

Esperienze musicali nel Circo Paniko

Irene Coni, Giulia Pisu

Arte è ricerca e scoperta, è bellezza e ascolto. L'arte è il nostro canale privilegiato di incontro e confronto, il nostro linguaggio, il nostro modo di vivere, di far politica e di amare. [...] Il Circo Paniko è un collettivo aperto, fluido e, per questo, numeroso.

Bassi, Panazza, *Un naturale approdo*

L'interesse per il Circo Paniko è nato casualmente dalla visione dello spettacolo *Panikommedia*, messo in scena nell'autunno 2018 a San Sperate. Non avendo mai visto prima una rappresentazione di circo contemporaneo siamo rimaste subito colpite dall'importanza attribuita alla componente musicale. Una constatazione che ci ha fatto sorgere diverse domande alle quali abbiamo deciso di cercare di rispondere sviluppando un nostro studio originale sul rapporto tra musica e circo contemporaneo nel caso specifico del Circo Paniko. Inizialmente ci siamo scontrate con la definizione di circo contemporaneo che pensavamo si ponesse agli antipodi di quello classico. Ci siamo invece rese conto che oggi coesistono più forme di circo, ognuna con specifiche particolarità:

Di fronte a questa ricchezza di forme e contenuti, forse i tempi sono maturi per parlare semplicemente di circo, un genere di arte performativa caratterizzata da un'irriducibile vocazione a fondere le



tecniche più diverse, per dare vita a un nuovo genere di circo (Campo, Serena 2019: 62).

Il circo contemporaneo è complesso da definire, anche perché si porta dietro dei luoghi comuni, come ad esempio la scontata assenza di animali e la sostanziale diversità rispetto al circo solitamente inteso. Questi veri e propri cliché sono in realtà gli aspetti meno caratterizzanti dell'esperienza contemporanea. È pur vero che esistono delle differenze con la tradizione, ma ciò non esclude una costante comunicazione tra le diverse esperienze circensi. Di rilevante importanza nel circo contemporaneo, a differenza di quello classico, è la provenienza degli artisti, che in genere non discendono da famiglie circensi, ma hanno una formazione da autodidatti o arrivano da scuole professionali. Per tale motivo, e per l'importanza attribuita alla drammaturgia dello spettacolo, l'artista è considerato autore e interprete del proprio numero.

Su questa base abbiamo inizialmente affrontato una ricerca bibliografica che è stata però deludente a causa della scarsa quantità e qualità dei materiali trovati:

I pochi studi rigorosi sull'argomento mettono in evidenza che i gruppi itineranti della società occidentale sono poco studiati, la letteratura è piuttosto vecchia, di parte e scritta quasi sempre non dai nomadi e le ricerche sul campo rare (Caforio 1987).

Le uniche indicazioni di interesse riguardano il circo tradizionale, le sue origini e la sua storia (Santoro 2009-2010). I contributi di maggior rilievo sono quelli degli storici italiani del circo Alessandro Cervellati (1956 e 1961) e Antonio Giarola (2012). Una particolare segnalazione merita la lunga ricerca delle studiose Alessandra Litta Modignani e Sandra Mantovani (2002), che con il loro volume *Circo della Memoria* raccontano, attraverso schede, alberi genealogici e un ricco corpus fotografico, la storia di 266 famiglie circensi italiane.

Di recente tale interesse ha coinvolti anche altri studiosi, come Alessandro Serena (2008) e Raffaele De Ritis (2008 e 2017). Il primo proveniente da un'antica famiglia circense, è autore di studi approfonditi

sull'argomento e docente dal 2004 al 2009 di *Storia dello spettacolo circense e di strada* nel corso di laurea specialistica in Scienze dello Spettacolo e della Comunicazione Multimediale all'Università Statale di Milano; il secondo, uno dei più noti registi di spettacoli circensi, ha collaborato con il *Cirque du Soleil*, con il *Big Apple Circus* e con i fratelli Togni.

Altri materiali bibliografici concernono le innovazioni tardo-novecentesche, il *Nouveau Cirque*, la rivoluzione del *Cirque du Soleil* e le contaminazioni provenienti dalla danza e dal teatro (Serena 2008). Amplissime anche la letteratura e la cinematografia che raccontano degli universi magici del circo, contribuendo ad incrementare tale aura di mistero che gli ruota attorno. Ma sul ruolo della musica nel circo contemporaneo in Italia pressoché nulla¹.

Abbiamo quindi deciso di dare un nostro contributo sulla questione cercando di coinvolgere direttamente nel nostro lavoro i protagonisti del Circo Paniko. Così è nata l'idea di avviare una ricerca sul campo di tipo etnomusicologico, grazie anche al supporto del nostro docente Ignazio Macchiarella, utilizzando le metodologie dell'osservazione partecipante con l'obiettivo di ragionare sulla relazione tra contesto e sonoro.

Il primo passo è stato quello dell'osservazione di spettacoli, prove, ma anche della socialità, dello stare insieme con i protagonisti, con i delicati equilibri nelle relazioni umane che ciò comporta. Per cercare di descrivere la natura del Circo Paniko, abbiamo allora deciso di fare ricorso ad una videocamera: l'obiettivo era quello di fissare nel tempo ciò a cui stavamo partecipando.

Il progetto è proseguito con la realizzazione di una serie di interviste, anche queste registrate, a sette artisti che ricoprono all'interno del collettivo² ruoli differenti: musicisti, clown musicali e acrobati. Ne è

¹ L'aggettivo contemporaneo non si riferisce soltanto alla temporalità ma delinea un vero e proprio filone artistico diffuso, che utilizza il tendone come spazio creativo per la messa in scena di rappresentazioni in cui le arti performative circensi sono fortemente influenzate da altre discipline, come ad esempio teatro, musica e danza (Campo, Serena 2019).

² Per collettivo si intende un gruppo di persone del Circo (accomunate da scelte di vita comunitaria legata all'itineranza) che si riunisce in assemblee decisionali e condivide lavoro, creazioni artistiche, ideali e obiettivi.

scaturito un prodotto multimediale di documentazione che alterna i momenti quotidiani di prove e spettacoli alla descrizione del lavoro svolto dagli artisti e che si prefigge lo scopo di essere il racconto del ruolo della musica all'interno di tale esperienza contemporanea, filtrato dalla nostra personale lente di osservazione³.

Di seguito a tale fase, approfittando del ritorno del Circo Paniko ad Assemini nel dicembre 2019, abbiamo realizzato un incontro pubblico presso la Facoltà di Studi Umanistici dell'Università di Cagliari, corso di laurea in Scienze della Produzione Multimediale. L'incontro, cui ha partecipato un ristretto numero di artisti circensi, aveva l'obiettivo di approfondire la riflessione su alcuni elementi venuti fuori nel corso della nostra osservazione sul campo e nel contempo di proporre nuovi temi di discussione in virtù della presenza di alcuni docenti, specialisti in vari ambiti delle discipline musicologiche, da noi invitati (Ignazio Macchiarella, Clementina Casula, Paolo Dal Molin) e di un gruppo nutrito di studenti universitari. La discussione a più voci ha arricchito notevolmente la nostra conoscenza della ricchezza culturale e musicale che il tendone Paniko porta nelle città. Uno dei risultati più sorprendenti è arrivato proprio dagli artisti invitati i quali, incuriositi e forse stupiti, in qualche maniera, di essere i soggetti della ricerca, hanno scavato nei meandri delle loro consapevolezze artistiche e delle loro conoscenze per ragionare e parlare consapevolmente dei gesti creativi e performativi che quotidianamente svolgono. Tutto ciò ha aumentato il livello di partecipazione da entrambe le parti, rendendo ancora più intense le condizioni del nostro scambio di saperi⁴.

³ Il documentario *La musica nel Circo Paniko* è depositato nel canale YouTube *Musica Acrobatica*: <https://youtu.be/ilanfdz5CGE>.

⁴ Vogliamo precisare che in questa prima fase della ricerca abbiamo deciso di non soffermarci sul rapporto tra circo e audience (aspettative, riflessioni, reazioni, interazioni). Riteniamo che questo argomento sia di importanza tale da necessitare uno studio apposito: «Al momento non vi sono dati ufficiali sul pubblico italiano del circo contemporaneo [...]. Al di là dei numeri e dati di ricerche ancora in corso, emerge anche in Italia [...] un pubblico che non è solo spettatore ma che si lascia coinvolgere in attività 'attorno al circo'» (Campo 2019: 120). Questo coinvolgimento di cui scrive la Campo è un'esperienza tipica anche del pubblico che ruota attorno al Paniko. Si svolge fuori dallo

Mettendo alla prova le conoscenze acquisite sul rapporto musica/gesto, abbiamo scelto di approfondire il nostro discorso attraverso l’analisi di due performances significative: una all’interno dello spettacolo *Gran Cabaret*, una in un altro intitolato *Panikyuuri*. Entrambe le performances sono formate, per la parte gestuale, dallo stesso numero di danza aerea sui tessuti e, per la parte musicale, nel primo caso dall’arrangiamento del brano *Yèkèrmo Sèw* di Mulatu Astatke e nel secondo dalla rivisitazione di un pezzo già interpretato da Mina, *Les cornichons*.

