

Carmencita Palermo

Digressioni da ricerca sul campo sull'incorporazione della maschera in una cultura altra: il *Topeng* balinese

Era il marzo 1993 quando andai per la prima volta a Bali, l'unica delle 17/18.000 isole in Indonesia dove si pratica una forma di induismo e chiesi informazioni a I Wayan Dibia, allora vice rettore dell'Istituto delle Arti Indonesiane di Denpasar¹, sulla danza drammatica *Kecak* per la mia tesi di laurea presso il DAMS di Bologna. Da dietro la scrivania del suo ufficio, I Wayan Dibia mi disse che se avessi voluto fare una ricerca sul *Kecak*, avrei dovuto impararlo e mi suggerì di studiare nel villaggio di Bona. Imparare quello che si studiava con il proprio corpo era cosa non sempre possibile al DAMS, nonostante l'incorporazione (embodiment) fosse il tema implicito ed esplicito dei corsi di storia della danza e dello spettacolo: si parlava in continuazione della riscoperta del corpo nel XX secolo e della necessità di ricreare la presenza di corpo-mente in scena². Si studiavano soprattutto coloro che ispirati dal lontano passato dell'Antica Grecia e della Commedia dell'Arte o dal 'Lontano Oriente' hanno posto il corpo al centro dell'azione teatrale. Per me erano diventate familiari, pur non comprendendole completamente, le vicende di Isadora Duncan, Ruth St. Denis, Artaud, Mejerchol'd, Delsarte, Copeau, Dalcroze, Decroux, Lecoq, Stanislavskij, Brecht, Grotowski, Brook, Barba e di molti altri pionieri ed eredi della ricerca sul segreto della presenza del performer in scena. Io sono partita per Bali alla ricerca di questa presenza. All'inizio ero influenzata dal concetto di pre-espressività³ della Scuola Internazionale di Antropologia Teatrale (ISTA) fondata da Eugenio Barba, ma l'esperienza sul campo mi ha resa

1. ASTI, *Akademi Seni Tari Indonesia*, l'Accademia della Danza Indonesiana fu fondata nel 1967 e riconosciuta nel 1969. Nel 1988 venne equiparata ad un istituto di istruzione di terzo livello e divenne STSI (Sekolah Tinggi Seni Indonesia, ovvero Collegio delle Arti Indonesiane), e nel 2003 divenne ISI, Institut Seni Indonesia (Istituto delle Arti Indonesiane) comprendendo programmi per magistrali e dottorati di ricerca.

2. Franco Ruffini, *I Teatri di Artaud. Crudeltà, corpo-mente*, Il Mulino, Bologna 1996; Marco De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni Editore, Roma 2000.

3. Eugenio Barba – Nicola Savarese, *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale Roma*, Edizioni di Pagina, Bari 2011 (I ed. 1982).

cosciente che il corpo-mente del performer ha una conoscenza pienamente incorporata che, come sottolinea Zarrilli, coinvolge diversi domini dell'essere umano: «personal, social, ritual, aesthetic, political, cosmological»⁴. Questi domini, secondo Zarrilli, determinano il corpo in scena e devono essere presi in considerazione ai fini di una valida riflessione sulla presenza dell'attore in culture altre. Similmente deve essere preso in considerazione il corpo del ricercatore in interazione con i suoi oggetti di ricerca, come l'antropologia contemporanea suggerisce. Nel campo dell'antropologia mi riferisco in particolare al discorso iniziato da Csordas che, ispirato da Merlau-Ponty⁵ e Bourdieu⁶, propone di considerare il corpo umano come il soggetto della cultura⁷, la quale è qualcosa che «gli umani fanno intersoggettivamente attraverso la loro esperienza corporea»⁸. Csordas non solo propone l'incorporazione come paradigma dell'antropologia in senso lato, ma anche nell'ambito della ricerca sul campo, nello specifico riguardo al ricercatore. Questi, come partecipatore-osservante, è inevitabilmente parte del processo intersoggettivo di costruzione di significati e Csordas suggerisce di considerare l'analisi del suo processo di incorporazione. Come ricercatrice della performance in culture altre e della interculturalità, ciò che mi interessa di Csordas è la sua chiarezza nel superamento della dicotomia corpo-mente e nello stabilire che è la relazione con l'altro, nella sua interezza di corpo-mente, quindi la relazione tra corpi, a produrre cultura, significati. L'Antropologia Teatrale di Barba, l'approccio psicofisico alla recitazione di Zarrilli, l'antropologia e l'etnografia contemporanee mi hanno coadiuvato nella riflessione sull'incorporazione dell'alterità, sia come ricercatrice sul campo partecipante e osservante, sia come allieva praticante del *Topeng*, danza-teatro con maschere. In sintesi, in questo articolo condividerò la mia esperienza sul mio processo di incorporazione della maschera, sia come ricercatrice che come allieva. Nel contempo, descriverò il processo di incorporazione dal punto di vista dei Balinesi con cui io ho interagito nel corso degli anni, con lo scopo di far riflettere il lettore sulla esperienza intersoggettiva tra il mio corpo e quello degli interlocutori inclusi nella mia narrazione, e sull'esperienza intersoggettiva di questi ultimi nel loro contesto.

Nel tentativo di accogliere la proposta di Matera⁹, che esprime l'esigenza della descrizione dei processi di ricerca invece di limitarsi all'esposizione dei risultati, in questo articolo non forzerò una linearità narrativa che non è mai esistita nella mia quotidianità, ma cercherò di riportare i processi di apprendimento, trasformazione e avvicinamento all'altro avvenuti, a strati e per deduzione. Il corpo in

4. Phillip B. Zarrilli, *Negotiating Performance Epistemologies: knowledges "about", "in" and "for"*, in «Studies in Theatre and Performance», vol. XXI, n. 1, 2001, pp. 31-46; p. 35.

5. Thomas J. Csordas, *Embodiment as a Paradigm for Anthropology*, in «Ethos», vol. XVIII, n. 1, marzo 1990, pp. 5-47; p. 7.

6. *Ibidem*.

7. *Ivi*, p. 5.

8. Ivo Quaranta, *Thomas Csordas: il paradigma dell'incorporazione*, in Vincenzo, Matera (a cura di), *Discorso sugli uomini. Prospettive antropologiche contemporanee*, UTET Università, Novara 2008, pp. 49-71; p. 56.

9. Vincenzo Matera, *L'antropologia contemporanea La diversità culturale in un mondo globale*, Feltrinelli, Milano 2017.



Figura 1 – Maschera del Sidhakarya esposta presso Rumah Topeng dan Wayang Setiadarma (Casa delle Maschere e delle Marionette Setiadarma), Mas, Bali, Indonesia, costruita da I Wayan Tangguh. Foto: Carmencita Palermo (2017).

trasformazione diventa protagonista e soggetto in cui il mio io narrante è evidente e si distingue dai punti di vista degli interlocutori sul campo. L'io delle narrazioni degli interlocutori è un filtro inevitabile e necessario. In tale maniera intendo condurre il lettore attraverso un percorso che in parte rispecchia la mia ricerca, offrendogli la possibilità di mettere insieme i tasselli della conoscenza invece di offrirla premasticata e sanitizzata. A questo scopo ho suddiviso l'articolo in quattro parti, che trattano dello stesso argomento da punti di vista diversi. Nella premessa introduco brevemente il *Topeng* balinese e narro la fascinazione del mio incontro con esso; la scoperta e l'incontro sono i primi passi della mia esperienza intersoggettiva. Poi racconto una giornata tipo del periodo più intenso di apprendimento della danza drammatica *Topeng*: l'esperienza intersoggettiva quotidiana con l'altro in un luogo altro o diverso guidato dai maestri. Nella terza parte dell'articolo condivido il risultato delle interazioni, soprattutto verbali, con alcuni dei miei maestri, mentori e altri attori-danzatori balinesi. Nell'ultima parte, il discorso sull'incorporazione della maschera rivela la produzione di significati nell'ambito del discorso sull'identità balinese. Una breve conclusione propone una mia riflessione personale.

Premessa

Il *Topeng*, che in indonesiano significa sia maschera (oggetto) che genere di teatro-danza con maschera, è diffuso in diverse parti dell'Indonesia. In balinese maschera si dice *tapel*, mentre con il termine *Topeng* o *Tari Topeng* si fa riferimento a una forma di teatro-danza che principalmente racconta le storie dei *Babad*, *Usana Bali* e *Usana Giava*. Queste sono cronache semi-leggendarie di re e reami nel periodo

di conquista di Bali da parte di Giava avvenuta nella metà del XIV secolo e degli eventi e trasformazioni a seguito della migrazione delle corti feudali di Giava orientale, Majapahit, a Bali per sfuggire dall'invasione islamica nel XV e XVI secolo. Le origini del *Topeng* balinese non sono certe. Maschere e *gamelan* (orchestra) sono citati nell'896 d.c. in antichi manoscritti, i *Prasasti Bebetin*¹⁰, ma non si sa se queste maschere siano dello stesso tipo di quelle che vengono utilizzate per il *Topeng*. Bandem e Rembang¹¹ suggeriscono di far riferimento al Babad Blahbatuh per capire le origini del *Topeng*. Le cronache di Blahbatuh raccontano le vicende della dinastia Jelantik dal XV al XVII e indicano che nel 1552 delle maschere giunsero alla corte balinese di Gelgel (ora Blahabatuh) come parte del bottino di guerra portato dal primo ministro I Gusti Pesimbangan dopo aver sconfitto il re di Blambangan di Giava orientale, affiliato alla grande dinastia di Majapahit. La maggior parte dei Balinesi si considera discendere da quel periodo. Dopo quasi un secolo, per celebrare quella conquista, vennero usate da I Gusti Pering Jelantik, diretto discendente del primo ministro che conquistò Blambangan¹². La tecnica di canta-storie e la musica erano gli elementi principali di questi primi *Topeng*. La pratica del *Topeng* balinese sembra che si sia evoluta dalla fine del XVII secolo senza interruzioni raccontando gesta di diversi periodi storici-mitologici in cui erano coinvolte le corti balinesi o dei loro discendenti. Le storie delle guerre tra i regni di Majapahit e i Balinesi del XV secolo o le avventure del principe Panji dalle incredibili storie di amore e di guerra del XII secolo sono ancora raccontate, non più presso le corti ma in occasioni di cerimonie religiose nei templi dei villaggi e delle case. I personaggi di corte come il Primo Ministro, *Patih*, o il Vecchio, *Tua*, non parlano; si esprimono attraverso la danza e i gesti. In particolare i gesti del principe, il *Dalem* o *Arsa Wijaya*, vengono interpretati dai servi di corte, il *Penasar Kelihan* (detto anche *Kartala*) e il *Wijil* (detto anche *Penasar Cenikan* o *Punta*). Le gloriose storie del passato cedono la scena ai personaggi comici, i *bondres*, che raccontano della quotidianità del popolo o commentano le più recenti vicende politiche. Le lingue usate cambiano a seconda dell'epoca narrata e del personaggio: sanscrito, antico giavanese o *kakawin*, balinese e, a volte, indonesiano si intrecciano. Musica, gesto, narrazione, danza, attori, pubblico diventano tutt'uno nell'attraversare con disinvoltura ponti spazio-temporali.

Ci sono vari tipi di *Topeng* che cambiano nome a seconda della loro funzione e del numero degli attori-danzatori coinvolti: il *Topeng Pajegan* o *Sidhakarya* è considerato parte integrante delle celebrazioni religiose e avviene nella parte più interna dei templi. *Topeng Panca* e *Topeng Prembon* possono essere parte delle cerimonie religiose come intrattenimento serale e sono caratterizzati dalla presenza di più danzatori-attori. Nel *Prembon* c'è la presenza di donne che in genere non usano le maschere:

10. I Wayan Dibia - Rucina Ballinger, *Balinese Dance, Drama and Music*, Periplus Edition, Singapore 2004.

11. I Made Bandem – I Nyoman Rembang, *Perkembangan Topeng-Bali Sebagai Seni Pertunjukan*, Denpasar, Proyek Penggalan, Penbinaan, Pengembangan Seni Klasik/Tradisional dan Kesenian Baru, 1976.

