

La invenció del circ «tradicional» al tombant del segle XXI

Pràctiques d'innovació, codis estètics i el mite d'«allò contemporani» a les arts circenses

Raffaele DE RITIS

rderitis@hotmail.com

NOTA BIOGRÀFICA: Llicenciat en Història i Crítica del Cinema per la Universitat de Roma i format en circ tradicional i teatre per nombrosos professionals de tot el món, ha impartit cursos i tallers a diverses universitats d'Itàlia, França i Bèlgica. Autor de *Storia del Circo* (2008), considerat un llibre de referència mundial, ha dirigit i concebut nombrosos espectacles de circ de gran format a Estats Units per a les companyies més reconegudes. Investigador independent. RaffaeleDeritis.com.

Traducció al català, Pere BRAMON.

Resum

Al tombant del segle xx, el circ va ser la disciplina de les arts escèniques que es va veure més afectada pels canvis d'identitat i la transformació dels codis estètics. A partir de l'any 2000, les pràctiques artístiques circenses van començar a qüestionar la seva identitat definida com un subgènere escènic.

Tot i que es considera que les arrels del circ, en tant que institució cultural, es troben a finals del segle XVIII (com la majoria de les arts escèniques «modernes»), la seva estructura «clàssica» acceptada es va codificar més endavant, dins la configuració de la identitat cultural occidental arran de la Revolució Industrial. Aquest camí va seguir l'ascens i la caiguda de l'espectacle eqüestre (element definitori propi del circ), l'aparició de la indústria del music-hall, la difusió de les actuacions atlètiques, el comerç d'animals salvatges, la confrontació amb el cinema en un moment de creixement del gènere, i altres fenòmens socioartístics. El model sorgit de l'encreuament d'aquestes influències, basat en un espai circular i en una combinació modular d'actuacions humanes i d'animals majoritàriament independents, va assumir codis de resistència aproximadament entre l'any 1870 i el 1980, configurant així un model de circ «clàssic» llegible. La seva etapa posterior un cop acabada la Segona Guerra Mundial seria reconeguda després de l'any 2000 com a «circ tradicional». El terme (no sense un sentit crític) va aparèixer en oposició a noves formes transformadores del circ, especialment recognoscibles a finals de la dècada del 1970. Aquestes formes van aparèixer relacionades amb l'àmplia democratització de les pràctiques (escoles i classes de circ, també vinculades a la difusió de la pedagogia del teatre físic) i una distància poètica, quan no irònica, en l'estètica dels cirques de nova formació, fins i tot amb una imatge encara relacionada amb la idea de «tradició». Abans dels anys 1980, el terme «nouveau cirque» ja feia palesa una progressiva dramatització de les pràctiques circenses escèniques; al voltant de l'any 2010 la consegüent idea de «circ contemporani» va començar a definir l'intent de codificar un nou subgènere, seguint el camí del teatre postdramàtic, envers una desconstrucció radical no només dels codis circenses «clàssics», sinó també dels

seus modes organitzatius, passant de l'entreteniment popular a la indústria cultural. Això va generar una apropiació crítica de «nou» quan, en realitat, al llarg dels segles els trets innovadors sempre han format part de la història del circ.

L'objectiu de la nostra recerca serà demostrar que la corba històrica del circ mai no va ser un model «tradicional», sinó un moviment constant de transgressions i innovacions sobre certs codis (espai, estructura escènica, model de negoci, formes organitzatives i socials). També tractarem de demostrar com des dels seus inicis va existir la «dramatització» teatral de l'espectacle circense, així com les seves profundes connexions amb altres gèneres artístics, i que l'accés a les pràctiques circenses mai no es va limitar a una microsocietat de comunitats nòmades sinó, al contrari, va ser alimentada per les pràctiques de lleure i d'esport de les classes mitjanes urbanes. I, de facto, el circ «contemporani», després de dues intenses dècades d'existència, està codificant plenament una nova forma de «tradicció». El nostre article es basa en la historiografia circense, el recent àmbit dels estudis de les arts del circ, així com en els estudis socials relacionats amb el concepte de tradició (seguint Hobsbawm i Bakhtin), amb un intent final de diferenciar «clàssic» de «tradicional» a l'àmbit del circ.

Paraules clau: circ, circ contemporani

Raffaele DE RITIS

La invenció del circ «tradicional» al tombant del segle XXI

Pràctiques d'innovació, codis estètics i el mite d'«allò contemporani» a les arts circenses

Benvinguts, benvingudes, benvinguts!
Aquí, a la frontera entre somni i realitat.
L'hora de la transformació ha arribat a aquesta carpa.
Res no és impossible si hi creiem de debò!
El foc, l'aigua, la terra estan subjectes a nosaltres.
Els crits, les llàgrimes, l'èxtasi, les rialles, la irracionalitat,
l'anarquia de la poesia espera la redempció a través dels nostres desitjos.
El que no hauríeu d'experimentar en les pròximes hores se us escapa,
perquè no hi creieu.
Senyors, en pocs segons, en fraccions de segon
ha arribat el moment: comença l'espectacle.
Serà un circ.¹

A finals del segle xx, tot feia pensar que el circ era la disciplina de les arts escèniques que es va veure més afectada pels canvis d'identitat i la transformació dels codis estètics. A partir de l'any 2000, les pràctiques artístiques circenses van començar a qüestionar la seva identitat definida com un subgènere escènic.

Tot i que es considera que les arrels del circ, en tant que institució cultural, es troben a les darreres dècades del segle xviii (com la majoria de les arts escèniques «modernes»), la seva estructura «clàssica» acceptada es va codificar més endavant, dins la configuració de la identitat cultural occidental arran de la Revolució Industrial. Aquest camí va seguir diversos fenòmens, tant socials com artístics: l'ascens i la caiguda de l'espectacle eqüestre com a element definitori (anys 1770-anys 1870); l'aparició de la indústria del music-hall i/o del teatre de «varietats»; la difusió de les actuacions atlètiques dins del món de les arts escèniques (abans dels anys 1870); el comerç d'animals salvatges (anys 1880-anys 1990); la confrontació disruptiva o creativa amb el cinema en un moment de creixement del gènere (cap a la dècada del 1900), i altres fenòmens socioartístics. El model sorgit de l'encreuament d'aquestes influències es va difondre mitjançant un espai circular i en una combinació modular d'actuacions humanes i animals majoritàriament independents. Aquest model, en tant que «circ», va mantenir alguns codis bàsics aproximadament entre el 1870 i el 1980, configurant així un model de circ «clàssic» llegible. Un model semblant va donar lloc a un cànon universalment reconegut com els codis performatius del circ. Amb poques variacions