L’aver trascorso dei periodi di tempo con il circo e l’adattamento alle modalità di socializzazione e dialogo vigenti al suo interno ci hanno permesso di osservare e quindi di proporre alcune riflessioni sul modo che il Paniko ha di fare musica e creare continue esperienze sonore condivise.

Un collettivo aperto

Il circo è un mondo tanto affascinante quanto opaco: se ne parla molto, pur sapendone spesso poco o nulla. Una creatura a molte facce, in grado di evocare sia un universo di magia che un cosmo di confusione, sia il rigore che l’anarchia (Serena 2008: XIII).

Alla luce di quanto gli stessi protagonisti ci hanno illustrato, il Circo Paniko nasce nel 2009 dall’incontro di otto artisti di strada in viaggio da Nuova Delhi a Perugia; presto diventa un collettivo nomade di circa venti artisti non discendenti da famiglie di circo tradizionale e provenienti da diverse parti d’Italia e d’Europa.

I nostri interlocutori hanno più volte sottolineato come il Paniko sia un contenitore che si riempie di contenuti e significati diversi in base alle persone che stanno sotto il tendone a spicchi giallo e blu. Ci sono tante differenze all’interno del collettivo: alcuni sono artisti autodidatti, i quali non hanno frequentato studi accademici e la cui conoscenza si basa su esperienze dirette; altri invece provengono da scuole professionali di circo,

chapiteau e oltre lo spazio della performance attraverso laboratori musicali ed acrobatici, e, prima e dopo ogni spettacolo, con il ciarlare sotto il *Canguro* – piccola tenda/bar di accoglienza – a suon di swing e cumbia.

ma c'è anche chi è stato incontrato per caso ed è stato attratto da questa compagnia, come fosse una calamita, entrando a farne parte.

Una delle caratteristiche del collettivo è l'organizzazione interna orizzontale, cioè priva di gerarchie, basata sul confronto e sulla condivisione. Nella rivista "Juggling Magazine" gli artisti evidenziano alcuni aspetti in proposito:

Svolgiamo a turno tutte le mansioni necessarie, curiamo direttamente la direzione artistica del nostro lavoro, auto-producendo i nostri progetti. Lo spettacolo è la punta dell'iceberg del nostro agire, che si realizza nella vita quotidiana fatta di incontro, di ascolto e confronto, di condivisione e di tempo investito in ricerca artistica, in cui complessità e bellezza viaggiano assieme (Bassi, Panazza 2018: 7).

Paniko si inserisce perfettamente nella cornice del circo contemporaneo, che fonde insieme molteplici codici espressivi – passando dalla danza al teatro, dalla musica al clown – grazie ai quali viene prodotta una cellula di significato all'interno degli spettacoli. Questi non si costituiscono più soltanto di una serie disarticolata di numeri come accadeva nel circo tradizionale, ma fanno parte di un progetto unitario che sposa la filosofia dell'arte di strada e del cappello (De Ritis, 2017: 9-13).

Si intende quest'ultimo elemento come simbolo dei *Buskers*, i quali utilizzano la formula dell'ingresso libero e dell'offerta, normalmente in denaro, al concludersi dello spettacolo. Non dev'essere rigorosamente un cappello, ma un contenitore spesso bizzarro che rappresenta uno scambio tra l'artista, il quale dona la sua performance, e lo spettatore che offre un suo riconoscimento per l'esibizione. Per citare Raffaele De Ritis:

Il fenomeno del cosiddetto Nuovo Circo (o *nouveau cirque*, per usare un francesismo in uso) ha preso ormai le caratteristiche di 'genere' dello spettacolo dal vivo, complementare e autonomo rispetto alle altre arti [...], si potrebbe delinearlo come uno stile di creazione e ricerca circense emerso negli anni '90 che sposta le tecniche del circo dalla loro funzione tradizionale avvicinandosi agli sviluppi di teatro e della danza contemporanea. Questa forma [...] usa le tecniche del

circo non al semplice fine del virtuosismo fisico, ma al servizio di una drammaturgia evocatrice di immagini (De Ritis 2001: 27).

Creazione del numero

Tra dicembre e gennaio 2019 il Circo Paniko torna in Sardegna e pianta il suo tendone proprio a Cagliari, proponendo uno spettacolo intitolato *Gran Cabaret*⁵, in cui ancora una volta è la musica a dominare la scena, dall’inizio alla fine. Sin da subito, durante prove e chiacchierate insieme agli artisti, veniva spesso ribadita l’importanza che la musica ha sempre avuto nel loro linguaggio e, di conseguenza, nella costruzione dello spettacolo.

Rispetto all’ideazione dei singoli pezzi all’interno di un cabaret, affiora una visione univoca, di acrobati e musicisti, derivante da alcuni metodi di creazione che dipendono da molteplici fattori: nel caso in cui l’acrobata abbia un numero già pronto e dunque determinato da un preciso ritmo e movimento, sarà lui a dover dare delle indicazioni ai musicisti; quando, invece, si costruisce un nuovo numero, musicisti e acrobati lavorano insieme alla realizzazione.

In entrambi i casi l’aspetto determinante dal quale dipende il processo di creazione è il tempo. Tale elemento delinea alcuni possibili sviluppi di produzione artistica: nel caso in cui non si abbia a disposizione tanto tempo per la creazione di uno spettacolo, è possibile intraprendere due percorsi. Nel primo caso si parte da un numero già strutturato di acrobatica o di giocoleria, al quale i musicisti adattano un brano musicale tendenzialmente già esistente e conosciuto, arrangiandolo in modo tale da suggerire l’atmosfera di cui la performance necessita; nel secondo caso, invece, si parte dalla scelta della musica, che può essere ad esempio dettata dal crescendo della struttura narrativa cabarettistica, arrivando solo in un secondo momento all’inserimento e adattamento del gesto scenico.

⁵ Da loro così presentato: «12 artisti concentrati in 70 minuti di puro Paniko! musica dal vivo / circo / teatro / comicità per un distillato di adrenalina fuori dal tempo».

Se, diversamente, il tempo destinato alla produzione, alla cura e alla preparazione dello spettacolo è lungo, e presumibilmente il tessuto narrativo più complesso, musica e movimento vengono ideati parallelamente attraverso un continuo scambio tra questi due universi. Tale processo presuppone dei momenti in cui acrobati e musicisti lavorano separatamente all'invenzione e progettazione dei pezzi, e degli altri momenti in cui invece è fondamentale il confronto e la condivisione di idee. In questo sviluppo creativo aumenta inoltre la possibilità che vengano impiegate delle musiche originali composte dagli stessi musicisti per lo specifico spettacolo.

Un modello di creazione è stato illustrato da Federico Bassi (specializzato nell'arte del funambolismo) nel corso dell'incontro all'università. L'esempio esposto, relativo a un numero di movimento e frutto di quattro anni di sperimentazione, è eseguito sopra un attrezzo a forma di mezzaluna ed accompagnato da una musica appositamente composta per pianoforte e batteria. Il disegno teorico mostrato durante la presentazione è stato concretizzato dallo stesso compositore Nicolò Toschi; l'autore, attraverso un gioco speculare, rappresenta graficamente il pentagramma con le note di riferimento – do, mi bemolle, sol, fa – connesse ai movimenti dell'acrobata sull'attrezzo (fig. 1).

Nella messa in scena del *Gran Cabaret* a Cagliari, il numero di funambolismo è stato riarrangiato dall'ensemble di musicisti facenti parte dello spettacolo – composto da batteria, basso, diamonica, marimba e fiati – che hanno seguito le precise indicazioni del funambolo.

Sempre durante l'incontro all'università, il musicista Sebastian Trevisan ha proposto un paragone interessante per spiegare meglio la costruzione musicale, tramite la comparazione con il gioco *Dixit*. Quest'ultimo è un gioco di narrazione composto da delle carte illustrative, il cui scopo è quello di rendere esplicita la sensazione o il pensiero che evoca la carta. Il lavoro dei musicisti, dunque, non si concretizza nella descrizione musicale dei movimenti corporei dell'acrobata; piuttosto, l'intento è di interpretare ciò che suscita il numero attraverso la musica.

Un elemento da non trascurare è la disciplina artistica. Il movimento corporeo di alcune delle arti performative circensi non sempre è adattabile ai diversi tempi musicali; anzi, spesso è la musica che si adegua al gesto.

Ad esempio, in una performance di funambolismo è più probabile che siano i musicisti a seguire i passi e i movimenti dell’acrobata, poiché essendo un’arte basata sull’equilibrio e sulla concentrazione vi è una maggiore possibilità d’errore o di incertezza del movimento dovuto alla deconcentrazione.

