

antropologia e teatro

ARTICOLO

Il *rèak* di Bandung tra rituale cerimoniale e intrattenimento popolare: una tradizione contemporanea sundanese (parte II)

di Luigi Monteanni

Abstract – ITA

Quella delle *danze del cavallo*, comunemente conosciute in Indonesia come *jaranan*, *kuda lumping* o *jathilan*, è una famiglia di performance musicali di matrice cerimoniale, nella quale un gruppo di artisti guidati da un *pawang* – figura analoga, in quanto non perfettamente coincidente, a quella dello sciamano – e accompagnati da un ensemble di musicisti, si sottopone a possessioni volontarie ad opera degli spiriti degli antenati. Dopo aver problematizzato la versione sundanese di tale fenomeno (*kasenian réak*) e aver sviluppato l'analisi nel solco della tensione polare tra i concetti di tradizione e innovazione, turisticizzazione e ortodossia nel numero precedente di questa rivista, l'autore ricostruisce la storia delle politiche culturali nell'Indonesia indipendente, cercando di dare ragione dell'evoluzione del fenomeno e comprendere quale possa essere un possibile futuro della pratica.

Abstract – ENG

The one of *horse dances*, commonly known in Indonesia as *jaranan*, *kuda lumping* or *jathilan*, is a branch of ceremonial musical performances during which a group of artists led by a *pawang* – analogous, hence not perfectly corresponding, to the one of the shaman – and accompanied by an ensemble of musicians, undergo a series of voluntary possession by the spirits of the ancestors. After having analyzed the Sundanese version of this phenomenon (*kasenian réak*) problematizing it in the wake of the polar tension between the concepts of tradition and innovation, tourism and orthodoxy in the previous issue of this magazine, the author reconstructs the history of cultural policies in independent Indonesia, trying to explain the evolution of the phenomenon and to understand what a possible future of the practice could look like.

ANTROPOLOGIA E TEATRO – RIVISTA DI STUDI | N. 13 (2021)

ISSN: 2039-2281 | CC BY 3.0 | DOI 10.6092/issn.2039-2281/12739

Iscrizione al tribunale di Bologna n. 8185 del 1/10/2010

Direttore responsabile: Giuseppe Liotta
Direttore scientifico: Matteo CasariALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

ARTICOLO

Il *rèak* di Bandung tra rituale cerimoniale e intrattenimento popolare: una tradizione contemporanea sundanese (parte II)

di Luigi Monteanni

Nell'articolo precedentemente uscito per questa stessa rivista (Monteanni 2020) ho avuto modo di illustrare le caratteristiche e lo svolgimento performativo di *kasenian réak*: una performance musicale dalla funzione cerimoniale della durata di circa otto ore, durante la quale un gruppo di performer si sottopone a delle possessioni volontarie guidate da un *pawang* – un maestro di trance e medium tra il mondo visibile e quello invisibile (*alam gaib*) – sotto l'effetto di un ensemble musicale di percussioni e uno strumento a fiato. Ho avuto anche modo di mostrare come l'evoluzione della pratica sia culminata in una recente e progressiva tensione polare tra gruppi, nel solco dell'opposizione tra tradizione e innovazione. Alcuni, generalmente più anziani, difendono una posizione maggiormente conservatrice e ortopratica, che valorizzi gli aspetti cerimoniali e spirituali della performance. Altri, generalmente formati da giovani performer, sono caratterizzati da un'attitudine più sperimentale e creativa, la quale tenta di affermare la vitalità della cultura sundanese contemporanea. Nella prima parte di questo articolo, complementare al primo già menzionato, ricostruisco la storia delle politiche culturali dall'Indonesia indipendente fino all'autonomia regionale, cercando di rendere ragione dell'evoluzione del fenomeno, per tentare di gettare luce sul suo possibile futuro, attraverso quelle che sono state le accondiscendenze, negoziazioni e resistenze da parte degli artisti a tali politiche culturali. Parallelamente, metterò in rilevanza come il *sasajen*, l'offerta rituale agli antenati (*Karuhun*), rappresenti l'elemento focale di mediazione tra tendenze conservatrici e secolarizzanti.

La cultura come arte: le politiche culturali indonesiane tra Sukarno, il New Order e la Reformasi

Iniziato come performance artistico-rituale praticata solo in alcuni villaggi urbani lontani dalla metropoli, dagli anni Trenta ad oggi il *rèak* ha raggiunto una ben più vasta, per quanto sempre modesta, fetta della popolazione¹. Durante il mio lavoro di campo non era raro che le persone mi dicessero quanto fossi stato fortunato ad aver cominciato la mia ricerca in un anno come questo, in cui le performance di *kasenian réak*, che solo cinque anni

¹ Dobbiamo sempre pensare che nella città di Bandung, chiunque non si interessi delle arti tradizionali e della musica locale è totalmente all'oscuro di questo fenomeno.

fa erano molto difficili da trovare, erano moltiplicate a dismisura². Gigi Priadji di Trah Documenter³ aveva confermato questo tipo di dichiarazioni fatte da molti dei miei interlocutori, affermando che anche per lui, fino ad un anno fa, era stato difficile rintracciare eventi così piccoli.

Negli ultimi dieci anni sembra che il *réak* abbia conosciuto un periodo di ascesa e di pubblica attenzione che lo ha portato oggi a essere esibito anche per eventi istituzionali come gli anniversari di molte associazioni e università, nonché a godere di festival più o meno ufficiali, ad esso interamente dedicati. Durante la mia permanenza ho potuto assistere a performance di *kasenian réak* durante la celebrazione per l'anniversario dell'ISBI Bandung, per quello dell'UNPAR Bandung (*Unipersitas Parahyangan*) e durante vari festeggiamenti ed eventi dedicati all'anniversario dell'indipendenza indonesiana (che ogni anno dal diciassette di agosto si estendono fino ad ottobre inoltrato), periodo in cui forse si registra la più alta frequenza e concentrazione di esibizioni *réak*.

