

# I più grandi show gratis del mondo: i carnevali da Trinidad al Brasile, da Cape Town a New Orleans

CLAIRE TANCONS

Nonostante le loro profonde radici storiche e l'interesse che suscitano negli artisti contemporanei, i carnevali creoli e "diasporici" sono stati largamente trascurati dalla storia dell'arte e dalla letteratura critica. A Trinidad, in Brasile, a Cape Town e a New Orleans è dall'inizio dell'ottocento che i carnevali sono una forma d'arte di primo piano, e le parate del "West Indian Labor Day" a Brooklyn, del "Notting Hill Carnival" di Londra e del Caribana di Toronto sono nate a metà novecento. In un mondo dell'arte globale dove le nozioni di centro e di periferia sono superate – e dove biennali all'Havana, a Sao Paolo, Johannesburg, Cape Town ed ora New Orleans stanno creando nuovi poli di attenzione internazionale proprio sui luoghi dei Carnevali – è giunto il momento di riconoscere a questa forma artistica il suo giusto valore. Alla luce delle recenti tendenze multidisciplinari e dell'interesse rinnovato per le performance e le attività comunitarie, è sconcertante che un'attività artistica così intrinsecamente multimediale e collettiva come il Carnevale sia stata esclusa dalle arti per così tanto tempo. Tuttavia, anche alcune mostre sull'arte contemporanea dei Caraibi e dell'America Latina hanno sistematicamente travisato il Carnevale,<sup>1</sup> un'omissione che cominciai a correggere con

la mostra Mas': From Process to Procession, tenutasi alla Rotunda Gallery di Brooklyn nel 2007, che esponeva le opere di artisti che avevano contribuito a dei Carnevali o che se ne erano ispirati. Ci sono stati riconoscimenti occasionali dei migliori creatori di Carnevali, come Peter Minshall di Trinidad, Allison "Tootie" Montana di New Orleans e, in Prospect.1, Victor Harris, anche lui di New Orleans. E studi recenti hanno stabilito legami con il campo dell'arte performativa, come quelli di Milla Riggio in *Carnival: Culture in Action; The Trinidad Experience* (New York and London: Routledge, 2004). Ciò nonostante, i pochi libri sulle cosiddette arti del Carnevale prediligono un approccio antropologico e tendono a far prevalere la tradizione rispetto alla creatività,<sup>2</sup> e i libri sull'arte caraibica danno poco o nessun spazio al Carnevale.<sup>3</sup> Questa selezione di interpretazioni erranee e di occasioni mancate sottolinea la necessità sempre viva di inventare nuovi paradigmi per la comprensione delle pratiche artistiche che sfuggono ai canoni modernisti euro-americani, le cui traiettorie temporali scorrono parallelamente alle correnti storiche dominanti senza incrociarle. Una spiegazione per tanta trascuratezza da parte degli studi storico-artistici e dei curatori di mostre può trovarsi

nel fatto che il Carnevale è un rituale e un festival oltre che una forma d'arte. In quanto rituale e festival, si pone naturalmente come oggetto di studio del folklore e dell'antropologia, discipline che hanno forti legami con l'arte e la storia dell'arte. In quanto forma artistica, deve ancora trovare i suoi storici, i suoi critici e i suoi curatori. Per abbracciare la totalità del Carnevale, il presente saggio proverà innanzitutto a delineare questi tre aspetti da una prospettiva storica prima di esaminare le principali opere carnevalesche di Cape Town, New Orleans, del Brasile e di Trinidad. I carnevali creoli contemporanei danno corpo a valori comunitari e promuovono comportamenti collettivi che contribuiscono alla coesione delle società del Nuovo Mondo. Contengono anche elementi di inversione, di sovversione, ed altre strategie per Mikhail Bakhtin. Secoli separano le condizioni attuali di sfidare il potere e rovesciare l'autorità che sono presenti nei carnevali europei, come ha dimostrato Trinidad, Brasile, Sudafrica e del Sud degli Stati Uniti da quelle dell'Europa medievale, tuttavia è possibile fare un paragone con i carnevali che si formarono nel contesto della schiavitù e della colonizzazione, forme aggiornate della servitù e del feudalesimo. Le stesse strategie sono sempre all'opera nelle società che si sono