Per la buona costruzione di un numero si lavora individuando i *top musicali*, da loro descritti come accentuazioni musicali di parti salienti dei numeri acrobatici: per esempio attraverso l’accelerazione o il rallentamento del ritmo nei momenti particolarmente complessi, in cui la tensione è alta, oppure molto più semplicemente per accompagnare il finale; ad ogni modo l’obiettivo è sempre quello di sorprendere il pubblico.

Un’ulteriore particolarità del Paniko è il ‘processo alchemico di trasformazione’, come ha spiegato Nicolò Antioco Ximenes durante l’incontro, cioè la mancanza di ruoli fissi. Secondo il collettivo le produzioni migliori e originali sono proprio quelle dove non si hanno dei ruoli prefissati, in cui musicisti e attori si mescolano durante tutto lo spettacolo. La loro versatilità è messa in atto nel momento in cui in scena suonano tutti, attori e acrobati; mentre i musicisti trasformano le loro capacità musicali in recitative. Questo elemento si può percepire anche a livello scenografico, in quanto non vi è mai una separazione tra palcoscenico, abitualmente riservato agli attori, e fossa orchestrale.

Un esempio di tale processo di trasformazione è stato ipotizzato da loro stessi: un giocoliere che entra a far parte della compagnia con le clave in mano potrebbe sempre diventare un trombonista e intraprendere la sua nuova strada dentro e fuori dal tendone. Ciò potrebbe realizzarsi grazie soprattutto al potere ‘stravolgente’ della dimensione di scambio, supportata da tutto il collettivo.

Il Sound Paniko

La principale funzione della musica è di coinvolgere le persone in un’esperienza comunitaria nell’ambito della loro vita culturale (Blacking 1973: 67).

Per quanto riguarda propriamente la musica, abbiamo osservato che ogni componente del Paniko collabora per la scelta dei pezzi e per la loro rielaborazione, senza che siano stabiliti dei ruoli statici e definiti: questo consente di avere una vastissima varietà di stili musicali. Nel caso specifico del *Gran Cabaret* portato a Cagliari tra dicembre 2018 e gennaio 2019, sono presenti, per citarne alcuni, brani funky, di musica greca, di marimba. Più in generale le scelte stilistiche scaturiscono e dipendono principalmente dagli strumenti musicali presenti per ogni specifico spettacolo.

Una caratteristica del collettivo è quella di essere molto ampio: molteplici artisti gravitano attorno al tendone. A seconda del luogo in cui quest'ultimo si sposta si ha la possibilità di far nascere delle produzioni musicali diverse, perché più o meno numerosi e vari possono essere i musicisti chiamati in causa e, di conseguenza, gli strumenti musicali in azione.

Un altro aspetto da considerare riguarda invece l'atmosfera che viene conferita dall'ensemble di cui si compone ogni spettacolo. Prendendo nuovamente come esempio il *Gran Cabaret*, qui i musicisti hanno dichiaratamente interpretato il loro ruolo tramite la scelta di un tema: il viaggio nel tempo e nello spazio. Grazie al gioco di musiche, rumori e cigolii generati dalla struttura – composta da assi e ruote di ferro – all'interno della quale stava l'ensemble, la loro intenzione è stata quella di creare un ambiente immaginario, quello del viaggio appunto, che costituisse il nucleo narrativo della rappresentazione. Facilmente riconoscibile è diventato così il modo in cui suonavano, inconfondibile firma di quel determinato spettacolo. L'intenzione del Paniko potrebbe dunque essere non tanto quella di generare un sound specifico che accompagna il collettivo in tutte le sue produzioni, quanto piuttosto quella di plasmare tanti sound, ognuno caratteristico di una particolare creazione.

Come ci spiegano i musicisti nelle interviste, agli inizi della loro esperienza sotto *chapiteau* quello che era lo stile riconoscibile del Paniko, influenzato principalmente dai ritmi della cumbia e dello swing, è successivamente confluito nel progetto della *Royal Circus Ostrica*, orchestra composta da un numero variabile di musicisti, nata dalla fusione di più esperienze artistiche che uniscono musica balcanica, cumbia e swing. La *Royal* ha assistito a diverse modificazioni, sia per quanto riguarda la

formazione sia nel nome, ma in principio nasceva semplicemente come orchestra del circo, che si staccava dalla tenda come unità a sé stante per portare la sua musica nei più disparati contesti con l'intento dichiarato di interpretare lo spirito del tempo e far ballare. Questa esperienza rientra perfettamente nel fenomeno, nato intorno al 2000, delle cosiddette *fanfares de cirque* che si esibiscono sotto il tendone così come in strada, tra le quali una delle più conosciute è la formazione *Circa Tsuica* che si definisce «formazione musicale che fa circo» (Campo, Serena 2019: 96).

Come ci racconta Francesca Palombo durante un'intervista, Paniko racchiude in sé anche il concetto di *clown musicale* che unisce il mondo della musica a quello del teatro comico e che sperimenta le possibilità drammaturgiche degli strumenti musicali in funzione della comicità. Ciò rende la musica assoluta protagonista e non più relegata a mero accompagnamento: gli strumenti musicali diventano veri e propri partner del musicista/clown, il quale ne stravolge così la funzione originaria. Le molteplici facce sonore su cui ci siamo soffermate costituiscono, così, l'originale personalità del Circo Paniko che, se da una parte rientra perfettamente nei canoni della cornice contemporanea delle arti circensi, dall'altra resta unico e riconoscibile per le sue specificità.

Dalle lunghe chiacchierate è emerso un dato importante: fondamentale, per lavorare sui loro contrasti, è la conoscenza approfondita degli stili musicali, utile a generare comicità o drammaticità. Uno degli aspetti caratteristici della musica comica è proprio quello della produzione di paradossi, che diventano divertenti grazie alla trasformazione e alla combinazione di più generi. Uno di quelli che meglio si presta a tale gioco è la musica cosiddetta classica, che, per questo motivo, viene molto utilizzata e stravolta dal collettivo all'interno delle loro produzioni.

La sottile linea che lega tutti questi passaggi resta costantemente la musica suonata dal vivo, che viene considerata da loro stessi come un'acrobata in più, un elemento che crea l'ambiente, l'atmosfera e la densità in cui gli spettacoli navigano, un momento che si distingue dalla musica intesa come sottofondo perenne che funge da tappeto sonoro. Essendo la musica un suono umanamente organizzato, anche in questo caso la forza della cultura e della socialità dell'esperienza sonora contribuisce alla costruzione del sound.

Dalle varie interviste e chiacchierate pare che gli artisti del Paniko abbiano un'opinione unanime verso ciò che rappresenta la musica e la sua percezione da parte del pubblico: ogni singola persona, partecipando a questa esperienza, attribuisce alle loro musicalità un determinato valore simbolico che crea così l'idea e l'identità dell'atmosfera Paniko. Nella loro visione la musica da circo, dunque, non è specifica, ma crea un *sound group* che traccia specifici codici simbolici entro i quali chiunque può riconoscersi (Macchiarella 2015: 65-68). Gruppi di questo tipo vengono a formarsi quando delle persone volontariamente scelgono di identificarsi nei valori di una determinata musica e la scelta di appartenere a un particolare gruppo può diventare, come in questo caso specifico, un potente mezzo di auto-rappresentazione.

L'esperienza del Paniko non si può dunque circoscrivere e far rientrare in un genere musicale. Senza dubbio la loro ampia gamma di sound è definita anche dal fatto che quasi nessuno dei musicisti proviene da studi accademici e conservatoriali, perciò l'unione e l'incastro dei generi avviene anche grazie alla dimensione legata al continuo apprendimento e riadattamento che contraddistingue la compagnia. Il tutto si concretizza nella performance, culmine dell'esperienza Paniko e momento in cui il suono diventa evento di relazione inteso come scambio musicale e sociale.

Circo contemporaneo e arti performative

Per comprendere al meglio l'idea di performance, si potrebbe partire dalla poliedricità e polisemanticità del termine stesso. Non è semplice individuare un'idea già delineata di performance in cui possano rientrare le esperienze del circo contemporaneo. Per questo motivo abbiamo preso in considerazione alcune delle riflessioni più significative per poi arrivare ad ulteriori ragionamenti scaturiti dalla ricerca sul campo.

Secondo le teorie di John Blacking (1973), la performance sarebbe un processo di interazione sociale in cui si produce il significato musicale di una determinata cultura. Secondo un'altra prospettiva interessante, «lo studio della performance abbraccia numerosi livelli d'analisi perché prende in considerazione l'aspetto pluridimensionale della realtà

musicale» (Cámara de Landa 2014: 194). Perciò tale termine racchiude in sé lo studio del modo in cui la musica viene realizzata e percepita, e l’analisi dell’interazione umana, in senso culturale e antropologico, che determina l’evento.

Ovviamente il suono musicale varia in relazione al contesto della performance e per cogliere queste variabili è necessario utilizzare un modello analitico capace di rappresentarle e descriverle. Svolgendo una prima osservazione all’interno del perimetro circolare del tendone, spiccano tutti gli elementi chiave del modello di cultura musicale fissato dall’etnomusicologo Jeff Todd Titon, il quale si basa sulla musica percepita attraverso la sua esecuzione. Lo schema proposto da Titon si sviluppa in cerchi concentrici: partendo dal centro si trovano musica, esecutori, pubblico, tempo e spazio, ossia tutti gli elementi fondamentali dell’irripetibilità dell’evento e dell’interazione tra suoni e persone.