12. I Made Bandem – Fredrik E. deBoer, *Kaja and Kelod: Balinese Dance in Transition*, Oxford University Press, Kuala Lumpur 1995 (I ed. 1981).



Figura 2 – *Penasar Kelihan* (a sinistra) e *Penasar Cenikan* (a destra). Maschere esposte presso Rumah Topeng dan Wayang Setiadarma (Casa delle Maschere e delle Marionette Setiadarma), Mas, Bal, Indonesia, costruite da I Wayan Tangguh. Foto: Carmencita Palermo (2017).

interpretando personaggi di corte, come il principe o personaggi comici, o come le serve, seguendo lo stile di teatro-danza *Arja*, in cui il dialogo cantato prevale. Il *Topeng*, per la sua funzione didattica basata sulla comicità, è anche usato per diffondere la presenza di servizi sociali e umanitari o promuovere candidati politici.

Ho visto il primo spettacolo di *Topeng* in Italia nel 1990, a Bologna, in occasione della Scuola Internazionale di Antropologia Teatrale. Allora l'italiano Pino Confessa¹³ faceva parte del gruppo dei Balinesi e partecipò allo spettacolo di *Topeng* indossando delle mezze maschere comiche, *bondres*, e facendo da ponte tra le culture. Quel primo incontro ha acceso la mia curiosità e mi ha fatto immaginare che il *Topeng* fosse una specie di Commedia dell'Arte ancora radicata nel contesto sociale. Fui fulminata dall'esotico altro così come altri danzatori, attori e come i padri della regia del primo '900. Già avevo studiato il teatro-danza balinese durante un corso al DAMS, ma quell'incontro mi ha fatto desiderare di occuparmi dello spettacolo a Bali per la mia tesi, che ho deciso di scrivere sul *Kecak*, una forma di danza drammatica che usa un coro al posto degli strumenti musicali. Tra il 1993 e il 1994 ho condotto la mia prima ricerca sul campo e, nonostante fossi concentrata sull'argomento della mia tesi, il fascino

13. Giuseppe (Pino) Confessa è un attore di Commedia dell'Arte che negli anni '70 decise di incamminarsi verso oriente intrattenendo il pubblico di diverse culture con la maschera di Pulcinella e le sue canzoni. Nel 1978 giunse a Giacarta, dopodiché frequentò per vari mesi le comunità italiane del Western Australia ed era ben deciso ad accettare un invito a insegnare presso un'università australiana (a Perth) quando, invece, rientrato in Indonesia, rimase a Bali agli inizi degli anni '80. L'incontro con i maestri di *Topeng* balinese produsse diversi personaggi in maschera che Pino Confessa ha usato durante i *Topeng* cerimoniali a cui ha partecipato molto spesso. Nel contempo era docente presso l'Istituto delle Arti Indonesiane di Denpasar e consulente dei vari ricercatori e artisti italiani che sono passati dall'isola, come Ferruccio Marotti, Vito Di Bernardi ed Eugenio Barba. Oggi, console onorario italiano, continua di tanto in tanto a indossare le sue maschere ed essere un ponte tra culture.



Figura 3 – Pino Confessa, al centro, seduto su una valigia, indossa una mezza maschera parte di un *Topeng Sidhakarya* in occasione di una cerimonia di cremazione di massa a Tampaksiring, Gianyar, Bali, Indonesia. Foto: Carmencita Palermo (1995).

del *Topeng* prevalse, così ho cominciato a costruire maschere e a imparare la tecnica della danza. I sei mesi di ricerca sul campo per la tesi non erano sufficienti per carpire come far vivere le maschere, così, dopo la discussione della tesi nel 1994, sono ripartita per Bali grazie ad una borsa di studio del governo indonesiano Darmasiswa, che mi dava l'opportunità di frequentare l'Istituto delle Arti Indonesiane. Mi allenavo intensamente seguendo le lezioni presso l'Istituto, ma imparavo soprattutto nei villaggi. Con i maestri dell'Istituto imparavo partendo dalla tecnica: passi e transizioni venivano composti in coreografie. Nei villaggi imparavo le coreografie, le ripetevo incessantemente senza dover capire, con lo scopo di trasformare il mio corpo in un corpo altro, capace di diventare personaggi di tempi lontani. Con alcuni maestri apprendevo le storie, discutevo di filosofia.

Parte importantissima del percorso di apprendimento era (ed è) la partecipazione allo spettacolo. Maestri e danzatori-attori a me coetanei mi invitavano a danzare con loro, proponendomi la stessa modalità attraverso la quale loro stessi avevano imparato dai loro maestri: loro avevano imparato facendo. È importante sottolineare che io non sono stata la prima allieva non balinese inclusa nelle cerimonie: tutti coloro che come me decidono di studiare sul campo il *Topeng* o altre forme di danza-teatro balinese, vengono coinvolti dai loro maestri, come testimoniano i ricercatori dagli anni '70 sino ai no-

stri giorni¹⁴. Seguendo Csordas¹⁵, narrerò aspetti del processo di apprendimento e ricerca sul campo che coinvolgono il mio corpo. L'esperienza personale di ricerca in cui l'io narrante diventa un filtro esplicito dell'esperienza dell'incontro con una cultura altra, di una pratica teatrale altra, è la scelta che permette al lettore di cogliere aspetti del sé dell'investigatore nel processo intersoggettivo con l'altro. La mia narrazione di un evento specifico nella mia quotidianità a Bali, arricchita da particolari che ho appreso durante l'evento e a seguito dell'evento stesso, potrà fornire informazioni generali sulla pratica del *Topeng* nel contesto rituale, ma anche sul processo del mio apprendimento sul campo. Il mio racconto si riferisce a una delle occasioni in cui sono stata invitata da uno dei miei maestri, I Made Sija¹⁶, a partecipare a una cerimonia. È un racconto in parte intimo, poiché tratta della mia relazione con il processo di apprendimento, ma anche tecnico-informativo sulle cerimonie religiose a Bali. Dopo più di vent'anni tante cose son cambiate: tutti hanno un frigorifero, uno o due cellulari, e anche Made Sija, a circa 85 anni, ha imparato a far scorrere le immagini sui tablet dei nipoti, ma la pratica del *Topeng* non solo è rimasta, ma è ancora più diffusa. Quello che segue è il racconto di una giornata di apprendimento del *Topeng*.

Il racconto. Appunti di un giorno di ricerca sul campo: Bali, anno 1995.

Made Sija mi ha invitato a danzare con lui il *Topeng Sidhakarya*: mi ha dato appuntamento alle 7.00 del mattino a casa sua, a Bona. Un po' presto, penso: naturalmente l'ora in cui verranno a prenderci non sarà quella (a Bali gli appuntamenti slittano sempre di parecchio), ma per non rischiare lascio la mia casa di Batuan verso le 7.15 per arrivare a Bona alle 7.30. Sono in motocicletta, indosso il vestito tradizionale, il *kain* (una stoffa che si avvolge ai fianchi) e la *kebaya* (una blusa in broccato con cinta di stoffa). Trasporto una borsa con il costume e un *katung* (cesto in bambù con coperchio) con le mie maschere. È ben chiaro ciò che sto andando a fare, ma tutti i vicini mi chiedono «*ke ki jo* (dove stai andando)?». Non occorre neanche rispondere, un sorriso è più che sufficiente: domandare dove si sta andando è una maniera di instaurare un contatto, un atto di gentilezza pari a un buongiorno tra i condomini di un palazzo che si incontrano sulle scale. Nel rispondere non si deve iniziare una

14. John Emigh, *Masked Performance. The Play of Self and Other in Ritual and Theatre*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1996; Deborah Dunn, *Topeng Pajegan: The Mask Dance of Bali*, PhD dissertation, Union Graduate School, Cincinnati 1983; Jennifer Goodlander, *Women in the Shadows Gender, Puppets, and the Power of Tradition in Bali*, Ohio University Press, Athens 2016.

15. Thomas J. Csordas, *Embodiment as a Paradigm for Anthropology*, cit., pp. 5-47.

16. I nomi balinesi seguono complesse regole che dipendono dal *warna* (termine che corrisponde vagamente a "casta") di appartenenza e dall'ordine di nascita. In questo caso la lettera che precede il nome indica il genere: I maschile; Ni femminile che nel corso di questo articolo specifico solo la prima volta che menziono un nome. Indicare il nome per intero è un uso molto formale; nel quotidiano in genere si usa *bapak/pak*, padre o signore, e *ibu*, madre o signora, per cui se io mi rivolgo a I Made Sija o parlo di lui uso *pak Sija* o *pak Made* o in famiglia solo *bapak*. In altri contesti ci si può riferire a I Made Sija usando termini specifici che descrivono il suo ruolo di performer, esperto in cerimonie e altro. In generale, al di là della complessità dell'uso dei nomi, bisogna ricordare che il contesto determina il nome di riferimento di una persona.



Figura 4 – Abitazione di I Made Sija a Bona, Gianyar, Bali, Indonesia. Lui è seduto sulla destra, impegnato a costruire una maschera. Foto: Carmencita Palermo (1994).

conversazione, ma è bene dire qualcosa, qualsiasi cosa come indicare la direzione e via, in mezzo al traffico mattutino, immerso nel luminoso verde dei campi di riso.

Bona è il villaggio in cui sono vissuta quando iniziai le mie ricerche a Bali per la tesi di laurea nel 1993 e Made Sija è il danzatore-attore e marionettista che mi conosce da più tempo in quest'isola. Casa sua, che si riempie sempre più di nipotini, mi è particolarmente familiare. La casa di Bali non è un luogo chiuso, ma uno spazio delimitato da mura che racchiudono diverse costruzioni, compreso il tempio di famiglia. Quando arrivo, Made Sija si è appena svegliato. Bere del tè e mangiare dolcetti di riso glutinoso e frutta, che lui ha ricevuto la sera precedente dopo aver rappresentato il *Wayang Kulit* (teatro delle ombre), è d'obbligo. Arriva un ospite di un altro villaggio che incomincia a farmi le solite domande di rito: come mi chiamo, da dove vengo, se sono sposata. È venuto a chiedere a Made Sija, se potrà danzare per la sua famiglia in occasione di un matrimonio.

Made Sija mi indica la borsa del costume: non è ancora pronta. Così metto in ordine il suo costume, controllo le maschere e i copricapi che sono dentro il suo *katung*: c'è qualcosa da riparare. Ore 8,30: sono venuti a prenderci! Carichiamo tutto in un camioncino. Io mi siedo sul sedile davanti insieme a Made Sija. Non chiedo nulla della meta, aspetto. L'autista sembra essere molto curioso circa la mia presenza e così si chiacchiera per tutto il percorso. Arriviamo in una casa a Denpasar, ci accolgono



Figura 5 – *Pemiusan*-Denpasar, Bali, Indonesia. Foto: Carmencita Palermo (1995).

sotto il porticato delle camere da letto. Caffè, tè, dolcetti di riso sono per noi.

Tutti sono occupatissimi. Decine di persone si muovono nell'area della casa compiendo offerte, cucinando, preparando gli strumenti dell'orchestra: una confusione molto ben organizzata. E intanto bevo il tè, mangio il delizioso dolce fatto di farina di cocco e zucchero di canna. Tra tutto quel via vai, salta all'occhio il contrasto tra l'oro delle stoffe con cui decorano lo spazio e la povertà delle costruzioni. Durante una cerimonia la casa si trasforma totalmente; non solo si abbellisce, si orna con cura, ma si arricchisce di altre strutture: una struttura di bambù, simile a una piccola torre, riempita con foglie di palma mirabilmente intrecciate, viene posta tra due stanze. È il *Pemiusan*, il luogo sacro da dove il *Pedanta*, il sacerdote di casta alta, officierà la cerimonia. Si delimitano gli spazi per le offerte e per il lavoro. Osservare la molteplicità dei colori, la gente in movimento, annusare l'odore del sangue di polli e maiali misto a quello dell'incenso e dei fiori, non mi basta più: mi viene voglia di sapere che cerimonia è quella. Accanto a me c'è il figlio di Made Sija, I Wayan Sira, che dovrà rappresentare il *Wayang Lemah*, una forma cerimoniale di teatro delle ombre senza schermo rappresentata di giorno, e chiedo a lui.