1. Paraules introductòries de l'espectacle «Circus Roncalli», 1976. Cit. a CHRISTIAN SEILER, *André Heller...*, 2012.

significatives, aquest format circular va conèixer com a mínim dues definicions posteriors: l'escenari teatral a la italiana (tant en el teatre europeu de «varietats» com en el model americà de «vaudeville») i les tres pistes/hipòdrom en l'arranjament del circ ambulant nord-americà. Una evolució posterior del model un cop acabada la Segona Guerra Mundial seria reconeguda després de l'any 2000 com a «circ tradicional». Aquest terme (no sense un sentit crític) va aparèixer en oposició a noves formes transformadores del circ, que es van estendre a meitat dels anys 1970 i van arribar a ser especialment recognoscibles a finals de la dècada del 1980. Aquestes formes van aparèixer relacionades amb almenys dos fenòmens: l'àmplia democratització de pràctiques artístiques concretes (escoles i classes de circ, també vinculades a la difusió de la pedagogia del teatre físic) i un distanciament poètic, quan no irònic, en l'estètica dels circs de nova formació, fins i tot amb una imatgeria encara lligada a la idea de «tradicció». Abans dels anys 1980, ja va sorgir el terme «nouveau cirque», indicant una progressiva dramatització de les pràctiques circenses escèniques i una conscienciació de l'especificitat immersiva de la disciplina en l'experiència dels espectadors.² Al voltant de l'any 2010, la consegüent idea de «circ contemporani» va començar a definir l'intent de codificar un nou subgènere, seguint l'estela del teatre postdramàtic, envers una desconstrucció radical no només dels codis circenses «clàssics», sinó també dels seus modes organitzatius.³ En ple 2024, sembla que finalment el «circ contemporani» ha passat de la indústria de l'entreteniment popular al sector cultural subvencionat.⁴ Pretén ser definit com un gènere per si mateix, i sobretot en formes oposades,⁵ també a través d'intents de legitimació mitjançant eines filosòfiques en certa manera imprecises, com per exemple «dramatúrgia circense» o «escriptura circense» (Métais-Chastanier, 2014; Philippe-Meden, 2020; Moquet, Saroh i Thomas, 2020; Trapp, 2023).

Tot creant un conflicte entre els dos diferents conceptes d'evolució i/o emancipació, la noció de contemporani en el circ ha generat una apropiació crítica de «nou» quan, en realitat, al llarg dels segles els trets innovadors sempre han format part de la història del circ.

La història (com qualsevol altra forma d'art) fa palès com la corba històrica del circ mai no va respondre a un model «tradicional», sinó a un moviment constant de transgressions i innovacions sobre certs codis (espai, estructura escènica, models de negoci i formes organitzatives i socials). Fins i tot des dels seus inicis va existir la «dramatització» teatral de l'espectacle circense, a l'igual que les seves profundes connexions amb altres gèneres artístics, segles

2. «Depuis quelques années, j'ai le sentiment d'assister à la naissance d'un nouveau style de cirque qui me fait penser à la nouvelle cuisine (...)» (Mauclair, 1983).

3. La literatura crítica relacionada és molt extensa, tot i que majoritàriament des d'un punt de vista francès. Cf. GUY, Jean-Michel (ed.). *Avant-garde, Cirque !...*, 2001; MALEVAL, Martine. *L'émergence du Nouveau Cirque...*, 2010; HIVERNAT, Pierre; KLEIN, Véronique. *Panorama Contemporain...*, 2010. Una font útil amb una perspectiva internacional més àmplia és LAVERS, Katie; LEROUX, Louis Patrick; BURTT, Jon. *Contemporary Circus*, 2020.

4. «El circ contemporani és bàsicament això: una creació política que generalment és poc sòlida perquè es basa en l'argument demagògic que el circ és "en si mateix" un art popular, però que aviat es va veure desbordat pels resultats» (Trapp, 2023).

5. Un estudi en concret es basa en les converses entre influents creadors en un intent de definir el gènere mitjançant quatre formes de «contestació»: aparells, política, performers, i noves formes de treballar: «circ contemporani» (Lavers, Leroux, Burtt, 2020, op. cit.).

abans que el moviment contemporani reivindicués l'aspecte d'altra banda espontani de la «contaminació» com a concepte identitari. Així mateix, l'accés a les pràctiques circenses no es va limitar mai a una microsocietat de comunitats nòmades sinó, al contrari, va ser alimentada per les pràctiques de lleure i d'esport generades al si de classes mitjanes urbanes, en concret per l'expansió de la societat de la Revolució Industrial. I, de facto, el circ «contemporani», després de dues intenses dècades d'existència, està codificant plenament una nova forma de «tradicció». Alhora, la indústria encara codificada com a circ «clàssic» va continuar desenvolupant exemples de sofisticació teatral en una mena de «circ d'art popular».⁶ Aquesta onada creativa neoclàssica s'identifica icònicament amb el Cirque du Soleil i la seva difusió mundial a mitjans dels anys 1990, però amb importants exemples també en els segments més tradicionals de la indústria del circ internacional després de l'any 2000.

París i Manhattan: mirant enrere cap al 1975

Existeix una suggeridora foto en blanc i negre de l'any 1975. Un interminable terreny buit a l'extrem de l'illa de Manhattan. Al fons, les siluetes de les Torres Bessones; al mig, una carpa petita i desmanegada. És una de les primeres imatges d'una experiència anomenada Big Apple Circus, que després d'unes quantes dècades es va convertir en tota una institució en la vida cultural de Nova York, així com una influència en la renovació del món del circ.⁷ Els nois maldestres que havien muntat, qui sap com, aquesta carpa torta eren un grup d'artistes de carrer; dos d'ells eren els fundadors del projecte. Paul Binder i Michael Christensen havien estat abans a París a l'escola de circ d'Annie Fratellini i Pierre Étaix (la primera i de més llarga trajectòria del món occidental) i van tornar a Nova York amb ganes de portar a Amèrica l'esperit íntim de les carpes europees.

Llavors, com és possible que una petita carpa, a la pàtria del gegantisme, aconseguís desencadenar una revolució tal que a partir d'aquell dia el circ fos considerat un art als Estats Units?

El Big Apple Circus, inspirat en experiències europees recents, havia entès dos aspectes fonamentals del circ: la senzillesa del clàssic i els lligams intrínsecs del circ amb altres arts (música, escriptura i disseny). En aquells moments, a mitjans dels anys 1970, la paradoxa de la innovació no era la d'un concepte creat des de zero, ni voler trencar amb les arrels: volia dir reconèixer la continuïtat amb el passat i utilitzar les regles clàssiques d'una forma moderna. Què significa forma moderna?

6. Aquí intentem destacar la rellevància d'aquella forma neoclàssica de circ que, tot i mantenir la integritat dels números i dels codis clàssics, es basa en un procés creatiu, una qualitat compositiva coherent dels elements artístics i adreçada a un públic popular. Històricament, es va codificar de forma moderna entre el 1974 i el 1984: és a dir, des de l'aparició del Cirque à l'Ancienne Gruss a Europa fins a la primera etapa de maduresa del Cirque du Soleil a Amèrica del Nord. Un dels intents de definicions utilitzats a França és el de «circuit traditionnel de création», com a part del moviment inicial del «nouveau cirque» (Barré, 2004), i a Itàlia «circo di regia» (De Ritis i Serena, 1998). Als Estats Units s'ha utilitzat el terme «contemporary circus» (tot i que el seu significat és evidentment contrari a la definició europea de circ contemporani) per indicar les formes de creació neoclàssica i la seva filiació al mètode soviètic, especialment en les obres d'Ernst Albrecht (1995 i 2006).

7. L'anàlisi críticohistòrica més acurada del Big Apple Circus ha anat a càrrec de Dominique Jando (2023; 2024) i Paul Binder (2013).

