

Focus

TOPENG SIDHA KARYA: RITO E SPETTACOLO TRA AGNIZIONE ED ESORCISMO

A cura di I Ketut Kodi ed Enrico Masseroli

Il *topeng* a Bali¹

Nella grande Indonesia, un tempo chiamata Nusantara (“tra le isole” – sono oltre 18.000), separata da Giava da un breve tratto di mare, Bali, una delle mete più frequentate del turismo esotico di massa, è stata definita “l’isola teatro”.

Devozione religiosa (*Agama hindu dharma*) ed espressione artistica sono infatti tuttora profondamente intrecciate nella vita sociale e culturale, che ha integrato il culto degli antenati e l’animismo, antecedenti l’arrivo dell’induismo e propri delle popolazioni autoctone di altre isole indonesiane.

Nel vasto e variegato panorama delle arti sceniche di Bali, il *topeng*² è tra le forme più antiche e popolari. La rappresentazione di questo dramma con maschere – danzato e parlato, con distinte partiture musicali per ogni personaggio – è prescritta in tutte le più importanti celebrazioni rituali.

Nel *topeng*, Bali celebra la propria storia e i propri eroi, dai quali discendevano le dinastie regnanti, legittimando l’affermarsi della cultura indo-giavanese, avvenuta nel XIII

¹ Introduzione e conclusione (“Il *topeng* a Bali” e “La maschera e la pandemia”) di Enrico Masseroli.

² Per un approfondimento si veda “*Topeng*: maschere dall’isola degli dei”, in *Lo spirito della maschera*, Milano, 2015, Centro di Cultura Italia-Asia “G. Scalise”.

secolo, con l'annessione all'impero Majapahit. In ogni occasione lo spettacolo presenta, invariabilmente, la stessa struttura liturgica. Nel lungo prologo danzano i personaggi della corte, uno o due ministri, il vecchio consigliere e il re, figure astratte, archetipi, espressione stilizzata della loro natura. Sarà il gran ciambellano, *penasar* (arguto e sanguigno, figura chiave del *topeng*), ad annunciare e delineare la storia prescelta. Un racconto presto intercalato, talvolta destrutturato, dall'irrompere dei *bondres* ("buffoni"), grottesche caricature di popolani, irriverenti e scurrili, personaggi autonomi e contemporanei, indipendenti dall'episodio mitico-storico nel quale possono interagire. I loro lazzi e improvvisazioni scatenano le risate degli spettatori.

Infine, Dalem Sidha Karya conclude il rito spettacolare. Allertato dal tintinnare della campana del sacerdote, che annuncia la conclusione del suo rito, l'attore irrompe sulla scena e, terminata la danza, depone a terra l'offerta per placare gli spiriti demoniaci.

Con la storia di questo straordinario personaggio rituale, qui riportata da I Ketut Kodi, mi ero già confrontato nel 2011, quando con il *gamelan* (orchestra) Gong Cenik, da me diretto, ne preparai un primo allestimento, ripreso nel 2015 con la partecipazione del mio maestro I Made Djimat. Il tema dello "straniero riconosciuto", rappresentato da Sidha Karya, si interfacciava assai bene con l'attuale e viva realtà di profughi e migranti.

Riapparve nel febbraio 2020: Dario De Falco – un collega conosciuto a Bali alcuni anni or sono, allorché iniziava a studiare *topeng* con il mio stesso maestro – mi sollecitava per comporre insieme un nuovo spettacolo con le nostre maschere (in quegli stessi giorni esplodeva da noi la pandemia da covid-19), mi ricordai che nel 2002 a Bali, alcuni giorni dopo il

tragico attentato alla discoteca Sari Club di Kuta,³ era stato presentato uno spettacolo di *topeng* in risposta all'eccidio. Un rito esorcistico e allo stesso tempo un'occasione per sondare e stimolare le risposte balinesi al tragico evento. Mi ricordai anche degli articoli correlati apparsi in seguito su *Asian Theatre Journal*. Conoscevo il suo ideatore e interprete, I Ketut Kodi, e sono lieto che abbia volentieri accettato di proporre per Quaderni Asiatici una nuova e ampliata versione di uno di quegli articoli. Il paragrafo “L'origine della maschera: *topeng* Jangus (“dai denti protesi”)” è infatti un contributo del tutto originale rispetto all'articolo pubblicato su *Asian Theatre Journal* nel 2002.

La danza di Sidha Karya⁴

Sidha Karya significa letteralmente “colui che compie il lavoro rituale”. Nei templi e nelle case di Bali, nelle numerose ricorrenze e festività scandite dai calendari dell'isola, ogni spettacolo rituale con le maschere del *topeng* [letteralmente “premuto contro” (il viso)]⁵ è concluso dalla sua apparizione. La sua figura assume una funzione para-sacerdotale: recita preghiere in sanscrito, sparge riso nelle quattro direzioni, depone un'offerta, assicurando così il buon esito della cerimonia. A volte afferra brevemente un bambino, donandogli poi caramelle o monetine, provocando

³ 12 ottobre 2002. In seguito, alcuni seguaci di Jemaah Islamiyah furono riconosciuti colpevoli dell'eccidio di 300 persone: balinesi, australiani, americani ed europei.

⁴ Da “*Topeng Sidha Karya: A Balinese Mask Dance*”, Kathy Foley e I Nyoman Sedana, *Asian Theatre Journal*, Vol. 22, N. 2, autunno 2005: 171-198. L'articolo originale riporta la trascrizione inedita a cura di I Ketut Kodi (tradotta successivamente in inglese da I Nyoman Sedana e Kathy Foley e introdotta da Kathy Foley) di una performance realizzata da I Ketut Kodi, insieme con I Gusti Putu Sudarta, I Nyoman Sedana e I Made Sidia a Badung, Bali, il 16 ottobre 2002. Traduzione e adattamento del testo a cura di Enrico Masseroli. Si ringraziano Kathy Foley e I Nyoman Sedana per la collaborazione.

⁵ Beryl de Zoete e Walter Spies (1938), *Dance and Drama in Bali*.

eccitazione e risate tra gli spettatori. Si nota in lui la strana miscela di demoniaco e divino.

Iconografia della maschera

La maschera Sidha Karya è bianca (nera con tratti dorati nei rari rituali buddisti), con grandi denti sporgenti, talvolta simili a zanne, caratteristica normalmente associata ai demoni, aperti in un ampio sorriso. Sopracciglia e baffi folti, corona con capelli ribelli, sono elementi che la figura condivide con personaggi rozzi e demoniaci. Una rappresentazione del terzo occhio al centro della fronte mostra il suo potere. Se, iconograficamente, assomiglia piuttosto a un demone, narrativamente sappiamo che rappresenta un brahmano di alta casta.

L'origine della maschera: *topeng Jangus* (“dai denti protesi”)

La maschera in realtà sembra nascere un paio di secoli prima del personaggio che la farà sua.

Narra l'antica storia: «Dopo la spedizione, dal regno giavanese Majapahit, di Gajah Mada a Bali e il conseguente *moksa* (il corpo si dissolve nella meditazione mentre l'anima sale all'eternità nei cieli *nirwana*) del re balinese Dalem Bedaulu Sri Asta Asura Ratna Bumi Banten (anno 1343), i ministri Pasung Gerigis, Tunjung Tuttur, Ki Tambyak e Arya Ularan decisero di incoronare Arya Panji come re. Così Panji fu onorato con il titolo di Dalem Tukuwub nel palazzo del re precedente.