La contemporaneità del *Topeng* e del *Wayang Lemah* è già un segno che la cerimonia in corso è di un certo livello. Wayan Sira mi riferisce che quella è una cerimonia *Butha Yadnya* e più precisamente una

Caru Panca Sanak. La lettura di Eiseman mi fa contestualizzare questo evento specifico: *Butha Yadnya* è una delle cerimonie *Panca Yadnya* (i cinque sacrifici sacri) che i Balinesi devono compiere nel corso della loro vita. Le altre sono: *Dewa Yadnya*, il sacrificio alle divinità durante le cerimonie dei templi; *Rsi Yadnya*, per la consacrazione dei sacerdoti; *Pitra Yadnya*, per gli antenati e gli spiriti dei morti; *Manusa Yadnya*, quella dei riti di passaggio che segnano la vita del Balinese. Il *Butha Yadnya* è considerato il sacrificio di sangue alla natura e agli spiriti della terra. L'azione in sé viene chiamata *ngaturang caru*, dove *caru* significa scopo fondamentale, e il grado di esso dipende dal tipo di cerimonia che deve essere celebrata. Il più basso è il *Caru Eka Sata*, in cui le offerte consistono in una gallina con cinque colori differenti (bianco, nero, rosso, giallo e un misto di colori). Se al sacrificio si aggiunge un cane (con colori specifici), esso si chiama *Caru Panca Sanak*, come nel nostro caso. Aggiungendo un bufalo, il *caru* si chiama *Caru Panca Kelud* e *Tawar Gentuh* e via dicendo: il *caru* assume funzione e nome diverso a seconda dell'animale sacrificato. Dal *Caru Panca Sanak* ai *caru* di grado più alto, è necessario includere tra le offerte un *Topeng Pajegan* o *Sidhakarya* e un *Wayang Lemah*¹⁷. E improvvisamente tutti si abbassano o si siedono. Eccola, sta arrivando: Ida Jeru Sri, la sacerdotessa che officerà la cerimonia. Il suo ingresso è preceduto da alcuni assistenti che portano gli strumenti del suo lavoro. Nessuno deve superare la sua testa con il proprio corpo, lei, dall'alto del *Pemiusan*, darà il via alla cerimonia vera e propria. Il *gamelan*, l'orchestra, incomincia a suonare; è tempo di affrettarsi a indossare il costume. Cambiarmi in pubblico è diventata un'arte: allento il mio *kain*, lo sollevo dai fianchi e lo porto sotto le ascelle, sfilo da sotto il *kain* la *kebaya*, poi indosso una maglietta e i pantaloni bianchi sempre coperta dal *kain*. Tutti gli occhi sono puntati su di me: io, donna occidentale di pelle bianca che danzo! Attorno ai polpacci metto gli *stewel*; da sotto le ascelle, con l'aiuto del *sabuk* che mi comprime la cassa toracica, fisso il *kamben*, una stoffa di cotone bianco che arriva poco sopra alle ginocchia e si chiude davanti con grandi pieghe, fermata da una cintura. Mi faccio aiutare per mettere il *keris* dietro la schiena e qui incomincio a sentirmi proprio scomoda; spalle bloccate indietro e ascelle doloranti, se non alzo e chiudo le scapole. Ma non ho ancora finito: devo chiedere di nuovo aiuto per indossare il *saput*, serie di strisce di stoffe multicolori cucite insieme e decorate con intarsi dorati. La corda che lo fissa sotto le ascelle stringe ulteriormente la cassa toracica. E poi un giacchino di velluto nero cui applico delle polsiere sempre in velluto, ricamate con perline di vetro. Aggiungo altri pezzi per dar volume e colore e alla fine, un grosso collare fatto di spugna ricoperto di velluto e ricamato, il *bapang*, che mi fa sparire il collo. Trasformazione quasi compiuta: manca la maschera e il copricapo. Ancora non so cosa danzerò!

Guardo Made Sija: anche lui ha finito di indossare il costume. Rivolto verso il *katung*, invoca gli antenati affinché si "svegliano" per danzare; le parole che pronuncia sono mantra in *kakawin*, giavanese antico, un linguaggio poetico e religioso. Anch'io devo aprire il mio *katung*, sistemo le mie maschere

17. Fred B. Eiseman – Margaret H. Eiseman, *Bali: Sekala and Niskala: Essays on Religion, Ritual and Art*, vol. I, Calif Periplus Editions, Berkeley 1996 (I ed. 1989).

e aiuto lui. Prima di indossare una maschera, Made Sija la guarda a lungo, la bagna con il suo sudore accostando il viso al legno o, prendendo il sudore della fronte con le dita, lo strofina sulla superficie. Questo “passaggio” di sudore aiuta la maschera a prendere vita e se io sono lì a guardarlo, i semplici gesti si amplificano: è la sua maniera per sottolineare la loro importanza; sono gesti che anch'io dovrò compiere. Gli altri maestri che seguo non fanno così: in genere spruzzano l'acqua sacra (*tirta*) sulle maschere e su sé stessi usando dei fiori, per poi inalare e far inalare alle maschere l'incenso fumante, mentre pronunciano i mantra per chiedere la benedizione divina per lo spettacolo: il fiore è il simbolo di Shiva, l'acqua di Visnu e l'incenso che brucia, di Brahma.

Al suono del *gamelan gong kebyar* si aggiunge quello del *gender*, strumenti che accompagnano il *Wayang Lemah*. Lo spazio per la danza è pronto: un piano rialzato dove deporre i *katung* e una tenda che si apre in direzione della montagna sacra, il Gunung Agung, sede degli dei e degli antenati Majapahit. Il danzatore-attore, danzando, viene “visitato” dall'antenato e *taksu* è la capacità di ricevere questa presenza. Quella che noi chiamiamo “presenza scenica” viene raggiunta non solo attraverso un lungo training fisico, ma anche grazie a un percorso spirituale. Non bisogna considerare la “visita” degli antenati come mezzo che conduce alla trance; con la visitazione il danzatore cerca quello che molti chiamano l'ispirazione divina¹⁸. Il Gunung Agung, il grande vulcano che domina l'orizzonte dell'isola, è un punto di riferimento non solo in occasione di una danza o di una cerimonia, ma è il punto fisso per l'orientamento. L'orientamento spaziale balinese è determinato dal concetto comunemente riconosciuto del *Tri Hita Karana* che detta l'armonia tra la dimensione umana, quella della natura e quella degli antenati e delle divinità. Questo concetto è legato alla cosmologia balinese secondo la quale gli spazi sacri sono in alto, quindi le montagne, tutte le alture, e in particolare il Gunung Agung (il monte/vulcano Agung) sono nella direzione denominata *kaja*. Gli spazi abitati dalle entità che creano disordine sono situati verso l'oceano, verso il basso, direzione denominata *kelod*. Tra queste due dimensioni c'è uno spazio di mezzo abitato dagli esseri umani, la cui salute e la cui vita, dipendono dall'equilibrio che risulta dalla tensione verso l'alto, *kaja*, e quella verso il basso, *kelod*. Due tensioni opposte in lotta continua che creano una dimensione per gli esseri umani: il cessare della lotta o una maggiore forza dall'una o dall'altra parte comprometterebbe la stessa esistenza della natura umana. È la compresenza degli opposti che permette una vita armoniosa piuttosto che la sconfitta di una delle parti.

Ogni costruzione abitata dai Balinesi rispetta l'orientamento spaziale necessario al mantenimento dell'equilibrio: in una casa il piccolo tempio di famiglia, il *Parhayangan*, è in direzione *kaja*. Il *Pawnga*, la zona in cui la gente vive, sta tra il tempio e il *Palemahan*, l'area destinata ai rifiuti e alle cose sporche, in

18. Judy Slattum, *Mask of Bali: Spirit of an Ancient Drama*. Chronicle Books, San Francisco 2003 (I ed. 1992), p. 37; Elizabeth Young, *Topeng in Bali: Change and Continuity in a Traditional Drama Genre*, PhD dissertation, University of California 1980, p. 1.



Figura 6 – L'autrice con la maschera del *Topeng Dalem*, I Made Sija sulla destra con la maschera del *Penasar Kelihan*. Bali, Indonesia. Foto: Kerensa Johnson (1995).

direzione *kelod*. Anche il corpo ha un suo *kaja* e un suo *kelod*. Basta osservare come nei villaggi i Balinesi stendono la biancheria ad asciugare: biancheria intima, pantaloni, gonne, tutto ciò che viene indossato dalla cintola in giù è steso per terra o in un piano molto basso, affinché la testa di un passante, che è *kaja* (in alto, verso il vulcano Agung) non entri in contatto con indumenti della zona *kelod* (basso, verso il mare). Stesse regole vengono seguite nel disporre la biancheria nell'armadio o solo nel sistemarle sul letto. Questo sarà sicuramente con la parte del cuscino verso *kaja*. Rompere le regole vuol dire compromettere l'equilibrio, cioè causare malattie.

Riscontriamo gli stessi principi nel corpo di I Wayan Dibia durante le sue dimostrazioni di lavoro ai visitatori stranieri presso l'Istituto delle Arti Indonesiane: la costante tensione che il capo ha verso l'alto (*kaja*) e che la zona pubica e gambe hanno verso il basso (*kelod*), permettono al tronco, all'area di mezzo, di muoversi parallelamente al piano. Solo nei personaggi negativi le parti della zona *kelod* (gambe) invadono le parti della zona *kaja* (testa): è lì che si rompe l'equilibrio, è lì che si rivela il 'negativo', è lì che c'è quello che gli occidentali, in mancanza di termini adeguati, definiscono demoniaco, ma che è, in realtà, una qualità opposta e, come tale, necessaria per mantenere l'equilibrio.

Made Sija prende in mano la maschera del *Topeng Keras* o *Patih*, il Primo Ministro. Questo è uno dei caratteri stereotipati di corte con maschera intera (copre interamente il viso) che si esprime esclusivamente attraverso la danza. Con essa ha inizio la sezione introduttiva chiamata *pengeleambar*. Io danzerò la seconda maschera, il *Topeng Keras Lucu*, detto anche *Boes*: è un personaggio forte e buffo che invano cerca di dimostrare la propria potenza fisica. Mentre aiuto Made Sija a indossare maschera e *gelungan*, il copricapo (questi sono gli unici elementi del costume che cambiano durante il corso della danza drammatica), egli mi raccomanda di osservare la sua danza. Mi fa sempre questa raccomandazione, perché in seguito mi farà domande su come ha danzato e soprattutto mi chiederà cosa non mi è piaciuto. Quello che cerca di trasmettermi è l'importanza di esprimere forza ed energia con piccolissimi movimenti. Non bisogna farsi guidare dalla musica dal ritmo serrato, ma bisogna guidarla e usarla. Se lo guardo con attenzione io lo vedo danzare senza danzare: pochissimi movimenti di grande forza trasformano un "pezzo di legno" rossastro con due occhi sporgenti in un *Patih* del periodo Majapahit.