La cosa più importante da capire a proposito dell’esecuzione è che questa si sviluppa sulla base di regole e procedure condivise. Queste regole permettono ai musicisti di suonare insieme e di intendersi reciprocamente e con gli spettatori. Gli esecutori non discutono la maggior parte delle regole: le hanno assimilate. [...] Regole e procedure accettate danno forma anche al comportamento del pubblico. [...] Nel nostro modello di cultura musicale, la musica nel corso dell’esecuzione viene intesa come suono organizzato in modo significativo, che procede per regole. Trovare queste regole diventa compito di analisi (Titon 2002: 3-4).

In questo caso specifico, nell’*hic et nunc* dello spettacolo, non si può parlare esclusivamente di performance musicale poiché la musica non può essere separata dal racconto e dall’azione teatrale e corporale della scena. Se le componenti auditive e visive venissero scisse, la musica acquisirebbe un significato diverso o dovrebbe essere riadattata. Come affermano i musicisti stessi, facendo riferimento a dei concerti con repertori degli spettacoli, la struttura musicale, con i suoi *top*, è studiata appositamente per essere accompagnata dai virtuosismi degli acrobati. Potremmo allora affermare che le arti introdotte dal circo sotto lo *chapiteau* sono intrinsecamente performative – come evidenzia Fabrizio Deriu:

Le arti (propriamente) performative sono quelle il cui materiale di costruzione è attività performativa: teatro, danza e musica in atto (non la loro registrazione e/o fruizione audiovisiva, né la letteratura) [...] ma appunto aspetti e implicazioni della loro dimensione attiva e pratica. [...] quali sono i caratteri comuni che fungono da loro contrassegno specifico?

- a) l'azione come 'materiale di costruzione' (il 'comportamento vivente' dell'uomo);
- b) la dimensione appunto 'dal vivo';
- c) la presenza di un 'doppio piano' nel comportamento performativo (Deriu 2011: 187-189).

Accogliendo la prospettiva di Deriu riteniamo che una delle caratteristiche principali proprie della performance sia la stratificazione dell'azione di tutte le arti (per esempio danza, teatro e musica) che presuppongono un agire sempre legato all'eseguire. Un duplice significato: portare in scena ciò che si è tanto provato con la consapevolezza dell'irripetibilità di ogni esecuzione a causa del diverso scambio che avverrà non solo tra chi sta in scena, ma anche nell'interazione con il pubblico.

Il rapporto con quest'ultimo, come ci hanno raccontato i circensi, varia ed influisce sulla performance a seconda delle intenzioni della compagnia. In alcuni numeri l'artista cerca volontariamente l'interazione e il pubblico diventa anch'esso protagonista della messa in scena. Ad esempio, Nicolò Antioco Ximenes ci ha parlato del clown come di un *performer* che lavora attraverso lo scambio con gli spettatori e il cui gioco riesce proprio quando questi ultimi, allentando la tensione, si lasciano trasportare in una dimensione extra quotidiana. Esistono però altre occasioni in cui si sceglie di non cercare il contatto diretto, ma di portare avanti lo spettacolo senza farsi troppo influenzare dalle emozioni suscitate.

Analisi frame by frame: rapporto tra musica e movimento

Per dimostrare in modo tangibile il rapporto tra musica e movimento all'interno degli spettacoli firmati Circo Paniko, abbiamo deciso di

analizzare un numero di danza aerea presente sia nel *Cabaret* rappresentato a Cagliari (2018/2019), sia in *Panikyuuuri*, messo in scena ad Assemini (2019/2020). La caratteristica peculiare di queste due rappresentazioni riguarda proprio l’ambito musicale, in quanto avviene un vero e proprio stravolgimento sonoro.

La musica del primo numero analizzato trae esplicitamente spunto dal brano intitolato *Yèkèrmo Sèw*⁶ del compositore e vibrafonista etiope Mulatu Astatke, inciso nel disco *Éthiopiquest 4: Ethio Jazz & Musique Instrumentale 1969-1974*.

Mulatu Astatke è stato riconosciuto come padre del genere *ethio jazz*, che mescola la tradizione musicale etiope con il jazz afroamericano, le melodie religiose copte e la musica latina (Assante 2013).

L’ensemble dell’incisione originale comprende batteria, basso, chitarra elettrica, pianoforte elettrico, tromba e sax tenore; la sua struttura è ciclica e composta da un intro, un primo ed un secondo tema che si alternano a degli assoli di pianoforte e chitarra. Il ritmo è binario, in quattro quarti, con un andamento regolare e ripetitivo. Ciò è percepibile sin dal primo ascolto, grazie alla scansione data dalla tecnica del *cross stick*⁷.

La band di *Gran Cabaret* ha riadattato *Yèkèrmo Sèw* per il numero di danza aerea. Gli strumenti musicali utilizzati in questo caso sono stati batteria, vibrafono, basso elettrico, sax tenore, flauto traverso e diamonica. La loro esecuzione rispetta, nella struttura melodica armonica, nel ritmo e durata, il brano originale. Attacca un intro di batteria e vibrafono seguito dall’alternanza del primo e del secondo tema, ai quali si mescolano, in ordine, assoli di flauto traverso, diamonica e sax tenore. Differente è invece il finale che in questo caso si conclude con un *fade out*⁸ del primo tema, mentre nella versione di Astatke termina con il concludersi del secondo tema.

⁶ Brano scelto e rielaborato dai musicisti del Circo Paniko.

⁷ Il *cross stick* è una tecnica musicale che utilizza un’estremità della bacchetta per percuotere il bordo metallico del rullante, e l’altra estremità appoggiata alla pelle dello stesso.

⁸ Il *fade out* è una dissolvenza sonora nella chiusura del brano musicale.

Per quanto riguarda la seconda messa in scena osservata, la musica fa riferimento a una canzone di Nino Ferrer, *Les cornichons*, nella reinterpretazione di Mina contenuta nell'album *Uiallalla vol.1/2*, pubblicato nel 1989. Sul web si trovano tanti adattamenti del pezzo, questa però è la specifica versione che i musicisti ci hanno detto di aver scelto⁹.

In questo caso tante sono le differenze fra l'esecuzione dei musicisti del Paniko e il brano originale. La prima e più facilmente individuabile riguarda gli strumenti utilizzati. Nell'incisione discografica sono presenti batteria, percussioni, basso, chitarra, piano, organo, sintetizzatore, sax alto, sax baritono, tromba, trombone e voce; nell'interpretazione all'interno dello spettacolo *Panikyuuri* troviamo, invece, batteria, contrabbasso, flauto traverso, sax tenore, fisarmonica e voce. *Les cornichons* è un brano vivace, cantabile e facilmente riconoscibile. Il discorso musicale ha un andamento lineare strutturato in intro, primo tema, secondo tema, strofa e assolo strumentale. Il ritmo è accattivante, scandito dalla batteria e dalle percussioni. La voce della cantante Mina ha un ruolo di spicco e il testo è in lingua francese. Perciò, nella messa in scena di *Panikyuuri*, per quanto riguarda il numero di danza aerea già esistente in *Gran Cabaret*, i musicisti hanno sostituito il brano *Yèkèrmo Sèw* con l'arrangiamento de *Les cornichons*.

Si alternano la voce, che esegue il testo originale in lingua francese, e la melodia del primo tema messo in musica dal sax tenore. Il canto, non più protagonista, lascia spazio a sax e batteria i quali diventano gli strumenti di spicco e impongono una cadenza ritmica marcata. Per esigenze pratiche del movimento acrobatico la durata del pezzo musicale risulta più lunga grazie all'inserimento di più assoli, da 2:58 minuti si arriva a 4:95 nella performance analizzata.

Abbiamo realizzato delle tabelle analitiche scegliendo come punto di partenza il movimento, poiché, ribadiamo, questo rimane invariato in entrambi gli spettacoli¹⁰. Come riferimento si troveranno infatti alcuni

⁹ Brano scelto e rielaborato dai musicisti del Circo Paniko.

¹⁰ Per meglio esemplificare il nostro lavoro abbiamo realizzato un video contenente le tabelle oggetto di studio e le clip musicali corrispondenti, depositato sulla pagina YouTube *Musica Acrobatica*:

fotogrammi essenziali delle riprese effettuate sul campo, selezionati e modificati (ritaglio e ingrandimento) per facilitarne la descrizione, al di sotto dei quali, in corrispondenza, si troveranno delle barre colorate che evidenziano i precisi stacchi e i *top musicali*¹¹.

La scelta di tale procedimento è nata dalla ricerca di un metodo di analisi che rendesse evidente l’interazione tra movimento, musica e pubblico. Per questo motivo abbiamo preso come punti di riferimento il metodo videografico ideato da Regula Burckhardt Qureshi (Magrini 1995: 234-235) e la trascrizione *frame-by-frame* di Kubik (D’Amico 2012: 113-115), ideati entrambi per l’esigenza di trascrizione e scomposizione di una performance.