recentemente democratizzate e/o sbarazzate della segregazione, dove i principi egalitari sono ancora messi alla prova.<sup>4</sup> Nel loro periodo di formazione, i carnevali del Nuovo Mondo hanno adottato elementi provenienti dall'Europa, dall'Africa e dall'America e, nei Caraibi, durante il periodo successivo all'Emancipazione, dall'Asia, tramite lavoratori indiani e cinesi. Nonostante le festività abbiano luogo in momenti diversi dell'anno in questi luoghi, la dominazione coloniale europea ha determinato la loro fusione in una singola manifestazione che si conforma al calendario cristiano. Tradizionalmente il carnevale ha luogo durante il periodo di Natale/Capodanno nelle antiche colonie olandesi o britanniche influenzate dal protestantesimo – come Cape Town – e durante il periodo pre-Lenten (pre-quaresima), che culmina con il Martedì Grasso, nei paesi a dominanza cattolica – principalmente ex-colonie portoghesi, spagnole o francesi. Il Carnevale è un'arte popolare performativa e polivalente paragonabile al teatro dell'antichità o, più vicino a noi, all'opera. Nelle sue versioni più elaborate, prende la forma di quadri in movimento o di mostra enciclopedica visualizzata attraverso scene narrative di portata simbolica o archetipica. Il Carnevale è una forma artistica processionale e basata sulla durata, il suo palco principale è la strada e il suo veicolo primario è l'essere umano. In quanto forma artistica performativa e spettacolo di massa, il Carnevale incanala l'energia degli individui e delle masse in movimenti liberi o coreografati, potenziati da costumi e maschere con livelli di sofisticazione e risultati estetici diversi (fango e vernice per J'ouvert a Trinidad; bikini in Brasile; sculture cinetiche, nel caso di Peter Minshall), accessori come bandiere, fazzoletti, stendardi, piccole eliche ed oggetti da lanciare al pubblico, come palline – e noci di cocco, un'usanza degli "Zulu" – a New Orleans. I festeggianti camminano o sono trasportati su dei carri che funzionano come unità scultoree mobili in Brasile e a New Orleans. L'insieme è animato da musica ritmica suonata dal vivo (tamburi in Brasile, padelle di metallo a Trinidad, bande di ottoni a New Orleans e Cape Town) o, sempre più, da colonne sonore emesse da enormi impianti montati su camion (il trios elétricos di Salvador de Bahia). In quanto forma artistica popolare, rispondente al gusto

per la rappresentazione e il sensazionale, il Carnevale si rifà ad eventi storici o topici, ai film di Hollywood, alle soap opera o ai titoli dei giornali. Messe insieme queste caratteristiche formano un medium singolare dotato di un altissimo potenziale di espressione, esposizione e partecipazione, e di una capacità unica di descrivere la natura transitoria e futile della realtà contemporanea. È importante ricordare il quadro storico dove i carnevali creoli si inseriscono, anche brevemente, perché ha avuto un'influenza diretta sulla forma del Carnevale in generale e sui suoi legami, o sull'assenza di legami, con forme artistiche contemporanee più riconosciute. A New Orleans<sup>5</sup> e nel Kaapse Klopse Karnival – il carnevale di Cape Town, già "Coon Carnival" – il Martedì Grasso diventa un'istituzione nei periodi di inizio della segregazione negli Stati Uniti e dell'apartheid in Sudafrica (nonostante esistesse già da un secolo in quanto manifestazione culturale prima della sua istituzionalizzazione). Il primo "krewe" di New Orleans – il "Mistick Krewe of Comus" – fu creato nel 1857 alla fine della Guerra Civile, mentre si dice che il primo Martedì Grasso delle tribù indiane – il Wild West creolo – sia stato creato nel 1885, nel "momento peggiore delle relazioni razziali americane". Il Cape of Good Hope Sports Club si formò probabilmente nel 1887 come prima troupe di carnevale di capodanno, mentre il "Grand New Year Coloured Carnival" si svolse nel 1907, tre anni dopo che le distinzioni razziali apparvero nei censimenti nazionali. La figura del Coon nel carnevale di Cape Town deriva direttamente dai "blackface minstrel shows" ("spettacoli di menestrelli neri") americani, in particolare da Christy's Minstrels, che si esibì a Cape Town per la prima volta nel 1862.<sup>6</sup> Il cosiddetto "old-line krewes" riaffermava simbolicamente il potere sovrano del Sud nell'ambito del contesto socialmente accettabile del Carnevale e rafforzava la preminenza bianca a cui mirava l'Emancipazione.<sup>7</sup> Nello stesso tempo, le "gang" indiane del Martedì Grasso affermavano la comune identità degli Schiavi Neri americani di una volta e degli indiani autoctoni in quanto avversari della colonizzazione europea. Le motivazioni dei Coon, anche prima che la politica dell'apartheid li rendesse ancora più ambigui di quanto fossero, date le loro origini di menestrelli,

erano di unirsi in organizzazioni comunitarie per contrastare il soggiogamento razziale e politico. Ancora oggi, il Martedì Grasso di New Orleans e il Carnevale di Cape Town riflettono la discriminazione razziale che una volta li motivava. A New Orleans, krewe prevalentemente bianchi festeggiano a bordo di carri sul sottofondo di musica suonata da bande di neri che camminano, mentre gang di Indiani del Martedì Grasso si sfidano tra loro in retrovie e viali secondari. Il Carnevale è sempre marginalizzato a Cape Town, dove viene percepito come il territorio delle caste di colore come eterne intrattenitrici dei bianchi. Al contrario, a Trinidad e in Brasile, il Carnevale è presentato come un emblema dell'armonia nazionale nell'ambito del quale le razze e le classi possono coabitare, cosa che in una certa misura accade. Anzi, accentuare la gerarchia, i carnevali di Trinidad e del Brasile promuovono l'uguaglianza, per riprendere la terminologia di Roberto DaMatta.<sup>8</sup>