Tocca a me: indosso maschera e parrucca. Vado dietro la tenda e, seduta sul ripiano, sono pronta a scuoterla a ritmo della musica. Io seguo il ritmo, ma nel contempo sono io a determinarlo. Per questo pezzo la melodia è costituita da otto note che si ripetono ciclicamente, ma non per questo è monotona. Non c'è una coreografia fissa, la danza è in buona parte improvvisata e la melodia cambia a seconda dello stile della zona. Io a un certo punto della melodia posso dare un segnale con la mano o con tutto il corpo per chiedere un accento, un *angsel*, un momento più forte o più dolce; questo segnale viene colto dal percussionista principale (ve ne sono due) il quale, a sua volta, dà il segnale al resto dell'orchestra *gamelan*. Questi *angsel*, brevi o lunghi, costruiscono la dinamica dei movimenti e le sequenze della danza: la musica e la danza sono il risultato del dialogo tra danzatore, percussionista e orchestra. Sotto l'occhio vigile di Made Sija cerco di non strafare, cioè di non puntare troppo sulla comicità della maschera. Questo è un personaggio un po' eccentrico che non deve rispettare i canoni della tecnica: la sua gestualità goffa può raccontare problemi di partenza della moto o litigare con il pubblico e fare dispetti. Contenere l'improvvisazione è il mio compito più importante. Io finisco in meno di dieci minuti: la sensazione di caldo aumenta; dietro la tenda mi dà il cambio Made Sija con il *Topeng Tua*, il vecchio. È una maschera che lui stesso ha costruito 30 anni fa circa; ha anche un buco! Questo vecchio è un *pedanda*, un sacerdote di casta alta: poche rughe e occhi non molto grandi. Made Sija usa questo personaggio per entrare in contatto con i bambini, molti dei quali hanno paura delle maschere: durante la danza ne avvicina qualcuno, dà loro dei dolci.

E intanto il suono del *gender* si mescola a quello del *gamelan*: la voce del *dalang* che muovendo le marionette narra le storie del Mahabharata seguito solo da spettatori divini, si confonde con il *kidung* cantato dalle donne. Dall'alto della piccola torre la sacerdotessa con incenso invoca gli spiriti della direzione *kaja*, mentre con il suono della *genta*, la campanella, allontana quelli della direzione *kelod*; seguono i mudra, mantra e fiori che, dopo averne fatto uso, vengono lanciati con un gesto per i Balinesi

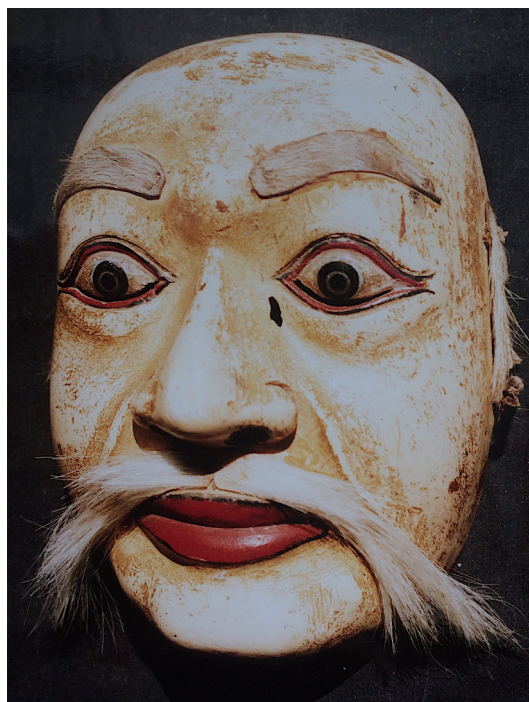


Figura 7 – Maschera: *Topeng Tua* costruita da I Made Sija. Foto: Carmencita Palermo (1995).

automatico che parte dall'indice e dal medio della mano.

Made Sija ha già concluso la danza del vecchio con cui si chiude il *pengelembar*. La terminologia viene codificata dalle scuole come la STSI, l'Università delle arti indonesiane, ma non sempre ciò che si impara in una scuola, che tende a fissare e universalizzare l'uso delle regole, coincide con ciò che fanno i maestri dei villaggi. Presso la STSI insegnanti e studenti mi insegnano che le coreografie dei personaggi del *pengelembar* si basano sui principi e la tecnica della danza balinese, che identifica quattro generi di movimenti: *agem*, posizioni di base da fermo; *tandang*, camminate; *tangkis*, movimenti di transizione; *tagkep*, espressioni. Stabilire l'origine del vocabolario dei movimenti è azzardato, ma come il mio maestro del villaggio di Batuan, I Ketut Kantor¹⁹, spesso sottolinea, si può dire che esso in buona parte deriva dalla natura (battito di ali di uno specifico uccello, posizione del tronco di un albero etc.), dalla stilizzazione di movimenti quotidiani e dell'arte marziale indonesiana *Silat*, e dai mudra. Ketut Kantor ha sempre creduto che il vocabolario della danza si sia codificato attraverso la danza drammatica delle corti giavanesi-balinesi *Gambuh*. Per esempio *mungka lawang*, aprire la porta, cioè la tenda che rivela la maschera; *ulap ulap*, il guardare inchinando in diagonale la testa e parte del torso e ritornare in verticale accompagnando il movimento con un gesto delle braccia e delle mani, come a formare una cornice attraverso cui scrutare l'orizzonte; *ngagem chakra*, gomiti indietro paralleli chiusi al torso con

19. Ketut Kantor (deceduto nel 2008) è stato pittore, danzatore-attore di *Topeng* e *Gambuh*, ed era figlio del famosissimo danzatore I Nyoman Kakul.

le mani sotto il torace e pollice e indice uniti a cerchio come quando il *pedanda* in posizione mudra prende il fiore con una mano e con l'altra suona il *genta*.

Aiuto Made Sija a cambiare maschera. Ora indossa il *penasar kelihan*, il servo dalla mezza maschera che lascia il labbro inferiore libero. Inizia la parte del *Topeng* chiamata *Malampahan*, in cui si narra la storia vera e propria tratta dai *Babad*, le cronache dei re. Si sente cantare il *penasar kelihan* in *kakawin*; entra in scena molto sicuro di sé, quasi borioso e dopo una danza introduttiva continua a cantare in *kakawin* le lodi del principe. Se questo fosse un *Topeng panca*, in cui sono coinvolti più danzatori-attori, il *penasar kelihan* sarebbe affiancato dal fratello minore, il *penasar cenikan* o *Wijil* o *Punta*, che in genere traduce in balinese i testi in *kakawin* per rendere comprensibile la storia al pubblico; in questo caso il *penasar kelihan* deve tradurre se stesso.

Dopo la lunga presentazione, il principe o re/raja, il *Topeng Dalem*, è pronto ad aprire la tenda, e tocca di nuovo a me. Apro la tenda, come se fossero le porte della reggia, stando seduta sul ripiano e Made Sija, come *penasar*, in contrasto con il principe, è seduto a terra. Incomincio a muovermi seguendo la coreografia: tutti i movimenti della testa, braccia e torso sono piccolissimi, compiuti ritenendo l'energia per esprimere al meglio regalità, grazia e forza. Una prima sessione di movimenti detta *pengak-sana* (saluto) serve alla preghiera: con i gesti tratti dai mudra il principe prega per sé, gli antenati, i figli, i nipoti e per il popolo. I gesti sono accompagnati dal canto del *penasar* che così facendo li traduce. Quando il *Dalem* si alza e avanza, il *penasar* va dietro; prima c'è una danza a ritmo lento e poi veloce, i due si scambiano di posto; è un vero e proprio dialogo in cui il principe parla con gesti tradotti dal *penasar*.

La mia uscita è rallentata dal continuo passaggio delle donne della casa in processione. Mentre il *penasar* continua a narrare, una delle donne intinge di sangue di gallina le mura della casa, soprattutto gli ingressi. Anche i suoni sono aumentati: a quelli già esistenti se ne sono sovrapposti altri. Se non sapessi che tutti i presenti seguono i segnali di Ida Jeru Sri, leggerei tutto quel via vai come confusione.

Made Sija cambia maschera: un *bondres*, un personaggio comico a lui caro, un po' scimmia un po' uomo. Tra le tante storie che racconta fa delle battute sulla svalutazione della rupia. La storia tratta dai *Babad* diventa un pretesto per parlare degli eventi contemporanei: è un canovaccio, un binario che guida l'improvvisazione toccando la quotidianità, a volte scurrile, a volte grave come la crisi economico-politica dell'Indonesia. Il danzatore-attore non deve solo intrattenere il pubblico, ma deve trasmettere insegnamenti d'ordine religioso, morale e anche politico, deve infondere il senso critico alla comunità.

Un'altra maschera che Made Sija indossa è il *bondres tugek* un personaggio comico femminile: un sessantenne si trasforma in una donna quasi bella. Con questa maschera lui chiede al *gamelan* di suonare un *Rejang*, la musica per una danza femminile che in genere viene offerta agli spiriti degli antenati durante i festival dei templi. Incomincia a danzare come una fanciulla aggraziata e poi insegna alcuni passi a una ragazza del pubblico che si presta timidamente al gioco. Ma ecco che arriva il pezzo

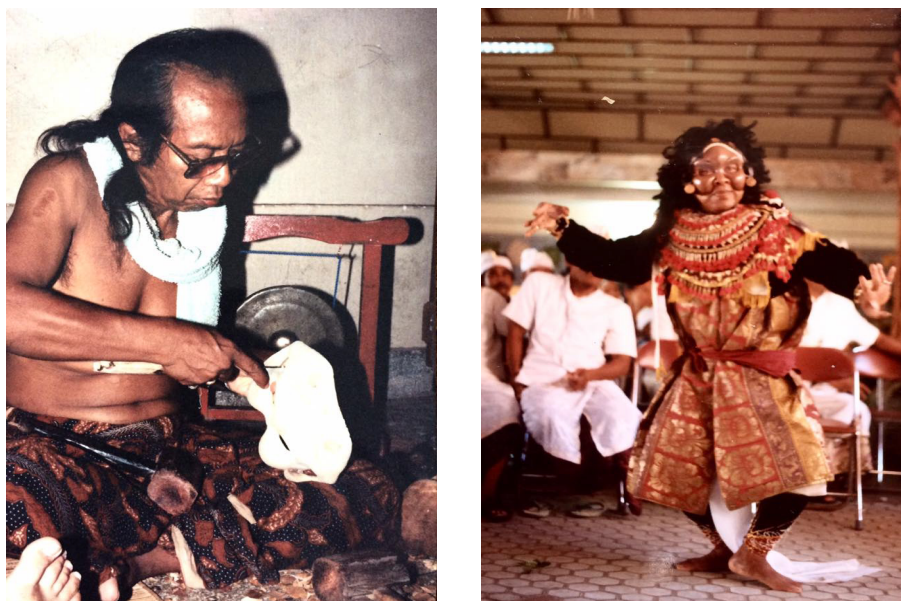


Figura 8 – Sulla sinistra I Made Sidia mentre costruisce una maschera *bondres Tugek* (nella sua casa a Bona, Gianyar, Bali, Indonesia 1994). Sulla destra I Made Sija indossa la maschera *bondres Tugek* (a Denpasar, Bali, Indonesia 1995). Foto: Carmencita Palermo.

che più mi piace: si trasforma in una danzatrice di *Joged*, una danza di corteggiamento durante la quale Made Sija invita vigorosamente uomini e ragazzi presentando un corteggiamento un po' spinto.

Il gioco viene interrotto dalla sacerdotessa che dà via alla preghiera finale a cui Made Sija deve partecipare con la maschera del *Sidhakarya*, colui che completa con successo la cerimonia: senza questa maschera la cerimonia perderebbe validità. Bianca, con gran denti ben visibili dalla bocca aperta, la maschera incute gran paura nei bambini. Il *Sidhakarya* si avvicina ad alcuni di loro, prende in braccio i più piccoli e li porta nell'area della danza. A uno a uno fa loro delle domande e se rispondono ricevono i *kepeng*, le monete di origine cinese che oggi vengono usate come parte delle offerte. Il *Sidhakarya* con incenso, acqua sacra, fiori compie le ultime offerte anche all'interno del tempio di famiglia, alla fine delle quali lo spazio della danza si riempie di gente che seduta prega.