Allora Gajah Mada, che già aveva vinto e ucciso il primo ministro più forte di Bali, Kebo Iwa, tornò sull'isola per eliminare il nuovo re e tutti i suoi discendenti. Il re Arya Panji si rifugiò a Bedulu, nella speranza di poter ottenere il *moksa*, come il re precedente. Sfortunatamente, prima che

Panji finisse la sua meditazione, Gajah Mada attaccò. Panji si tuffò allora nel fiume e nuotò verso sud. Anche Mada si tuffò nel fiume, inseguendo Panji. In riva al mare, Panji si diresse verso Tegal Asah (spiaggia) presso Sanur. Lì Gajah Mada pugnalò Panji alla schiena. Il re cadde e morì. Il corpo giaceva a pancia in giù sul terreno. Gajah Mada tornò al palazzo, Puri Bukit Sari, per trovare la regina di Panji, Ni Gusti Ayu Sari, ma lei e i suoi parenti erano già fuggiti. Gajah Mada trovò solo un bambino piccolo: “Oh, ragazzo, chi sei e chi sono i tuoi genitori?”

Il ragazzo rispose: “Sono Arya Melayu, figlio di Arya Panji”.

Gajah Mada puntò con rabbia il suo *kris* per uccidere il discendente del re balinese. Il bambino rimase scioccato e chiese: “Come ti chiami? Da dove vieni? Cosa significa il tuo arrivo improvviso con la spada spianata?”

“Sono il Primo Ministro, *Patih* di Majapahit in Giava, ed eliminerò tutti i discendenti della casa reale balinese”.

“Hai trovato mio padre?”

“Ho ucciso tuo padre a Tegal Asah Sanur”.

Il ragazzo ebbe il cuore spezzato: “Se è così, per favore uccidimi, voglio seguire mio padre nella morte”.

Gajah Mada era furioso, ma mentre stava per colpire, ricordò gli insegnamenti religiosi che proibivano di uccidere un bambino. In lui la furia si placò e si mostrò la virtù: “Oh, bambino mio, non posso uccidere un ragazzo. Perdonami”.

“Se davvero non mi vuoi uccidere, chiedo rispettosamente il tuo aiuto per poter incontrare mio padre. Anche se è morto, posso trovare il suo corpo”.

“Va bene, sono d'accordo”.

Camminarono insieme scendendo il fiume Yeh Ayu verso sud. Arrivati a Tegal Asah Sanur, trovarono il corpo del padre adagiato sullo stomaco. Gajah Mada sollevò il corpo, rigirandolo. Vedendo la faccia, Gajah Mada rimase scioccato

e gridò “*Jangus!*” (“denti sporgenti”) [la maschera di *topeng* Sidha Karya ha questi denti]. Da allora, Arya Panji fu chiamato Dalem Jangus. Il ragazzo pianse, giacendo sul cadavere di suo padre e disse: “Come hai potuto uccidere mio padre? Chi mi nutrirà? La mia vita è vuota, oh! Sanghyang Amerta.⁶ Sono troppo giovane per provvedere a me stesso. Chi si prenderà cura di me?”

“Dovresti chiedere a chi ti ha dato la vita ciò di cui hai bisogno”.

“Dato che è morto, come può provvedere?”

“O figlio mio, ho attaccato Bali, non perché sia ostile alla religione, ma per migliorare e creare ordine nella religione balinese. A Bali ci sono dieci riti religiosi; a Majapahit sono solo cinque. Ecco perché a Majapahit Bali è chiamata Beda Ulu (testa diversa), diversa dal centro, perché il sovrano centrale è Majapahit. Pertanto, ti do piena autorità per riformare la religione e stabilire le cinque cerimonie rituali (*yadnya*) a Bali:

1. spiriti inferiori, *bhuta yadnya*;
2. esseri umani, *manusa yadnya*;
3. antenati, *pitra yadnya*;
4. sacerdoti, *rsi yadnya*;
5. dèi, *dewa yadnya*.

Per stabilire i cinque tipi di cerimonia, secondo il percorso di tuo padre Dalem Jangus, ti chiamo *topeng* Sidha Karya (maschera della buona sorte/compimento della cerimonia). Questo posto non sarà più chiamato Tegal Asah Sanur, ora lo chiamo Buruan [fretta/caccia], perché ho cacciato tuo padre e l’ho ucciso qui”».

L’origine del personaggio

La storia è semplice: nel principale santuario balinese, il tempio di Besakih, il re Watu Renggong, monarca del Regno

⁶ Dio dell’ambrosia/elisir. Invoca la benedizione dell’acqua santa.

di Gelgel nell'età dell'oro balinese (XVI secolo), presiede la cerimonia per pacificare i *bhutakala*, le forze demoniache. Un vecchio cencioso dall'oltremare (Giava), Brahmana Sangkya, si presenta per partecipare, ma viene cacciato dagli augusti procedimenti. Immediatamente le messi seccano, la gente si ammala e tutti si rivoltano l'uno contro l'altro. Il re, come Edipo, deve trovare il colpevole per salvare il regno. Ricordando il vecchio brahmano che aveva fatto cacciare, il re si rende conto che lui stesso aveva profanato il rituale. Il vecchio reietto in realtà è il suo fratello spirituale, figlio del sacerdote che aiutò suo padre a divenire monarca. Manda a cercare Brahmana Sangkya, il quale, accettate le scuse, porta a termine la cerimonia gettando riso di quattro colori nelle quattro direzioni. Santificato con il nome di Brahmana Sidha Karya, da allora in poi la sua presenza, tramite la sua maschera, sarà richiesta in tutte le cerimonie *topeng*.

I significati della storia

Sidha Karya rappresenta un potere virtualmente pericoloso proveniente dall'esterno, che il sistema deve integrare; l'iconografia della maschera dai denti in fuori, e il sorriso malizioso, è legata al demoniaco, tuttavia Sidha Karya è riconosciuto come un protettore; la sua stessa azione è una "maschera", che protegge l'atto rituale contemporaneamente eseguito dal sacerdote, poiché funge da esca, grazie a suoni, movimento e voce che inducono gli spettatori e gli spiriti demoniaci a prestarvi attenzione, ignorando l'azione rituale cruciale eseguita con cura dal *pedanda* ("sacerdote") in un'altra parte dello stesso spazio; la storia compone le relazioni tra governante, sacerdote e popolo, dove tutti devono lavorare insieme per un esito di successo.

In sintesi: il pericolo esterno ha un aspetto demoniaco, ma può essere controllato; l'arte dà alla presenza minacciosa un posto contestuale di riconoscimento spirituale.

Se ogni canonica versione della storia di Sidha Karya, narra del visitatore rifiutato ingiustamente ma poi onorato e accolto, tuttavia ogni performance è sempre unica, in quanto risponde al particolare momento e agli spettatori. Gli artisti balinesi definiscono l'eterna variazione all'interno di un set narrativo, spiegando che il performer deve sempre prendere in considerazione *desa* ("villaggio"), *kala* ("tempo") e *patra* ("situazione") nell'improvvisare la sua particolare interpretazione. Pertanto, sebbene la narrazione, ben nota e compresa da tutti i balinesi, sia impostata, l'interprete, sviluppandola, farà riferimento alla situazione specifica nel luogo in cui si esibisce e agli eventi del tempo corrente.

Il potere da fuori deve essere riconosciuto

Lo speciale spettacolo in risposta al tragico attentato terroristico del 2002, ideato e interpretato con altri membri della facoltà dell'Università delle arti di Denpasar, si svolse il 16 ottobre 2002 al tempio Sidha Karya di Badung, a pochi chilometri da Kuta, il centro turistico luogo della tragedia. È in questo tempio dedicato a Sidha Karya che chiunque nell'isola programmi una cerimonia deve venire per ricevere il riso colorato, usato da Sidha Karya nella rappresentazione/rituale. Questo tempio è il luogo in cui questo pericoloso sacerdote straniero, contemporaneamente antagonista ed eroe della sua storia, ha ricevuto una dimora rituale nella geografia sacra dell'isola. Sia Sidha Karya sia Kuta si trovano nella parte meridionale dell'isola, vicino al mare, da cui si pensa che sorgano turbolenze e malattie. Come ha notato Michel Picard (1996) in *Bali: Cultural Tourism and Touristic Culture*: «Kuta si trova nelle pianure della costa, a valle verso il mare (*kelod*), associato a demoni e inquinamento. Nella prospettiva cosmica, è appropriato che i turisti – come i demoni, percepiti stupidi, dalla faccia rossa, pelosi e rozzi – siano per la maggior parte installati in riva al

mare». Il personaggio di Sidha Karya, e con lui tutti gli stranieri, commercianti e turisti che vengono sull'isola, rappresenta una forza che impatta sulla vita culturale e rituale dell'isola, che in gran parte è vissuta in templi, corti e villaggi che sorgono in alto sui pendii vulcanici.