Hem de retrocedir uns anys enrere, a París. A finals dels anys 1960, Annie Fratellini (1932-1997), una músic emparentada amb l'aristocràcia dels pallasos, i el seu marit Pierre Étaix (1928-2016), cineasta guanyador d'un Oscar i pallasso, s'havien adonat de les dificultats del món del circ, que no estava en sintonia amb una època d'innovacions i efervescència com la que es vivia arreu del món artístic. La seva visió consistia a garantir continuïtat a la disciplina obrint una escola de circ on els antics mestres de circ poguessin ensenyar, però integrant també formació en altres arts com la música, la dansa o el mim (Monteaux i Fratellini, 1977; Fratellini, 1989; Jando i Fratellini, 2022). En la mateixa època, una altra família francesa molt antiga, la de l'experimentat mestre eqüestre Alexis Gruss Jr. (1944-2024), va entrar en contacte amb el món del teatre, transformant el seu circ en Cirque à l'Ancienne, terme que no indicava, com sovint es pensa, algun tipus d'estil d'època o el disseny l'espectacle, sinó un sistema de coneixements i codis d'actuació que es referia, d'una banda, a la gramàtica clàssica del circ eqüestre, amb la centralitat de la pista, i, de l'altra, a l'antic mecanisme artístic de «troupe» de la vida teatral i dels modes creatius que es troben a l'origen de les arts escèniques occidentals modernes (més o menys arrelades en les pràctiques organitzatives i estètiques de la *commedia dell'arte*).⁸ A això s'hi afegeix la novetat dels processos de creació teatrals: limitada inicialment a una estetització orgànica de llums, vestuari i ritmes de l'actuació, va anar evolucionant els anys següents cap produccions «temàtiques». Així doncs, tenim una altra paradoxa: el primer circ «contemporani» de la història es va anomenar «circ a l'antiga».⁹

Aquest plantejament, també comú a altres experiències europees i americanes de l'època, va constituir la base del que aleshores s'anomenava «nou circ», generant diferents fórmules, com l'esmentat moviment del «circ contemporani».¹⁰

Cal recordar que els mètodes creatius i dramaturgics del teatre ja havien format part del circ entre els anys 1820 i 1900; i que aquest sistema havia estat heretat i amplificat pel circ soviètic.¹¹ Però en el circ occidental del segle XX aquest plantejament havia desaparegut gairebé del tot, amb poques excepcions, a favor de la típica seqüència de números, com en el teatre de varietats o el music-hall, amb el mestre de cerimònies marcant els ritmes.

El Big Apple Circus de Nova York va adoptar, per tant, el model parisenc, i amb ell la construcció teatral d'espectacles «temàtics». Aquests, a París i Nova York, són els primers exemples del món amb què el circ entra en el «sistema cultural».

8. «C'est le cirque de l'ancien temps, celui qui est imaginé, pratiqué avec le coeur, celui fraternel de la rue, avec sa fraîcheur, sa pureté, sa poésie», Claude Fléouter, «Le Cirque réinventé»... (31 gener 1974).

9. Trobem un testimoni dels orígens del projecte a Noël Devaulx (1977) i a les memòries d'Alexis Gruss i Joëlle Chabert (2002). La trajectòria històrica la reconstrueix Natalie Petiteau (2018).

10. Una teorització detallada i aclaridora dels orígens del «nou circ» en les arrels de les formes tradicionals la trobem als reculls d'articles periodístics de dos crítics molt atents de les arts escèniques: Jacques Richard a França (2018) i Jordi Jané (2013) a Espanya.

11. Els precedents històrics de les pràctiques de creació de direcció aplicades al circ es troben en els períodes 1820-1840 i 1880-1910, les quals van culminar amb l'experiència del circ soviètic en la seva època daurada (1950-1980) i en algunes experiències europees entre 1950 i 1970 (De Ritis, 2002).

El circ modern a l'antiga als anys 1970: la paradoxa del Cirque à l'Ancienne

Com va aconseguir el circ, una disciplina senzilla i immediata, tenir avui una complexitat artística universalment reconeguda? Com va poder un gènere considerat «menor» guanyar estatus cultural?

Cada nova disciplina sorgeix d'una estratificació d'experiències; i, en el cas del circ actual, el punt de partida es troba en bona part en l'esperit de l'anomenat circ «tradicional», tot i que això pugui semblar una contradicció. Com en totes les disciplines artístiques, hi ha un sistema de coneixements i de pràctiques, una arrel que ens permet generar experiències cada cop més modernes.

Es tracta d'una mena de paradoxa: tenim el costum de pensar que certes experiències innovadores de circ són el contrari de la tradició quan sovint són de fet el seu producte. I aquí cal recordar les teories seminals d'Eric Hobsbawm sobre les «tradicions inventades» (Hobsbawm i Ranger, 1983).

Tradicionalment, el circ ha estat majoritàriament aliè al circuit artístic normal. El circ arribava a una ciutat, ocupava una plaça pública o pagava un espai buit, penjava cartells i esperava que arribés públic. Tal com passava al segle XVI, amb la *commedia dell'arte*. Tanmateix, al llarg del temps les altres arts han desenvolupat un sistema de circuits i espais teatrals. Fins i tot el circ des de mitjans del segle XIX fins a les primeres dècades del segle XX formava part, en realitat, d'aquest sistema: però només a les societats urbanes que comptaven amb circs permanents o espais teatrals polivalents. La forma del segle XX que té les característiques del circ ambulant tradicional, sota la carpa, va sorgir, en canvi, necessàriament de les cultures rurals i suburbanes, desproveïdes de llocs i d'oportunitats per a la cultura. Fins que esdevingué, en paral·lel a l'extinció del circ urbà permanent, la forma de circ dominant al llarg del segle XX.

Per tant, mentre que el sistema cultural el formaven seguidors, espectadors familiaritzats amb la disciplina i temporades artístiques, amb aparell crític i atenció mediàtica, el circ continuava sent un sistema anàrquic, marginal a la seva manera. Això també explica per què va fascinar grans masses de persones, com a paradigma de llibertat i misteri, tot i continuar sent, de fet, la forma d'art escènica més concorreguda, amb enormes fluxos d'espectadors.

Aleshores, com entra el circ dins d'aquest «sistema cultural»? A principis dels anys 1970, quan també van néixer el teatre de carrer i formes de transgressió relacionades, veure com muntaven la petita carpa Gruss al pati d'un museu va representar una estimulante provocació cultural. Però quina era la idea artística? El circ Gruss el constituïa una família d'unes deu persones, que amb certa sorpresa van acceptar la invitació del món del teatre (gràcies a la proposta de Sylvia Monfort).¹² La consciència artística del Gruss es limitava a la normalitat dels números habituals: des dels malabars fins a

12. Sylvia Monfort (1924-1991) va ser una de les figures emblemàtiques del teatre francès de la segona meitat del segle XX, actriu destacada del TNP de Jean Vilar i posteriorment influent directora de teatre. L'any 1972, al barri del Marais de París, va donar vida a un projecte cultural multidisciplinari i va saber atreure la família Gruss, generant el primer impuls cultural i institucional d'Occident cap al món del circ.

les acrobàcies eqüestres, des del pallaso que toca la trompeta fins al fals cowboy amb fuets a les mans. Però Sylvia Monfort, com a directora de teatre amb gran experiència, els va fer descobrir la riquesa intrínseca d'aquest patrimoni senzill i el potencial immersiu d'un espai com ara la carpa de petites dimensions. Va suposar una càrrega d'aire nou i d'emoció en una època en què tant el circ com el teatre eren cada cop més previsibles. I així fou com a França els crítics van descobrir l'espectacle del circ «modern» perquè el feia una família «a l'antiga»; l'èxit de públic el va beneficiar; els teatres i festivals internacionals els van convidar a l'estranger. Al cap d'uns anys, el Ministeri de Cultura va encunyar el títol de «Cirque National» per institucionalitzar la companyia Gruss i els seus espectacles.