### **Il carnevale di Cape Town**

Date le caratteristiche che il contesto di Cape Town attribuiva al Carnevale, non è sorprendente che questi non sembrino interessare gli artisti sudafricani, anche della generazione post-apartheid, in quanto mezzo di espressione. Tracey Rose e Robin Rhode, pur attingendo a volte alle arti dello spettacolo, non hanno ancora studiato questa forma. Rispettivamente originarie di Durban e Cape Town, si sono comunque interessate ai menestrelli neri nei loro studi, la prima con l'audacia che la contraddistingue e la seconda in modo più indiretto. Nell'occasione di una performance memorabile del 2005, gli artisti Gabi Ngcobo e Khwezi Ngule, fra gli altri, criticavano l'eredità problematica del Coon in quanto – nei termini di Julian Jonker – "una delle immagini che giustificano l'Apartheid".<sup>9</sup> Fecero la loro apparizione durante la Session EKapa, la conferenza preliminare per l'effimera Biennale di Cape Town conosciuta come CAPE AFRICA, con i loro volti interamente anneriti, o meglio scuriti, salvo per gli occhi e la bocca, che erano evidenziati con cerchi, richiamando il trucco tradizionale del Coon. L'azione mirava a protestare contro le allusioni razziste che si potevano percepire nel logo della conferenza, riprodotto su poster e T-shirt: una testa

nera con capelli afro, con un occhio solo e denti d'oro su uno sfondo giallo sgargiante. Dal 1907, i Minstrels sfilano il Tweede Nuwe Jaar (2 gennaio) dal 6° Distretto (un quartiere storicamente di colore) fino al Green Point Track Stadium, anche quando il regime dell'apartheid spostò la comunità di colore e ridisegnò l'itinerario della parata. Se il carnevale di Cape Town esemplifica i rituali di un Carnevale di gerarchia, puntando l'attenzione sulla popolazione di colore marginalizzata anziché unificando l'insieme della popolazione sudafricana, illustra anche le potenzialità del Carnevale come mezzo artistico. I suoi sfoggi di costumi di raso lucidi, generalmente bicolori, e le sue performance coreografate di musicisti in marcia – dai cori malesi alle bande di ottoni – evocano le parate secondarie di New Orleans. Questo non è sfuggito al District Six Museum quando nel 2003 organizzò Reimagining Carnival [Re-immaginare il Carnevale], una parata alternativa che comprendeva “un coro malese e una troupe di menestrelli diretti da Boeta Kaatje Davids, sambisti che ballavano su ritmi hip hop e jungle, l'intramontabile gruppo attivista hip hop Black Noise, giocolieri pirotecnici del Heightened State Circus, circensi, artisti di performance, ensemble di ottoni e molti, molti altri”, per citare il co-produttore Julian Jonker. Per Jonker, la parata di Reimagining Carnival non fu solo un omaggio ai Kaapse Klopse, ma anche una “performance narrativa di teatro di strada che esplorava le risonanze della schiavitù negli spazi pubblici della città, ed immaginava un carnevale alternativo basato su varie pratiche di performance contemporanee.”<sup>10</sup> Mentre la possibilità del Carnevale di Cape Town di ispirare l'arte contemporanea viene impedita da un rifiuto o un'incapacità di affrontare la propria storia travagliata, iniziative come Reimagining Carnival potrebbero indicare la direzione giusta lavorando sulla struttura anziché sui temi e l'aspetto tradizionale.

## Il martedì grasso di New Orleans

Il Martedì Grasso può schematicamente dividersi in mainstream, tradizionalmente bianco, parata su vasta scala, parate molto più piccole di gang nere travestite da Bambole (femmine) e Scheletri (uomini), e Indiani del Martedì Grasso.