Lo spettacolo, allora rielaborato, diede alla storia della genesi di questo personaggio una forma drammatica particolare, ricomposta per rispondere alle contingenti situazioni sociali e politiche. L'approccio umoristico all'argomento potrà far crollare le aspettative occidentali di un esorcismo. L'umorismo e l'ironia non sono solo intrattenimento secolare a Bali, il sacro e la farsa più ardita confluiscono in forme strutturate di improvvisazione come il *topeng*.

Le forze esterne e dirompenti, come Sidha Karya, devono essere riconosciute e affrontate dai balinesi, allora traumatizzati dalla perdita dei dollari dei turisti all'indomani della bomba, per riallineare la propria cultura. L'esplosione costrinse a interrogarsi sul facile ingresso dei terroristi giavanesi nell'isola e molti cercarono di riesaminare le decisioni politiche che avevano reso l'isola vulnerabile. Il confine balinese non può essere chiuso, perché Bali fa parte della Repubblica di Indonesia, ma come isola induista in una nazione al 95% islamica, fu presa di mira dai fondamentalisti islamici. Lo spettacolo sollevava la futura questione: Bali dovrebbe spingere per la separazione dalla repubblica, unendosi ad altri movimenti separatisti, come in Aceh e Papua? Un'idea del genere a volte circola a Bali. Tuttavia nell'occasione gli interpreti passarono rapidamente dalla situazione politica alla questione più ampia, rappresentata dall'attacco: un fallimento metafisico. La forza esterna che invade Bali non può essere semplicemente liquidata come demoniaca ed esterna. Deve essere compresa nel suo collegamento ai valori balinesi fondamentali.

Il Regno di Gelgel governato da Watu Renggong, con il Tempio Madre di Besakih, rappresenta l'identità balinese. La sua area è in alto, sulle pendici del Gunung Agung, il grande vulcano che è l'asse dell'isola. L'asse direzionale *kaja-kelod* ("montagna-mare") informa il pensiero, la struttura dei villaggi, l'architettura e le attività balinesi. Watu Renggong, con il suo viso raffinato, i denti cesellati e la dimora montana, è chiaramente l'antenato divino. Egli danza in uno stile raffinato ed è il modello di tutti i re balinesi, ma il suo potere è limitato. Sidha Karya, con i suoi larghi occhi, il viso ghignante e i dentoni, ha legami con il mare e la costa. Danza in uno stile rozzo e si dice che provenga da Keling, che potrebbe essere Giava, Madura, o persino l'India orientale, a seconda della versione della storia. I suoi modi meno socializzati sono potenti e devono essere sia apprezzati sia placati.

In questa dicotomia tra insider balinese e outsider d'oltremare, vediamo un'iterazione del concetto balinese di *rwa bhineda*: due principi in opposizione. Il bianco e il nero, il maschio e la femmina, la montagna e il mare, il divino e il demoniaco, la vita e la morte: le dualità pervadono il pensiero balinese. Non si può avere una cosa senza il suo opposto. Come la terra sorge dal mare, così il sovrano si eleva dal popolo e il divino dal fondo del demoniaco. Watu Renggong e Sidha Karya sono legati l'uno all'altro, proprio come il Barong (la figura protettiva simile a un drago) e Rangda (la demoniaca vedova-strega) sono legati nel dramma danzato *calonarang*. Sebbene sembrino in opposizione, la narrazione per procedere richiede entrambe le parti. Questa idea del potere dall'esterno, che deve essere riconciliato all'interno del sistema, è un filo rosso nel teatro di Bali. La grazia e la stessa vita del partner raffinato – qui Watu Renggong – provengono in un modo misterioso dalla stessa fonte del fratello ctonio più distorto – qui Sidha Karya. L'abbinamento ricorda anche il rapporto del bambino e del suo più forte

spirito fratello, che nel pensiero balinese è rappresentato dalla placenta. I balinesi riveriscono e propiziano l'altro pericoloso, che è nostra fonte e nostro soccorso.

Nella versione di Sidha Karya presentata dopo l'attentato, il demoniaco è associato agli stranieri: gli edonisti turisti australiani e americani a Kuta, i lavoratori musulmani giavanesi immigrati trasformati in terroristi, nonché l'apparentemente intrattabile situazione della povertà locale. Le tre situazioni sono tutte legate al personaggio di Sidha Karya. Gli sconvolgimenti che questi tre problemi rappresentano devono essere presenti all'élite e ai poteri di Bali, per andare avanti. Una società che non trova il modo di incorporare positivamente il potenziale distruttivo è vulnerabile.

La bomba di Bali non fu solo un attacco esterno contro vittime innocenti, così come l'11 settembre americano, rappresentato dai media negli Stati Uniti. Secondo l'ideologia *rwa bhineda*, "noi" non può essere separato da "loro", come nella dicotomia semplicistica della retorica patriottica americana o fondamentalista islamica, che rivisitano le idee di crociata o jihad dalle fedi monoteiste da cui derivano. Nella concezione balinese "noi" siamo "loro": Watu Renggong è il fratello di Sidha Karya.

Allo straniero non è stato permesso di partecipare alla cerimonia e per questo diventa una minaccia per la società. La bomba è un campanello d'allarme per i balinesi, per garantire giustizia a tutti. Fino a quando le questioni metafisiche non saranno affrontate, i problemi politici non saranno risolti. Insieme al concetto dell'estraneo riconosciuto per compiere il rituale, sempre presente nell'apparizione di Sidha Karya, in questa rappresentazione vediamo una particolare applicazione di giustizia politica e sociale venire suggerita a coloro che governano Bali.

Lo spettacolo del mascheramento rituale

Negli spettacoli balinesi le maschere più potenti non sono quelle raffinate e graziose, le immagini che urtano e disturbano sono preferite. Le maschere più potenti – Sidha Karya in *topeng* e Rangda in *calonarang* (Emigh 1996: 60-69) – tendono a essere immagini del demoniaco, ma di figure trasposte narrativamente all'interno di una storia di cura o esorcismo. Nei drammi di Bali è concesso alle maschere demoniache uno spazio di manifestazione in forma profilattica.

Il processo artistico è quello della sostituzione. La presenza del *topeng* (il cui climax è la danza finale di Sidha Karya) induce gli spettatori (e i demoni) a concentrarsi sulla musica, la danza, i lazzi e la storia, che mascherano l'azione rituale del sacerdote indù. Il *topeng* è il contrappunto sensuale dell'azione più astratta che si svolge nel regno spirituale.

Questo ci porta ai concetti di *sekala*, il mondo visibile, e *niskala*, il mondo invisibile. Questi due regni sembrano separati. Ma in realtà sono interconnessi. L'attore *topeng* è responsabile di *sekala*. Indica attivamente i significati della cerimonia e chiarisce come il tempo epico della storia (la cerimonia di Watu Renggong) si colleghi al nostro qui e ora (un esorcismo per la bomba di Bali). Elimina la noia e si assicura che tutti si divertano e ridano.

