuttosto nell’attivazione di una coscienza cinestetica vigile, aperta all’ascolto, pronta alla reazione, attenta a che cosa accade nella complessa architettura dell’organismo umano. L’improvvisazione, infatti, è sempre guidata da precisi *task*, per cui la creatività si esercita sempre attraverso determinati limiti. Si tenta, in altre parole, di suscitare un pensiero del corpo, al di là della razionalità: il concetto di “corpo pensante” torna moltissime volte in questi artisti, se ne trovano vari esempi nell’*Handbook in Motion* di Forti, ma anche nel volume a lei dedicato dal titolo emblematico *Simone Forti: The Thinking Body* (Breitwieser 2014); si consideri altresì l’affermazione di Brown per cui «il corpo risolve i problemi prima che la mente riconosca di averne» (2002: 293). Se è vero che il corpo pensa, allora l’improvvisazione diviene il corrispettivo corporeo dello “stream of consciousness” di Joyce,

di cui non si può rivendicare una padronanza razionale, eppure cui non si può negare un contenuto di senso.

Emerge qui con chiarezza la dialettica tra costrizione e libertà, che è al cuore, per esempio, del laboratorio di composizione coreografica di Robert Dunn, svolto presso lo studio di Merce Cunningham, che segna profondamente la sensibilità del Judson Group. Un esempio di “task dance” sono le *Structured Improvisation with Simone Forti and Dick Levine* (1961) di Trisha Brown in cui un danzatore indica un punto della stanza a occhi chiusi e, identificato un oggetto o uno spazio, ne ricava una struttura per improvvisare. In questa dialettica tra libertà e limite è implicita una portata politica non indifferente: l'improvvisazione non illude di una libertà illimitata, ma consiste nella scelta, di volta in volta, dei propri limiti, ovvero nell'invenzione di una libertà che si ritaglia per via negativa. Allo stesso modo, la teoria critica dei francofortesi non si illude di fare la rivoluzione per un mondo nuovo, ma persiste nel momento negativo, appunto come critica, contraddizione e ricerca di linee di fuga dal potere onnipervasivo.

La dialettica tra libertà e limite è, d'altronde, al cuore delle procedure aleatorie derivate dai lavori di John Cage e Merce Cunningham, artisti che fortemente influenzano le azioni del Judson Group. Preso atto dell’“alea” sottesa all’evento, il lavoro dell’artista non consiste nella messa in atto di un disegno intelligente preordinato dal genio creatore, ma nel trovare un metodo per compiere un’azione in un campo di forze. Ciò che conta, filosoficamente, allora, non è il soggetto, ma l’evento, che si sporge fuori dalla temporalità uniforme del *kronos* tipica della società moderna, per realizzarsi come *kairos*, qui e ora imprevedibile, imprevedibile dal sistema di controllo dei soggetti e dei desideri delle società a capitalismo avanzato.

Sotto il segno di Orfeo e di Narciso

Un’azione che riassume quanto sinora argomentato è *Huddle* di Simone Forti, una dance-construction che risale al 1961. È così composta: sei o sette persone in piedi molto vicine, rivolte le une verso le altre, intrecciano le braccia a formare una sorta di montagna (il termine “huddle”, che è al contempo un verbo e un sostantivo, significa calca, raggruppamento). A un certo momento, una persona comincia ad arrampicarsi sulla parte esterna del gruppo, si muove in modo calmo sulla cima e scende dall’altra parte,

sempre rimanendo strettamente identificata con il tutto e riprendendo posto, infine, in un altro punto della montagna umana. Subito dopo, qualcun altro comincia ad arrampicarsi e il tutto si ripete, per una durata complessiva di circa dieci minuti.