Dopo l'impopolare ordinanza Taylor di abolizione della segregazione del 1991, alcuni krewes della vecchia scuola hanno preferito ritirarsi dalla parata pubblica anziché affrontare l'integrazione, nonostante organizzino sempre balli privati esclusivi. Altri krewes hanno aperto i loro ranghi mentre i krewes più recenti si sono messi al servizio di ogni identificabile minoranza autoproclamata comunità – in nessun ordine particolare: dai Neri (Zulu) agli Ebrei (Krewe du Jieux), le donne (Muses) e anche i cani (Barkus). Fra i krewes tradizionali (che eleggono un re, una Regina e delle Inservienti seguendo il vecchio modello krewe), il Krewe di Mid-City, fondato negli anni '30 dalla Mid-City Civic Association (il suo motto era “joie de vivre”), ha raggiunto una qualità artistica di alto livello nei suoi carri, che sono ricoperti di lamine di metallo anziché di cartapesta e di forme di plastica di produzione industriale. Il Krewe di Mid-City, che vinse più volte il titolo, attribuito dal settimanale di New Orleans Gambit Weekly, di Miglior Parata del New Orleans Mardi Gras Day, riconosce Ricardo Pustiano, che dal 1998 è il suo principale creatore, come “un artista di New Orleans”. Anche il meno antico Krewe du Vieux, che fu creato dal Contemporary Arts Center (CAC) di New Orleans alla fine degli anni '80, ha i suoi costruttori di carri, ideatori di costumi, artigiani ed artisti. Il “Mystical Misery Tour” di quest'anno, che il 19 gennaio ha attraversato il Quartiere Francese fino a Faubourg Marigny, era condotto da King Ronald Lewis – Mardi Gras Indian, fondatore del museo del carnevale House of Dance and Feathers, e leader del Big 9 Social Aid and Pleasure Club nel Lower Ninth Ward. Skrewes secondari che sbandierano i loro nomi e i loro temi, da “SGOCCIOLAMENTI E SCARICHI. Sergente Eddie. Vietato solo ai culi bianchi” a “C.R.U.D.O: Quando la vita ti dà merda... Fai crescere i funghi”, con i materiali più originali, includono tutti gli elementi di integrazione sociale, di pensiero pionieristico, di abbattimento delle barriere e dei generi che caratterizzano l'arte contemporanea. Forse i Mardi Gras Indians non intendono quello che fanno come arte contemporanea. Derivato da tradizioni dell'Africa Occidentale, degli indiani d'America e dei Caraibi, il modello dei Mardi Gras Indians di New Orleans, forse nato nel periodo successivo

al Buffalo Bill Wild West Show di 1884-85, è indiscutibilmente legato all'esperienza dell'oppressione comune agli afro-americani e agli indiani autoctoni. Le maschere, le danze, le canzoni e le musiche dei Mardi Gras Indians sono “l'apice della creazione artistica in un paese dove l'attività artistica comunitaria è tutto fuorché defunta”, per citare Kalamu ya Salaam.<sup>11</sup> L'espressione “arte folk contemporanea” è stata usata per descrivere il lavoro del mentore e predecessore di Harris, fu Allison “Tootie” Montana, i cui cinquant'anni di creazione di costumi furono celebrati dal New Orleans Museum of Art dieci anni or sono con una mostra e una pubblicazione dedicata.<sup>12</sup> Quando gli venne posta la domanda, il Grande Capo Victor Harris dello Spirito di Fi-Yi-Yi rispose che preferiva chiamarla “straordinaria arte creativa temporanea”.<sup>13</sup> Da quando ha lasciato la tribù degli Yellow Pocahontas, di cui fu il portabandiera fino al 1984, Harris ricopre il ruolo di “prettiest” (“più bello”) del Martedì Grasso ereditato dal defunto Tootie Montana, diventando, con quarantatré anni di travestimento, il Mardi Gras Indian con maggior anzianità. Posseduto dallo spirito di Fi-Yi-Yi, egli non indossa un costume, si maschera; non fa performance, è lo spirito incarnato; non persegue il divertimento ma la realizzazione. Come esigeva Montana, ogni perla del costume di Harris è cucita singolarmente, segno, questo, del più alto artigianato. Come Montana, Harris descrive la sua dote artistica come mistica, con disegni che trae “dalla sua testa” anziché dai libri. La sua maschera The Spirit in the Dark (2005), realizzata in memoria di Tootie, riflette uno stile altamente personale con inflessioni africane. Il colore predominante è il giallo, nelle piume, le conchiglie dipinte e nel tessuto lucido dei pantaloni, con tracce di marrone e di beige fornite dal materiale leopardato, la gonna e la mantella d'erba. Harris non si limita nell'uso di piume e di piumaggio di cigno, che divampano dal capo e, più discretamente, dalla corazza, i bracciali e gli stivali; i motivi grafici più importanti sono sottolineati da perle. Nella maschera, aperture semicircolari per gli occhi e un foro rotondo per la bocca adornano il corpo di un uccello simile ad un ibis formato da vari elementi decorativi che a prima vista potrebbero complicare la lettura del motivo. L'uso creativo di spazi positivi

e negativi, l'audace combinazione di materiali e un design innovativo che non è né puramente geometrico né completamente figurativo sono messi in campo con un'abilità mozzafiato. Tutti questi elementi vengono attivati nel corso di una performance che le fotografie possono solo evocare. La contemporaneità dei Mardi Gras Indians di New Orleans è sottolineata dalla partecipazione di giovani che, nelle loro parodie di combattimenti, incanalano un'energia che altrimenti potrebbe essere sprecata in attività meno creative.