Contemporaneamente, nello stesso spazio, il *pedanda* ("sacerdote") recita sommessamente il suo mantra e tramite gli atti rituali: il suono della campana e i *mudra* ("gesti delle mani") pertinenti, crea l'acqua santa necessaria. Il *pedanda* è responsabile di *niskala*. La sua azione primaria è all'interno del regno spirituale. Usa elementi simbolici – mantra appena udibili, gesti cerimoniali delle mani – per dare voce ai bisogni umani, nel mondo in cui dimorano gli dèi e gli antenati.

Le idee che sono insite nell'universo astratto del sacerdote vengono estratte e divulgate a opera del maestro di *topeng*.

Usando l'umorismo, lascia che il demoniaco si manifesti con il dovuto riconoscimento. Assegna allo sconosciuto outsider il suo nuovo nome, Sidha Karya, e definisce il suo ruolo fisso all'interno del sistema. L'emarginato viene integrato come protettore dell'isola. L'azione dell'interprete del *topeng* è principalmente all'interno del regno fisico e, quindi, è appropriato che usi gli elementi che fanno appello ai nostri sensi – musica, danza, teatro e commento politico – per dare alle idee spirituali una dimora nel qui e ora.

La storia è potente in quanto ci consente di controllare e contenere la realtà. La narrazione crea una struttura che naturalizza l'alieno nel familiare e ricalibra il demoniaco nel comico. Questa è la funzione delle scene dei *bondres* nel *topeng*, allorché gli artisti possono introdurre nuovi personaggi comici di loro invenzione. Nel caso citato, il pomposo funzionario che controlla tutti (*bondres* Senggap), quello che sembra sbagliare ma in realtà è furbo (*bondres* Wus), entrambi perfettamente inseriti nella sequenza della storia data.

I personaggi comici con i loro dialoghi estemporanei mostrano l'aura ilare di quello che è un evento rituale. È difficile immaginare un pubblico americano che accettasse di scherzare di fronte alla devastazione del World Trade Center. Ma l'approccio balinese al disastro è più simile allo spirito medievale del carnevale. Alto e basso si intersecano. Risate e buffoni sono rimedi locali per lo stress post-traumatico e i clown, non gli psicologi, guariscono il mondo in frantumi.

Il controllo artistico dell'attore di *topeng* esercita una sorta di simpatica magia sulla vita. Umani e demoni, in ragione della loro immaginazione limitata e della breve capacità d'attenzione, sono facilmente soggiogati dal potere della narrazione e dal sotterfugio dell'arte. Pericolo e disgrazia vengono esorcizzati dal quotidiano e inseriti in una narrazione che ne dilata l'impatto.

I rapporti tra governante, popolo e sacerdote

La performance mostra una relazione triangolare nell'ordine sociale balinese. In un certo senso, i due poli sono il sovrano (Watu Renggong) e i governati (gli assistenti, i ministri e i buffoni). È questo secondo gruppo a essere assalito dal problema della peste, della bomba o di altri disastri. Ma sovrano e sottoposti sono triangolati da un leader spirituale, in una iterazione Brahmana Sangkya/Sidha Karya e nell'altra *pandita* Markandya, il sacerdote del tempio di Besakih (grazie a lui lo straniero cacciato sarà riconosciuto). Se prestiamo attenzione solo a governante e governati, che dividono autorità, denaro e potere, la società sarà sterile. Gli esseri umani hanno bisogno di un terzo spazio, uno spazio spirituale. Queste figure ci spingono oltre il compiacimento e mettono in azione lo spirito. Metà commedianti e metà maestri, Sidha Karya e Markandya indicano un'area al di là del mondano. Aiutano a comprendere il demoniaco e il divino come semplicemente i due lati dello stesso potere cosmico. Sanno che la montagna verdeggiante e il vulcano in eruzione sono la stessa cosa. Vedono che la bomba è una sveglia per l'agire sociale e religioso a Bali e oltre.

La maschera e la pandemia⁷

Per avvicinare il mondo balinese è necessario uscire dai rigidi schemi della nostra cultura occidentale. Bali vive nel suo spazio, non nel tempo scandito dai nostri orologi e calendari, un mondo condiviso con le sue divinità e i suoi demoni, vibrante di suoni e di magiche presenze spirituali.

Mi sono chiesto e ho chiesto agli amici balinesi come mai fra la storia *topeng* Jangus, presunta origine della maschera, e quella del suo personaggio divinizzato, passano due secoli.

⁷ Conclusione a cura di Enrico Masseroli.

Mi hanno risposto che il tema è tuttora aperto, in mancanza di altri documenti, questo è quanto conosciuto a oggi. In ogni caso, entrambe le storie mostrano gli antichi e ricorrenti legami tra la piccola ma combattiva Bali e la grande isola di Giava. Nel XVI secolo, ai tempi di Watu Renggong, sebbene ormai islamizzata, la sua parte orientale era rimasta sotto l'influenza balinese e proprio da lì veniva lo straniero divinizzato. Con il *topeng* la cultura indo-giavanese legittima tuttora il suo imporsi su quella indo-balinese preesistente.

Tornando al 2020, nello spettacolo in italiano attualmente in corso d'opera "La benedizione di Sidha Karya", all'antica storia si sovrappongono le attuali vicende causate dal virus e dal conseguente lockdown. Il testo dello spettacolo ideato da I Ketut Kodi, tradotto e pubblicato su *Asian Theatre Journal*, ha offerto un esempio formale e diversi spunti creativi al nostro lavoro di adattamento e attualizzazione. Grazie anche alla rarità e unicità della sua memoria scritta, acquisita grazie alla registrazione audio dell'evento. Non esistono infatti copioni a Bali: gli spettacoli di *topeng* sono improvvisati a partire dall'episodio mitico-storico che funge da canovaccio. Un repertorio che si trasmette oralmente: le cronistorie originali riportate su antichi *lontar* (libri manoscritti su foglie di palma) sono in *kawi*, l'antica lingua letteraria, inaccessibile ai più.

I nostri *bondres* italici reagiscono con imprudenza, egoismo, strafottenza al virus e alle sue conseguenze sociali, tra negazionismo e paura. Come l'antico re balinese, occorre invece fermarsi e capire gli errori commessi. Non si può tornare indietro.

VIVERE IL *TOPENG* DI BALI⁸

Perché sono diventato un performer

Quand'ero piccolo, i miei nonni ogni volta che mi mettevano a dormire mi raccontavano storie, e io piangevo ai racconti delle persone in disgrazia. In un certo senso comprendevo già la natura della narrazione. Oltre alle storie dei *raja* (re), mi raccontavano storie del *wayang kulit*, il teatro d'ombre, poiché mio nonno era intagliatore di queste figure in cuoio.

Così, per esempio, sapevo riconoscere *Twalen* e *Merdah*, la coppia comica. In questo modo ho imparato le storie sia del *topeng*, sia del *wayang*. Forse sono stato spinto a diventare un *penasar*, un narratore/buffone del *topeng*, proprio per questa conoscenza ricevuta da mio nonno.

Ho imparato l'arte di creare le maschere del *topeng* da mio padre. Ogni volta che andava a lavorare presso il suo insegnante, Cokoda Raka Tublen, un creatore di maschere e *barong*⁹ sacri, che gli insegnava a intagliare, io lo seguivo. Probabilmente Cokoda Raka Tublen mi toccò la mano e la testa. Stando semplicemente vicino a qualcuno che ha conoscenza, io imparavo, ed essere toccati sulla testa è sufficiente. Quindi il seme era già stato piantato.

Forse per altri sarà stato diverso, ma io studiai *topeng* a causa dell'ambiente attorno a me e perché gli abitanti di Singapadu [il villaggio dove l'autore è nato e vive tuttora] sono dediti al *topeng*. Dato che mio padre sapeva costruire le maschere, allora anch'io potevo farlo. Ma sentivo che

⁸ Questo articolo è stato tradotto liberamente a cura di Enrico Masseroli dall'intervista-articolo: "Balinese Mask Dance from the perspective of a Master Artist: I Ketut Kodi on topeng", Kathy Foley e I Nyoman Sedana, *Asian Theatre Journal*, Vol. 22, N. 2, autunno 2005: 199-213.