Riponendo le maschere e chiudendo il *katung*, Made Sija invoca di nuovo gli antenati con fiori, acqua e incenso e si accomiata ringraziandoli per la loro venuta, chiedendo scusa per eventuali errori involontari: gli spiriti ritornano nelle loro case divine. Sono già le 11.40: la sacerdotessa va via, il padrone di casa porge a Made Sija parte delle offerte in cibo e del denaro e invita tutti noi a pranzare. In un'altra zona della casa è pronta una lunga tavola imbandita di cibo: riso, verdura, uova e tanto maiale (il maiale è una delle offerte principali). Delle ragazze ci porgono il piatto, l'acqua e la frutta. Si consuma tutto molto velocemente e si va via tra sorrisi e i ringraziamenti dei padroni di casa.

Lungo la via di ritorno Made Sija incomincia a commentare come ho danzato chiedendomi, come

sempre, cosa ho visto nel suo modo di danzare. Sembra contento dei miei progressi, soprattutto per quanto riguarda il *Topeng Keras Lucu*: ho smesso di esagerare nelle azioni, di ingigantire continuamente i movimenti. Addebita il cambiamento all'approfondimento che sto facendo nello studio del *Topeng Dalem*. Presto si arriva a Bona. Made Sija ha degli ospiti che lo attendono da un paio d'ore; io non mi trattengo.

In motocicletta percorro la strada verso Batuan; incomincio a pensare alle cose da fare: andare in città a Denpasar, la lezione di danza con I Ketut Kantor a Batuan, ma prima devo andare a Singapadu per sollecitare la costruzione di una maschera.

Incorporazione: dal racconto del sé al racconto dell'altro²⁰

Ho trascorso mesi, anni ad ascoltare senza capire, seguire senza chiedere e senza dover necessariamente pensare a creare un prodotto finale per condividere la mia esperienza; ero concentrata a imparare, a vivere. L'imitazione di coloro che mi circondavano nella quotidianità e nell'allenamento per la danza hanno cambiato il mio corpo lentamente e, come una bambina ai primi passi, ha nutrito la mia intelligenza corporea cinestetica²¹. Con quel corpo in trasformazione mi sedevo a terra per ore a gambe incrociate per suonare uno strumento, per aspettare, per chiacchierare, per discutere di storie e cosmologia, per riflettere con gli altri sul mio corpo danzante e sul corpo danzante di altri. Con il trascorrere del tempo, assistere i ricercatori di passaggio da Bali ha fatto crescere il desiderio di condividere l'esperienza della costruzione del mio corpo nuovo sia attraverso una dimostrazione di lavoro e uno spettacolo, che attraverso la scrittura accademica. Quella che segue è soprattutto la condivisione delle ricerche sul campo per il mio dottorato di ricerca condotte dal 2003 al 2006 e dei miei studi successivi dal 2007 sino ai nostri giorni. L'aspetto principale che ha motivato il mio percorso e ha incluso il punto di vista dei miei maestri nelle mie riflessioni sull'incorporazione è stata una domanda basilare: come accade? Com'è possibile che un pezzo di legno possa prendere vita e diventare «la faccia di un altro»? Ho dedicato tutti gli anni successivi fino a oggi alla ricerca di una risposta. Ho continuato ad allenarmi, a imparare da diversi maestri e a porre loro domande, a conversare, proprio come i Balinesi fanno: buona parte del processo di apprendimento è dialogico e spesso i Balinesi indicano di avere un 'maestro' anche quando si sono sempre limitati ad avere lunghe conversazioni con loro.

Anch'io, come i Balinesi, ho visitato tanti maestri offrendo doni, in cambio di un caffè e di una chiacchierata. Con il tempo ho capito che i loro spettacoli migliori avvengono quando parlano del loro lavoro con o senza videocamera puntata su di loro. Come ogni buon attore, i maestri con cui

20. Buona parte del materiale di questa sezione dell'articolo è tratto dalla mia tesi di dottorato di ricerca: Carmencita Palermo, *Towards the embodiment of the mask. Balinese Topeng in contemporary practice*, PhD dissertation, University of Tasmania, 2007, pp. 33-117.

21. Howard Gardner, *Frames of mind. The theory of multiple intelligences*, Basic Books, New York 1983.



Figura 9 – I Wayang Tangguh costruisce una maschera. Foto: Carmencita Palermo, Singapadu, Gianyar, Bali, Indonesia (2016).

ho interagito e continuo a interagire si adeguano al pubblico che hanno di fronte, nel mio caso, una donna straniera estremamente curiosa. Nel pensare a tutte le conversazioni e interviste formali che ho avuto dal 1993 al 2017 sul processo di apprendimento e sull'uso della maschera, è chiaro che non c'è omogeneità nelle loro opinioni: non esiste una teoria universale sull'interpretazione dei personaggi mascherati a Bali. L'unica cosa su cui sembrano tutti concordare è che tutti possono imparare a danzare (balinese: *ngigel*), ma questo non è sufficiente: è movimento superficiale. La cosa importante invece è caratterizzare/interpretare (balinese: *mesolah*). Questa differenziazione, in realtà, è applicabile a tutte le forme di danza-teatro a Bali.

Ho anche notato che durante queste conversazioni, nello spiegare il significato di *mesolah* la gesticolazione aumentava: i miei interlocutori si toccavano il petto o l'area intorno all'ombelico. I gesti erano in qualche maniera necessari per spiegare meglio: come se fosse stato necessario compensare i limiti della parola e trasmettere un significato specifico che risiede nel corpo del performer attraverso il corpo stesso. Un concetto chiave sembra essere «un movimento dall'interno», «una forza interna» che dà vita alla maschera. I miei interlocutori sono attori danzatori, costruttori di maschere e anche sacerdoti: alcuni associano questo concetto con aspetti spirituali della danza, altri con aspetti soprattutto fisici.

Le voci sono multiple; i punti di vista sono diversi, così come i termini che vengono prevalen-

temente utilizzati dai singoli interlocutori cambiano. *Taksu* (spesso tradotto come ispirazione divina, carisma interiore), *mewinten* (cerimonie di purificazione per il performer) e *pasupati* (cerimonie di risveglio, in questo caso per la maschera) sono spesso descritti come elementi fondamentali che contribuiscono alla capacità del performer di diventare/trasformarsi in personaggio. Non è raro sentir dire da un performer che «non ha mai imparato a danzare» e che quello che è necessario per assicurare il successo di un *Topeng* è preparare correttamente le offerte. Al contrario altri interlocutori suggeriscono che se il performer è *yakin* (convinto, confidente, sicuro), non ha bisogno di cerimonie e offerte, perché le offerte correttamente preparate non assicurano il successo di un *Topeng*. Una voce che rappresenta questa posizione è quella di un sacerdote di casta alta della tradizione *Buddha*, Ida Pedanda Budha Batuan-Ida Bagus Alit: per lui gli ingredienti indispensabili per un buon *Topeng* sono convinzione, concentrazione e visualizzazione del carattere della maschera. Per farmi capire questo concetto mi ha chiesto se quella mattina mi fossi lavata. Io ho risposto: sì. Poi mi ha chiesto se ricordassi dove avevo messo l'asciugamano dopo essermi asciugata, se avessi potuto vedere quell'asciugamano in quel momento. Nella stessa maniera chi indossa la maschera deve visualizzare il suo personaggio e proiettare al pubblico le note figure delle storie raccontate nel *Topeng*. Il performer deve convincere il pubblico che lui non è più un essere umano ordinario, ma è quel personaggio²². Alcuni usano il termine *taksu* per spiegare il processo attraverso cui la maschera acquista vita, mentre altri usano il termine *menunggal*, «diventare tutt'uno» con la maschera. Questo è il momento in cui *bayu*, *sabda* e *idep* -azione, parola e pensiero- diventano UNO. Per diventare UNO il performer deve essere «puro», attraverso i riti di purificazione *mewintan* che gli permettono di essere unito «in matrimonio» con la maschera. Questo concetto è spiegato in maniera diversa da differenti attori-danzatori.

I Ketut Kodi, uno degli attori-danzatori e costruttori di maschere più rispettati dell'isola, crede che l'aspetto più importante in uno spettacolo di *Topeng* sia far vivere la maschera in maniera tale che «il corpo del performer sia -voglia essere- il corpo della maschera»²³, in tutte le sue parti nella totalità del corpo-voce. Ketut Kodi durante la stessa intervista continua dicendo che la maschera si impone sul corpo e lo costringe ad assumere posizioni specifiche, a cambiare la voce. Se non può trovare i gesti e la voce dei personaggi nel suo repertorio per creare un nuovo carattere/personaggio, Ketut Kodi si ispira alla vita quotidiana. Cerca persone dalla fisionomia simile a quella della maschera e osserva come si muovono, come parlano. Se incontra qualcuno dal volto interessante, studia il suo volto, i suoi movimenti, la sua voce, e costruisce una nuova maschera, un nuovo carattere, un nuovo *bondres*: l'integrazione del movimento dalla vita, spiega, non accade automaticamente. I movimenti e le caratteristiche di una persona reale devono essere amplificate o ridotte per essere utilizzate con efficacia

22. Conversazione con Ida Pedanda Budha Batuan-Ida Bagus Alit, gennaio 2000.

23. «kita menghidupkan topeng ini supaya badan ini mau menjadi badannya topeng». Intervista con I Ketut Kodi, 2 novembre 2004.



Figura 10 – Ketut Kodi nella sua casa di Singapadu scolpisce la maschera del Vecchio. Foto: Carmencita Palermo, Singapadu, Gianyar, Bali, Indonesia (2017).

nella caratterizzazione di un personaggio.

Mentre Ketut Kodi mi spiegava tutti questi aspetti della vita della maschera, si muoveva, toccava parti del suo corpo e indossava una dopo l'altra le sue maschere. A un tratto prese un pezzetto di specchio che stava lì sul pavimento e cominciò a giocare con i suoi nuovi volti. Spiegò che per lui gli specchi sono strumenti importanti nello studio del carattere della maschera. L'anatomia della faccia-maschera è molto importante: la forma del naso o la forma di un osso possono determinare la posizione del collo: lungo o corto, indietro o avanti e di conseguenza la posizione del torace, l'allineamento della spina dorsale e la maniera in cui il personaggio cammina. Mentre guardava allo specchio concentrato, modificava la forma della sua bocca, fino a che le labbra seguivano il margine della maschera. La mezza maschera che stava provando in quel momento aveva il labbro superiore, quindi Ketut Kodi doveva adattare a esso il labbro inferiore. In questa maniera tutta la bocca è costretta ad assumere una posizione specifica che determina il suono emesso: la voce del personaggio. Ketut Kodi continuò la conversazione: con continui movimenti delle braccia e delle mani e indicando varie parti del suo corpo spiegò le varie possibilità di relazione tra corpo, voce e maschera. Non tutti i danzatori-attori hanno questa passione e convinzione. Molti attori di nuova generazione ammettono che è molto difficile indossare la maschera, interpretare personaggi comici con maschere. Un danzatore-attore, I Ketut Suanda, una star per i suoi ruoli comici come *Chedil* (personaggio/macchietta/maschera con trucco), parlando di

maschere durante una conversazione mi ricordò che la maschera ha un'espressione fissa. In quanto tale non è facile essere comici solo con quella faccia e usare il trucco è più facile, sia per il performer che per il pubblico²⁴. Quali sono le differenze nell'incorporare un carattere senza maschera e uno con maschera? Alcuni attori dicono che le danze con la maschera richiedono movimenti più piccoli rispetto a quelle senza maschera. La maschera richiede un maggior controllo dell'energia; un attore deve essere cosciente di quando deve trattenerla e quando lasciarla andare. «Energia» non è il termine che usano: è la mia traduzione di «quel qualcosa» che gli attori spesso menzionano, ma che non sanno spiegare. Che cos'è questa «cosa»? Le voci sono diverse: «il movimento da dentro», «il punto da cui il respiro emerge». C'è chi la descrive come la sorgente del suono. Il sacerdote della tradizione Buddha la chiama *pusat nabhi*, il centro del corpo, il punto che sta (se consideriamo il corpo come un microcosmo) a una distanza uguale tra la terra e il cielo. Questo è il punto di origine delle tensioni opposte che sostengono il corpo in equilibrio. *Pusat nabi* è il punto attraverso il quale l'energia passa ed è distribuita²⁵. Ci sono attori che parlano di piedi leggeri, con dita alzate, e di stomaco muscoloso attraverso cui il respiro passa per dare vita alla maschera. Respiro è anche la risposta di Ketut Kodi: l'uso del respiro crea il carattere. Alcuni caratteri comici richiedono un respiro amplificato che supporti i loro movimenti e il ritmo, mentre altri richiedono che il respiro si trattenga per lungo tempo. Ketut Kodi continua a spiegare che per alcuni caratteri devi “mostrare” il respiro nel senso di evidenziarlo, esagerarlo, renderlo visibile all'occhio del pubblico. Ciò accade per i personaggi comici ma anche per alcuni personaggi di corte del *pengelembar*. I caratteri più forti, come il *Patih*, richiedono un respiro enfatizzato (non tanto quanto per i *bondres*), mentre le maschere raffinate (i personaggi *alus*) come il *Dalem*, devono nascondere il respiro, che risulta in movimenti impercettibili in tutto il corpo.