### **Il carnevale brasiliano**

È sorprendente che solo pochi artisti contemporanei brasiliani si siano ispirati al Carnevale. Alla fine degli anni '60, il Carnevale ispirò l'artista Hélio Oiticica per i suoi famosi – anche se tardivamente riconosciuti – esperimenti con i Parangolés e la sua collaborazione con la Scuola di Samba di Magueira, come parte di una ricerca più vasta sulle potenzialità multisensoriali dell'arte promossa dal movimento Tropicália. Nonostante siano stati indossati dagli abitanti di Manguêira, i Parangolés di Oiticica – pezzi di stoffa vagamente somiglianti a mantelle, concepiti per potenziare i movimenti fisici e spirituali di quelli che li indossano – sono rimasti più concettuali che popolari. Senz'altro, nonostante promuovino una (contro-) cultura nazionale, gli artisti della generazione e della classe di Oiticica hanno usato l'arte europea come quadro di riferimento e sono stati limitati dai paradigmi artistici occidentali. Fra gli artisti che hanno notevolmente utilizzato il Carnevale come un'arena creativa alternativa nell'ambito della sfera popolare, citiamo Carioca Cabelo e Jarbas Lopes, che sono entrambi artisti visivi riconosciuti nonché affermati sambistas (ballerini di samba) e carnavalescos (artisti carnevaleschi). Nel 2006, Lopes invitò Cabelo ed altri amici a collaborare a CO2CO2, una performance carnevalesca che illustrava il poliesterico concetto di Carnevale come laboratorio creativo attraverso l'interazione sociale. L'eponimo film di Ana Torres, che documenta la performance, si apre con riprese di Lopes mentre prepara la cachaça, bevanda alcolica tradizionale, per i suoi amici,

per poi mostrare con dei flashback il gruppo nell'atto di assemblare una scultura gigante di un carro improbabile – in uno studio creato ad hoc in un parcheggio, il suo percorso nelle vie di Rio, e la sua distruzione al Sambodromo in un'euforica danza simile alla samba. Mentre la scultura futurista, marchiata con la formula CO2, potrebbe interpretarsi come un simbolo delle pericolose emissioni di CO2, i partecipanti coperti di fango evocano le popolazioni autoctone del Brasile drammaticamente minacciate dall'inquinamento atmosferico che distrugge la foresta pluviale. Con la formazione di una comunità per la creazione di una performance pubblica, Lopes ha attirato l'attenzione della politica sulla sfera sociale – una strategia comune alle arti performative contemporanee – del Carnevale di Rio, che è generalmente sommerso di fantasie mitologiche e televisive. Un altro tentativo artistico degno di nota fu fatto a Salvador de Bahia, durante il Carnevale brasiliano del 2004, dove il musicista americano-brasiliano Arto Lindsay collaborò con l'artista americano Matthew Barney per realizzare De Lama Lâmina (Dal fango, una lama). Cortejo Afro, un bloco-afro (un gruppo carnevalesco afro-brasiliano) composto da bambini di dieci anni diretto dall'artista ed educatore Alberto Pitta, lavorò con Lindsay e Barney per questo desfile carnevalesco contemporaneo. Il carro era un enorme camion per il trasporto del legno che accoglieva il gruppo di Lindsay e funzionava come un trio elétrico. Le braccia meccaniche distese del camion tenevano un albero sradicato da poco, sul quale un'attrice, recitando la parte dell'ecologista Julia Butterfly Hill, ricordava l'anno che ha trascorso sopra una sequoia che tentava di salvare, mentre sulla piattaforma, fatta di container coperti di polvere, un cosiddetto Uomo Verde si masturbava e provava ad accoppiarsi con l'albero motore. Associando elementi della religione afro-brasiliana Condômbé con la propria simbologia, come Lopes, ma con mezzi logistici e finanziari maggiori, Barney creò un'opera d'arte sincretica volta a trasformare il Carnevale in un forum pubblico dedicato a problemi ambientalisti. La partecipazione di Barney al Carnevale di Salvador de Bahia dimostrò la comprensione di un

artista contemporaneo e permise la realizzazione del potenziale del carnevale in quanto forma d'arte. Nonostante il film De Lama Lâmina non abbia avuto tanto successo quanto quello di Barney, che fa rivivere le performance, e nonostante le performance dal vivo abbiano lasciato sbigottito il pubblico brasiliano, questo evento ha messo in evidenza la complessità dei significati, delle immagini e dei macchinari che il Carnevale mette in gioco con la partecipazione massiccia del pubblico. Anche il Brasile ha i suoi grandi carnevalescos, dal suddetto Alberto Pitta e il musicista Carlinhos Brown di Bahia a Joaozinho Trinta di Rio. Poiché le strade in passato separate del Carnevale e dell'arte contemporanea cominciano a convergere, potrebbe non mancare molto al momento in cui questi artisti otterranno il riconoscimento che si meritano nel mondo dell'arte.