⁹ Animale fantastico/spirito protettore dei drammi della magia.

sarebbe stato meglio se il mio fare le maschere fosse accompagnato dalla capacità di danzare.

Mio padre negli anni '60 era un danzatore *topeng* nel ruolo del comico Kartala. Anche se non si esibiva molto spesso, a casa cantava i *tembang*, i canti usati nel *topeng*. Aveva imparato quello che c'era da sapere su Kartala da Pak Sadeg, un noto interprete di questo personaggio del villaggio di Batuan, per questo la sua danza e il suo canto erano come quelli di Pak Sadeg. Chiesi a Pak Sadeg se il *tembang* di mio padre fosse

buono o no. Disse che lo era e che il mio *tembang* era come quello di mio padre. Aggiunse che per diventare un interprete di *topeng* bisogna avere una voce alta, una voce media, una voce bassa. Nella sua terminologia, *mamanyak* (termine derivante forse da *banyak*, “molti”) significa poter spaziare con la voce, qua e là, facilmente. E ho imparato anche da Pak Ketut Rinda.

Oltre a questo, ero molto interessato alla storia. Quando ero alle elementari, e studiavo la storia balinese, imparavo tutto a memoria. Conoscevo tutti i re di Bedulu [XIII secolo, quando Bali divenne provincia dell'impero giavanese Majapahit] e gli undici ministri. Mi ricordo ancora tutto anche adesso. A quel tempo, mettevo in ombra gli altri ragazzi, perché loro non erano così interessati. Anche questo studio della cronistoria locale mi spinse a studiare il *topeng*.

Ho studiato Arja [una forma contemporanea di dramma cantato] perché nel mio *banjar* (“quartiere”) c'era Arja per i bambini, e io interpretavo Kartala. Oppure, se c'era il *topeng prembon* [una forma teatrale che combina personaggi *topeng* e Arja], io diventavo *penasar*, il ciambellano buffo. Ho preso parte a molte attività di danza: la danza marziale *baris*, *topeng prembon* e *topeng panca* (“*topeng* con cinque interpreti”), dove interpretavo Kartala.

Pak Made Kredek fu il mio insegnante e sotto la sua direzione lessi i *lontar* [manoscritti su foglie di palma] sulla storia di Bali. Appresi anche la teoria del teatro *wayang* da Pak Kredek e le relative storie. Così nel 1975-1976 ero diventato un *penasar*, ciambellano/buffone, sotto l'insegnamento di Pak Made Kredek. Era come se volesse trasmettermi quanto più possibile della sua conoscenza, perché sapeva già che sarebbe morto. Io non sapevo che stesse morendo, perché ero via quando si ammalò gravemente.

Eppure, sebbene ora sia morto, il mio rapporto di studio con lui continua ancora oggi. Quando morì, mi disse di bruciare un libro *lontar* vuoto. Quindi, dopo *ngasti* [la seconda cerimonia dopo la cremazione, nella quale lo spirito purificato torna a risiedere nel santuario di famiglia], ho bruciato un *lontar* vuoto. Il significato della cerimonia *ngasti* è che Pak Made Kredek ritorna al santuario di famiglia, torna a casa per essere onorato dai suoi discendenti. Pertanto, sebbene fosse morto, era lì nel santuario, il *sangah kamulan*.

Avevo già fatto una cerimonia di iniziazione *mawinten* in modo generale, il *mawinten* per Saraswati, la dea dell'apprendimento, poiché nel 1978 mi ero gravemente ammalato. Per questa cerimonia ci si deve purificare. Avevo provato a leggere il *lontar Saraswati* dal Palazzo di Saba, con il mio amico Agung Serama Semadi. Dopo poche pagine la testa iniziò a farmi male. Non continuai a leggere, perché mi venne il pensiero che ero ancora troppo giovane. Pak Kredek era già morto allora e mi aveva detto che, dopo la sua morte, avrei trovato un libro con immagini dipinte da mio padre, proprio lì nel palazzo Saba. Ma non ho ancora provato a leggere questi libri; forse più tardi, in età avanzata.

Fu quando avevo diciassette anni, dopo aver già iniziato a danzare con il mio costume, che mi sottoposi alla cerimonia. Questa fu allo stesso tempo *upacara* [cerimonia] e *upakara*

[celebrazione], per essere unito al *topeng*, per essere sposato con le maschere. Però, poiché il mio maestro Made Kredek, era già morto, colui che operò la cerimonia fu un altro insegnante e amico.

Dai maestri nei villaggi alle moderne accademie di arti performative

Ho iniziato a danzare il *topeng* nel 1978 e sono diventato un *dalang* (“narratore”) di un *sendratari* (“dramma danzato”) intitolato *Japatuan* [la storia racconta come Japatuan cerca Ratnayu, la moglie morta, in paradiso]. Quell’anno ci fu una cerimonia *karya madana* nel tempio del villaggio di Singapadu, che fu trasmessa in TV. Mi stavo diplomando alla scuola secondaria. Fu allora che Nyoman Sedana (studente della Scuola Superiore di Arti Performative SMKI/KOKAR) mi cercò e mi disse: “Tu dovresti andare a scuola al KOKAR. Sei un *dalang*”. Tutto ciò fu il risultato del mio apprendistato con Pak Kredek.

Ho appreso l’arte del *wayang* da Pak Kredek. Ma ho iniziato in realtà a esibirmi nel *wayang* quando ero studente alla SMKI nel 1979, e ho continuato quando andai all’ASTI [Akademi Seni Tari Indonesia] nel 1983, e ho continuato quando ASTI cambiò il suo nome in STSI [Sekola Tingi Seni Indonesia] nel 1988.

A scuola ho studiato con il *dalang* Pak Rajeg e suo figlio Pak Sumandhi [ex direttore di SMKI/KOKAR], Pak Wija [il miglior *dalang* degli anni 1980-90], Pak Mawa, Pak Dewa Sayang, Ida Bagus Sarga e Pak Persib. Inoltre, al di fuori della scuola, ho studiato con i *dalang* di Sukawati: Pak Wayan Nartha e Pak Ganjareng. Ho poi continuato a studiare con Pak Sidja di Bona (Gianyar), già allievo di Pak Rindha.

Ognuno di questi maestri mi ha dato qualcosa. Ricevetti un libro da Pak Rajeg: mi disse di andare da lui e mi diede un libro poco prima di morire. Ho alcuni libri in caratteri

balinesi che ho ricevuto da Pak Sidja. Ancora oggi, quando lavoro nella zona di Pak Sidja, mi fermo a fargli visita e lui mi abbraccia, trasferendo così conoscenza. Contemporaneamente, a scuola studiavo cose pratiche, come muovere le figure *wayang*, battere il *cempala* [il battente di legno usato per dirigere i musicisti e per gli effetti sonori].

Poi, con Pak Nartha, imparai il *sendratari Rajapala* e poi altri drammi danzati: *Gatotkaca Saraya*, *Ramayana* e *Sang Kaca* con il mio amico Dalang Ketut Suweca. Mi preparavo a presentare la narrazione *dalang* nei drammi danzati, studiando la musica e conoscendo la danza. Persi molto sonno facendo pratica. Quando facevo il bagno, cantavo sempre facendo le voci dei personaggi rappresentati dai danzatori. Nel pomeriggio, tornato a casa da scuola, mettevo la mia sedia dietro casa dove c'è un albero. Lì dormivo, praticavo il canto *tembang* e sviluppavo i dialoghi del *wayang*, del *topeng* e del *dalang* nei *sendratari*. Mi esercitavo come un pazzo ora dopo ora. Lo faccio ancora oggi. Se sono in bagno, mi esercito!