Il 2017, anno in cui il *réak* si è visto protagonista del suo primo festival ufficiale, può essere considerato come il picco più alto raggiunto dall'arte. Esso è organizzato con la collaborazione di *Wonderful Indonesia* – una piattaforma statale impegnata nella promozione delle attrazioni turistiche dell'arcipelago – e del ministero del turismo (*Kementrian Parawisata*). Durante il *réak* festival, venti gruppi invitati per l'occasione disponevano, a turno, di venti minuti a testa per mostrare le proprie capacità e unicità. Alla fine dell'evento, una giuria avrebbe poi deciso i tre vincitori, assegnando un primo, un secondo e un terzo premio ai migliori tra i partecipanti. I criteri per determinare questi vincitori erano basati su quattro aspetti: l'etica (la capacità del gruppo di onorare la giuria e il pubblico), la creatività (la capacità di innovazione e la bellezza dei costumi del *Barong* e delle divise), l'unità del gruppo e ovviamente l'esecuzione musicale⁴.

Durante questo evento, il gruppo Sinar Pusaka si aggiudicò il primo premio, con una formazione composta da ben dieci musicisti, due danzatori del *Barong*, due *Barong kreasi* – letteralmente “creazioni *Barong*” o, in senso lato, “*Barong* creativi”: portantine a forma di *Barong* sostenute da quattro persone l'una – e un imponente *toa*⁵

² Per amor di verità, mi sento di dire che, nonostante queste affermazioni, non posso esserne però totalmente sicuro.

³ Gigi Priadji, regista e fondatore di Trah Documenter, è stato insieme a Teguh Permana del gruppo Tarawangawelas mio fidato collaboratore nella ricerca sul *réak*. I due individui menzionati possono essere considerati degli ottimi conoscitori della cultura sundanese in generale e della cultura urbana di Bandung in particolare, città dove entrambi risiedono.

⁴ Festival agonistici dedicati al *réak*, strutturati in base a criteri simili, hanno luogo da molto prima che quello ufficiale venisse concepito.

⁵ Con *toa* si intende il rudimentale impianto mobile composto da uno o più diffusori acustici e un mixer montati su un piccolo carro a due ruote, che i membri del gruppo spingono a turno per le vie della città durante l'*arak-arakan*. Sovente, i *toa* vengono pesantemente decorati dal gruppo, risultando in vere e proprie creazioni artistiche a forma di totem.

finemente decorato. Durante questa performance nessuna possessione e nessun rituale del *sasajen* sono stati esibiti.

Questa piccola serie di fatti, che velocemente ripercorre la storia della diffusione e istituzionalizzazione del *réak*, non è casuale. Il fenomeno oggetto della nostra ricerca è solo uno dei tanti casi in cui la popolarizzazione di una performance, o all'opposto la sua marginalizzazione, e il suo impiego in realtà ben più connesse alle dinamiche statali rispetto ai villaggi in cui essa si è sviluppata, ci parlano di come le politiche culturali indonesiane si siano evolute nel tempo, condizionando, anche pesantemente, la forma delle arti.

Quando nel 1945 l'Indonesia guadagnò finalmente l'indipendenza dall'Olanda, una delle cose su cui il neonato stato poteva contare, con un popolo composto da più di trecento etnie, era la ricchezza di tradizioni culturali e delle loro variazioni locali. In questo senso l'arcipelago mirava a mostrare ai propri cittadini e al resto del mondo questo tipo di ricchezza, senza mancare di sottolineare che tutti i differenti popoli erano comunque uniti sotto un'unica bandiera. *Bhinneka Tunggal Ika*: "unità nella diversità", come recitava il motto ideato da Sukarno, riassume ancora oggi questo tipo di ideologia nazionale (Van Groenendael 2008). Sin dalla sua fondazione, infatti, lo stato indonesiano avvertiva la necessità di trovare una specifica identità nazionale per il nuovo popolo, per la quale la vertiginosa molteplicità di etnie e tradizioni locali, nella loro talvolta abissale diversità, costituiva al contempo un ostacolo non indifferente.

La strategia adottata per risolvere questa questione fu quindi di *inventare* una cultura nazionale che fosse costituita da una mistura ibrida di quelli che Dewantara definì come i "picchi" artistici e culturali delle differenti tradizioni regionali indonesiane (Jones 2005: 99); insomma producendo una cultura nazionale attraverso la sintesi⁶ di tutti i "geni locali" come substrato di una supposta "*indonesianità*" (Jones 2012). Questo tipo di logica e di pianificazione culturale e identitaria incontrava perfettamente il bisogno profondo degli indonesiani di rassicurazione attraverso riconoscimento e prestigio (Van der Kroef 1973) e al contempo sanciva l'inizio della lunga relazione di dipendenza che le arti e le etnie dell'arcipelago avrebbero, dalla sua fondazione come Stato autonomo, intrattenuto con l'Indonesia. Sin dal suo inizio, la repubblica indonesiana aveva un'idea precisa di tale relazione; l'articolo trentadue della costituzione del 1945 affermava infatti esplicitamente che "lo stato si

⁶ Ovviamente non tutti i gruppi etnici godevano allo stesso modo di elementi culturali e artistici adatti, secondo il governo, a rappresentare l'identità dello stato nascente e per tale ragione, durante la selezione di tali "picchi", molti di loro vennero ignorati totalmente. I risultati di questo tipo di scelte si possono ammirare al parco a tema Taman Mini Indonesia Indah a Jakarta, luogo dove il tentativo di esibire la pluralità di culture dell'arcipelago tramite riproduzioni in dimensioni naturali dell'architettura indigena e musei volti a mostrarne tratti culturali ed elementi della loro vita materiale culmina nella costruzione di 33 padiglioni, rappresentanti di altrettante etnie.

impegnava a sviluppare la cultura nazionale indonesiana”⁷ (Acciaioli 2012: 2), con la ferma intenzione di portare lo Stato nell’era moderna (Van der Kroef 1973). La costituzione del 1950 inoltre, riprendendo quella del 1949, menzionava esplicitamente che:

Il governo si impegna a proteggere la libertà di partecipazione alla cultura, alle arti e alla scienza. Rispettando questo principio, il governo si impegna, al massimo delle sue possibilità, a *promuovere lo sviluppo del nazionalismo*⁸ nella cultura, nelle arti e nella scienza⁹.

Penguasa melindungi kebebasan mengusahakan kebudayaan serta kesenian dan ilmu pengetahuan. Dengan menjunjung asas ini maka penguasa memajukan sekuat tenaganya perkembangan kebangsaan dalam kebudayaan serta kesenian dan ilmu pengetahuan.