### **Il carnevale di trinidad**

A Trinidad, il Carnevale e l'arte contemporanea sono stati mescolati, fino a diventare la stessa cosa, dal genio di Peter Minshall, raggiunte l'apice della sua carriera negli anni '80 e '90. A Trinidad, come nella maggior parte dei Caraibi anglofoni, il Carnevale viene chiamato "mas", abbreviazione di "masquerade" ("mascherata") o di "mask" ("maschera"), e partecipare al Carnevale si dice "playing mas" ("giocare a mas"). Minshall viene considerato il creatore della nozione contemporanea di mas'. Se il mas' si è evoluto fra le varie popolazioni di Trinidad nel corso dell'ottocento, non avendo quindi smesso di essere moderno, l'idea di mas' in relazione all'opera e alle dottrine di Minshall è sempre stata contemporanea, così come i suoi temi non hanno smesso di essere topici e le sue tecniche di costruzione ingegnose. In particolare, un costume che creò per il Carnevale di Trinidad del 1974, battezzato The Land of the Hummingbird [i.e. Trinidad], ha rappresentato un passo avanti nella sua ricerca sulle potenzialità del costume come protesi cinetica del corpo umano. Il suo primo mas band (gruppo carnevalesco), Paradise Lost, realizzato per il Carnevale di Trinidad del 1976, suggeriva le potenzialità illimitate del Carnevale in quanto forma artistica. All'epoca, l'accoglienza del pubblico fu riassunta così: "È incredibile che l'opera di un singolo abbia avuto un impatto

così immediato e travolgente sulla coscienza di un intero paese e le sue migliaia di visitatori come è accaduto quando il Paradise Lost di Minshall ha percorso le vie di Port of Spain<sup>14</sup>. Dopo avere ottenuto dalla Fondazione Guggenheim una borsa di ricerca in Design Carnevalesco e Cinetica nel 1982, Minshall, che studiò alla London Central School of Design (ora Central Saint Martin) prima di tornare a Trinidad per seguire la sua vocazione di "masman" (creatore di Carnevale e/o direttore di banda), continuò a produrre "sinfonie visuali" (parole sue) sempre più ambiziose come The River Trilogy (1983-85). The Adoration of Hiroshima è il personaggio principale dei Principi delle Tenebre, l'elemento oscuro nel suo The Golden Calabash: Princes of Darkness and Lords of Life, ultima puntata della River Trilogy. Il personaggio fu realizzato per la prima volta a Port of Spain per il Carnevale del 1985 come una parte della competizione individuale annuale sul palco del Savannah. Quindi, incarnazione grottesca della minaccia nucleare in un'icona della Madonna, The Adoration of Hiroshima vomitò la sua nuvola atomica di piume nei cieli di Washington, D.C., in quanto parte del Project MAS. Coinvolgendo dozzine di performer, compreso ballerini e suonatori di tassa, The Adoration of Hiroshima sfoggiò pienamente la capacità del mas' di operare come una forma artistica anche fuori dal contesto carnevalesco, carico di un forte segnale di dissenso politico visualmente connotato. Un rapido esame della sezione "mauvaise langue topi da fogna" di Ratrace, il mas' che Minshall produsse per il Carnevale di Trinidad del 1986, dimostra ugualmente il potere della critica sociale nell'ambito di questo mezzo artistico processionale. Brandendo cartelloni – nello stile "ole mas" – con slogan satirici scritti nel vernacolo di Trinidad, una marea umana di festeggianti travestiti da topi, talvolta definiti come "burocratti", "aristocratici" o "ratti in fuga dalla nave che affonda", proponeva una critica dei comportamenti competitivi e meschini dell'umanità. Mentre le dimensioni del format processionale si prestavano alla metafora della corsa dei topi, esso spingeva anche ad una riflessione sulla teoria dei colori nell'arte classica. Minshall utilizzò il grigio tanto per ammonire i critici amanti del colore quanto per contrastare la concezione generale del pubblico che non lo riconosce come un

colore, avvolgendolo giocosamente con esso. È un testamento che parla del potenziale unico del mas' in quanto forma artistica che una giovane generazione di artisti di Trinidad ed altri avrebbero scelto come principale medium. L'artista messicana newyorkese Laura Anderson Barbara arrivò al mas' a Trinidad tramite una collaborazione con la Keylemanjahro School of Arts and Culture, che propone corsi sull'arte di camminare con i trampoli secondo la tradizione Moko Jumbie dell'Africa Occidentale per i giovani economicamente svantaggiati. I costumi di Barbara per i Moko Jumbie, concepiti per magnificare le capacità cinetiche spettacolari dei bambini audaci e degli adolescenti sui trampoli, sono stati uno dei clou del Carnevale di Trinidad di questi ultimi due anni e sono documentati nell'ultimo libro del fotografo tedesco Stefan Falke, Moko Jumbies: The Dancing Spirits of Trinidad (New York: Pointed Leaf Press, 2004). Recentemente sono anche stati al centro di Jumbie Camp, una mostra alla Galeria Ramis Barquet di New York trasformata in mas camp da Barbara (in parte sito di produzione, in parte studio di prove), che culminava con la performance di Moko Jumbie a New York in West 24th Street il 15 settembre 2007. Essendosi fatti un nome come burattinai ufficiali della Village Halloween Parade di New York, Alex Kahn e Sophia Michahelles del Processional Arts Workshop (già Superior Concept Monsters) a Red Hook, New York, usarono la loro esperienza per la creazione di un mas' per il Carnevale di Trinidad del 2005, dando vita a Rites of Passage, un Dragon Mas' contemporaneo. Traendo ispirazione dalla struttura narrativa di una "Dragon band" tradizionale – con il suo Drago ubiquo, l'incarnazione del diavolo in Bookman, e gli Spiritelli – Kahn e Michahelles ne aggiornarono e ricontestualizzarono il vocabolario formale e il significato. Fece un Bookman, che tradizionalmente registra i nomi dei vivi destinati all'inferno, usando pagine dell'elenco telefonico di Trinidad e Tobago per creare una specie di ritratto alla Arcimboldo. Non solo fusero insieme il significante e il significato, ma fecero anche un commento incisivo sulla società contemporanea di Trinidad suggerendo che i nomi contenuti dall'elenco telefonico potessero essere quelli di peccatori. Marlon Griffith di Trinidad, un artista visivo