Sono diventato un *dalang* di *wayang kulit* nel 1981 e ho imparato a suonare il *gender* [strumento a percussione con piastre in bronzo usato per l'accompagnamento musicale del *wayang*] quello stesso anno. Ho fatto molti tipi di performance. Un paio di anni fa a Batubulan ho partecipato al *calonarang* [dramma danzato con maschere consacrate nel quale la vedova-strega Calonarang viene sconfitta dal Barong]. Ero così convincente come strega che la gente diceva che studiavo stregoneria perché ero così bravo! Naturalmente io stavo solo studiando la parte nello spettacolo.

Le arti che mi piacciono di più sono danzare nel *topeng* e presentare il *wayang*. Sono arti che puoi modellare in base ai tuoi interessi. Il *topeng* è come un contenitore di idee. Per farlo, devi essere bravo a danzare, a parlare, a cantare,

leggere molta filosofia e conoscere la vita sociale. I miei punti di forza sono il canto e la narrazione. Per quanto riguarda la danza, non sono bravo come Djimat [I Made Djimat, il più famoso artista di *topeng* dei nostri tempi].

Ho letto molti *kakawin* [racconti poetici in antico giavanese] e *geguritan* [racconti poetici in giavanese medio]. Dopo tutto, la conoscenza non è in un unico libro! Nel *topeng* trasformo il *kakawin* nella forma *tembang* [poesia medio giavanese]. Bisogna davvero conoscere tutta la letteratura, per essere erudito a Bali. Per esempio, se stai facendo il *Mahabharata*, l'epopea degli eroi Pandawa, devi conoscere per forza anche il *Ramayana*, la storia del re Rama, perché quella storia precede cronologicamente il *Mahabharata*. La storia balinese narrata nel *topeng* è più tarda.

Qual è il rapporto tra *topeng* e *wayang kulit*?

Gli studiosi lo domandano sempre. Per me la retorica del *topeng* e quella del *wayang* sono in realtà la stessa. Ci sono buffoni servitori [*panakawan*] in entrambi, così come la figura del vecchio e del re. Le voci sono le stesse. Per esempio, la voce di stomaco nel *wayang* è usata per il personaggio Dukuh nel *topeng*. Kartala (l'attendente nel *topeng*) e Delem (il servo-buffone dell'antagonista nel *wayang*) hanno la stessa voce. Quindi, per entrambe le arti, la tecnica è la stessa. Il mezzo è diverso: l'uno usa le maschere, l'altro le figure in cuoio. Le fonti sono diverse: *kekawin* è la fonte per *tandak* e *bebaturan* [canzoni narrative che accentuano l'azione] nel *wayang*, mentre nel *topeng* si prendono i canti da *geguritan* [narrazioni poetiche balinesi] e *kidung* [racconti poetici in medio giavanese] come *Tantri*, che racconta favole di animali; *Malat*, che racconta le storie dell'eroe giavanese Panji; e soprattutto *Kidung Lawe*, per chi, come me, è della zona di Gianyar. Penso che forse la ragione per cui gran parte della canzone *tembang* del *topeng* proviene

dal *Kidung Lawe* sia che queste storie del regno giavanese di Majapahit sono la fonte principale del *topeng* [le maschere del *topeng* presentano episodi della storia di Bali e talvolta di Giava e derivano dalla tradizione giavanese importata nell'isola alla caduta della dinastia Majapahit nel XVI secolo].

Le mie storie preferite

Tra le storie che più mi piacciono nel *wayang* c'è *Durga Lalana* [la meditazione di Durga] e nel *topeng*, *Watu Renggong* [che riguarda il re omonimo]. *Durga Lalana* è ottima perché parla della nascita del *wayang*, del *topeng* e delle altre arti. Ecco come:

«Nonostante gli sforzi del re e dei ministri, molte persone stanno morendo, molte sono ammalate. Così *Sanghyang Trisamaya* [il dio composto dalle tre divinità principali del pantheon indù: Bhrama, Wisnu e Iswara/Siwa] discende nel mondo. Crea un *sanggar*, un gruppo di performer. Quindi tutti i ministri vengono istruiti da *Sanghyang Trisamaya* per fare una cerimonia che deve essere accompagnata da un *pandita* [sacerdote] chiamato *Sidhayoga*». Questo è un simbolo del potere delle arti dello spettacolo nella loro capacità di pacificare i *bhutakala*, il demoniaco.

Poi c'è la storia di *Watu Renggong*, il re di Gelgel, che sta celebrando una cerimonia (*yadnya*): «Invita un anziano sacerdote dall'estero a venire alla cerimonia, ma invece si presenta il di lui figlio, *Danghyang Astapaka*. *Watu Renggong* e la gente non si fidano delle capacità di questo prete. *Danghyang Astapaka* si rende conto che il re e il popolo lo metteranno alla prova. Dopo aver nascosto un'oca in un pozzo, il re e la gente chiedono: "Riesci a riconoscere questo suono?" *Astapaka* risponde che è il suono di un *naga*, un serpente, e la gente lo deride. Quando dice che è il verso di un *naga*, pensano: "Costui è un *pandita* stupido che non sa

niente”. Ma non è così. Guardano nel pozzo: l’oca è stata trasformata in un *naga*. Quindi Astapaka lascia Gelgel e va a Banjar Ambengan a Singaraja, nel nord di Bali». Qui, nella mia interpretazione, ho introdotto una variante nella storia. Ho fatto rimpiangere al re di Gelgel le sue azioni. «Così, Watu Renggong si scusa con Astapaka, ma Astapaka dice: “No, avevi ragione. Come re devi mettere alla prova tutti coloro che vengono a Bali. Se non lo fai, non sei un uomo attento”».

Allo stesso modo è per i leader di Bali, ora. Quando nuove persone vengono a Bali dovrebbero essere esaminate. Non tutti vengono per migliorare Bali. Con l’attentato del 2002 a Kuta ne abbiamo avuto le prove!

«Danghyang Astapaka chiede l’aiuto del re per costruire una fortezza sulla costa meridionale. Dice: “Stavo lavorando in spiaggia e ho trovato un luogo molto speciale per costruire un posto di guardia”. Ecco perché l’isola di Bali è protetta da templi in ogni parte e i templi stessi formano una sorta di recinzione attorno al perimetro di Bali, in modo che il giardino all’interno della recinzione rimanga sicuro. Così, Danghyang Astapaka e il re di Gelgel diventano amici e si rispettano l’un l’altro. Nessuno dei due sta più in alto; entrambi si parlano “in lingua alta” [in balinese si mostra rispetto usando un vocabolario che indica che la persona a cui si parla ha uno status più elevato rispetto al proprio]. Il re è consigliato da Astapaka e da Danghyang Nirata [un altro sacerdote che istituì l’induismo balinese]». Questa storia parla dell’età dell’oro di Bali. Di solito uso questa storia, su come lo spirituale e il politico devono lavorare insieme, quando tra gli spettatori ci sono *bupati* [amministratori] o funzionari governativi. Se ho intenzione di fare un’altra storia e mi ritrovo lì un sindaco, cambio storia. Uso l’opportunità per istruire.

Il *topeng* si adatta ai tempi e agli spettatori

In passato alle persone piaceva ascoltare più filosofia. Nel 1975 c'era solo il 50% di humor, ma ora il comico è il 75% e la filosofia solo il 25%, a volte è tutto un ridere. Ma è nostro dovere come artisti essere insegnanti, insegnare la religione. Mi piace interpretare Kartala, i *bondres* [i buffoni, maschere comiche che possono essere inventate da ogni interprete] e il *pandita* perché hanno umorismo, ma c'è insegnamento dietro quello che dicono. Se la filosofia non colpisce nel segno, forse lo farà l'umorismo. Non puoi colpire con una sola arma: se una non funziona devi averne un'altra. Quindi quello che faccio è il 50% di umorismo e il 50% di filosofia. Ho un dovere da guru. L'artista è un guru. Dicono che in passato il mio maestro I Made Kredek avesse avuto più insegnamenti nelle sue performance di me, ma dicono pure che io ho il dono di insegnare attraverso l'umorismo. I miei spettatori si aspettano umorismo, filosofia e critica politica. Aspettano di vedere chi verrà colpito. Devi essere bravo nel tirare fuori quello che sta succedendo alla gente al giorno d'oggi.