In questo caso è la ritmica a risaltare maggiormente: la batteria è lo strumento prediletto dall’acrobata in scena ed è utilizzato, sotto suo consiglio, non solo per scandire i movimenti del pezzo ma anche per creare attimi di suspense nel pubblico grazie ai giochi di pause e pulsazioni. Le raffigurazioni in confronto rappresentano tre momenti diversi ma essenziali del numero: una caduta (A), un movimento centrale della performance (B) e la chiusura (C).

Le tabelle 1.A e 2.A mostrano la scomposizione in fotogrammi della caduta. Il primo elemento differente è il tempo totale in cui avviene il movimento: nella prima immagine (1.A) il movimento ha una durata di quattro secondi, mentre nella seconda (2.A) l’azione analizzata ha un tempo inferiore. La velocità gestuale del movimento è data soprattutto dalla scansione ritmica della musica.

La prima caduta inizia durante l’assolo strumentale e il ritmo è marcato da alcune pulsazioni precise dovute al suono del campanaccio, il cui effetto acustico è particolarmente squillante. Nella seconda, l’inizio del movimento è segnato da un rullo detto *stroke roll*, tecnica che permette di prolungare il suono, seguito da un accento, un battere secco delle bacchette

https://www.youtube.com/watch?v=pp9jbueVKww&feature=youtu.be&ab_channel=MusicaAcrobatica. La musica contenuta nel video è stata registrata dal vivo durante gli spettacoli *Gran Cabaret* e *Panikyuuuri*.

¹¹ In gergo sono accentuazioni musicali di parti salienti dei numeri acrobatici (accelerazione o rallentamento del ritmo, intensità del volume).

su rullante. Quest'ultimo nella tabella è nominato stacco in quanto vi è una piccola pausa che coincide con l'allontanamento delle mani dell'acrobata dai tessuti (fig. 2-2.A). La discesa è accompagnata dall'assolo di flauto traverso, il quale inizia precisamente dopo lo slancio. Attraverso il suono, il flauto riesce a disegnare metaforicamente la caduta con una scala ascendente. La posa finale (fig. 7-2.A), che troviamo identica anche nel primo esempio (fig. 7-1.A), è qui enfatizzata dal suono del *crash*. Vediamo dunque come in questo caso vengono sottolineati i momenti che precedono e succedono la caduta, mentre questa rimane sospesa negli attimi di suspense che rapiscono il pubblico.

Anche nelle tabelle successive (1.B e 2.B), la musica dimostra come la componente ritmica influisca sull'andamento di un'azione performativa. La durata del movimento tra il primo e il secondo esempio ha infatti una differenza di ben quattro secondi. Nella tabella 2.B abbiamo voluto evidenziare, con le figg. 4-5, due momenti in cui l'artista guarda verso il pubblico prima di entrare nel tessuto. L'atto di rivolgersi al pubblico e cercare il suo coinvolgimento potrebbe essere il sintomo che in *Panikyuuuri*, a differenza di *Gran Cabaret*, l'acrobata interpreta per tutta la durata della rappresentazione un personaggio specifico che vi interagisce sin dall'inizio. In entrambi gli spettacoli, però, l'entrata nel tessuto dell'acrobata rappresenta un'azione centrale rispetto al numero complessivo: come confermano le tabelle sottostanti, il movimento inizia nel finale dell'assolo strumentale (sax tenore, flauto traverso). Un altro esempio del valore della componente ritmica è documentato nei fotogrammi della fig. 2 (1.B-2.B), i quali mostrano l'estensione del tessuto preceduta da un rullo su percussioni (rullante nel primo e tom/timpano nel secondo). Ciò conferma l'importanza della batteria che, ancora una volta, segna un passaggio essenziale del movimento e un cambiamento relativo alla melodia.

La fase conclusiva prevede l'analisi del finale di entrambi i numeri (1.C e 2.C). Questi due complessi esempi confermano la teoria per la quale ogni suono è correlato sempre da un movimento essenziale e preciso. Nella prima tabella (1.C) l'acrobata si avvolge lentamente nel tessuto accompagnata dal primo tema, il quale è caratterizzato da un ritmo marcato grazie alla tecnica del *cross stick* su rullante. Tra la fig. 2 e la fig. 3,

il movimento fisico non si interrompe mentre, attraverso un rullo di percussione e la sospensione del *cross stick*, vi è il passaggio alla melodia del secondo tema.

La fig. 5 e la fig. 6 sono caratterizzate da uno stacco. Tra questi due fotogrammi avviene un cambiamento essenziale per la conclusione della performance: l'artista slega il nodo del tessuto e questo suo gesto è accentuato dall'efficace suono del *ride*.

La discesa si conclude con la ripresa sonora del primo tema, anticipato dal cadenzato suono del basso elettrico. Il movimento complessivo ha una durata di 21 secondi ed è contraddistinto da una dissolvenza in chiusura, chiaramente visibile nella fig. 8 in cui, rispetto ai fotogrammi precedenti, vi è una luminosità inferiore.

Dalla tabella successiva (2.C) emergono immediatamente due differenze: la prima riguarda la durata, che risulta essere ben 8 secondi più breve; la seconda, nella fase conclusiva del numero, ha a che fare con l'assenza di un abbassamento di luce e suono. Tra la fig. 1 e la fig. 3 l'acrobata avvolge il tessuto attorno alla propria vita, mentre la band suona il secondo tema de *Les cornichons*.

La performance prosegue lineare, anche se con più velocità; ciò è dimostrato dalle figg. 4-5 in cui si presenta uno stacco: il rullo di percussioni dà un segnale all'acrobata che in quel preciso istante slega il nodo e si lascia cadere con grazia ed agilità. Di seguito, dopo un momento di pausa, la band riprende a suonare dall'intro, proseguendo con il primo tema sino alla fine del numero.

In continuo divenire

Nel corso della nostra ricerca ci siamo rese conto, ogni momento con maggior convinzione, che la sfera puramente sonora che il Circo Paniko crea, modifica e adatta di volta in volta, risulta chiaramente indivisibile dal contesto in cui esso gravita. La musica come evento è strettamente legata al tempo e alla dimensione spaziale; in questa circostanza, abbiamo partecipato e incorporato il suo significato grazie anche all'interazione con il collettivo, a un continuo scambio verbale e all'esperienza diretta e

indiretta di ascolto. Pertanto, imprescindibile per noi è stata la scelta di affrontare tale ricerca con l'utilizzo di un supporto audiovisivo: questo ci ha permesso di visualizzare la musica, di fissare nel tempo degli elementi visivi e spazio-temporali che risultano essere compartecipi della produzione musicale. Attraverso l'importanza attribuita ai momenti contestuali, è emerso come i protagonisti del nostro studio affrontino la musica non tanto come prodotto, quanto più come un processo che si sviluppa nel corso del tempo. Questo risulta influenzato da una serie di fattori imprevedibili, come il luogo in cui si sceglie di montare il tendone e, di conseguenza, i componenti dello spettacolo. Il loro fare musica va interpretato nel contesto di cui fanno parte. Perciò, con l'ausilio del documentario è stato possibile mostrare le pratiche performative, la fitta rete di interscambi tra acrobati e musicisti, i percorsi di creazione e l'apprendimento dei repertori, dando voce ai protagonisti che hanno spiegato i loro meccanismi e guidato nella loro esperienza che è diventata una scelta di vita.

Rispetto al nostro punto di partenza, che prendeva forma dal confronto musicale esistente tra il circo tradizionale e quello contemporaneo, ora capiamo che non è possibile dare delle coordinate specifiche entro cui il *sound* di quest'ultimo si muove. Lo studio ha cambiato prospettiva in corso d'opera: l'interesse non è più puntato sul *che cosa* si suona, ma piuttosto sul *come*.

Ciò che, allora, abbiamo tentato di illustrare, scoprendo il lungo lavoro che vi sta attorno, è soltanto un esempio della loro esperienza, legata imprescindibilmente al contesto degli ultimi tre anni tra San Sperate, Cagliari e Assemini. Un contesto, quindi, molto ridotto e limitato per poter proporre degli assunti validi sempre e in assoluto. Sarebbe necessario effettuare uno studio che si concentri in modo particolare sulla sfera sociale e culturale per poter possedere un quadro che riveli più dettagli, in modo tale da poter avanzare delle ipotesi e teorie più concrete.

Una strada potrebbe essere quella di svolgere lo stesso tipo di lavoro, con il medesimo metodo, per scoprire come è vissuta la musica negli altri circhi sotto *chapiteau* di cui, in questo momento, l'ambiente italiano è sempre più ricco. Grazie al lavoro sul campo sono nate delle amicizie, le quali sono state fondamentali e ci hanno permesso di scoprire un mondo

prezioso, ricco di sapere, ma fatto anche di tante difficoltà e perciò non sempre compreso. Il Paniko e la sua diversità sonora, impregnati nella quotidianità, veicolano modi di pensare, valori e significati, dando vita a un saldo mezzo per la costruzione di un'identità che mobilita, con entusiasmo, sia il collettivo sia i suoi ammiratori.