e un masman che frequentò corsi informali alla Callaloo Company, il mascamp di Peter Minshall, a parer mio, di gran lunga una delle migliori "scuole d'arte" di Trinidad (che fornisce poi posto, durante il periodo del Carnevale, formazione per la lavorazione del filo di ferro, delle fibre di vetro, del legno, corsi di cucito, di disegno nonché per la creazione e la produzione di spettacoli), ha esordito creando "kiddies mas" (bande carnevalesche per bambini). In questi ultimi due anni, ha messo insieme bande adulte per il Carnevale di Notting Hill. Ha anche dimostrato la sua versatilità nel campo delle installazioni formali in gallerie dove utilizza il mas', privo dei suoi elementi più decorativi per rivelare le sue qualità strutturali, come uno strumento concettuale per esplorare le classiche questioni artistiche dello spazio, della luce e della grana. Keith Khan, nato a Trinidad, ha portato il mas' in un'altra direzione – verso i palcoscenici di strada anziché nelle gallerie o i prosceni tradizionali – con Motiroti, compagnia di produzione creata insieme a Ali Zaidi a Londra nel 1989. Nel 1991, creò Flying Costumes, Floating Bomb, uno spettacolo ispirato dallo Hosay Festival di Trinidad, una processione religiosa che commemora il martirio di Hassan e Hussain, nipoti del Profeta Maometto, che fu organizzato sia a Bristol che a Londra, al chiuso e all'aria aperta. Integrando le immagini di Hosay, come la battaglia del sole e della luna, qui sotto forma di sculture alte 21 metri sospese a delle gru, Khan illustrò sia l'aspetto artistico del mas' che le potenzialità del Carnevale in quanto sistema di produzione. Che cos'è il Carnevale? Che cos'è l'arte contemporanea? La risposta ad una di queste due domande dovrebbe soddisfare anche l'altra. Il dibattito che suscitano dovrebbe interessarsi all'azione anziché alla tassonomia. La sfida non è di definire quello che potrebbe essere arte autodidatta per opposizione alle arti visive o performative contemporanee, ma di definire gli spazi che rimangono all'azione in un'epoca dove l'arte contemporanea "mainstream" non ha più cura di preservarli. Questi spazi di azione possono rivendicare diritti civili e d'uguaglianza, come a New Orleans negli anni '60 o a Cape Town fino alla fine degli anni '80. Acutamente, il recente progetto pubblico



carnevalesco di Arto Lindsay, I Am a Man, che si è svolto nelle vie di Francoforte il 9 aprile 2008, evocava la manifestazione che Martin Luther King condusse a Memphis durante lo sciopero dei lavoratori della nettezza del 1968, durante il quale i manifestanti brandivano cartelloni con la scritta "I Am a Man". Fino al 1973, la Greater New Orleans Tourist and Convention Commission chiamava ufficialmente Martedì Grasso "il più grande show gratis del mondo".<sup>15</sup> Questo appellativo non mi interessa tanto per il riferimento ai circhi Ringling Bros. e Barnum & Bailey quanto per la parola "show", che può anche essere intesa come "mostra", e in relazione a Prospect 1., come una mega-mostra o biennale. Il Carnevale è quindi allo stesso tempo la mostra e l'opera mostrata, oppure, come direbbe Chris Cozier, artista e critico di Trinidad, il "lavoro stradale".<sup>16</sup> È una mostra in movimento e anche una mostra di mostre. In quanto opera d'arte, il Carnevale ha raggiunto il suo più grande successo in quanto show libero in Brasile e a Trinidad. In quanto show, il Carnevale coinvolge una massa critica di persone negli spazi democratici d'azione della strada e dello stadio anziché negli spazi elitari della galleria cubo bianco o del teatro scatola nera, facendo rifluire i partecipanti in spazi anche più antichi. Mentre il pubblico dell'arte contemporanea è cresciuto in numero e in consapevolezza, e comprende ora le popolazioni dell'Europa orientale, il Medio Oriente, il subcontinente indiano e l'Asia, per citare solo alcuni dei nuovi arrivati nel mondo delle fiere artistiche e delle biennali, il Carnevale, sfruttando le strategie di marketing degli eventi sportivi e dei concerti rock e attraendo una quantità record di spettatori, è in testa alla corsa. Come lo era Peter Minshall quando ideò le cerimonie d'apertura delle Olimpiadi di Barcellona, Atlanta e Salt Lake City alla fine degli anni '90 e all'inizio del presente decennio. Mescolando i ruoli di spettatore e di partecipante, il Carnevale realizza l'ideale postmoderno dell'osservatore che completa l'opera. Accogliendo le folle crescenti del mondo dell'arte globalizzato, calibra questo ideale sulla scala e l'etica del ventesimo secolo. Potrebbe darsi che il futuro dell'arte contemporanea non risieda nelle fiere artistiche o nelle biennali, ma nel Carnevale, il più grande show gratis del mondo.