Questo concetto è difficile da comprendere così com'è difficile spiegarlo; io “corpo”, lo conosco perché l'ho assorbito attraverso la quotidianità, l'allenamento, il mio domandare, attraverso la generosità di coloro che senza parole mi hanno fatto sentire il loro corpo attraverso le mie mani, che hanno manipolato il mio corpo attraverso le loro mani. Poiché mi mancano le parole, la spiegazione di Made Sija forse può aiutarci. In una delle tante occasioni in cui l'ho interrotto nello scolpire le sue maschere, cantando le melodie del *Topeng* mentre si muoveva da seduto, mi ha spiegato/dimostrato come il respiro fosse la fonte del movimento: «noi cerchiamo il movimento attraverso il controllo del respiro»²⁶. Durante una posizione stazionaria di base (balinese: *agem*), dobbiamo trattenere il respiro (indonesiano: *dikunci*). Durante i movimenti di transizione, lo dobbiamo rilasciare in parte. Se il performer respira regolarmente come nella quotidianità, non c'è danza, c'è instabilità. Il respiro a volte

24. Conversazione con I Ketut Suanda, 7 maggio 2005.

25. Conversazione con Ida Pedanda Budha Batuan-Ida Bagus Alit, gennaio 2000.

26. «Kita mencari gerakan melalui menatur nafas». I Made Sija mi ripeteva spesso questo concetto durante le nostre conversazioni.



Figura 11 – L'autrice danza *Topeng Keras Lucu*. Foto: autore non identificato, Bona, Gianyar, Bali, Indonesia (1995).

deve essere trattenuto, per esempio quando il carattere/personaggio/maschera guarda un oggetto o un altro personaggio o persona. Quando l'azione del guardare (lo sguardo) è completata, c'è un rilascio parziale. Ma uno degli aspetti più difficili del danzare con la maschera è quando il respiro deve dar vita alla maschera mentre essa è immobile e in silenzio. Questa immobilità è vita, pura energia fluida che percorre il corpo. Lì, in quei momenti di immobilità, noi possiamo capire quello che Made Sija vuol dire quando descrive «il movimento che spinge (indonesiano: *mendorong*) la faccia della maschera»²⁷. Il sé del performer diventa tutt'uno con il sé del personaggio. Il performer, attraverso il respiro (balinese: *bayu*) che attraversa il suo corpo per intero, è capace di trasferire il suo spirito/respiro alla maschera (indonesiano: *menjiwai*) per darle vita. Il performer è, e appare, tutt'uno con la maschera. «Il corpo è la maschera» e gli spettatori ci credono: gli spettatori dimenticano che stanno guardando un performer che indossa «la faccia di un altro». Alcuni Balinesi descrivono l'attore-danzatore come *pelinggih*, il trono (posto a sedere) dove gli antenati sono invitati quando fanno visite nel loro tempio di famiglia. È necessario preparare come si deve questo posto a sedere per ricevere questi visitatori molto importanti: il corpo-mente dell'attore-danzatore deve essere pronto, così come la maschera che

27. «Gerakan yang mendorong wajah tapel». I Made Sija usava spesso questa espressione per spiegarmi la connessione tra movimento del corpo, specialmente dell'area pelvica, e la maschera, attraverso l'uso del respiro.

deve diventare tutt'uno con lui. Ngurah Windia ha insistito che questa preparazione non ha nulla a che fare con la trance; per lui l'aspetto più importante è il *rasa*, un'altra parola difficile da tradurre, forse qualcosa tra percezione, sentimento o meglio il sentire. I Gusti Ngurah Windia, danzatore-attore e marionettista del villaggio Carangsari, precisa che il danzatore-attore deve essere sempre totalmente presente a quello che fa: deve essere cosciente (sveglio) e capace di interagire con tutto quello che gli sta intorno: lo spazio, il pubblico, la musica del *gamelan* e gli altri attori con cui improvvisa i dialoghi. Deve ricordare senza sforzo le coreografie, far ridere il pubblico e allo stesso tempo seguire il sacerdote che coordina i tempi della cerimonia, e quindi anche i tempi del *Topeng*²⁸. In una cerimonia ogni individuo ha un compito e, anche se tutti appaiono disconnessi, tutti lavorano per completarla con successo. Colori, azioni, suoni, odori invadono i sensi e questi contribuiscono a invitare gli antenati e le divinità, che vengono ospitati nei *pelinggih* dei templi così come nei corpi degli attori-danzatori. Danzando nei templi non posso dire di aver provato la presenza dei miei antenati o degli antenati delle famiglie dei Balinesi che mi ospitavano, ma sicuramente ho provato la sensazione di essere completamente a mio agio con la maschera, di sentirla parte di me nel momento in cui anch'io mi sono sentita suono, quel suono del *gamelan* che come danzatore devo dirigere con il mio respiro che si manifesta in movimento. Questo essere tutt'UNO con la musica, incorporare la musica, è parte dei compiti del danzatore per il completamento della cerimonia (*karya*).

L'essere tutt'UNO con la musica credo che sia stato uno degli aspetti più misteriosi del mio percorso. I miei maestri non spiegavano: mi dicevano che ci avrei dovuto fare l'abitudine così come ero riuscita ad abituarli a indossare la maschera. Io ho anche imparato a suonare i brani musicali usati nel *Topeng*, ma questo sicuramente non è stato sufficiente. Danzare durante le cerimonie con orchestre *gamelan* con cui non si era mai provato in precedenza era la sola via. L'insistenza sulla necessità dell'esperienza intersoggettiva per carpire l'essenza della relazione corpo musica ora mi sembra molto rilevante. A forza di danzare con il *gamelan* dal vivo sono riuscita a percepire la prevalente importanza della natura ciclica della musica con cui il danzatore deve interagire facendo attenzione al gong che segna ogni ciclo. Il suono del gong che risuona attraverso il corpo è il punto di riferimento del danzatore e dei musicisti del *gamelan*. Ma il suono del *gamelan* non è il solo presente durante la cerimonia, attraverso il suono il corpo entra a far parte dei suoni della cerimonia: diversi tipi di *gamelan* e spettacoli, i canti, la recitazione dei testi sacri, i mantra del *pedanda*. Il corpo danzante diventa parte di quel misto di suoni che diventano un unico suono, considerato dai Balinesi come un ponte tra gli esseri umani e la dimensione verso l'alto, dove risiedono gli antenati e le divinità.

Ho raggiunto un livello più profondo di questa percezione quando ho sviluppato una certa curiosità sull'alfabeto balinese, *aksara bali*. Le lettere dell'alfabeto balinese sono utilizzate nei riti di passaggio;

28. Intervista con I Gusti Ngurah Windia, 15 novembre 2004.



Figura 12 – L'autrice danza il *Topeng Keras*. Foto: Brett Hough, Batuan, Gianayar, Bali, Indonesia (1998).

per esempio sono marcate con un anello nel corpo di una persona che fa la cerimonia della limatura dei denti o sul cadavere prima della cremazione. Anche il sistema di notazione della musica balinese usa le *aksara* (lettere). La connessione tra *aksara* e suono è divenuta chiara per me durante una conversazione con il *pedanda Buddha*, quando ha affermato che il gesto è suono: suono udibile e suono non udibile. È andato avanti dicendomi che un *pedanda* può condurre un rituale (*puja*) pronunciando i mantra, che sono *aksara* scritti in diversi modi: non usando il suono, usando un suono molto basso, usando un suono forte. Quando un *pedanda* non usa *sabda* (suono) e usa *idep* (pensiero) e *bayu* (respiro-energia), il corpo suona.

Il mio scambio con il *pedanda* aveva aumentato la mia presa di coscienza, ma non ero capace di razionalizzare o verbalizzare l'esperienza, sino a quando ho letto il *lontar Prakempa* tradotto dall'antico giavanese in indonesiano da I Made Bandem. Questo *lontar* è una specie di manuale sul *gamelan* che descrive i diversi aspetti degli strumenti musicali a Bali dal punto di vista filosofico, estetico e pratico. Seguendo questo testo, le lettere e i loro suoni creano l'universo, la terra e gli esseri umani. Il *gamelan* riproduce i suoni che provengono dalla terra e che risuonano attraverso il corpo umano. *Panca Geni*, le cinque note del sistema tonale *slendro*, e *Panca Tirta*, le cinque note del sistema tonale *pelog*, si riuniscono nel corpo e, mescolandosi, creano prima piacere e, quando i suoni raggiungono il pensiero,

consapevolezza²⁹. Bandem afferma che il punto essenziale del testo è il concetto di equilibrio tra tutti gli elementi della natura. Esistono dieci dimensioni del bilanciamento (ordinate da uno a dieci) e ogni dimensione è collegata a una lettera, un suono, una divinità, una direzione o un colore. Tutti gli elementi sono dentro e intorno all'Universo. Bandem fa riferimento allo schema che organizza tutti i principi della filosofia balinese, che possiamo definire come una sorta di rosa dei venti o di svastica che rappresenta le quattro direzioni cardinali, i quattro punti intermedi e un punto centrale³⁰, risultanti in nove direzioni (*nawasanga*). Questi possono giungere fino a 11: di cui 8 esterni più tre nel centro (centro, nadir e zenit). Il nord è in realtà la direzione della montagna, *kaja*, e sud è la direzione del mare, *kelod*. Gli elementi relativi a tutte le dimensioni/direzioni possono essere attivati suonando il corrispondente *aksara* in senso orario durante l'emissione del mantra. In questo modo, viene creato un movimento circolare, che si condensa nell'ONG finale, l'*Ongkara*, «la realtà finale tutto in uno»³¹. Questa è l'unità risultante dalle tre potenze, *bayu*, *sabda*, *idep*: azione, parola, pensiero. Questi tre poteri sono i tre modi di sapere «[...] in senso generale si riferiscono all'azione o ai risultati (*bayu*), alla forma in cui questi si verificano (*sabda*), ai motivi e ai significati (*idep*) che li sottendono»³². Ciò che sembra importante nello schema è il movimento circolare, che stabilisce l'equilibrio per eccellenza tra uomo e natura. Di conseguenza, è possibile affermare che, da un punto di vista filosofico, la musica funziona proprio come il mantra: note e schemi di note in circolazione risuonano nel corpo umano (mente-corpo) e lo collegano al resto dell'universo. Il danzatore-attore di *Topeng* partecipa a questa dinamica. Il suo corpo con i suoi organi è esposto al suono con cui interagisce, ma determina anche l'intensità e il ritmo della musica. Con il suo busto o le sue dita l'esecutore trasmette segnali, come piccole vibrazioni, al percussionista, per chiedere un accento o un momento musicale più lento o più veloce. Il suo corpo deve comunicare senza sforzo con il *gamelan*, seguendo i cicli dei gong, in modo tale che lui stesso diventi uno di quegli strumenti. La sua postura e i movimenti sono organizzati dal *nawasanga*. Il corpo, come il microcosmo dell'universo, ha tre parti che corrispondono al mondo sotterraneo (parte inferiore), al mondo umano (medio) e al cielo (superiore). Ogni parte del corpo è collegata a una direzione del *nawasanga*, riconoscibile nella posizione di base del danzatore. L'asse *kaja-keod* (montagna-mare) del corpo genera una tensione necessaria degli opposti. Questa tensione, a livello macrocosmico, crea il mondo umano, mentre all'interno del corpo dell'esecutore genera il corpo performativo, vivo, capace di dare vita alle maschere e di essere credibile al pubblico. L'origine di questa vita è al centro dell'asse dello stomaco, nell'*ulu ati*, nella parte superiore del fegato³³, dove l'energia