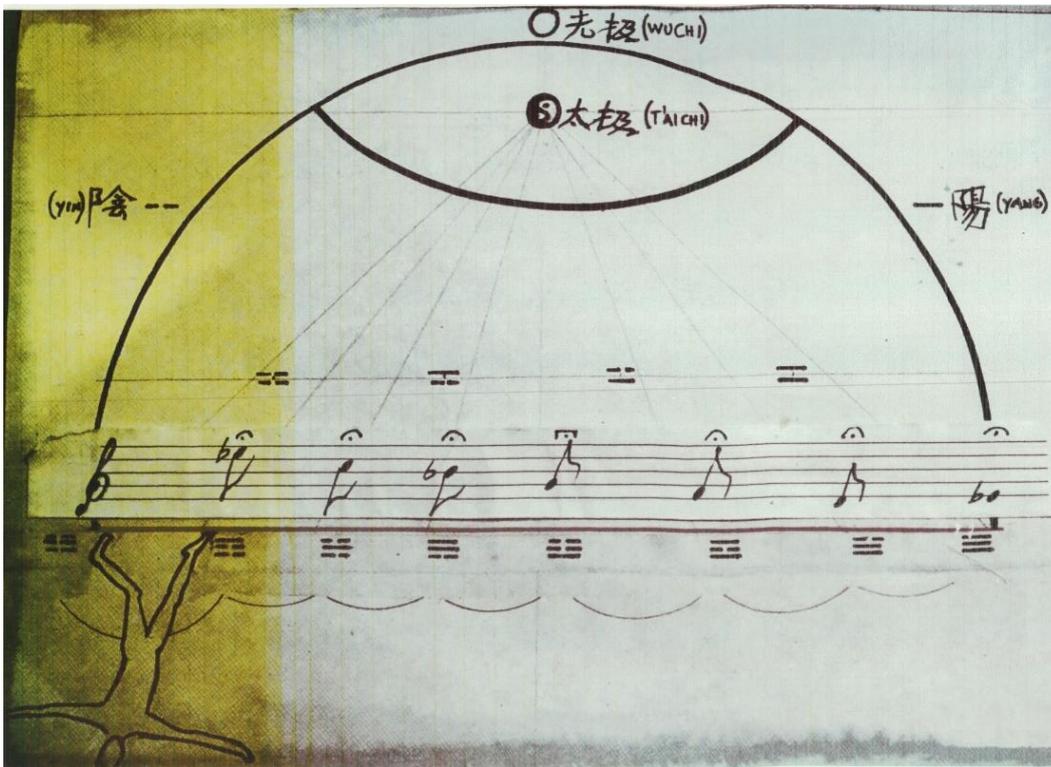


Fig. 1 - Disegno teorico del compositore per il numero di funambolismo.