## NOTE

**1** Un esempio recente viene fornito da Infinite Island: Contemporary Caribbean Art, mostra tenutasi nel 2007-2008 al Brooklyn Museum of Art, che escludeva il Carnevale anche nelle sezioni "Miti, rituali e credenze" e "Cultura popolare", categorie nelle quali il Carnevale viene spesso relegato.

**2** Cf. John Nunley et al., Caribbean Festival Arts: Each and Every Bit of Difference (Seattle: University of Washington Press, 1998), e la relativa mostra al St. Louis Art Museum, quindi riproposta al Brooklyn Museum.

**3** Nel suo Caribbean Art (New York, Thames and Hudson, 1998) Veerle Poupeye dedica solo un piccolo capitolo al Carnevale.

**4** Mi dissocio qui dalle idee espresse da Milla Riggio e Richard Schechner in Milla Riggio, ed., Carnival: Culture in Action; The Trinidad Experience (New York and London: Routledge, 2004).

**5** Le mie fonti generali sul Martedì Grasso di New Orleans sono: Samuel Kinser, Carnival American Style: Mardi Gras at New Orleans and Mobile (Chicago: University of Chicago Press, 1990), e James Gill, Lords of Misrule: Mardi Gras and the Politics of Race in New Orleans (Jackson: University Press of Mississippi, 1997).

**6** Cf. Denis-Constant Martin, Coon Carnival: New Year in Cape Town; Past and Present (Cape Town: David Philips Publishers, 1999), 77-95.

**7** Cf. Benjamin Toledano, "New Orleans: An Autopsy", Louisiana Cultural Vistas 18 (Winter 2007-08), 82-91, un articolo polemico volto a delineare i problemi pre-Katrina, compresa l'esclusività razziale e sociale delle associazioni di Martedì Grasso (85).

**8** Roberto DaMatta, Carnival, Rogues and Heroes: An Interpretation of the Brazilian Dilemma (1979; Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2007), 116-36. DaMatta prese solo i krewes tradizionali come modello trascurando le gang indiane, che avrebbero facilitato il paragone con le scuole di samba. Ciò nonostante, la sua definizione del Carnevale di Rio come "Carnevale dell'uguaglianza" e del Martedì Grasso come "Carnevale della gerarchia" nel quale prevale l'esclusivismo nei gruppi sia bianchi che neri è convincente. Questo non equivale a dire che il Martedì Grasso non abbia contribuito a promuovere pratiche più ugualitarie, come testimonia l'accettazione degli Zulu

nell'ambito della parata ufficiale St-Charles-to-Canal nel 1969 e la creazione del Superskrewes, aperto a tutti, all'inizio degli anni '70. Né significa che le distinzioni razziali non abbiano avuto un ruolo nel Carnevale di Rio come nel Carnevale di Trinidad.

**9** Julian Jonker, comunicazione via e-mail del 4 maggio 2008.

**10** Julian Jonker, "Reimagining Carnival", Mail & Guardian, March 2004.

**11** "He's the Prettiest": A Tribute to Big Chief Allison "Tootie" Montana's 50 Years of Mardi Gras Indian suiting, ex. cat. (New Orleans: New Orleans Museum of Art, 1997), 33.

**12** Ibid.

**13** Questa citazione ed altre informazioni di questa sezione sono tratte da un'intervista che ho fatto ad Harris al Backstreet Cultural Museum il 29 aprile 2008.

**14** Roy Brooke, Trinidad Carnival (1976).

**15** J. Mark Souther, New Orleans on Parade: Tourism and the Transformation of the Crescent City (Baton Rouge: Louisiana State University, 2006), 151.

**16** Chris Cozier, "Trinidad, Questions about Contemporary Histories," in Antonio Zaya and M. Lluïsa Barras, Caribe Insular: Exclusion, Fragmentación, Paraíso (Madrid: MEIAC & Casa de Las Americas, 1998), 293-96.

"The Greatest Free Show on Earth: Carnival from Trinidad to Brazil, Cape Town to New Orleans", pp-42-53, in AA.VV., Prospect.1 (New Orleans catalogue), PictureBox, New York 2008