Avui, des d'aproximadament els anys 2010, algunes companyies del circuit de «circ contemporani» han optat per una carpa (a Espanya, amb el pioner Circ Cric, i més endavant també sobretot a França o Itàlia): quan l'espectacle és prou immediat i sincer, el potencial és semblant al que va passar amb els Gruss dècades abans. El públic se sent proper a altres éssers humans: aquells mateixos que puguen a l'escenari i es converteixen en personatges. Potser aquesta va ser la intuïció d'una nova/antiga manera de fer circ, tant a París com a Nova York. El redescobriment de la humanitat allunyant-se de l'espectacle «colossal» podia generar igualment experiències de «gran» entreteniment i també d'«alta» cultura.

Recrear un passat que no va existir mai: la poètica «traumzirkus» del Circus Roncalli

A França, Itàlia o Espanya hi havia molts cirks i moltes famílies amb el mateix potencial que els Gruss. Havien creat cirks que durant dècades gairebé sempre van tenir èxit, tot i que faltava aquell secret de la «consciència artística». També faltaven figures externes semblants del mitjà artístic com Monfort o Étaix apassionats pel circ i capaços d'extreure l'essència de les famílies circenses existents, animant-les perquè seguissin sent un art del seu temps. A Itàlia els grans mestres Vittorio Gassmann, Giorgio Strehler, Federico Fellini, Dario Fo o Franco Zeffirelli coneixien i freqüentaven els artistes de circ italians: però la conseqüència d'aquest intercanvi va ser nodrir les seves respectives formes de cinema, teatre, òpera o utilitzar les seves carpes. Els Gruss, en canvi, havien après del món del teatre a ser simplement ells mateixos; renunciant a noms de ficció després de tant anys, havien posat de manifest la força d'una petita família que ho feia tot, sense necessitat de contractar artistes o ballarins externs o d'utilitzar el mestre de cerimònies com a únic element constructiu. I a partir de tot això van crear una forma de dramaturgia, no necessàriament narrativa. Ser tu mateix és l'única manera de començar a anar a algun lloc: si ets tu mateix, sortiràs amb una cosa única que ningú més pot fer.

L'any 1976, a Àustria i Alemanya, va sorgir una experiència en paral·lel a les descrites abans, però d'una altra naturalesa. Un jove dissenyador austríac, Bernhard Paul, enamorat del circ des de ben petit, va començar a concebre un circ ambulant, bàsicament inspirat en l'època daurada del circ

alemany d'entreguerres basat en un coneixement profund real de la història i la imatgeria del circ, més enllà dels tòpics previsibles, i filtrat pels records d'infantesa, els somnis i les imatges idealitzades. Paul coneixia André Heller, el popular poeta i cantautor austríac d'avantguarda, influenciat pel món de Fellini i els moviments surrealistes. Plegats van crear «Circus Roncalli – The Greatest Poetry of Universe», estrenat a Bonn. Anava dirigit a un públic adult com una experiència immersiva, molt més propera a un *happening* de poesia d'avantguarda que a un espectacle de circ previsible, tot mantenint la carpa clàssica, la pista amb serradures, els animals salvatges i els acròbates.¹³ Eren els anys en què l'escena alemanya anava trobant alternatives postdramatúrgiques consistentes en les subcultures teatrals: la fisicalitat expressiva (com en l'expansió del *tanztheater*), la cultura pop (el teatre de Peter Zadek) i la importació estrangera de formes de teatre pop inspirades en el circ amb trets d'irrisió o de psicodèlia (Jango Edwards, Le Grand Magic Circus). Després d'uns inicis difícils i una pausa d'uns quants anys, Paul va tirar endavant el projecte tot sol, convertint-lo en un autèntic circ ambulat.¹⁴ Va restaurar antics carruatges, va treballar amb una orquestra per crear una banda sonora global i va inventar vestits mai vistos. Va contractar artistes clàssics que transformaven els seus números en creacions de fantasia.

El Circus Roncalli va aportar una cosa que no tenien els seus circs coetanis: el «suport poètic»; un circ construït com un miratge mitjançant les seves transfiguracions en la imaginació col·lectiva i artística.¹⁵ Va trobar el seu nínxol com a pioner en el subgènere del «traumzirkus» (circ somiat). Pot un intèrpret de circ representar-se a si mateix com a personatge? Ser una figura imaginària fent coses reals? Aquest va ser part del repte de Roncalli. Amb l'«obsessió» afegida pels aspectes decoratius que no es veia en cap altre circ del món, en una mena de meditació estètica sobre el passat que altres circs no valoraven.

A diferència dels exemples esmentats com Fratellini, Big Apple o Gruss, la prerrogativa de Roncalli era renovar també una altra forma d'espectacularitat circense: la pompa decorativa. Allà on per als altres pioners hi havia una força teatral de subtracció d'allò superflu, Roncalli encara manté l'energia de la intimitat però l'enriqueix destacant, amb art i gust, la cultura decorativa estratificada per la història del circ i restablint així una estètica de referència que el món del circ anava perdent.

Una altra forma d'agitació provocada pel Circus Roncalli va ser la influència del teatre de carrer. L'arribada sota la carpa anava precedida per una autèntica festa en honor al públic, que incloïa el llançament de confeti o

13. «Havia arribat el moment de crear un circ que correspongués a un ampli horitzó d'experiències: un espectacle que combinés facetes de totes les disciplines traduïdes en espectacle: humor i sorpresa, històries romàntiques i de terror, profunditat i efecte, batec i enginy. A Heller li podia agradar una cançó de la cantant índia Yma Sumac tant com un trio de «Rosenkavalier», un poema de Maiakovski, els moviments d'un ballarí de katakali indi o el ball de claqué de Fred Astaire, la capella de Ronchampsor de Le Corbusier o els palaus de fang de Mali, les escultures de Brancusi o les figures del Pacher-Altar de St. Wolfgang, les pel·lícules de Fellini o l'aire d'una ventositat creativa. Estava molt convençut de les qualitats de diferents orígens» (Seiler, 2012).

14. Les primeres etapes històriques del Circus Roncalli les descriuen diversos autors (Köhler i Labonte [eds.], 1997).

15. «Vaig agafar el gloriós circ d'abans de la guerra i vaig començar des d'on s'havia aturat de cop (...). No volia formar part del *zeitgeist*, sinó convertir-m'hi (...). Veia el meu circ com una transfiguració de la meua infantesa (...) però també inspirat en la visió de Federico Fellini, en una mena d'espectacle de circ holístic» (Paul, 2022).

pintar la punta dels nas dels espectadors amb un pintallavis: un ritu d'iniciació al regne de la fantasia per a una experiència global que anava més enllà de mirar un espectacle.

Roncalli subratlla la recuperació vivencial del circ com a espectacle per als cinc sentits: a més de la vista i l'oïda, l'olfacte (des de les serradures fresques de la pista fins a la suor dels cavalls, des de l'olor de les crispetes fins a la de les pomes caramel·litzades) i el gust, amb la reconstrucció de les parades de menjar pròpies del desaparegut món de les fires.