Si può chiaramente intravedere un certo tipo di linguaggio che, già nei primi cinque anni della nazione, pone al centro da una parte il concetto imperativo di sviluppo, mentre dall’altro afferma chiaramente l’interdipendenza tra arti, nazionalismo e cultura nazionale; il tutto amministrato da uno Stato costantemente presente (Jones 2005).

Il problema di questo tipo di strategia stava però nell’ambiguità dei messaggi che essa generava: da un lato, il governo promuoveva la diversità etnica – utilizzata come arma retorica volta a legittimare l’impianto statale e l’unica identità indonesiana – dall’altro però tale retorica rischiava di generare nelle popolazioni locali un sentimento di orgoglio da cui guardarsi e da limitare, per il rischio che le parti potessero prevalere sul tutto, generando la reazione opposta, rispetto a quanto prospettato.

A prova di ciò possiamo constatare che la retorica della sintesi scompare già dal 1956. Questo cambiamento si potrebbe ricondurre al fatto che, fuori dal rendere le etnie locali e le loro tradizioni obsolete di fronte alla nuova cultura nazionale, il riconoscimento delle culture regionali come fondamenti di quest’ultima da un lato e l’accento posto da Sukarno sulle tradizioni indigene dall’altro avevano attirato l’attenzione su di esse e sui gruppi che le praticavano, promuovendo quella pluralità ritenuta pericolosa piuttosto che la singola cultura nazionale che si stava tentando di supportare. A partire da questo momento, le idee di etnia e etnicità divennero quasi una cornice attraverso cui leggere la popolazione nazionale (Jones 2005).

⁷ Corsivo di chi scrive.

⁸ Corsivo di chi scrive.

⁹ “The government will protect the freedom to partake in culture, the arts and science. Respecting this principle, the government will, to the greatest extent possible, promote the development of nationalism in culture, the arts and science” (Jones 2005: 95 – Traduzione di chi scrive).

La soluzione parziale a tale problema fu quindi quella di separare i diversi aspetti di una data cultura, selezionando solamente quelli che, meno problematici e più attraenti, potevano essere da un lato destinati al consumo turistico¹⁰ (Wessing 2016b) e dall'altro fossero funzionali alla costruzione di un'immaginata identità condivisa. Il tentativo e la logica sottostante erano quelli di far adottare alle persone quella che può essere definita una *mentalità museale*, ossia di dare alla cultura un posto privilegiato e di grande valore, ma solamente finché essa restava un elemento da mettere in mostra senza essere messa in pratica o oggetto di credenza.

Questo si può rilevare benissimo nelle danze del cavallo di Giava, nelle quali il lato animista viene nascosto perché problematico (Christensen 2014; Mauricio 2002). Un secondo esempio è costituito dal *Taman Borobudur*, nei pressi di Magelang, vicino a Yogyakarta; un monumento hindu-buddista che ha nel tempo subito una conversione da tempio religioso ad attrazione turistica¹¹ (Acciaioli 2012). Queste tendenze sono state definite da Gregory Acciaioli come pratiche di "turistificazione" (2016). Con questo termine si intende il processo con cui la cultura, intesa inizialmente come l'insieme degli elementi materiali o immateriali (tanto un monumento quanto una danza cerimoniale) dal significato identitario, sociale e culturale, viene esibita a livello nazionale e internazionale solo come arte dai connotati intrattenitivi.

Una seconda ragione per isolare e occultare queste componenti all'interno delle arti era rappresentata dall'intenzione del governo di dare una visione *moderna* dell'Indonesia post-coloniale e delle proprie tradizioni (Hellman 2013); dove per moderno si intendeva l'idea per cui mentre la tradizione è vista come un passato di valore da difendere, qualificato come origine della propria identità (locale e nazionale), la sua messa in pratica deve essere considerata al contrario come la semplice sopravvivenza di uno stadio primitivo della vita umana, a cui guardare con imbarazzo.

Per tali ragioni, arti *alus* (eleganti)¹² come il *Wayang*, ritenute in possesso di una potenzialità estetica migliore e maggiormente moderna, furono privilegiate dai regimi e in seguito modificate per rispondere alla necessità nazionale¹³, venendo portate in giro per l'arcipelago all'interno di eventi pubblici o di istituzioni politiche. Questa attenzione per l'arte *alus* comportò una susseguente marginalizzazione di quelle viste come *kasar*, a cui il *réak*

¹⁰ Personalmente, immagino che l'etichetta fintamente semplice di intrattenimento, che i performer danno alla propria arte, possa essere stata, col tempo, facilmente manipolata e utilizzata a proprio vantaggio, svuotandola lentamente dei propri più profondi riferimenti e significati.

¹¹ Una recente politica ha imposto infatti la proibizione di lasciare offerte nel sito oggetto di culto.

¹² Geertz (1976) ha mostrato come a Giava le arti possano essere divise in *alus* (raffinate, aggraziate) e *kasar* (grezzo, rozzo).

¹³ Solo per fornire un paio di esempi, alcune delle storie del *Wayang* furono cambiate (Jones 2005) e ai colori del *Barong* sostituiti quelli presidenziali (Mauricio 2002).

appartiene, generando in talune, come risposta di adattamento, delle versioni delle stesse che evitassero di mettere in scena la possessione o che ne esibissero di simulate (Christensen 2014).

Durante la democrazia guidata di Sukarno, lo stato ridefinì il suo ruolo, passando dall'essere una struttura istituzionale per quelle attività che potevano essere usate come icone della cultura nazionale, all'assumere il controllo delle stesse, mobilitando la popolazione in direzione dei propri programmi politici. Dai fatti del 1965 poi¹⁴, e dal conseguente subentro di Suharto con il suo *Orde Baru*, conosciuto popolarmente come il *New Order*, questo modello di controllo si era grandemente intensificato. Se da un lato nel periodo durante e immediatamente successivo al massacro gli artisti temevano, qualora si fossero ritrovati parte di attività non conformi alle volontà del regime, di essere visti come affiliati a partiti e organizzazioni comuniste e quindi giustiziati (Jones 2012), dall'altro la successiva ripresa delle attività artistiche fu condotta sotto l'adozione di una politica di approvazione preliminare, attuata tramite il rilascio di licenze, permessi e conseguente appoggio burocratico e militare (Jones 2005) grazie ad un organo specifico: il Direttorato della Cultura¹⁵. Sotto il governo di Suharto, vediamo quindi un'istituzionalizzazione della cultura come dispositivo politico e strumento di governance (Jones 2012) che mentre limita la creatività artistica mantiene l'ordine attraverso ingegneria sociale e produzione culturale (Tyson 2011).