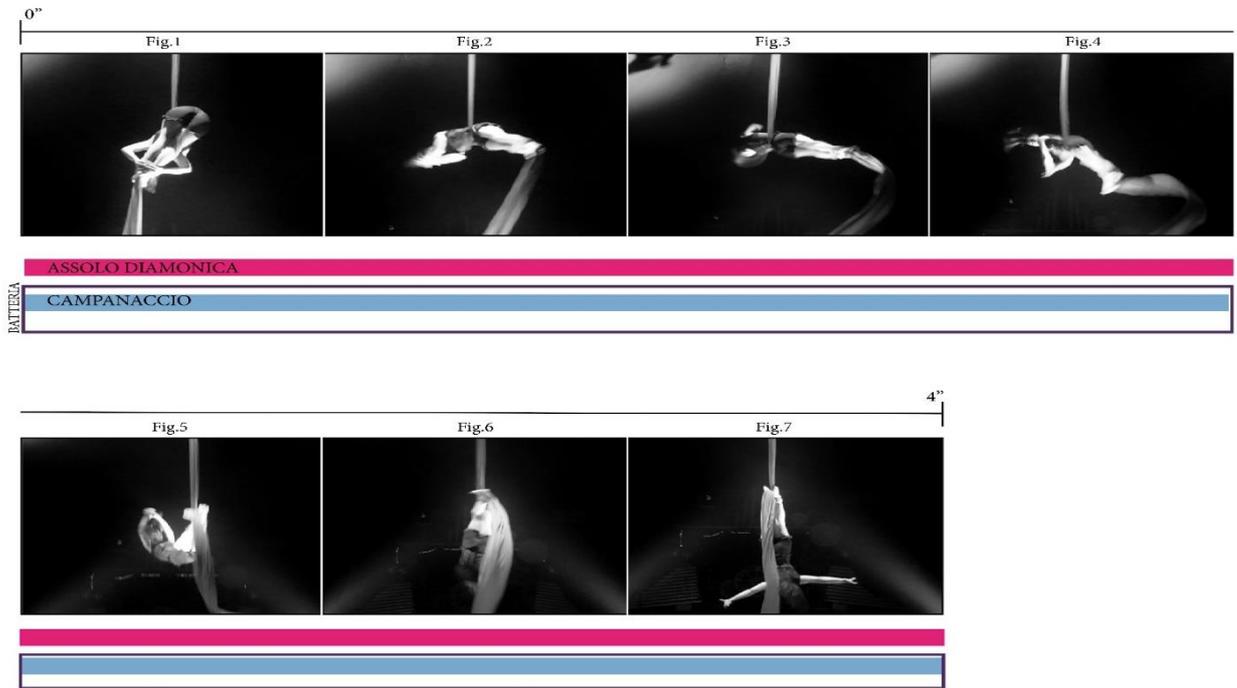


Tabella 1-1.A *Cabaret*

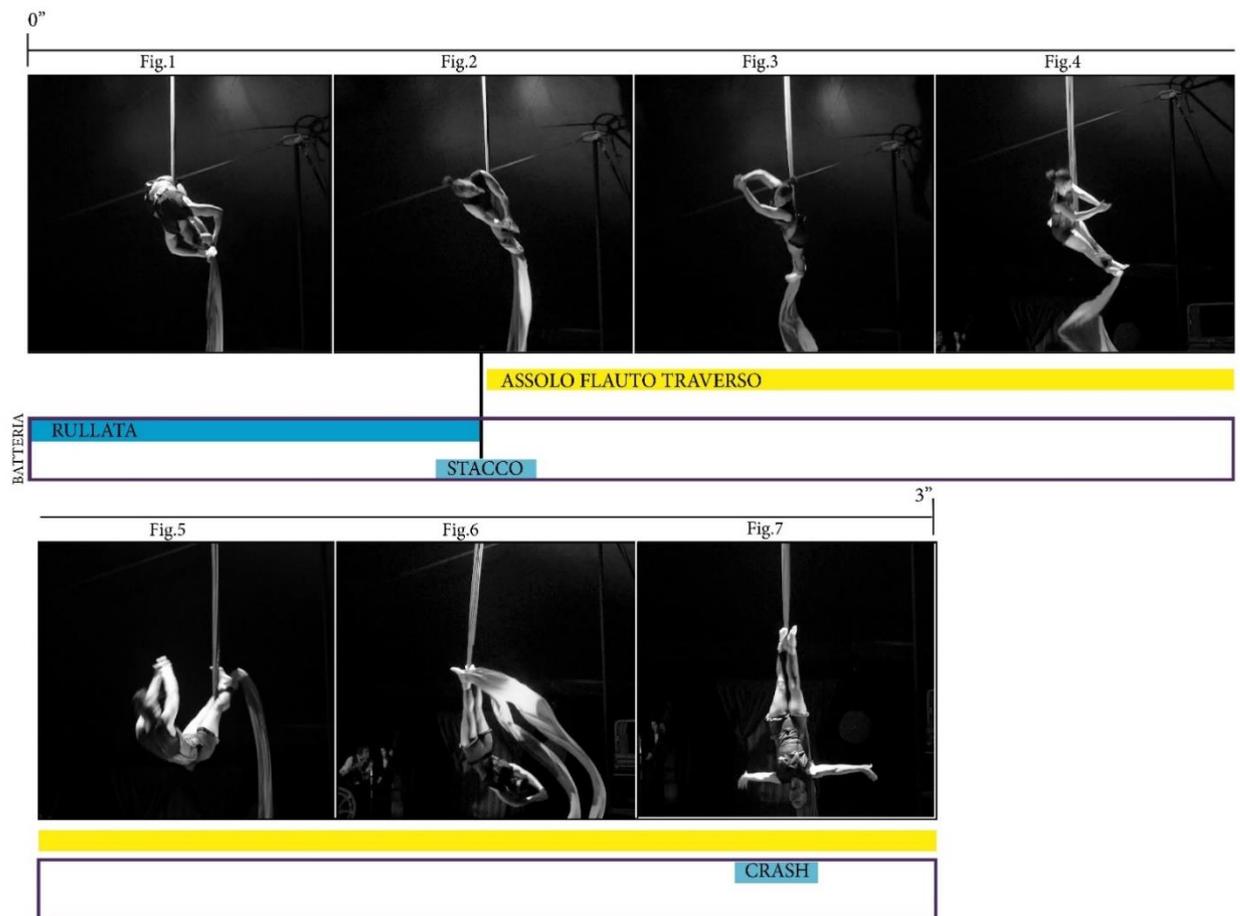


Tabella 2-2.A *Panikyuuri*

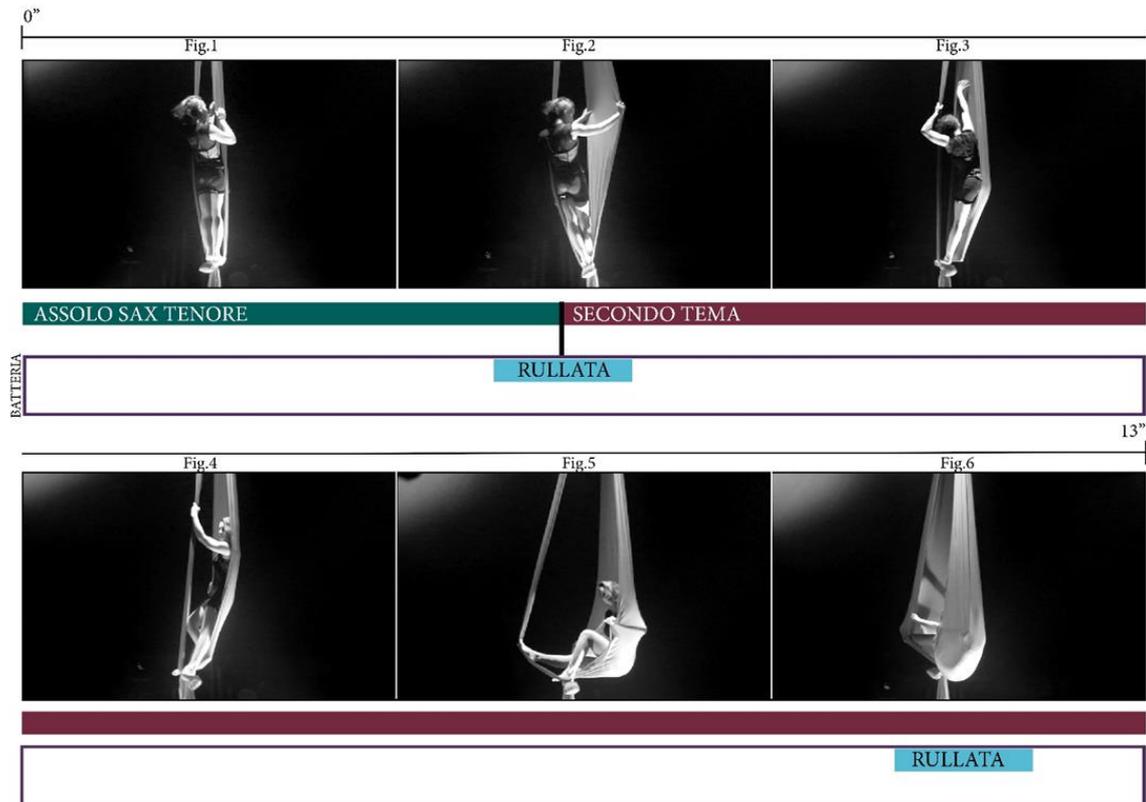


Tabella 3-1.B Cabaret

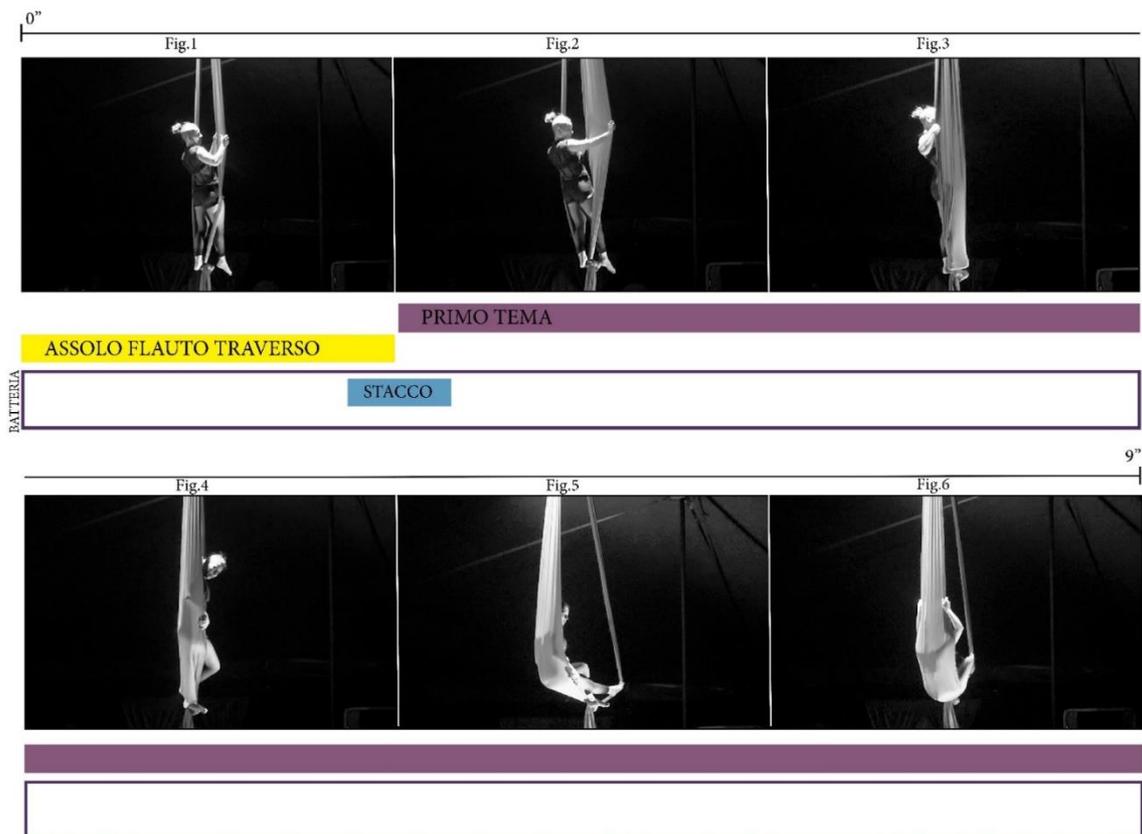


Tabella 4-2.B *Panikyuuuri*

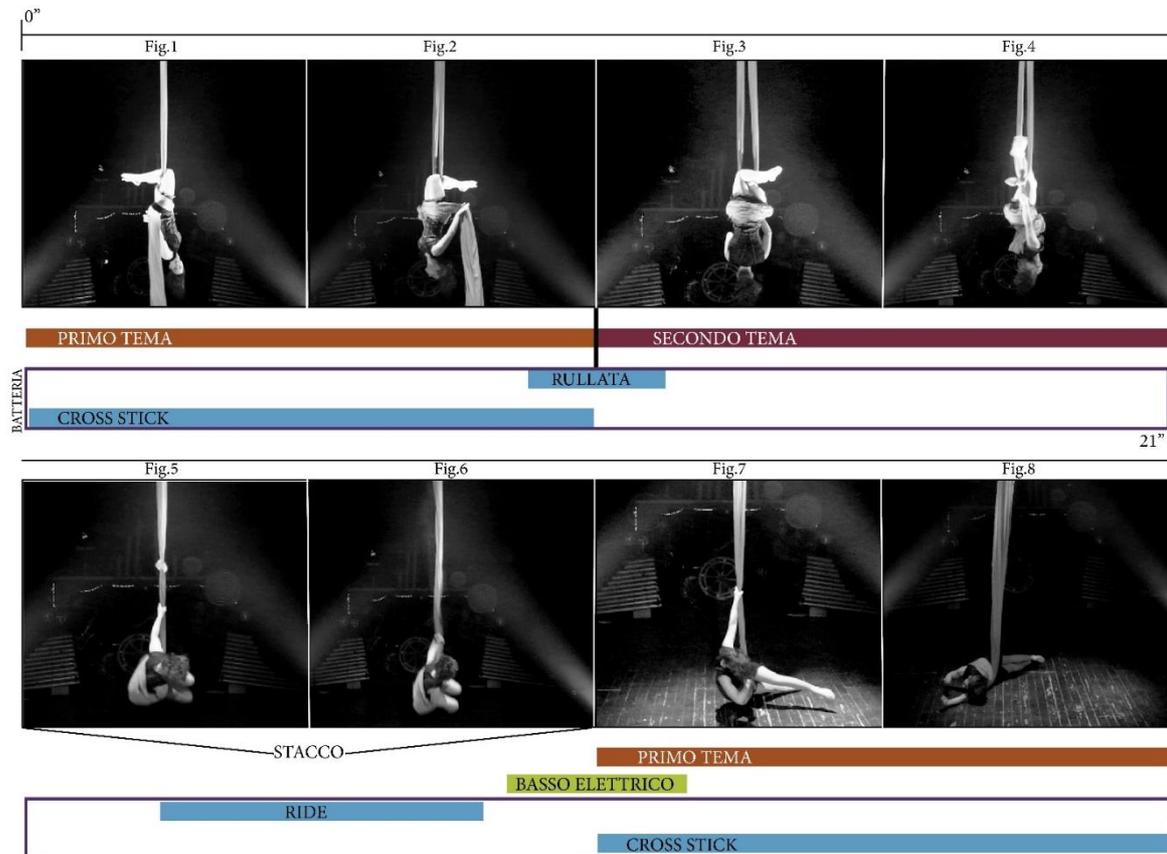


Tabella 5-1.C Cabaret



Tabella 6-2.C *Panikyuuuri*

Ringraziamenti

Ringraziamo tutto il collettivo del Circo Paniko e la Royal Circus Ostrica, in particolare Eva Lunardi, Federico Bassi, Luigi Mosso, Sebastian Trevisan, Nicolò Antioco Ximenes, Francesca Palombo, Carlo Coppadoro, Amedeo Miori, Giovanni Falvo, Danilo Desideri.