Aquestes diferents experiències de recuperació «a l'antiga» per generar un «nou» circ van arribar al pic de l'èxit a la primera meitat dels anys vuitanta, quan la seva influència va obrir el camí per al pas decisiu cap a la innovació del circ d'art popular.

«Here comes the Sun»

El que avui coneixem com a Cirque du Soleil va néixer al Quebec al voltant de l'any 1983, a partir d'una experiència participativa que combinava festa, teatre urbà, números de circ i molta música, però sense connexió real amb cap tipus de cultura del circ.¹⁶ Aviat els fundadors van quedar fascinats per les dues experiències circenses de Roncalli i Gruss: en el primer cas, per la capacitat de crear una experiència de circ immersiva; en el segon, per la força d'un espectacle basat en l'esperit de companyia i temàtic amb un subtil pretext narratiu; i en ambdós casos, amb una consegüent unificació estètica, sense explicar necessàriament una història completa ni renunciar als números clàssics. Dels dos models també s'entén la força d'un element constructiu fonamental: la música en directe. L'espectacle de l'any 1985 del Circus Alexis Gruss de París, titulat «Paris-Pekin», es va concebre com un viatge, caracteritzat per un fil conductor de personatges de conte de fades per guiar l'espectador a través dels diferents números, i combinant, per primera vegada al món, les cultures del circ xinesa i occidental. Els creadors del Cirque du Soleil van trobar el detonant, la clau, dels seus primers sofisticats espectacles ja abans del 1986.

Els primers anys del Cirque du Soleil es van desenvolupar en paral·lel a la curiositat per explorar les cultures circenses del món. Aquells pioners canadencs van descobrir el rigor i el minimalisme de l'escola xinesa, els mecanismes de creació de Rússia i d'Europa de l'Est, l'essencialitat clàssica del circ nacional suís Knie i la seva extraordinària capacitat logística per muntar i moure allò que el Cirque du Soleil veu com un punt fix: la carpa. Creen, per tant, una síntesi de tot plegat afegint-hi la cultura de l'entreteniment nord-americana: la tecnologia del so i la il·luminació, la producció musical i de vestuari, la perfecció coreogràfica, l'enfocament cinematogràfic de l'edició d'espectacles en directe i el suport de producció i màrqueting, així com l'afegit hàbil, als artistes de circ, d'altres gèneres performatius i performers.

16. A partir de la densa bibliografia sobre el Cirque du Soleil, la gènesi analitzada per Tony Babinski i Kristian Manchester (2004) és exhaustiva. Entre els estudis posteriors més vàlids sobre continguts estètics trobem Katie Lavers (2014), Katie Lavers i Louis Patrick Leroux (2018) i diversos capítols de Leroux i Batson (2016).

En definitiva, per primera vegada al món, va néixer un circ amb un enfocament perfectament competitiu comparat amb als estàndards de la indústria de l'entreteniment, i amb un peu en el sector «cultural».

El Cirque du Soleil va aconseguir fer-se un nínxol de mercat extraordinari: entre el públic popular del circ, els aficionats als musicals, el públic del teatre sofisticat i el món de l'entreteniment en directe. I va demostrar que en un model popular és possible superar la referència visual del circ creant altres universos estètics, però sense renunciar als canons i als codis clàssics d'un gènere artístic.

La via espanyola-italiana

En l'actualitat és possible identificar un fil conductor en el que passava als anys 1980, amb experiències tan diverses a diferents punts d'Europa i Amèrica: una generació de les arts escèniques s'havia acostat al circ, n'havia entès els codis clàssics i n'havia fet un art de la seva època. Treballaven per a un públic que havia deixat d'anar al circ. En alguns casos, aquells «nous cirques» se cenyien a referències (amb l'art i l'experimentació) a la mitologia visual (o sonora, fins i tot olfactiva) del circ; en altres ho sobrepassaven amb escreix.

Però la revolució clau la trobem en el fet que la idea de circ, amb una carpa, una pista circular, música en directe, els seus números de pallasos, acròbates i l'art eqüestre del futur, podia ser un art teatral i alhora una forma d'entreteniment del seu temps. Podia tornar a interessar la premsa, les elits socials, els poders públics i els patrocinadors tant com una fundació de dansa; però alhora podia interessar les grans masses tant com una gira de música pop.

En els mateixos anys, els grans cirques tradicionals europeus i americans encara no havien copsat l'abast d'aquest fenomen. Si bé a la dècada de 1980 Gruss i Roncalli eren vistos amb curiositat i com a competents per la indústria del circ, i fins i tot admirats, el Cirque du Soleil encara no era molt conegut. A la seva manera, la majoria de cirques tradicionals s'havien apropiat en ocasions a formes de producció coreogràfica o temàtica per embolcallar els seus espectacles, però més aviat seguint el llegat de la «revista» teatral o formes sintètiques d'opereta. Per tant, havien desenvolupat formes de creació més encaminades a espectaculars posades en escena temàtiques o a interludis de ballet: la primera influència va provenir majoritàriament de l'empresari i dissenyador espanyol Arturo Castilla (1916-1996). El 1963 va començar a importar a Itàlia el seu concepte «Circo Americano», en associació amb membres de la dinastia circense italiana Togni (De Ritis, 2018), la qual cosa va inspirar ràpidament els cirques italians dels anys setanta. D'una manera encara més sofisticada, el circ dels germans Orfei —Liana, Nando i Rinaldo— va aplegar alguns dels més grans talents del disseny i de la posada en escena del cinema i la televisió;¹⁷ mentre que Moira Orfei va concebre una versió de circ sobre gel amb la contribució de creatius internacionals del music-hall i de la revista.¹⁸

17. Vegeu també Liana Orfei (2021).

18. Per a una crònica d'aquest període artístic, vegeu la sèrie d'articles de Roberto Pandini «La grande stagione del circo italiano». *Circo*, núm. 3 (p. 16-21), 4 (p. 18-23), 5 (p. 18-23), XIX (1987) i Roberto Pandini, «Circhi italiani tipo esportazione». *Circo*, núm. 6 (p. 18-23), XIX (1987).

En una Itàlia on tant el proletari com la classe mitjana tenien un accés informat a la cultura (gràcies a la televisió o als cercles obrers), aquests espectacles eren com pel·lícules en directe, i l'èmfasi es posava sobretot en l'opulència: el model provenia dels Estats Units i era el del Ringling-Barnum-Bailey Circus, la companyia mundial més important en la indústria del circ als anys 1970 i 1980 (per a la qual el Cirque du Soleil va anar construint lentament un model alternatiu fins a revertir el seu paper protagonista cap als anys 1990).¹⁹

A Itàlia, un jove director, Antonio Giarola, havia intentat l'any 1984 crear un circ «poètic» animat per les experiències de Gruss i Roncalli, titulat *Clown's Circus*.²⁰ Tot i la seva curta però reconeguda durada, l'experiència va plantejar una qüestió dins la tradició del circ italià. El consens del públic i de la premsa qüestionava la possibilitat de models paral·lels als consolidats a la península. No s'ha d'oblidar que l'any 1981 la Biennal de Venècia havia convidat la carpa de l'espectacle Gruss a la ciutat dels canals, amb cavalls i elefants, i que va rebre una enorme atenció per part dels crítics teatrals.