Oltre a ciò, fatto quanto mai rilevante, il *New Order* controllava il dibattito pubblico intorno a una serie di temi delicati, riassunti nell'acronimo di SARA: *Suku* (etnia), *Agama* (religione), *Ras* (razza), *Aantar Golongan* (classe). La trattazione di tali temi era stata severamente vietata nella produzione culturale di qualsiasi tipo (Acciaioli 2012). Da questo punto di vista la tradizione promossa da Suharto durante il *New Order*, seguendo in parte le politiche e le strategie culturali adottate da Sukarno, implicava che le tradizioni locali altro non erano che elementi al servizio del regime, le quali, con la loro esistenza, sottoscrivevano una tacita complicità nel diffondere la propaganda nazionale della differenza nell'unità (Beatty 2003).

Ovviamente, a sostenere la serie di riforme e politiche che garantivano il controllo panoptico e capillare delle attività artistiche cittadine, era presente un ben delineato apparato ideologico e retorico. Oltre al motto "unità nella diversità" e al concetto di "identità nazionale" adottato dal primo presidente Sukarno dal 1959 (Jones

¹⁴ Nel 1965 e 1966, a seguito di quello che il presidente Sukarno ritenne un colpo di stato comunista ad opera del movimento del trenta settembre, in Indonesia ebbe luogo un massacro di massa anti-comunista, rivolto contro individui ritenuti affiliati al movimento, gruppi di etnia cinese e simpatizzanti della sinistra (Hanningan 2015).

¹⁵ I doveri del Direttorato della Cultura erano tre: il controllo del contenuto artistico delle performance mediante l'inserimento di messaggi governativi nei testi delle canzoni e nei discorsi (attraverso anche l'utilizzo specifico della lingua indonesiana nazionale), il controllo del contenuto morale degli spettacoli e infine il "miglioramento della qualità artistica", ossia la limitazione degli aspetti regionali troppo rudi e *kasar* in favore dell'implementazione di standard e elementi più "urbani" (Jones 2012).

2005), è importante ricordare i *Pancasila*, i cinque pilastri della filosofia nazionale, e la retorica dello sviluppo. I *Pancasila*, ideati da Sukarno e portati in seguito da Suharto a diventare l'unica base filosofica di tutte le organizzazioni socio-politiche (Jones 2005) con la loro diffusione in tutti gli aspetti della vita quotidiana, consistono in una serie di principi inseparabili ma indipendenti su cui fondare il governo indonesiano e l'educazione civile dei cittadini.

Essi sono: fede nell'unico e solo Dio (*ketuhanan yang maha esa*), giustizia e civiltà umana (*kemanusiaan yang adil dan beradab*), unità dell'Indonesia (*persatuan Indonesia*), democrazia guidata dalla saggezza interiore dell'unanimità derivata dalle delibere dei rappresentanti (*kerakyatan yang dipimpin oleh hikmat kebijaksanaan dalam permusyawaratan perwakilan*) e giustizia sociale per tutto il popolo indonesiano (*keadilan sosial bagi seluruh rakyat Indonesia*).

Per quanto riguarda invece lo sviluppo, prendendo da quello che Marc DuBois ha affermato (Jones 2005: 141), esso è servito da tecnica (sia retorica che amministrativa), volta a ristrutturare il comportamento e le pratiche degli individui (nell'arte ma anche in generale) con il preciso obiettivo di aumentare il benessere pubblico¹⁶, vedendo in quello che era definito il terzo mondo in particolare la necessità di modificarne le risorse umane affinché questo possa avvenire. In quest'ottica gli artisti tradizionali non erano quindi che un tassello all'interno del piano di sviluppo indonesiano, diretto verso il divenire una nazione economicamente moderna. Essi erano parte della soluzione e del problema di dover gestire il centro e la periferia della nascente identità culturale ed economica indonesiana (Van Groenendael 2008).

Ad oggi, dopo Suharto, la politica culturale è sicuramente ancora legata ai discorsi del *New Order*, diventando però, assieme alla cultura, sempre più eterogenea e plurale, grazie al decadimento di uno Stato onnipotente e, dall'altro lato, a un tipo di retorica nazionale e locale ancora focalizzata sulla diversità etnica vista come ricchezza. Mentre i governi dell'era delle riforme (*Reformasi*) non hanno infatti proposto discorsi nuovi e alternativi, il diritto dello Stato a rilasciare licenze per eventi culturali, per ragioni di controllo e pressione statale sulle arti, è lentamente decaduto¹⁷, da una parte grazie alla poca volontà dei governi seguenti al *New Order* di imporsi paternalisticamente sulle stesse, agendo al contempo con una crescente politica della tolleranza (Mauricio 2002) e dall'altra per la libera iniziativa di entità non governative e di piccoli nuclei di artisti appartenenti alla contemporanea realtà urbana (Jones 2005).

Queste evenienze possono essere legate al passaggio da un sistema di totale centralizzazione ad uno opposto

¹⁶ In esso DuBois annovera la produttività economica, la salute, l'educazione e la ricchezza dello stato (*Ibidem*).

¹⁷ Per essere più accurati, possiamo menzionare come alla fine del 2003 gli artisti fuori dai grandi conglomerati urbani dovevano ancora richiedere i permessi e le licenze per le proprie attività pubbliche (*Ibidem*).

di decentralizzazione¹⁸, avvenuto dopo la caduta di Suharto, nel 1998, il quale mirava a trasferire il potere politico e burocratico dal centro dello Stato (Giava e, in particolare, Giacarta) alle sue periferie. Si assiste quindi ad un vero e proprio revival dell'*adat*, il quale viene tematizzato dai vari gruppi in modo da intraprendere lotte per il riconoscimento e l'ottenimento di maggiori diritti (Tyson 2010).