Per esempio, ho un personaggio che parla della sua confusione su quale cerimonia seguire, allorché gli viene chiesto di partecipare allo stesso tempo a una cremazione e a una *dewa yadnya* [cerimonia per gli dèi]. Farò dire al mio personaggio di *pandita*: “Non riuscivo a dormire pensando a questo, dovrei andare alla cremazione o alla cerimonia per gli dèi? Finalmente ho avuto la risposta. Non andare alla cremazione e non andare a *dewa yadnya*! Resta a casa e dormi! Alla cremazione penseranno che sono al *dewa yadnya* e al *dewa yadnya* penseranno che sono alla cremazione!”

Allora gli spettatori dicono “Ah!” e ridono davvero. Dovete sapere che questo è proprio un problema attuale. I sacerdoti oggi hanno così tante cerimonie cui sono invitati, che non possono soddisfare tutte le richieste, ed è lo stesso con gli

interpreti di *topeng*. Davvero, ho difficoltà a presentarmi, perché il mio calendario è pieno.

Si deve sapere che cosa succede e non si può essere solo negativi. Bisogna dare una spiegazione. Prendi il 25% di negativo e avvolgilo nel 50% di positivo. Il *topeng* deve adattarsi alla cerimonia. L'artista deve tenere gli occhi e le orecchie attenti a ciò di cui si parla. A volte ciò che incontri in un luogo avrà più successo in confronto a quello che ti portavi lì, inventato in anticipo e memorizzato. Ciò che si vede nel luogo, ciò che vi si sente avrà successo. Devi collegare gli eventi che accadono proprio al momento, con le tue storie.

Per esempio, andai a una cerimonia per una casa, ma in realtà il terreno era abitato da dieci anni! Non è così che dovrebbe essere. Dieci anni è detto *taulan* [cadavere]. Poiché quella era la situazione, composi una storia pertinente. Il figlio e il padre guardarono attentamente, assorbiti, perché presi le informazioni da *Asata Kosala Kosali* [Libro del Costruttore] e dal calendario *wariga* [il quale include le trenta settimane del *pawukon*, ciclo di 210 giorni, da Sinta a Watugunung (Eiseman 1990: 172-192)].

Dissi: “Non vi è permesso costruire subito una casa permanente, prima dovete erigere una struttura semplice, per testare l'adeguatezza del terreno, se sia vivibile o no per gli esseri umani. Prima di tutto, si fa una casa semplice con pilastri di alberi viventi. Se gli alberi vivono significa che le persone possono viverci, ma se gli alberi muoiono le persone si ammalano e moriranno”. Quindi tutto ciò che recitai riguardava le regole per costruire una casa, perché la cerimonia aveva a che fare con la consacrazione di una casa.

Un altro cambiamento rispetto al passato è che ci sono più cerimonie. Prima, l'economia di Bali non era buona. Anche mangiare era difficile. Ma ora l'economia è migliore e ovunque le persone sono in grado di organizzare le

cerimonie. Quindi, questo ha cambiato le cose per i sacerdoti: se prima facevano due cerimonie al giorno, ora potrebbero essere dieci o quindici. Ho persino sentito parlare di trenta in un giorno. Quindi le cerimonie che prima richiedevano un'ora adesso sono di trenta minuti: invece di fare pause tra i mantra, è tutto: un-due-tre, fatto!

Sicché ora io devo finire la mia performance, che durava un'ora, in trenta minuti. Devi essere intelligente nel modo in cui utilizzerai quei trenta minuti in modo che tutto si adatti – danza, insegnamento, clownerie e Sidha Karya [la benedizione rituale che conclude tutte le esibizioni cerimoniali di *topeng*] – e tutto sia compiuto. Prima le danze introduttive erano più lunghe. Sarebbero uscite tre (a volte quattro) maschere: *topeng keras manis* [nobile forte], *topeng gila* [folle], *topeng tua* [vecchio]; ma ora ne fai solo due, anche se in realtà dovrebbero essere tre: *topeng keras manis* è la nascita, *topeng buduh (gila)* la vita e *topeng tua* la morte.

Il primo è serio; il secondo sta cercando, a destra, a sinistra. Poi arriva *topeng tua*: raffinato, serio, studia come fare la cosa giusta nel mondo. Dopodiché, si ricomincia nuovamente il ciclo. Questi *topeng* sono simboli di *utpeti*, *setiti* e *pralina*, cioè di nascita, vita e morte.

Dentro la vita, *setiti*, c'è il dramma. Il dramma parla della vita: la relazione tra il re e il ministro, il ministro e il popolo, il re e il sacerdote, gli esseri umani e dio. Si tratta di come dobbiamo agire per proteggere l'armonia della vita (*hita*). Riguarda il nostro rapporto con i genitori, con le persone, con il contesto sociale. Quindi ciò che viene sviluppato nella storia ha a che fare con la custodia di *hita*, la custodia della vita.

Taksu, l'energia spirituale emanata da un artista di talento

È qualcosa che non riesco a spiegare. Chiunque cerchi di spiegarla non colpisce nel segno. Posso citare esempi di

artisti con *taksu*: nel *wayang kulit* Granyam, Madra e Wija [famosi *dalang* del ventesimo secolo di Sukawati], nel *topeng* Pak Griya, e nella generazione attuale, Pak Carangsari, e qualcuno potrebbe dire me. Noto che ognuno di questi artisti ha un diverso tipo di processo, qualcuno non conosce veramente la letteratura.

Prendiamo per esempio il modo in cui viene presentato il *bondres* Dadap, un personaggio stupido. Di solito era un analfabeta. Ma il Dadap del presente è diverso dal Dadap del passato. Al giorno d'oggi sa già parlare inglese e leggere il giornale. Prima non avrebbe saputo di religioni diverse e turismo.

Il passato era ancora un periodo di maggiore *taksu* del presente. L'artista che ha *taksu* è colui che può sposare il microcosmo e il macrocosmo, il *buana alit* e il *buana agung*. Un artista non può semplicemente sedersi a casa, svegliarsi, dormire e poi esibirsi la sera. Se lo fa, non sarà in grado di riflettere la situazione sociale dei vivi. Deve conoscere *buana agung*. Forse in passato avresti sentito parlare di un artista coinvolto nei combattimenti dei galli, perché lì avrebbe sentito cosa stava succedendo nella vita sociale. A volte si sedeva al *warung* [chiosco di cibo e bevande], beveva e ascoltava le voci delle persone. Frequentava agricoltori, giocatori d'azzardo, ladri e furfanti. Deve essere amico col mondo intero. Quindi secondo me l'artista deve sposare il microcosmo e il macrocosmo. Questo include *sastra* [letteratura] e *ilmu* [conoscenza esoterica], ma questi devono essere interiori. Deve sapere cosa sta succedendo fuori dalle mura di casa. Deve conoscere la vita dei contadini e dei venditori.

Se un artista sta per diventare un grande artista, deve lasciare sé stesso, deve essere disposto ad andare al di fuori, come un antropologo che va in giro per il mondo. Ci sono

diversi modi per farlo. Puoi farlo andando a pescare o puoi farlo andando al mercato.

In un certo senso il mercato è *buana agung*, il macrocosmo. Ci sono tutti i tipi di persone lì, molte le puoi includere in seguito in una performance! Vedi le persone belle e affascinanti, il loro modo di parlare. Come artista, non puoi semplicemente fare yoga e comunicare con dio, confinandoti nel tuo piccolo spazio. Devi andare al fiume, andare al mercato, andare nelle risaie. Devi uscire con i commercianti, i contadini, i politici e non lasciare fuori gli ubriachi! Quello che c'è nella mente dell'ubriaccone, dobbiamo saperlo anche noi, sebbene noi stessi non vogliamo diventare ubriachi.