29. I Made Bandem, *Prakempa. Sebuah Lontar Gambelan Bali*, ASTI, Denpasar 1986, pp. 31-85.

30. Mary S. Zurbuchen, *The Language of Balinese Shadow Theater*. Princeton University Press, Princeton 1987, p. 51.

31. I Made Bandem, *Prakempa. Sebuah Lontar Gambelan Bali*, cit.

32. Mary S. Zurbuchen, *The Language of Balinese Shadow Theater*, cit., p. 129.

33. Swasti Widjaja, *Ngunda Bayu. Sebuah Konsep Keindahan Dalam Tari Bali. Orasi Ilmiah Pada Dies Natalis XXVIII STSI. Denpasar Kamis, 9 Maret 1995*, STSI, Denpasar 1995, p. 9.

viene continuamente prodotta e distribuita. Ciò che nei termini della teoria delle arti performative occidentali possiamo etichettare come “energia” o “distribuzione di energia”, è chiamato dai danzatori balinesi *ngunda bayu*. Si tratta di un concetto spesso discusso a diversi livelli, ma è anche considerato da alcuni danzatori come parte di una conoscenza segreta che non dovrebbe essere rivelata ai principianti, ai non addetti ai lavori. Il discorso su *ngunda bayu* si riferisce alla danza in generale, ma quando viene applicato alle maschere diventa più complesso da implementare: l'esecutore deve essere in grado di incanalare la sua energia/respiro verso qualcosa, la maschera, che non fa parte del suo corpo. La capacità di canalizzare e controllare l'energia/respiro richiede un lungo processo di apprendimento, che è quasi impossibile acquisire solo durante le lezioni presso l'Istituto delle Arti Indonesiane.

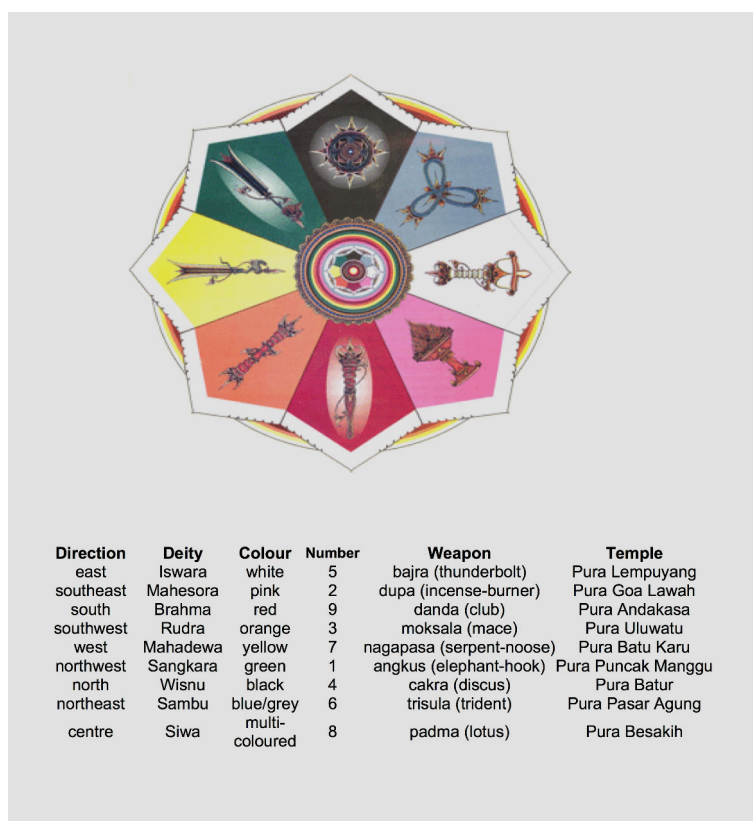


Figura 13 – Nawasanga: corrispondenza tra armi simboli di divinità, colori, direzioni e templi. Questa illustrazione è molto comune e spesso venduta come poster. Il sito in cui l'ho reperita promuove ritiri spirituali a Bali. <http://www.narasoma.com/bali/> (02/02/2017). <http://www.narasoma.com/bali/> (u.v. 2/2/2017).

L'importanza del concetto di *ngunda bayu* a livello discorsivo è stata sottolineata da Swasti Wijaja che descrive *ngunda bayu* come l'attività circolare del respiro che dà forma e vita dallo stomaco a ogni singolo muscolo: gambe, braccia, dita, occhi. L'interpretazione di questo concetto estetico è così varia

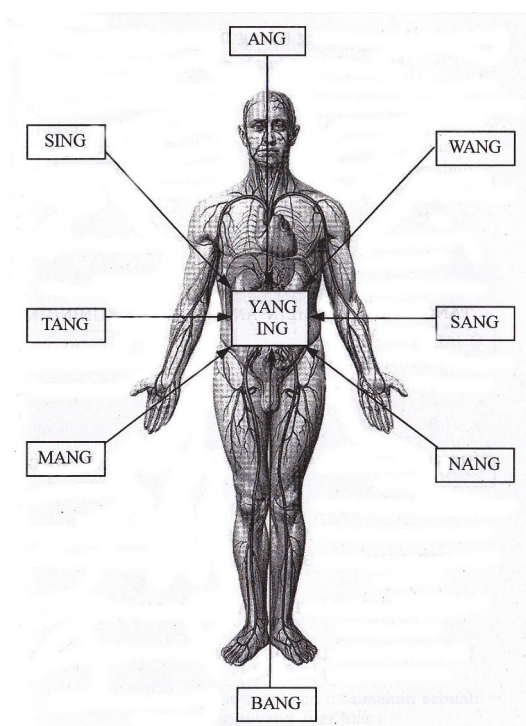


Figura 14 – Aksarra nel corpo: <https://taksumurti.wordpress.com/2015/02/20/td-5-esensi-dasar-bhuana-agung-bhuana-alit/> (u.v. 1/6/2017)

e poco chiara, che Wijaja³⁴ lo definisce «un mistero». Questo mistero potrebbe trovare una spiegazione nel lavoro di Ida Wayan Oka Granoka³⁵, che fa esplicitamente un collegamento tra il respiro e il suono del *gamelan*, in cui il movimento circolare del respiro a destra e a sinistra secondo la scala di accordatura dei sistemi *slendro* e *pelog* crea un'unità nel corpo come microcosmo e con il macrocosmo. Questo mistero potrebbe essere collegato al concetto di *kanda empat*, i quattro fratelli che accompagnano e proteggono la vita degli esseri umani dalla nascita sino alla morte e si manifestano sin dalla nascita: fluido amniotico, sangue, placenta e *vernix caseosa*. Connessi a livello cosmologico alle quattro direzioni e ponte tra il mondo visibile e quello invisibile, i *kanda empat* devono essere onorati affinché proteggano l'individuo³⁶.

34. *Ivi*, p. 5.

35. I. W. Oka Granoka, *Perburuan ke Prana Jiwa*, Sanggar Bajra Sandhi and Seraya Bali Style, Denpasar 1998.

36. Fred B. Eiseman – Margaret H. Eiseman, *Bali: Sekala and Niskala: Essays on Religion, Ritual and Art*, cit., pp. 100-107. Per un approfondimento e nel contesto della danza drammatica *Catra*, I Nyoman, Penasar: *A Central Mediator in Balinese Dance Drama/Theater*, PhD dissertation, Wesleyan University, Middletown 2005, pp. 93-95.

Contestualizzazione storico-politica: politica culturale

Nei primi anni '90 molti dei miei mentori erano riluttanti a parlare di cosmologia, vedendola come parte di una conoscenza accessibile a pochi iniziati, ma già all'inizio del duemila ho notato un'apertura differente. Io, straniera e donna e, in quanto tale, senza accesso al ruolo più importante del *Topeng*, cioè quello di completare una cerimonia, avevo accesso a "segreti" della pratica. Ero stata iniziata? No, non credo proprio sia stato così, nonostante il mio buon rapporto con tutti i miei maestri, tutte le conversazioni filosofiche, tutti i viaggi nei templi più remoti e la partecipazione alle cerimonie più suggestive! Direi piuttosto, che grazie alla mia alterità nell'interazione intersoggettiva, i miei interlocutori avevano incominciato ad affidarmi un messaggio da condividere a livello internazionale. Penso proprio che il messaggio affidatomi fosse la pratica religiosa e metafisica al centro del discorso sull'incorporazione della maschera. Per capire di cosa stia parlando è bene prendere in considerazione i processi storico-politici nel contesto della globalizzazione contemporanea, per poter capire come la pratica religiosa e la metafisica siano centrali nella definizione di "cultura balinese" basata sulla religione³⁷. Con l'indipendenza indonesiana del 1945, i Balinesi hanno dovuto scegliere di aderire a una delle religioni monoteiste, per far parte di una nazione con un forte stampo multiculturale sanitizzato: la scelta della religione indù fu un compromesso per mantenere un'indipendenza religiosa e culturale e non essere assorbiti dall'islam. La cultura e la religione balinese sono sempre state usate, sin dai tempi coloniali, per scopi diplomatici e turistici. Gli intellettuali e i politici balinesi, utilizzando i paradigmi applicati dagli ex colonizzatori olandesi, hanno dovuto sempre cercare un equilibrio tra la vendita dell'identità balinese al mercato turistico e la protezione della stessa non solo dal turismo internazionale e nazionale, ma anche dalla competizione e pressione dell'islam, religione predominante nel resto dell'arcipelago.

Questa tensione è aumentata dal 1998, con la caduta di Suharto dopo 32 anni di potere, seguita dalla decentralizzazione politica e da una maggiore libertà di religione, che ha dato voce alle correnti più conservative (e anche radicali) dell'islam in Indonesia. In questo periodo sono diventate sempre più frequenti a Bali le pubblicazioni in lingua indonesiana, che danno accesso ad aspetti della filosofia e cosmologia della religione balinese, che Santikarma descrive come processo di «democratizzazione della conoscenza»³⁸: anziché limitarsi a persone scelte, la cosmologia indù locale ha cominciato a essere trasmessa attraverso le moderne istituzioni di Bali, così come pubblicazioni stampate e programmi televisivi, accessibili a chiunque possa leggere o guardare la televisione. Un fenomeno questo che si è gradualmente intensificato soprattutto negli ultimi anni grazie all'utilizzo dei social media. In particolare, dopo gli attacchi terroristici accaduti a Bali (Bomb Bali) nel 2002 e nel 2005, i Balinesi hanno