Questa scultura di corpi in movimento costituisce un'efficace metafora alternativa alla condizione umana nel capitalismo avanzato per vari motivi. In primo luogo, vengono sollecitati comportamenti distanti dalle abitudini corporee cui è assuefatta la civiltà moderna, dal momento che si prevede una sorta di regressione animale attraverso l'arrampicamento, struttura base dell'azione. In secondo luogo, i soggetti sono sostegno l'uno per l'altro in un'ottica di intersoggettività necessaria. Di più, si perde il confine tra la coscienza del movimento proprio e quello altrui e si sperimenta un modo inedito del contatto⁷, un ascolto, una percezione simbiotica, una sorta di «interpenetration of life» (Forti 1974: 18). Questo stato di compenetrazione cinestetica, contraria all'atomizzazione moderna, ricorda la conclusione di *Eros e civiltà* di Marcuse, in cui l'autore utopizza (sul modello delle lettere sull'educazione estetica di Schiller) una società liberata dal principio di prestazione che governa il capitalismo, dove si possono infine vivere rapporti creativi e liberi con gli altri esseri umani. È il sogno di una civiltà del gioco, posta sotto il segno non di Prometeo, campione della tecnica, ma di Orfeo e Narciso, dove è possibile sentire una profonda comunanza tra sé, la natura e tutti gli esseri viventi.

Simone Forti, Trisha Brown, Steve Paxton e altri esponenti della postmodern dance, nel tempo di lavori ed esercizi, svelano architetture anatomiche imprevedute e contrarie all'uso dei corpi strumentale promosso dal capitalismo avanzato, ridestando desideri profondi e assopiti. Si delineano così corpi pensanti e percipienti, in grado di sperimentare configurazioni estetiche dalla portata politica dirompente, che continuano ancora oggi a promettere inedite possibilità di esperienza ed esistenza.

7 Ancora prima che la contact improvisation venisse sviluppata da Steve Paxton all'inizio degli anni Settanta, il "contatto" è al centro delle sperimentazioni del Judson Group, per esempio in *Lighbfall* (1963) di Yvonne Rainer, con Trisha Brown e Steve Paxton, dove gli elementi acrobatici si innestano sul meccanismo base del reciproco scambio di peso corporeo.

Bibliografia

- Banes, S. (1980). *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*. Houghton Mifflin Company. Trad. it. *Tersicore in scarpe da tennis. La postmodern dance*, Ephemeria 1993.
- Breitwieser, S. (Ed.) (2014). *Simone Forti: The Thinking Body*. Hirmer Verlag.
- Brown, T. (2002). *How to Make a Modern Dance When Sky's the Limit*. In H. Teicher (Ed.), *Trisha Brown: Dance and Art in Dialogue, 1961-2001*, catalogo della mostra presso Addison Gallery of American Art, MIT Press (pp. 289-293).
- Casini Ropa, E. (2015). *La danza e l'agitprop. I teatri non-teatrali nella cultura tedesca del primo Novecento*, Cue Press.
- Forti, S. (1974). *Handbook in Motion. An Account of an Ongoing Personal Discourse and Its Manifestations in Dance*, The Presses of the Nova Scotia College of Art and Design and New York University.
- Horkheimer, M. (1947). *Eclipse of Reason*. Oxford University Press. Trad. it. *Eclisse della ragione. Critica della ragione strumentale*, Einaudi 2000.
- Horkheimer, M., Adorno, T. (1947). *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Querido Verlag. Trad. it. *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi 2010.
- Marcuse, H. (1955). *Eros and Civilisation. A Philosophical Inquiry into Freud*. Beacon Press. Trad. it. *Eros e civiltà*, Einaudi 2001.
- Marcuse, H. (1964). *One-Dimensional Man. Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*. Beacon Press. Trad. it. *L'uomo a una dimensione*, Einaudi 1999.
- Mazzaglia, R. (2007). *Trisha Brown*. L'Epos.
- McDonagh, D. (1972). "Notes on Recent Dance", *Artforum*, 11, 40-55.
- Paxton, S. (1977). "The Small Dance", *Contact quarterly*, vol. 3, n. 1, 10-15.
- Pirotto, M. (2014). *Aísthesis e kineîn: sperimentazione e performance in Simone Forti*. In E. Randi, *Protagonisti della danza del XX secolo. Poetiche ed eventi scenici*, Carocci (pp. 183-203).
- Sargentini, F. (1969). *Impressioni registrate di una settimana newyorkese, 1969*. In L.M. Barbero, F. Pola (Eds.), *L'Attico di Fabio Sargentini 1966-1978*. Electa (pp. 90-96).