Sidha Karya: essenza e culmine del *topeng*

Il personaggio, la figura più importante del *topeng*, Sidha Karya, è l'ultima che appare perché ha il potere di concludere con successo il rituale. Ricordiamo la storia della sua origine: prima di essere divinizzato e di assumere questo ruolo, era conosciuto come Brahmana Keling, o Brahmana Sangkya, e c'è un *lontar* che suggerisce che sia un brahmano dal lignaggio di Kayu Manis di Madura. Arriva a partecipare al *bhuta yadnya*, la cerimonia per placare le forze demoniache, perché il padre di Watu Renggong [Dalem Ketut Nguleser, noto anche come Sanghyang Semara Kapaksian] è un buon amico di suo padre.

Nella mia rappresentazione di questa storia, ho preso in prestito alcune idee da un episodio del *Mahabharata* nella parte Adi Parwa di quell'epica. C'è un incidente durante un *yadnya sarpa*, una cerimonia per placare i serpenti, ma non ha successo allo stesso modo in cui non lo ha la cerimonia di Watu Renggong per placare i demoni. Nella storia del *Mahabharata* un cane, Romo Arsana, non viene trattato bene,

e quindi l'intera cerimonia fallisce, perché per avere successo tutti devono essere trattati bene in una cerimonia.

Se una cerimonia fallisce quando solo un cane non viene trattato bene, tanto più quando lo è un essere umano! Brahmana Sangkya è il figlio del sacerdote che ha presieduto l'insediamento del padre di Watu Renggong come re. È un suo fratello (in virtù di questa relazione rituale), è un suo familiare e non è trattato bene, allorquando anche un cane dovrebbe essere trattato adeguatamente.

Watu Renggong pensa che le persone con vestiti sporchi non siano apprezzabili. Pensa: "Oh, se sono stupidi e sudici intralceranno la cerimonia!" Questo è sbagliato. Una valutazione socioculturale, non naturale. Che importa se alcune persone portano regali alla cerimonia e Sangkya no? Usando solo il denaro, portando un regalo, ciò non completerà la cerimonia! Lo sarà incorporando tutti, incorporando tutto.

Nelle offerte della benedizione di Sidha Karya, è l'inclusione a essere importante. Devono esserci i cinque tipi di legno, i quattro tipi di riso e così via. Abbiamo il riso nero, il riso rosso, il riso bianco, il riso giallo. Nel *panca warna* [cinque colori] il quinto si compone mescolando i primi quattro. I diversi colori del riso rappresentano le quattro direzioni e il multicolore, detto anche *manca* ("straniero"), è il centro, a simboleggiare l'intero cosmo che è benedetto e unificato da Sidha Karya alla fine della sua danza.

Chiunque intervenga dà un contributo, indipendentemente dalla razza o dalla casta. Questo è ciò che è importante nello sviluppo sociale. Dovremmo dare a tutti un certificato di apprezzamento, proprio come il premio nazionale, il Wijayakusuma. Tutti coloro che partecipano alla cerimonia, non importa quanto piccolo sia il loro contributo, dovrebbero ottenere un certificato! Ognuno aggiunge man mano il suo e,

messo poi tutto insieme, diventa molto. Diventa la perfezione.

Ciò è simile a quando fai una performance di *topeng*. Qualcuno danza all'aperto, qualcuno fa le offerte, qualcuno suona... tutti partecipano. Ecco cos'è la perfezione. Ognuno ha un ruolo. Ci uniamo per rendere le cose perfette. Questo è un paradigma che i leader politici dovrebbero seguire, riconoscendo pubblicamente i contributi di tutti, proprio come il re era solito insignire con titoli i *dalang* a Giava – lascia che tutto sia dichiarato pubblicamente. Questa è la nostra vecchia usanza, la nostra usanza locale e gli attuali governanti – dando credito dove il merito è dovuto – dovrebbero continuare così.

L'offerta è esorcismo

L'offerta di Sidha Karya è dunque l'esorcismo necessario per il buon fine della cerimonia, il cui intento è quello di scacciare i demoni, *bhutakala*, per un certo tempo. La cerimonia è il simbolo della loro temporanea espulsione in modo positivo [*somia*] donando loro offerte e monete. Assomiglia a quando Pak Sidja, il mio insegnante, chiama i bambini, dà loro dei soldini e li manda via. Li scaccia, ma in un modo gentile ed educato. Il volto spaventoso di Sidha Karya è un simbolo della cacciata e il dono del denaro scaccia in modo educato. Quindi i demoni se ne vanno, ma non appena la cerimonia è finita i *bhuta* torneranno. Fuori dalla casa ci sono *bhuta*. Se la cerimonia non avvenisse, sarebbero ancora più potenti. I *bhuta* sono forti. Ma se la cerimonia è potente, non hanno più forza su di te. Sono svuotati, freddi.

Ciò concerne la nostra connessione con dio. Non è necessaria la forza, ma la calma. Scacciamo e diamo il pagamento chiamato *caru* [offerta per un demone] durante un *bhuta yadnya* [cerimonia per i demoni]. Quindi c'è l'idea che

le maschere dall'aspetto spaventoso, come la maschera di Sidha Karya, possano scacciare in un modo che è carino ed educato.

Nelle festività del capodanno balinese si portano in processione gli *Ogoh-ogoh* [grandi figure in legno e cartapesta che rappresentano poteri demoniaci], loro in realtà non scacciano, ma esorcizzano e scongiurano il pericolo in modo educato. Gli *Ogoh-ogoh* nell'aspetto assomigliano ai demoniaci *bhutakala*. A tutti piacciono le figure di demone e mostrano amore e affetto verso di loro, ma lo scopo è di cacciarli via. Vanno, ma tornano sempre di nuovo. Perché questa è la vita: la morte stessa è giusto un riciclo. Nessuno muore, anche se c'è la morte. In realtà non muori; c'è vita dopo la morte. Vivi, ma la tua natura si trasforma. Quindi, anche se c'è morte, è solo parte del ciclo. La morte, non è che un viaggio.

Bibliografia citata e consultata

- Bandem, I Made, e Fredrik Eugene deBoer (1981), *Kaja and Kelod: Balinese Dance in Transition*, Oxford University, Kuala Lumpur.
- De Zoete, Beryl, e Walter Spies (1938), “Dance and Drama in Bali”, reprint Oxford University Press, Malaysia 1973.
- DeBoer, Fredrik Eugene (1979), *Pak Rajeg’s Life in Art*, The Drama Review 23(2): 57-62.
- Dunn, Deborah (1983), *Topeng Pajegan: The Mask Dance of Bali*, PhD diss., Union Graduate School.
- Eiseman, Fred B. Jr. (1990), *Bali: Sekala and Niskala*, Vol. 1., Periplus, Jakarta.
- Emigh, John (1996), *Masked Performance: The Play of Self and Other in Ritual and Theatre*, University of Pennsylvania, Philadelphia.
- Masseroli, Enrico (2015), “Topeng: maschere dall’isola degli dei”, in *Lo spirito della maschera*, Centro di Cultura Italia-Asia “G. Scalise”, Milano.
- Picard, Michel (1996), *Bali: Cultural Tourism and Touristic Culture*, Trans. Diana Darling, Archipelago, Singapore.
- Rubin, Leon e Sedana I Nyoman (2007), *Performance in Bali*, Routledge, U.S.A. - Canada.
- Slatern, Judy, e Paul Schraub (2003), *Balinese Masks: Spirits of an Ancient Drama*, Periplus, Singapore.
- Vickers, Adrian (2012), *BALI a paradise created*, Tuttle publishing.