Da questo punto di vista è facile capire come il *réak* abbia raggiunto il suo attuale status solo recentemente: similmente al resto delle danze del cavallo, esso rientra in quel gruppo di arti performative ritenute *kasar* e quindi meno indicate a veicolare le ideologie e i significati che le politiche culturali dei primi due governi tendevano a voler diffondere, arrivando, secondo alcuni dei miei informanti, ad essere addirittura vietato negli anni Novanta, poiché troppo caotico e negativo. Differentemente da molte delle danze del cavallo di Giava centrale e Giava est però, le quali pur rimanendo nell'ambito delle arti *kasar* hanno trovato il modo di lavorare a performance maggiormente estetizzate e rappresentative dell'ideale identitario dell'Indonesia indipendente (Van Groenendael 2008), il *réak* non può contare su una forma estetica appetibile per il turismo nazionale e internazionale e nemmeno su una tradizione lunga e rappresentativa dell'area di Priangan come il *tarawangsa*¹⁹; per tale motivo è facile immaginare che esso sia stato ignorato per tutto questo tempo.

Ma se questi fatti ci possono dire perché esso è stato posto a margine delle arti per un lungo periodo, non ci informano comunque sul perché il fenomeno sia diventato popolare proprio negli ultimi anni, in maniera sempre più sponsorizzata e istituzionalizzata. Oltre al revival dell'*adat*, che può essere approssimativamente collocato attorno alla fine degli anni Novanta, è giusto indicare qualche fattore che mi sembra abbia potuto contribuire affinché questo potesse accadere. Possiamo iniziare menzionando le attività pubbliche che da anni lottano per un riconoscimento maggiore della cultura sundanese²⁰ (Jones 2012). Parallelamente è bene ricordare che tra il 2001 e il 2005 Giava ovest ha attuato un programma strategico di sviluppo che considerava la cultura sundanese il fattore dominante di supporto al successo della crescita nazionale, di fatto riproducendo però le dinamiche delle politiche culturali del *New Order* (Jones 2012)²¹.

¹⁸ La logica dietro la politica di decentralizzazione era quella di ristabilire un certo equilibrio tra Giacarta, luogo dove fino alla caduta di Suharto erano state raccolte e dirette tutte le risorse dell'arcipelago, e il resto dell'Indonesia (Davidson – Henley 2007).

¹⁹ Il *tarawangsa* è un genere musicale di arte performativa originario dell'area collinare di Rancakalong: un piccolo villaggio a nord est di Bandung. Ad eseguire le quarantadue canzoni che compongono il repertorio del *tarawangsa*, il duo di musicisti fa uso di uno strumento ad arco con due corde di metallo, suonato verticalmente e chiamato *ngek-ngek* o direttamente *tarawangsa* e una cetra a sette corde di nome *jentreng*, in tutto e per tutto considerabile come uno specifico tipo di *kacapi*.

²⁰ A tal riguardo, degno di nota è il discorso di Ajip Rosidi al KIBS, la conferenza internazionale per la cultura sundanese, tenutosi a Bandung nel 2001.

²¹ Possiamo forse aggiungere che un secondo documento di pianificazione si aggiungeva al primo sostenendo l'implementazione di una politica di buona governance attraverso una strategia di "*customer service*" (Jones 2012).

Inoltre, da un punto di vista strettamente sociale e culturale, il *réak* risponde alle necessità intrattenitive di una parte della popolazione più interessata alle forme d'arte *kasar* o almeno non *alus* contemporanee. Il *réak*, secondo questa prospettiva, si configurerebbe come un tipo di intrattenimento al passo coi tempi, più inclusivo e godibile, simbolo dell'arte performativa urbana. Questa ipotesi nasce da un commento che Teguh dei Tarawangsawelas ha fatto nella sua intervista:

Credo sia una rappresentazione perfetta della tradizione musicale urbana. Si può andare dovunque a organizzarlo e seguirlo tutti insieme. Ho visto molti *punk rocker* ubriachi partecipare in maniera molto spinta... Quindi se mi chiedessero qual è la musica che rappresenta di più la tradizione urbana... Io direi il *réak*! Mi piace molto. Insieme al *soundsystem* distrutto e il resto sembra quasi *noise* tradizionale²².

L'idea potrebbe essere confermata dal lavoro di valorizzazione della cultura sundanese condotto da alcuni anni ad opera di gruppi *metal* e *hardcore* come Karinding Attack e Jasad e di studiosi della cultura sundanese comunque vicini a questa scena musicale, quali Budi Dalton. Sullo stesso piano, potrebbero sicuramente aver contribuito l'attività di sensibilizzazione alle forme d'arte performativa meno *alus* condotta da entità governative e istituzionali come ISBI, la promozione a livello mondiale delle tradizioni musicali sundanesi più recenti grazie al gruppo di *world music* SambaSunda e l'attivismo di intellettuali come *abah* Enjoem, i quali hanno intrapreso vere e proprie ricerche, partecipando spesso a congressi e discussioni pubbliche sullo stato delle arti.

Importante, in ultimo, potrebbe essere stata la popolarità a Bandung di generi di musica estrema come il *black metal* o il *grindcore* (Wallach 2008), più vicini ad arti tradizionali come il *réak* che al *gamelan* o al *tarawangsa*. A mio avviso, questi fattori possono fornirci un disegno verosimile sulla realtà dei fatti. Comunque, se questa può essere solo un'ipotesi, l'urbanizzazione delle aree in cui il *réak* è ad oggi popolare è invece una realtà. Solo per fare un esempio, Il villaggio di Cinunuk (*desa Cinunuk*) è stato nel tempo trasformato completamente da terra agricola ad area ad uso abitativo (Rohendi 2016). La definizione dei villaggi dell'area dove il *réak* è praticato, come di realtà urbane, è inoltre comprovata, come Wessing conferma (2001), dalla differenza stessa tra i termini *kampung* (villaggio tradizionale) e *desa* (sua versione contemporanea e non agricola). L'urbanizzazione ha sicuramente contribuito, connettendo i villaggi al tessuto urbano e rendendo i confini tra la città di Bandung come centro e i *desa* come periferia molto meno netti.

²² Intervista condotta il 13 dicembre 2017.