L'únic circaire italià que va intentar un canvi cap a les noves influències neoclàssiques va ser Livio Togni a principis dels anys noranta, amb el seu propi circ Darix Togni. Amb el pas dels anys, el seu espectacle va passar lentament, gairebé inconscientment, del format circ-revista italià a un sofisticat model immersiu que es convertiria en un referent global, «capaç de reconciliar amb el circ un públic decebut per altres experiències amb el circ» (Richard, 1989). Togni va copsar la decadència d'un cert tipus de gran circ italià per tal de tornar a visitar amb estil els models de Gruss i Roncalli: a la llum d'una sinceritat felliniana d'un circ unifamiliar, d'un grup íntim, però amplificat per la sofisticació del decorat; i per un nou èmfasi poètic en la gran presència d'animals exòtics. El desenvolupament espontani, que des del 1990 es coneix com *Florilegio*,²¹ va tenir èxit a nombrosos països d'Europa, Àsia, Àfrica i Amèrica del Sud. A diferència dels diferents models de referència de circs artístics, al *Florilegio* el procés de creació es feia no amb una planificació estructurada sinó per osmosi, per superposició de suggeriments, persones, rols i ocasions, tant que fins i tot podia variar d'una vetllada a l'altra. La curiosa força del projecte raïa en una peculiar mentalitat creativa: copsar una inspiració ambiental abans que el propi contingut. La fabricació de l'entorn (tendes, carruatges, complements), segons una idea decorativa determinada, generava el contingut de l'espectacle. Era un circ d'entreteniment energètic, un procés basat en cinc generacions que creaven un art; en cert sentit, contrari a la noció d'escriptura escènica, però extremadament teatral en la tensió entre espontaneïtat i artifici.

La família Togni, amb *Il Florilegio*, simplement havia expressat la necessitat de diversificar el seu circ a partir de models semblants. Per tant, potser per primera vegada, una família de circ va aconseguir un distanciament estètic i irònic dels seus estereotips. Fins i tot sense un projecte creatiu metòdic, *Il Florilegio* esdevingué un joc continu sobre tots els tòpics vinculats al circ,

19. Vegeu Albrecht, 2014.

20. El fenomen s'estudia a Attou (2021).

21. *Florilegio* és una paraula italiana que vol dir «antologia escollida», del llatí medieval *florilegium*.

tant positius com negatius (la paraula *florilegio*, per a qui no la pot pronunciar, es converteix en italià *fuorilegge/fora* de la llei en alguns casos), potenciant el misteri i la paradoxa de la vida del circ.

Cap al nou mil·lenni: codificar un «circ tradicional»

En el període comprès entre els anys 1990 i els 2000, el circ de masses havia vist madurar nous i actuals models de referència; mentre que el circ «contemporani» més específic va començar a desenvolupar-ne d'altres, encara no fàcilment codificats.²² En ambdós casos, va ser complex per als circs familiars descodificar, i possiblement seguir, aquestes transformacions. És en aquesta tensió, en els darrers anys, on neix la paradoxal definició de «circ tradicional». Sembla una reacció per marcar necessitats d'identitat oposades: d'una banda, entesa com a defensiva envers allò que emergeix de l'exterior; de l'altra, com a distanciament per marcar la pròpia naturalesa respecte al que precedeix una experiència actual.²³

Les formes populars del circ prosperaven en uns enormes llimbs per als quals cada categoria continua sent insidiosa.

La força supervivent del circ, i probablement també la d'altres formes d'entreteniment, rau en el canvi com a energia contínua.²⁴ A l'àmbit del circ, un art secular i biodegradable, la innovació funciona més amb la transformació progressiva de models que amb la creació *ab nihilo*. Hem vist abans com la força d'un model dominant com el Cirque du Soleil prové d'una reflexió sobre les arrels. La classificació habitual del Cirque du Soleil com a emblema del «circ contemporani» s'hauria de replantejar per no deixar-se portar per les primeres impressions, trobant punts molt més grans de pertinença a una categoria provisional de «circ clàssic».²⁵

Les grans transformacions artístiques es produeixen juntament amb fortes tensions socials, que condueixen a formes de coneixement i cultura cada cop més compartides. A tall d'exemple, a la segona meitat del segle xx, el circ va tenir almenys dos factors de transformació decisius. El primer, després del 1968, l'esmentada democratització de les pràctiques circenses fora de les famílies artístiques (un fenomen que es troba a l'arrel dels models aquí descrits); el segon, després de la caiguda del mur de Berlín, la contaminació amb les metodologies creatives i les tècniques acrobàtiques codificades als països soviètics, on l'art del circ s'havia estat desenvolupat científicament en una visió de patrimoni públic a iniciativa del poder polític i amb el suport de l'Estat.²⁶

22. Una primera síntesi científica internacional sobre la pluralitat cultural de les arts del circ s'expressa a les actes de la conferència «Il Circo e la Scena» (Serena i Cristoforetti, 2001).

23. Vegeu també Barré (2002) i Rosenberg (2004).

24. Importants intents recents d'ordenació historicocrítica dels estudis de circ a escala global són les antologies editades per Arrighi i Davis (2021) i Tait i Lavers (2016).

25. Les reflexions del famós volum de Salvatore Settis (2004) es poden aplicar aquí.

26. Per a més informació sobre aquests aspectes, vegeu Raffaele De Ritis (2007).

Tancar el cercle: tradició contemporània i contemporaneïtat tradicional. Les Folies Gruss i altres casos

Cap a l'any 2020, les formes populars del circ semblaven trontollar, gairebé desintegrar-se, per motius aparentment diferents. D'una banda, la classe cultural va triar com a model de circ el corrent del «circ contemporani»:²⁷ un subgènere escènic ideal en circuits teatrals i en el suport públic i, per tant, ja no vinculat als codis, repertoris i espais clàssics. D'altra banda, arreu del món sobreviuen diverses carpes «tradicional», però, paradoxalment, massa allunyades dels codis clàssics: l'extinció gairebé total de les arts eqüestres, el debilitament de l'art del pallaso, la contaminació superficial dels models televisius, el focus en els infants, l'ús d'animals que sovint és només accessori (encara que cada cop és més rar), i la posada en escena total o el concepte de l'espectacle com a quelcom rudimentari. Tot i que tot això ara queda lluny de les característiques fundacionals, els circaires reclamen la forma com a «circ tradicional», quan en canvi reflecteix elements que són del tot habituals.²⁸ Per contra, les característiques identitàries del «circ contemporani», estratificades al llarg de dues dècades, poden reflectir avui una forma legítima de tradició circense.

Les experiències fundacionals, descrites anteriorment, van experimentar diverses transformacions. L'empresa més important del segle xx, Ringling Bros. and Barnum and Bailey Circus, encara que sempre capaç de transformar-se en la seva història, va tancar el 2017 després d'un recorregut de 146 anys: anunciant més que simbòlicament arreu del món *la fi històrica del lideratge del circ com a espectacle de masses dominant* (Standiford, 2021; Hammastrom, 2007 i 2011). Va reobrir el 2024 com a «Ringling!», redefinit com un espectacle amb un elemental central circular i dirigit a la generació Z, sense la paraula circ: evitant animals, el pallaso clàssic i la imatgeria visual que s'espera de la forma.²⁹ El Cirque du Soleil va implosionar, amb moviments empresarials arriscats que es van veure afectats per la pandèmia, però aconseguint recuperar-se el 2022.³⁰ El Big Apple Circus, com a fundació sense ànim de lucre, es va declarar en fallida el 2016 i després va intentar represes episòdiques els anys següents sota diverses empreses privades. Florilegio Togni, en mans de la cinquena generació familiar, està passant per una mutació artística i corporativa, aconseguint èxits a l'Orient Mitjà i Àfrica. El Circus Roncalli, mai més enllà del seu pròsper mercat cultural austro-alemany, aprofita la retirada d'animals als mitjans de comunicació, transformant parcialment el seu objectiu.