37. Adrian Vickers, *Bali: A Paradise Created*, Periplus Editions, Berkeley-Singapore 1989.

38. Degung Santikarma, *Ajeg Bali: Dari gadis cilik ke Made Schwarzenegger*, in «Kompas», 7 dicembre 2003.

creduto necessario difendere la cultura indù-balinese dall'influenza degli immigrati provenienti da altre parti dell'Indonesia per far ritornare il turismo internazionale sull'isola. Questo sentimento spesso estremo è stato espresso dallo slogan *Ajeg Bali*, Bali Eretta, eretta contro tutto quello che non era parte dell'essenza balinese. Oggigiorno, poiché i turisti sono tornati in massa, i Balinesi devono difendere la terra dai grandi investimenti immobiliari e, nel contempo, devono non solo continuare a essere un'attrazione per i turisti, ma anche reagire adeguatamente alla pressione dell'islam radicale che continua a diffondersi nell'arcipelago. La cosmologia indù con i suoi principi incorporati dalle lettere sacre *aksara*, diventa così un aspetto dell'identità condivisa per il popolo balinese nel suo complesso. Fox³⁹, che fa un'analisi della funzione delle *aksara*, nota l'importanza data a queste nel rappresentare la cultura indù-balinese e sottolinea che nel periodo di *Ajeg Bali* venivano esplicitamente usate per difendere la tradizione balinese. Oggi più che mai, le *aksara* vengono utilizzate nella quotidianità per ricordare ai Balinesi e ai non Balinesi le radici della cultura balinese, legata a una religione sincretistica che non ha un diretto legame con l'induismo indiano, anche se deriva da esso. Questo discorso ha una valenza decolonizzante che si oppone sia all'idea di Bali come museo della cultura indiana, promossa dagli olandesi e dagli antropologi che si sono susseguiti dai primi anni del XX secolo e consecutivamente adottata dagli intellettuali balinesi che hanno contribuito all'indipendenza indonesiana, sia alla neocolonizzazione del turismo spirituale che ha invaso soprattutto l'area del centro sud con corsi di yoga e di benessere. In uno spazio limitato come Bali, ogni relazione intersoggettiva sembra amplificarsi e la produzione di significati circa l'identità balinese si moltiplica, anche se al cuore di tutti i discorsi c'è la sua difesa. L'altro, che è ora un'entità astratta, ora un corpo in interazione, lo si accoglie o lo si respinge: lo straniero può disturbare o può amplificare la cultura balinese. Considero il riconoscimento nel 2015 di nove danze balinesi, incluso il *Topeng Sidhakarya*, come Patrimonio Culturale Immateriale dell'UNESCO, l'affermazione internazionale per eccellenza dell'essenza balinese rappresentata dalle sue danze. Ma già da molti anni chi impara la danza balinese la porta all'estero e questi corpi, più o meno trasformati dall'allenamento, rappresentano "l'essere balinese o l'essenza dell'essere balinese" al di fuori di Bali. Ma è così?

Anche in questo caso il punto di vista dei Balinesi è una polifonia un po' caotica, complicata dal fatto che una critica sincera dell'abilità di uno straniero che danza è quasi impossibile da parte di un Balinese. Se il corpo danzante è *aksara* che risuona e come tale è parte dell'offerta, può uno straniero incorporare questa essenza? Nel dubbio, o nella certezza che sia impossibile, posso solo immaginare che, spinti dal corrente clima di democratizzazione della conoscenza, i maestri balinesi affidino ai loro allievi, quale sono io, la teoria dell'incorporazione delle *aksara* nel processo della caratterizzazione della

39. Richard Fox, *The Meaning of Life, or How to Do Things with Letters*, in Richard Fox – Annette Hornbacher, *The Materiality and Efficacy of Balinese Letters Situating Scriptural Practices*, Brill's Southeast Asian Library, vol. VI, BRILL, Leiden 2016, pp. 24-50.

maschera del *Topeng*, che rende la cultura balinese unica. E mentre le lettere balinesi dentro i corpi degli stranieri creano nuove occasioni d'interazione intersoggettiva con altri danzatori e attori nel mondo, nutrendo l'universo dello spettacolo interculturale, sull'isola le lettere *aksara* diventano risorsa per la danza definita "*kontemporer*", per la letteratura in indonesiano, per film che vengono premiati in Europa presso grandi festival internazionali. La lettera che vive nel corpo si diffonde per mantenere la tradizione, l'identità balinese, nella contemporaneità.



Figura 15 – Tre generazioni in azione: Made Sija e il suo secondo figlio Made Sidia insegnano al loro primo nipote i primi passi di danza. Foto: Carmencita Palermo, Bona, Bali Indonesia (1994).

Conclusioni

In questo percorso caotico e molto personale ho condotto il lettore prima dentro le dinamiche della nascita di un interesse, di una passione che si è trasformata in una scelta di vita tra diverse culture. Un'introduzione al *Topeng* ha rivelato terminologie e alcune basi della pratica con l'intento di rendere comprensibili aspetti impliciti del racconto di una giornata qualsiasi della mia quotidianità a Bali quando frequentavo l'Istituto delle Arti Indonesiane e i miei maestri di *Topeng*; alla base del racconto ci sono le mie interazioni intersoggettive, le mie relazioni con i miei maestri e l'ambiente. Le voci dei mentori permettono di aggiungere uno strato di conoscenza di tipo metafisico alla descrizione dell'esperienza quotidiana della ricerca sul campo e dell'apprendimento di una tecnica di danza. L'approfondimento

attraverso le mie interazioni ha cambiato il mio punto di vista e spronato la mia curiosità: la ricerca della vita della maschera come esperienza corporea va oltre il corpo e cerca il contesto politico e sociale del corpo del danzatore attore balinese e del mio. Il significato del corpo stesso è il risultato delle interazioni intersoggettive con coloro che sono passati dall'isola: colonizzatori, studiosi, turisti, investitori del passato e del presente attratti all'isola per motivi diversi.

La mia presenza è un'esperienza politica e il mio corpo diventa veicolo di un discorso sulla cultura balinese che ha radici profonde e che qui ho solo accennato. Tuttavia, al di là del discorso sulla cultura e l'identità balinese, io (come corpo nel suo totale), ho potuto esperire i principi incorporati nella pratica quotidiana del *Topeng*, principi che pur non essendo universali sono presenti in altre tradizioni di teatro con maschere. Questi principi implicano la trasmissione del respiro dall'attore-danzatore alla maschera rendendola viva. E quando è viva il pubblico può vedere la verità della maschera, che, paradossalmente, ci fa credere⁴⁰ che essa sia una 'persona'/personaggio per mezzo del corpo-mente del performer.

Bibliografia

- Allen, Pamela – Palermo, Carmencita, *Ajeng Bali: Multiple Meanings, Diverse Agendas*, in «Indonesia and the Malay World», vol. XXXIII, n. 97, novembre 2005, pp. 239-255.
- Bandem, I Made, *Prakempa. Sebuah Lontar Gambelan Bali*, ASTI, Denpasar 1986.
- Bandem, I Made – deBoer, Fredrik E, *Kaja and Kelod: Balinese Dance in Transition*, Oxford University Press, Kuala Lumpur 1995 (I ed. 1981).
- Bandem, I Made – Rembang I Nyoman, *Perkembangan Topeng-Bali Sebagai Seni Pertunjukan*, Denpasar, Proyek Penggalan, Penbinaan, Pengembangan Seni Klasik/Tradisional dan Kesenian Baru, 1976.
- Barba, Eugenio – Savarese, Nicola, *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Edizioni di Pagina, Roma 2011 (I ed. 1982).
- Catra, I Nyoman, *Penasar: A Central Mediator in Balinese Dance Drama/Theater*, PhD dissertation, Wesleyan University, Middletown 2005.
- Csordas, Thomas J., *Embodiment as a Paradigm for Anthropology*, in «Ethos», Vol. XVIII, n. 1., marzo 1990, pp. 5-47.
- Daniel, Ana, *Bali: Behind the Mask*, Knopf, New York 1981.
- De Marinis, Marco, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Casa Usher, Firenze 1999 (I ed. 1988).
- De Marinis, Marco, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni Editore, Roma 2000.
- Dibia, I Wayan – Ballinger, Rucina, *Balinese Dance, Drama and Music*, Periplus Edition, Singapore 2004.

40. A. David Napier, *Masks, Transformation, and Paradox*. University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1986, pp. 1-29.

- Dunn, Deborah, *Topeng Pajegan, The Mask Dance of Bali*, PhD dissertation, Union Graduate School, Cincinnati 1983.
- Gardner, Howard, *Frames of mind. The theory of multiple intelligences*, Basic Books, New York 1983.
- Eiseman, Fred B – Eiseman, Margaret H., *Bali: Sekala and Niskala: Essays on Religion, Ritual and Art*, vol. I, Calif Periplus Editions, Berkeley 1996 (I ed. 1989).
- Emigh, John, *Masked Performance. The Play of Self and Other in Ritual and Theatre*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1996.
- Emigh, John, *Playing with the Past: Visitation and Illusion in the Mask Theatre of Bali*, in «The Drama Review», vol. XXIII, n. 2, 1979, pp. 11-48.
- Fox, Richard, *The Meaning of Life, or How to Do Things with Letters* in Richard Fox- Annette Hornbacher (a cura di), *The Materiality and Efficacy of Balinese Letters Situating Scriptural Practices*, Brill's Southeast Asian Library, vol. VI, Brill 2016, pp. 24-50.
- Goodlander, Jennifer, *Women in the Shadows Gender, Puppets, and the Power of Tradition in Bali*, Ohio University Press, Athens 2016.
- Granoka, I. W. Oka, *Perburuan ke Prana Jiwa*, Sanggar Bajra Sandhi and Seraya Bali Style, Denpasar 1998.
- Herbst, Edward, *Voices in Bali: Energies and Perceptions in Vocal Music and Dance Theatre*, Hanover, University Press of New England 1997.
- Jenkins, Ron, *On Becoming a Clown in Bali*, in «The Drama Review», n. 23, giugno 1979, pp. 49-56.
- Matera, Vincenzo, *L'antropologia contemporanea. La diversità culturale in un mondo globale*, Feltrinelli, Milano 2017.
- Napier, A. David, *Masks, Transformation, and Paradox*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1986.
- Palermo, Carmencita, *Towards the Embodiment of the Mask. Balinese Topeng in Contemporary Practice*, PhD dissertation, University of Tasmania 2007.
- Picard, Michel, *The Discourse of Kebalian: Transcultural Constructions of Balinese Identity*, in Rachelle Rubinstein – Linda H. Connor (a cura di), *Staying Local in the Global Village. Bali in the Twentieth Century*, University of Hawai'i Press, Honolulu 1999, pp. 15-49.
- Picard, Michel, *What's in a Name? Agama Hindu Bali in the Making*, in Martin Ramstedt (a cura di), *Hinduism in Modern Indonesia. A Minority Religion Between Local, National, and Global Interests*, Routledgecurzon, London-New York 2004, pp. 56-75.
- Quaranta, Ivo, *Thomas Csordas: il paradigma dell'incorporazione*, in Vincenzo Matera (a cura di) *Discorso sugli uomini. Prospettive antropologiche contemporanee*, UTET Università, Novara 2008, pp. 49-71.
- Ruffini, Franco, *I teatri di Artaud. Crudeltà, corpo-mente*, Il Mulino, Bologna 1996.
- Santikarma, Degung, *Ajeg Bali: Dari gadis cilik ke Made Schwarzenegger*, in «Kompas», 7 dicembre 2003.

- Slattum, Judy, *Mask of Bali: Spirit of an Ancient Drama*, Chronicle Books, San Francisco 1992.
- Young, Elizabeth, *Topeng in Bali: Change and Continuity in a Traditional Drama Genre*, PhD dissertation, University of California, 1980.
- Vickers, Adrian, *Bali: A Paradise Created*, Periplus Editions, Berkeley and Singapore 1989.
- Widjaja, Swasti, *Ngunda Bayu. Sebuah Konsep Keindahan Dalam Tari Bali. Orasi Ilmiah Pada Dies Natalis XXVIII STSI. Denpasar Kamis, 9 Maret 1995*, STSI, Denpasar 1995.
- Zarrilli, Phillip B., *Psychophysical Acting: An Intercultural Approach After Stanislavsky*, Routledge, London-New York 2009.
- Zarrilli, Phillip B., *Negotiating Performance Epistemologies: knowledges “about”, “in” and “for”*, in «Studies in Theatre and Performance», vol. XXI, n. 1, 2001, pp. 31-46.
- Zarrilli, Phillip B., (a cura di), *Acting (Re)Considered*, Routledge, London-New York 1995.
- Zurbuchen, Mary S., *The Language of Balinese Shadow Theater*, Princeton University Press, Princeton 1987.