Avendo ad ogni modo raggiunto un più vasto bacino di possibili spettatori, il *réak* è stato poi identificato dalle organizzazioni e dai partiti come un'occasione diretta per fare campagna politica. Questo ha generato fenomeni quali i vari festival agonistici di *réak*²³, i quali spesso costituiscono sia una forma di orgoglio che di imbarazzo per i gruppi coinvolti²⁴ e di ingiustizia per quelli esclusi. Il primo festival *réak* ufficiale ha infatti visto presenti solo i gruppi dell'area di Bandung, escludendo quelli provenienti dai *kabupaten*²⁵ ad essa vicini, da cui peraltro l'arte proviene. Con il progressivo interesse da parte delle associazioni di tipo politico, si assiste in seguito ad una burocratizzazione della performance. I gruppi cominciano ad essere censiti dalla città di Bandung, la quale attesta la loro esistenza e presenza. A seguito di questo censimento, i gruppi hanno l'occasione di essere chiamati a rappresentare il *réak* durante celebrazioni e cerimonie di tipo istituzionale e di ricevere quindi maggiore supporto economico²⁶.

Questo fatto sembra parte di un problema molto sentito e non limitato al solo *réak*; molti dei miei interlocutori si sono lamentati del fatto che di tutti i fondi che Bandung deve destinare alle arti, solo una parte trascurabile viene dedicata alle attività del *kabupaten*, rimanendo quasi tutta concentrata in città²⁷. Ciò ha certamente generato alcune importanti conseguenze, tra le quali possiamo includere l'esclusione da eventi del genere dei gruppi fondatori dell'arte, più legati ai significati rituali della pratica rispetto a gruppi maggiormente dediti all'estetica della performance, una parziale commercializzazione del *réak*, la nascita di una certa competitività tra i gruppi, segni di una iniziale burocratizzazione interna (il gruppo Sinar Pusaka chiede ai genitori dei suoi membri minorenni di firmare un permesso che legittimi la loro unione al gruppo) e in ultimo, derivante da queste eventualità, una tendenza dei gruppi a voler sviluppare la parte creativa e intrattenitiva della propria performance, a discapito di quella rituale. Dopotutto dobbiamo ricordare che, a parte l'etica del gruppo, nulla che fosse collegabile a quest'ultima dimensione veniva menzionato tra i criteri necessari per poter essere scelto come vincitore del festival.

²³ Il festival culturale è un fenomeno tipico del periodo della *Reformasi* e post-*Reformasi*, così come la commercializzazione delle arti, a discapito del loro uso strettamente politico (Acciaioli 2012). D'altra parte, possiamo specificare come questo tipo di eventi fossero considerati già dal *New Order* strumenti privilegiati di influenza culturale da parte dello Stato (Tyson 2011).

²⁴ L'imbarazzo viene dal fatto che l'agonismo, la competizione, è una componente, almeno originariamente, totalmente estranea al *réak* e ai suoi partecipanti.

²⁵ Il *kabupaten*, traducibile con il termine "reggenza", rappresenta il secondo livello amministrativo dell'Indonesia, subordinato alla provincia.

²⁶ Gli accadimenti ricordano molto ciò che successe negli anni Novanta nelle danze del cavallo a Giava, dove affiliarsi agli adattamenti artistici del regime equivaleva a ricevere le sovvenzioni statali (Mauricio 2002).

²⁷ A tal riguardo, il giornale *Pikiran Rakyat* del sedici gennaio 2018 aveva pubblicato un'intervista ad *abah* E, il quale si lamentava delle politiche culturali della città di Bandung, precisamente riguardo la questione appena esplicitata (Heryanto 2018).

Il futuro del *réak* sembra puntare verso una progressiva turistificazione della pratica in cui la cultura locale e il suo *adat* verranno sempre più considerati delle forme d'arte di cui esperire il solo aspetto estetico. Arti performative da appoggiare e sostenere solo in quanto componenti di una più ampia agenda politica che agisca sia su un livello nazionale interno (in cui il *réak* è uno strumento di elezione politica) sia su uno internazionale ed esterno (in cui il *réak* è parte dell'identità indonesiana). Anche se ciò è vero, ci sono comunque alcuni fattori da prendere in considerazione in modo da ottenere una visione più completa e complessa.

È sicuramente vero che, generalmente, come abbiamo visto nel caso del *réak*, in seguito a cambiamenti del genere all'interno delle politiche culturali, le arti tradizionali esperiscono uno slittamento dalla funzione rituale a quella intrattenitiva. Da questo punto di vista il *réak* non sarebbe diverso dal caso del *kebo-keboan* di Giava est, un rituale agrario del popolo using durante il quale gli uomini vengono posseduti da spiriti di bufalo. Una donna using, intervistata da Robert Wessing in un lavoro di campo riguardante il fenomeno, si lamenta infatti della turistificazione della pratica, affermando che il *kebo-keboan* “non è più uno *slametan*²⁸ per il villaggio²⁹, ma una festa folkloristica (*pesta rakyat*)” (Wessing 2016a: 10).

Il *réak*, al contrario, anche nella sua progressiva commercializzazione, continua comunque a mantenere un aspetto rituale molto forte e presente, senza mai rinunciare totalmente a quell'atmosfera caotica, incontrollata e tipicamente *kasar* che lo contraddistingue. Sarebbe infatti ingenuo pensare che i gruppi etnici debbano in continuazione scegliere tra un rituale e la sua commercializzazione, senza sviluppare strategie di adattamento in cui entrambi i mondi possano convivere – dove convivere non implica necessariamente l'assenza di conflitti – e collaborare. I gruppi, infatti, sviluppano più facilmente una dualità per la quale se superficialmente sembra che la performance per il contesto pubblico vari solo di pochi insignificanti dettagli da quella praticata in contesto rituale, in realtà la differenza tra i due tipi di pratica è quanto mai abissale. Questo è esattamente il caso del *réak*. I gruppi differenziano le *pesta rakyat* dagli *upacara adat* omettendo la pratica del *sasajen*, la quale viene eseguita solo in contesto rituale. Ciò è confermato dalle parole di *abah* Agus di Sinar Pusaka:

Per esempio possiamo essere chiamati per due eventi: la circoncisione o il compleanno sia di giovani che anziani. Di sicuro nel primo io utilizzo la via tradizionale come bruciare l'incenso e preparare il *sasajen*, ma nel secondo facciamo senza il rituale. Per esempio quando suonammo ad Asia Africa³⁰ [indica una foto del

²⁸ Pasto comune di particolare valenza sociale, spirituale e simbolica, condiviso con amici e parenti. Di solito lo *slametan* viene tenuto per le cerimonie dei cicli della vita, per onorare gli ospiti o per celebrare occasioni speciali. A Giava è un pasto spesso consumato sia con amici e parenti, che con semplici vicini e conoscenti (Gertz 1976).