La mutació de l'Alexis Gruss Circus és interessant ja que d'alguna manera es tracta de l'experiència fundacional d'un «circ d'art popular». L'any 2024

27. Per a un estudi antològic sobre la internacionalitat del fenomen, vegeu Laver, Leroux i Burt (2020).

28. Vegeu les teories a Hobsbawm i Ranger (1983).

29. «El públic es troba amb un espectacle centrat en l'ésser humà pensat per a la generació Z que podria fer que no es reconegués (...). Al llarg de dues hores, 75 intèrprets realitzen 50 números mentre la música, l'acció o la il·luminació canvien cada 3,5 segons per aguantar l'atenció del públic acostumat als talls ràpids dels vídeos de les xarxes socials. L'escenari central és un plat giratori equipat amb pantalles dissenyades per ampliar els detalls de l'espectacle» (Abrams, 2024).

30. Aquesta fase la documenta Daniel Lamarre (2022).

sembla ser l'únic circ del món que ha aconseguit conservar totes els elements fundacionals clàssics (arts eqüestres, coneixement familiar, esperit de la «troupe», pista circular i serradures) en combinació amb les arts de l'escenari (procés creatiu, música en directe, tecnologia, disseny de producció, conceptualització estètica) i un sofisticat departament de màrqueting. Tot i que potser és l'únic circ del món que basa un espectacle sencer en quatre generacions que apareixen a la pista al mateix temps, variant d'espectacle cada any, una paradoxa de la seva transformació va ser la renúncia a la paraula circ a favor de l'etiqueta Les Folies Gruss. Amb una activitat de 50 creacions d'espectacles diferents anuals (no comparable a cap altra realitat circense) i la revisió de centenars de tècniques clàssiques, la companyia Gruss es pot considerar tant la més antiga com la més moderna entre les existents.³¹

Mentrestant, les famílies de circ van ampliar els codis clàssics: el prestigiós Circus Knie, Swiss National Circus, després de la seva 100a edició el 2019, va optar per una barreja d'art eqüestre familiar, música pop, efectes propis d'un concert i comèdia de cabaret; l'any 2019 el llegendari Circus Krone d'Alemanya, fundat el 1905, va recórrer a l'equip creatiu del coreògraf d'avantguarda Bence Vagi, tot conservant números de lleons i animals exòtics. Altres representants de la indústria del circ han ampliat els límits del sistema artístic clàssic amb lleugeres hibridacions: l'empresa espanyola Productores de Sonrisas, amb les marques Circo de los Horrores i Circlásica; els espectacles d'estètica postindustrial carregats d'adrenalina de la companyia alemanya Flic-Flac; la manera francesa del Cirque Phenix i els seus espectacles multitudinaris molt espectaculars sobre les «cultures mundials» del circ; tots ells espectacles fidels a la carpa o a les modulacions d'una carpa/pista. Altres formes de circ creatiu de masses també han tingut èxit en el format escènic: el projecte de gira internacional Circus 1909; els col·lectius canadencs Cirque Eloize i 7 Doigts de la Main que, tot i que vinculats al circuit teatral, s'han distanciat en certa manera de l'escena contemporània subvencionada, entrant en els circuits comercials i populars. Sense oblidar el gènere dels «espectacles residents», amb un lideratge global del grup Franco Dragone Entertainment a les dues primeres dècades d'aquest segle (majoritàriament a l'Orient Pròxim i Llunyà, revisant completament la noció espacial i ambiental de construcció de circ, en una connexió extrema entre destresa humana i tecnologia).

A la Xina i a Rússia s'estan produint interessants evolucions sobre el model del circ de masses clàssic, en què una profusa generació de directors de talent i equips creatius estan generant produccions elaborades utilitzant els codis bàsics i dirigint-se cap a noves identitats.

Conclusions

El COVID-19 i les seves repercussions en l'entreteniment en directe no han tingut grans efectes en els processos de transformació reals de les arts del circ. Avui, l'escena de la recerca circense «contemporània» és molt rica, però

31. Sobre la mutació cultural de la companyia Alexis Gruss, vegeu la trilogia de les actes de la conferència editades per Natalie Petiteau (2017, 2018 i 2019) per a la Universitat d'Avinyó.

orientada a un públic burgès, lluny d'un públic popular; els cirques «tradicionals» sota la carpa estan prosperant, tot i que la seva identitat s'ha anat remodelant. En particular, la progressiva desaparició dels animals i el caràcter anacrònic de l'element pallaso qüestionen l'essència d'aquesta «tradició» (Bouissac, 2021).

Existeix un buit important en l'àmbit del circ popular «artístic»: aquell en què els models innovadors de creació es basaven en els codis clàssics del circ; el format entre els anys 1970 i 1990, quan, en una època daurada, una generació cultural ingènua i sense pretensions es va trobar amb circaires il·luminats, i va aconseguir fer del circ l'art i la indústria del seu temps.



Referències bibliogràfiques

- ABRAMS, Jonathan. «A New-Look Circus Sends in the Clowns, but Loses the Face Paint». *The New York Times* (2 març 2024).
- ALBRECHT, Ernest. *From Barnum & Bailey to Feld: The Creative Evolution of the Greatest Show on Earth*. Jefferson: McFarland, 2014.
- ALBRECHT, Ernst. *New American Circus*. Gainesville: University Press of Florida, 1995.
- ALBRECHT, Ernst. *The Contemporary Circus: Art of the Spectacular*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2006.
- ARRIGHI, Gillian; DAVIS, Jim (eds.). *The Cambridge Companion to the Circus*. Cambridge: Cambridge University Press, 2021.
- ATTOU, Jamila. *Clown's Circus: storia, memorie e arte – Il circo, una festa: un nuovo modello drammaturgico*. Verona: Equilibrando, 2021.
- BABINSKI, Tony; MANCHESTER, Kristian. *Cirque Du Soleil: 20 Years Under the Sun - An Authorized History*. Nova York: Harry N. Abrams, 2004.
- BARRÉ-MEINZER, Sylvestre. «Le cirque classique, entre tradition et récupération. *L'Annuaire Théâtral*, no. 32 (tardor 2002), p. 93-106.
- BARRÉ-MEINZER, Sylvestre. *Le cirque classique, un spectacle actuel*. París: L'Harmattan, 2004.
- BINDER, Paul. *Never Quote the Weather to a Sea Lion*. Bloomington: AuthorHouse, 2013.
- BOUISSAC, Paul. *The End of the Circus: Evolutionary Semiotics and Cultural Resilience*. Londres: Bloomsbury Academics, 2021.
- DE RITIS, Raffaele; SERENA, Alessandro. *Dizionario dello Spettacolo del Ventesimo Secolo*. Milà: Baldini+Castoldi, 1998.
- DE RITIS, Raffaele. «Aux origines de la mise en piste, 1935-1975». A: WALLON, Emanuel (ed.). *Le Cirque au risque de l'art*. París: Actes-Sud, 2002.
- DE RITIS, Raffaele. «Le Circo Americano et sa genèse. Pour une mythologie européenne du cirque 1946-1976». *Le Cirque dans l'Univers*, 270 (setembre 2018), p. 28-32.
- DE RITIS, Raffaele. *Storia del Circo*. Roma: Bulzoni, 2007.