Ringraziamo inoltre il professor Ignazio Macchiarella per averci incentivato e sostenuto nel nostro lavoro di ricerca e il professor Marco Lutzu per l'aiuto tecnico.

Bibliografia

- Assante 2013 = E. Assante, *Ecco Mulatu Astatke, il padre dell'ethio-jazz: "Ho mescolato la musica che mi piaceva..."*, "La Repubblica", 23/10/2013, <https://www.repubblica.it/spettacoli/musica/2013/10/23/news/mulatu-69269333/>.
- Bassi, Panazza 2018 = F. Bassi, S. Panazza, *CPK – Un naturale approdo*, "Juggling Magazine", speciale "Città di Circo", supplemento al n. XX, 78, 2018, https://issuu.com/jugmag/docs/citta-di-circo_web.
- Blacking 1973 = J. Blacking, *How Musical is Man*, University of Washington Press, Seattle-London 1973.
- Caforio 1987 = A. Caforio, *Il circo come comunità di vita e lavoro*, Studi di Sociologia n. 4, Vita e Pensiero, Milano 1987.
- Cámara de Landa 2014 = E. Cámara de Landa, *Etnomusicologia*, Città del Sole, Reggio Calabria 2014.
- Campo, Serena 2019 = V. Campo, A. Serena, *Conoscere, creare e organizzare Circo*, Franco Angeli, Milano 2019.
- Cervellati 1956 = A. Cervellati, *Storia del circo*, Il resto del Carlino, Bologna 1956.
- Cervellati 1961 = A. Cervellati, *Storia del circo italiano – Questa sera grande spettacolo*, Edizioni Avanti!, Milano 1961.
- D'Amico 2012 = L. D'Amico, *Filmare la musica. Il documentario e l'etnomusicologia visiva*, Carocci, Roma 2012.
- De Ritis 2001 = R. De Ritis, *Arti riunite sotto il tendone* (dossier "Nuovo circo"), "Hystrio. Trimestrale di teatro e spettacolo", 3, 2001, <https://issuu.com/hystrio/docs/hystrio-2001-n.03-132p-low>.
- De Ritis 2008 = R. De Ritis, *Storia del circo. Dagli acrobati egizi al Cirque du Soleil*, Bulzoni, Roma 2008.
- De Ritis 2017 = R. De Ritis, *Tra il vecchio e il nuovo. Piccola storia recente del circo in Italia*, in *Circo contemporaneo. Riflessioni, prospettive*, a cura editoriale Corpi e Visioni, Correggio 2017.
- Deriu 2011 = F. Deriu, *Arti performative e performatività delle arti come concetti 'intrinsecamente controversi'*, "Mantichora", n. 1, 2011, pp. 178-192.

- Giarola, Serena 2011-2012 = A. Giarola, A. Serena (a cura di), *Documenti e attività 2011-2012*, Cedac, Edizioni Equilibrando, Verona 2012.
- Litta Modignani, Mantovani 2002 = A. Litta Modignani, S. Mantovani, *Il circo della memoria. Storie, numeri e dinastie di 266 famiglie circensi italiane*, Curcu & Genovese, Trento 2002.
- Macchiarella 2015 = I. Macchiarella, *Corpi sonori*, "AM Antropologia Museale", nn. 34-36, 2015, pp. 65-68.
- Macchiarella 2015 = I. Macchiarella, *Suoni osteggiati: note sulla busking music*, "Medea", I, 1, 2015, 21 pp., DOI: <https://doi.org/10.13125/medea-1852>.
- Magrini 1995 = T. Magrini, *Uomini e Suoni. Prospettive antropologiche nella ricerca musicale*, Clueb, Bologna 1995.
- Santoro 2009-2010 = A. Santoro, *La musica nel circo*, tesi di laurea in Scenografia, relatori T. Campi, R. Favaro, Accademia di Belle Arti di Brera, Milano, A.A. 2009-2010.
- Serena 2008 = A. Serena, *Storia del circo*, Mondadori, Milano 2008.
- Titon 1992 = J. T. Titon, *Music, the Public Interest, and the Practice of Ethnomusicology*, "Ethnomusicology", 36, 3, 1992, pp. 315-322, <https://www.jstor.org/stable/851865>.
- Titon 2002 = J. T. Titon, *I mondi della musica. Le musiche del mondo*, Zanichelli, Bologna 2002.

Sitografia e videografia

- Mulatu Astatke, *Éthiopiennes 4: Ethio Jazz & Musique Instrumentale*, 1969-1974, <https://www.discogs.com/it/Mulatu-Astatke%C3%A9-%C3%89thiopiennes-4-Ethio-Jazz-Musique-Instrumentale-1969-1974/release/724788>, (ultimo accesso 03/11/2020).
- Mulatu Astatke, *Yèkèrmo Sèw*, 1969, <https://youtu.be/ejgpiWZHH34>, (ultimo accesso 03/11/2020).
- Coni, Pisu 2020a = I. Coni, G. Pisu, *La musica nel Circo Paniko*, YouTube, canale "Musica Acrobatica", <https://youtu.be/ilanfdz5CGE> (ultimo accesso 07/12/2020).
- Coni, Pisu 2020b = I. Coni, G. Pisu, *Tablette - Esperienze musicali nel Circo Paniko*, YouTube, "Musica Acrobatica", <https://youtu.be/pp9jbueVKww> (ultimo accesso 09/12/2020).

Mina, *Les cornichons*, 1989, <https://youtu.be/2PEy3DmhfQY>, (ultimo accesso 03/11/2020).

Mina, *Uiallalla Vol. 1/2*, 1989, <https://www.discogs.com/it/Mina-Uiallalla-Vol-12/release/11006268>, (ultimo accesso 03/11/2020).

Le autrici

Irene Coni

Laureata in Lettere nella Facoltà di Studi Umanistici di Cagliari, con tesi dal titolo *Il valore degli archivi sonori nell'Etnomusicologia* è attualmente iscritta al corso magistrale in Scienze della Produzione Multimediale.

Nell'anno accademico 2017-2018 ha collaborato con l'Università di Cagliari e il *Labimus* (Laboratorio Interdisciplinare sulla Musica), per un lavoro di archiviazione di supporti sonori contenenti poesia improvvisata della Sardegna. Nell'anno 2018-2019 ha partecipato al progetto *Boghes* nell'assistenza tecnica per la registrazione di rosari e preghiere cantate in lingua sarda, in cento paesi della Sardegna. Dal 2018 è iniziata la realizzazione del documentario *La musica nel Circo Paniko*.

Email: ireneconi5@gmail.com

Giulia Pisu

Laureata nel 2018 in Beni Culturali e Spettacolo all'Università di Cagliari, attualmente è iscritta al corso di laurea magistrale di Scienze della Produzione Multimediale.

Tra il 2018 e il 2019 ha collaborato con l'Università degli Studi di Cagliari come assistente tecnico-scientifico per il progetto *Boghes*. Nel 2019 ha pubblicato l'articolo *Il canto politico in Italia: il caso del Galeone* sulla rivista online *Blogfoolk*. Nel 2020 ha partecipato al progetto di ricerca del *Labimus*

Irene Coni, Giulia Pisu, *Esperienze musicali nel Circo Paniko*

“Etnomusicologia e archivi sonori: canti devozionali in lingua sarda”. Nel 2020 ha pubblicato il documentario *La musica nel Circo Paniko*.

Email: pisu.giulia@gmail.com

L'articolo

Data invio: 30/10/2020

Data accettazione: 10/12/2020

Data pubblicazione: 30/12/2020

Come citare questo articolo

Irene Coni, Giulia Pisu, *Esperienze musicali nel Circo Paniko*, “Medea”, VI, 1, 2020, DOI: [10.13125/medea-4388](https://doi.org/10.13125/medea-4388)