²⁹ Ossia, un rituale.

³⁰ Jalan Asia Africa, una delle vie principali di Bandung.

carnevale]. O a Manglayang Midang. Non facciamo i rituali come negli eventi che ti ho già detto. Non voglio che le persone dicano che il *dogdog* è venuto fuori dalla via della religione (*keluar dari jalur agama*)³¹.

Da questo punto di vista, il caso del *réak* sembra cadere sotto quello che Edi Sedyawati ha definito “bilinguismo del teatro folkloristico”. Parlando di questo tipo di arti performative, che tecnicamente cadrebbero sotto il macro-genere di performance folk tradizionali, Sedyawati ha già fatto notare come esse, provenendo da realtà culturali locali (*kebudayaan daerah*), per funzionare a livello nazionale debbano sì essere adattate e trasmutate, in quanto le idee, i significati e i sentimenti appartenenti alla cultura di provenienza non sono immediatamente comprensibili nella più ampia realtà culturale della nazione indonesiana, ma al contempo esse debbano funzionare di pari passo su due differenti livelli: quello nazionale (e artistico) e quello locale rituale³² (Van Groenendael 2008). Insomma, parafrasando Henry Spiller, si potrebbe dire che col tempo nuovi significati si stratificano su quelli vecchi, facendo sì che il *réak* possa esprimere e contenere differenti messaggi (Spiller 2004). Per tale ragione il *sasajen* non è un elemento fondamentale del *réak*: da un lato esso è presente anche in altri tipi di cerimonie, e pertanto non contraddistingue il *réak* in particolare, e dall'altro un *réak* profano è pur sempre un *réak*, anche senza la sua parte rituale. Ma allora come leggere la volontà di molti dei gruppi di eseguire il rituale del *sasajen* anche in contesto profano? Se esso è comunque considerabile parte di un certo intrattenimento visivo, la mia impressione, in base ad alcune dichiarazioni dei miei interlocutori, è quella che tali atti si possano anche leggere come dichiarazione politica contro un'eventuale distinzione definitiva tra sacro e profano. Il *réak*, essendo un'arte sacra, in cui si fa onore ai propri antenati, ha bisogno sempre e comunque di un processo rituale. Se come dice Acciaioli (2012) è vero che, in genere, se una tradizione è realmente avvertita come sacra, il suo contenuto semplicemente non può essere cambiato, questa sembra la tendenza per cui propendono molti dei gruppi i quali si ritengono non solo artisti, ma attivisti del *réak* e dell'*adat* sundanese. Se il *réak* è veramente un'arte sacra, essa deve generalmente rimanere sacra anche in contesto profano³³.

³¹ Intervista condotta il 25 febbraio 2018.

³² Per amor di scienza, nella prospettiva di Sedyawati, l'artista fa una sintesi di quelle che sono le proprie individuali prospettive sulla tradizione e sulla modernità. Ad ogni modo non credo che la mia lettura vada molto lontano, qualora cercassimo di capire cosa succede ai generi rimasti *tradizionali*, nell'affrontare simili processi.

³³ A tal proposito, contro la mia ipotesi, Acciaioli (2012) ha argomentato dividendo le performance artistiche da quelle rituali in base alla necessità di chiedere permessi istituzionali per attuarle. Questa distinzione, che porrebbe il *réak* nelle performance artistiche e non rituali, potrebbe comunque essere fuori luogo qualora si considerasse che il fenomeno vive in realtà sempre molto urbanizzate, dove bloccare le strade e "turbare la quiete cittadina", come il *réak* fa senza il consenso delle autorità competenti, sarebbe comunque impensabile.

Conclusioni: per un réak contemporaneo

In questo articolo abbiamo visto come il *réak*, lontano dall'essere concepito come *spettacolo tradizionale* statico e immutabile dove gli attori sono solo meri esecutori di un codice performativo, sia piuttosto un genere dinamico la cui definizione è in divenire. Su un primo piano, la cerimonia è infatti teatro di lotte intestine più o meno dirette, più o meno esplicite tra anziani e giovani, nel solco di una società generalmente gerontocratica e del discorso riguardante il senso, il valore e l'ortoprassi della cerimonia.

Al contempo, a un livello superiore ma non separato, il *réak* è un campo dove idee, significati e concezioni riguardanti la spiritualità, l'identità e la cultura sono costantemente negoziati, rinegoziati e rifunzionalizzati da continui scambi dialettici tra gli individui come attori sociali di pratiche incorporate – in questo caso artisti e officianti di una cerimonia dedicata ai cicli della vita – e un apparato statale fortemente egemonico. Per questo agente gestire le politiche culturali post-indipendenza implica soprattutto un tentativo di controllare e il diritto di supportare o ostracizzare specifiche forme di arte di matrice etnica in base a determinati criteri di legittimità, che hanno al centro l'obiettivo della creazione e del mantenimento di un'identità nazionale creata sulla base di una specifica agenda politica.

Da questo punto di vista si può cogliere chiaramente come il *réak* sia definibile attraverso la sua complessa rete di relazioni, che tocca a un tempo sia la dimensione politica, quella religiosa e il turismo da una parte, che quella relativa al senso di identità e alla cultura dall'altra, in un'interazione dialettica che dà alla performance la sua forma peculiare di "intrattenimento sacro" (Monteanni 2018) e che la introduce al contempo alla sua eventuale folklorizzazione e turisticizzazione.