- DEVAULX, Noël. *Le Cirque à l'ancienne*. París: Henri Veyrier, 1977.
- FLÉOUTER, Claude. «Le Cirque réinventé». *Le Monde* (gener 1974).
- FRATELLINI, Annie. *Destin de Clown*. Lió: La Manufacture, 1989.
- GRUSS, Alexis; CHABERT, Joëlle. *Rêver les yeux ouverts*. París: Desclée de Brouwer, 2002.
- GUY, Jean-Michel. «Circus does not exist». A: TRAPP, Franziska (ed.). *360° Circus. Meaning. Practice. Culture*. Abingdon: Routledge, 2023.
- GUY, Jean-Michel (ed.). *Avant-garde, Cirque ! Les arts de la piste en revolution*. París: Autrement, 2001.
- HAMMARSTROM, David Lewis. *Inside the Changing Circus: A Critic's Guide*. Albany: BearManor Media, 2011.
- HAMMASTROM, David Lewis. *Fall of the Big Top: The Vanishing American Circus*. Jefferson: McFarland, 2007.
- HELLER, André; PAUL, Bernhard. Paraules introductòries de l'espectacle «Circus Roncalli», 1976. Cit. a Seiler, Christian. *André Heller: Feuerkopf. Die Biografie*. Gütersloh: C. Bertelsmann Verlag, 2012.
- HIVERNAT, Pierre; KLEIN, Véronique. *Panorama Contemporain des Arts du Cirque*. París: Textuel, 2010.
- HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (eds.). *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- JANDO, Dominique; FRATELLINI, Anni. *Singer, Actress, Clown, Circus Director, Circus Teacher*. <http://www.circopedia.org/Annie_Fratellini> (Consulta: 20 febrer 2022).
- JANDO, Dominique. *Big Apple Circus - New York's one-ring wonder* <http://www.circopedia.org/Big_Apple_Circus> (Consulta: 20 febrer 2024)
- JANDO, Dominique. *Big Apple Circus: 25 Years*. Nova York: Big Apple Circus: Odyssey Guides, 2003.
- JANÉ, Jordi. *152 volts de pista: 1999-2012*, 2 vol. Tarragona: Arola Editors, 2013.
- KÖHLER, Werner; LABONTE, Edmund. *Circus Roncalli - Geschichte einer Legende*. Hamburg: Hoffmann-Campe, 1997.
- LAMARRE, Daniel. *Balancing Acts: Unleashing the Power of Creativity in Your Life and Work*. Nova York: Harper/Collins, 2022.
- LAVERS, Katie; LEROUX, Louis Patrick; BURTT, Jon (eds.). *Contemporary Circus*. Londres: Routledge, 2020.
- LAVERS, Katie; LEROUX, Louis Patrick. «The multiple narratives of Cirque Du Soleil». A: SELLERS-YOUNG, Barbara; MCCUTCHEON, Jade Rosina. *Narrative in Performance*. Nova York: Red Globe Press, 2018, p. 111-131.
- LAVERS, Katie. «Cirque du Soleil and Its Roots in Illegitimate Circus». *M/C Journal*, 17(5) (2014).
- LEROUX, Louis Patrick; BATSON, Charles R. (eds.). *Cirque Global - Quebec's Expanding Circus Boundaries*. Toronto: McGill-Queen's University Press, 2016.
- MALEVAL, Martine. *L'émergence du Nouveau Cirque : 1968-1998*. París: L'Harmattan, 2010.
- MAUCLAIR, Dominique. «Le Cirque Nouveau est arrivé». *Le Cirque dans L'Univers*, núm. 128 (1r trimestre 1983).

- MÉTAIS-Chastanier, Barbara. «Écriture(s) du cirque : une dramaturgie ?». A: *Agôn - Dramaturgie des arts de la scène, HS 2*. París: L'Harmattan, 2014.
- MONTEAUX, Jean; FRATELLINI, Annie. *Un cirque pour l'avenir*. París: Le Centurion, 1977.
- MOQUET, Diane; SAROH, Karine; THOMAS, Cyril. *Contours et détours des dramaturgies circassiennes*. Châlons-en-Champagne: CNAC, 2020.
- ORFEI, Liana. *Romanzo di vita vera. La regina del circo*. Milà: Baldini+Castoldi, 2021.
- PANDINI, Roberto. «La grande stagione del circo italiano». *Circo*, núm. 3, 4, 5 i XIX (1987).
- PANDINI, Roberto. «Circhi italiani tipo esportazione». *Circo*, núm. 6 i XIX (1987).
- PAUL, Bernhard. «Meine Reise zum Regenbogen. Die Autobiographie des Roncalli-Gründers». Viena/Munich: Brandstätter Verlag, 2022.
- PETITEAU, Natalie. «Introduction». A: GRUSS, Stephan; GRUSS, Firmin. *Ex Ducere*. Avinyó: Éditions Universitaires d'Avignon, 2017.
- PETITEAU, Natalie. «Introduction». A: GRUSS, Stephan; GRUSS, Firmin. *Se Ducere*. Avinyó: Éditions Universitaires d'Avignon, 2018.
- PETITEAU, Natalie. «Introduction». A: GRUSS, Stephan; GRUSS, Alexis. *Ex nihilo*. Avinyó: Éditions Universitaires d'Avignon, 2019.
- PETITEAU, Natalie. *Les bâtisseurs de l'éphémère. Histoire de la Compagnie Alexis Gruss, dès ses origines à nos jours*. Nîmes: Print Team, 2018.
- PHILIPPE-MEDEN, Pierre. «Vous avez dit dramaturgie circassienne ?». *La Pensée d'Ailleurs*, núm. 2 (2020).
- RANGER, Terence; HOBBSAWM, Eric J. *The Invention of Tradition*. Torí: Einaudi, 2002.
- RICHARD, Jacques. «Darix Togni, fantaisie italienne». *Le Figaro* (10 maig 1989).
- RICHARD, Jacques. *Trente ans de cirque en France (1968-1997): Chroniques de Jacques Richard journaliste*. Editat per François Amy de la Bretèque i Philippe Goudard. Montpellier: Presses Universitaires de la Méditerranée, 2018.
- ROSENBERG, Julien. *Arts du cirque. Esthétiques et évaluation*. París: L'Harmattan, 2004.
- SEILER, Christian. *André Heller: Feuerkopf. Die Biografie*. Gütersloh: C. Bertelsmann Verlag, 2012.
- SERENA, Alessandro; CRISTOFORETTI, Gigi (eds.). *Il Circo e la Scena*. La Biennale di Venezia: Marsilio, 2001.
- SETTIS, Salvatore. *Futuro del Classico*. Torí: Einaudi, 2004.
- STANDIFORD, Les. *Battle for the Big Top: PT Barnum, James Bailey, John Ringling, and the Death-Defying Saga of the American Circus*. Nova York: Public Affairs, 2021.
- TAIT, Peta; LAVERS, Katie (eds.). *The Routledge Circus Studies Reader*. Londres: Routledge, 2016.
- TRAPP, Franziska. «Reading circus: dramaturgy on the border of art and academia». A: TRAPP, Franziska (ed.). *360° Circus. Meaning. Practice. Culture*. Abingdon: Routledge, 2023.