Anche se questo potrebbe a ragione suonare come un'inafausta analisi, che condanna senza appello le nuove tendenze volte all'intrattenimento e alla spettacolarizzazione della cerimonia, è necessario considerare che la commercializzazione delle pratiche culturali rappresenta anche una forma positiva di agentività³⁴ locale e una strategia democratizzante, oltre a portare benefici finanziari ad una determinata comunità, accrescendone il capitale simbolico, nonché una parte fondamentale del naturale processo di applicazione creativa degli individui. In questo senso anche una performance nella sua forma puramente estetica e commerciale può consolidare l'identità etnica di un gruppo e dimostrare ad entità governative la propria importanza, in un quadro più ampio di obiettivi che il gruppo si pone (Acciaioli 2012). Nel *réak*, almeno in parte, questo tipo di pensiero sembra trovare una conferma in quei gruppi che vedono la loro presenza ad occasioni istituzionali e ufficiali come

³⁴ L'agentività, o *agency*, può essere definita come la capacità degli individui di agire indipendentemente e di fare le proprie scelte in modo libero.

un'occasione per mantenere viva la pratica e far conoscere l'*adat* sundanese al di fuori di Priangan e dell'Indonesia intera.

Date queste considerazioni, nel futuro il *réak* potrebbe tendere sempre di più a questa dualità, portando avanti la differenza tra performance locale e cerimoniale per gli *hajatan* e performance artistica per le occasioni istituzionali. Questo dipende ovviamente dall'eventualità che le nuove generazioni continuino ad apprendere riguardo gli originali significati del *réak* e le loro motivazioni oppure no e, ovviamente, dai futuri sviluppi delle politiche culturali. Purtroppo, riguardo ciò, non abbiamo informazioni precise e dobbiamo perciò attendere eventuali sviluppi per la sempre mutevole forma del *réak* a venire.

Bibliografia

ACCIAIOLI, GREGORY

2012 *Enactment and transaction in festival performance: Contestations over representing Adat at the Festival of Lake Lindu*, presented at AAS Annual Conference, Macau.

2016 *Culture as art: from practice to spectacle in Indonesia*, in LEE, J. CH – FERRARESE, M., *Punks, monks and politics: Authenticity in Thailand, Indonesia and Malaysia*, Rowman & Littlefield, Lanham, pp. 145-164.

BEATTY, ANDREW

2003 *Varieties of Javanese Religion. An Anthropological Account*, Cambridge University Press, Cambridge.

CHRISTENSEN, PAUL

2014 *Modernity and spirit possession in Java: horse dance and its contested magic*, in GOTTOWIK, V. (a cura di), *Dynamics of religion in Southeast Asia*, Amsterdam University Press, Amsterdam, pp. 91-110.

DAVIDSON, J. S. – HENLEY, D.

2007 *Introduction: radical conservatism – the protean politics of adat*, Routledge, New York.

GEERTZ, CLIFFORD

1976 *The religion of Java*, University of Chicago Press, Chicago.

HANNINGAN, TIM

2015 *A brief history of Indonesia. Sultans, spices, and tsunamis: the incredible story of Southeast Asia's largest nation*, Tuttle publishing, Claredon.

HELLMAN, JÖRGEN

2013 *Meeting with Ancestors — Contesting Borders in Indonesian Religion and Politics*, in «Anthropological Forum», n. 2, vol. 23, Routledge, New York.

HERYANTO, ROBBY

2018 *Perhatian pemprov untuk seni tradisi kian turun*, in «Pikiran rakyat», p. 9.

JONES, TOD

2005 *Indonesian Cultural Policy, 1950-2003: Culture, Institutions*, tesi di dottorato, consultabile online all'indirizzo: [https://www.academia.edu/7447922/Liberalism and Cultural Policy in Indonesia](https://www.academia.edu/7447922/Liberalism_and_Cultural_Policy_in_Indonesia) (Ultimo accesso: 21 febbraio 2020).

2012 *Indonesian Cultural Policy in the Reform Era*, in «Indonesia», n. 93, Southeast Asia Program Publications at Cornell University, Ithaca, pp. 147-176.

MAURICIO, DAVID E.

2002 *Jaranan of East Java, an ancient tradition*, tesi magistrale, disponibile online all'indirizzo: https://scholarspace.manoa.hawaii.edu/bitstream/10125/7082/2/uhm_ma_3041_r.pdf (Ultimo accesso: 21 febbraio 2020).

MONTEANNI, LUIGI

2018 *L'intrattenimento Sacro: per un'analisi della danza sundanese del cavallo*, tesi magistrale, Università di Bologna, inedita.

2020 *Il rèak di Bandung tra rituale cerimoniale e intrattenimento popolare: una tradizione contemporanea sundanese*, «Antropologia e Teatro. Rivista di Studi», n. 12, p. 29-41.

SPILLER, HENRY

2004 *Gamelan. The traditional sounds of Indonesia*, ABC-CLIO, Santa Barbara.

TYSON, ADAM D.

2010 *Introduction*, in TYSON, A. D. (a cura di), *Adat revivalism in Indonesia*, Routledge, New York, pp. 1-20.

2011 *Titik Api: Harry Roesli, Music, and Politics in Bandung, Indonesia*, in «Indonesia», n. 91, Southeast Asia Program Publications at Cornell University, Ithaca, pp. 1-34.

VAN DER KROEF, JUSTUS M.

1973 *Sukarno's Indonesia*, in «Pacific Affairs», n. 2, vol. 46, University of British Columbia, Vancouver, pp. 269-288.

VAN GROENENDAEL, CLARA

2008 *Jaranan: the horse dance and trance in East Java*, KITLV press, Leiden.

WALLACH, JEREMY

2008 *Modern noise, fluid genres: popular music in Indonesia 1997-2001*, The University of Wisconsin, Madison.

WESSING, ROBERT

2001 *Telling the Landscape: Place and Meaning in Sunda*, in «Moussons», vol. 4, Institut de recherche sur l'Asie du Sud-Est Contemporaine, Bangkok, pp. 33-61.

2016a *Hosting the Wild Buffaloes: The Keboan Ritual of the Using of East Java, Indonesia*, Nalanda-Sriwijaya Centre Working Paper Series, n. 22, Singapore. Disponibile online all'indirizzo: <https://www.iseas.edu.sg/articles-commentaries/nsc-working-papers/item/3181-hosting-the-wild-buffaloes-the-keboan-ritual-of-the-using-of-east-java-indonesia> (Ultimo accesso: 21 febbraio 2020).

2016b *When the Tutelary Spirit Objected: Conflict and Possession among the Using of East Java, Indonesia*, in «Anthropological forum», n. 4, vol. 26, Routledge, New York, pp. 355-375.