

antropologia e teatro

ARTICOLO

Spazi rituali e influenza del turismo nel Barong a Bali: una ricerca etnografica

Giulia Sala

Abstract – ITA

L'articolo è il resoconto di una preliminare ricerca etnografica condotta nel corso del 2024 a Bali sugli spettacoli di Barong. La maschera del Barong ad oggi viene utilizzata in contesti performativi diversi, che variano dallo spazio rituale del tempio a show progettati per un pubblico turistico. Le danze balinesi, nate in contesto templare e di corte, hanno vissuto una trasformazione e un adattamento a seguito di un forte incentivo del turismo culturale nel corso del '900. A partire dalle origini mitologiche della figura del Barong, attraverso le visioni di diversi performer, artigiani e studiosi, viene indagata la separazione e la differenziazione delle danze balinesi sacre e profane e l'influenza del turismo sulle arti performative.

Abstract – ENG

This article is a report on preliminary ethnographic research conducted in Bali in 2024 on Barong performances. The Barong mask nowadays is used in various performance contexts, ranging from ritual spaces in temples to shows designed for tourist audiences. Balinese dances, which originated in temples and courts, underwent a transformation and adaptation as a result of a strong incentive for cultural tourism during the 20th century. Starting from the mythological origins of the figure of Barong, through the visions of various performers, artisans, and scholars, this article investigates the separation and differentiation of sacred and profane Balinese dances and the influence of tourism on the performing arts.



ARTICOLO

Spazi rituali e influenza del turismo nel Barong a Bali: una ricerca etnografica

Giulia Sala

Introduzione

Il *Barong*¹ è una delle danze rituali più rappresentate nell'isola di Bali, in Indonesia, sia in occasione degli *odalan*, i festival templari, sia in contesti turistici. Il fulcro di questa performance è lo scontro rituale tra due maschere: il Barong, una figura teriomorfa con funzioni protettive e benigne, e Rangda, conosciuta per i suoi poteri distruttivi, che rappresenta la potenza terrificante della dea Durga². Le maschere di Barong e Rangda incarnano l'immagine sacrale di alcune delle divinità più importanti della tradizione balinese hindu, intriso di elementi di animismo locale.

Lo spettacolo odierno del *Barong* deriva dal rito del *Calon Arang*, diffuso fin dal V secolo a Bali contro epidemie, carestie e per proteggere le comunità dagli spiriti maligni (*butas kalas*). Celebrando lo scontro tra le forze del bene e del male, infatti, si riteneva che le forze sovrannaturali prendessero il controllo dei danzatori e dei portatori delle maschere, inducendoli in stati di profonda trance, tale da spingerli a cercare di colpirsi con i pugnali rituali, chiamati *kriss*. La lotta, tuttavia, non doveva risolversi in una vittoria del Barong su Rangda, perché il suo scopo primario era ristabilire l'equilibrio tra le forze spirituali in gioco³.

Il *Barong* come spettacolo si è poi diffuso ampiamente nei principali siti turistici dell'isola di Bali, modificandosi nel tempo e perdendo parte dei suoi connotati religiosi, raggiungendo una grande popolarità: questo risultato è dovuto ad una intensa opera di commercializzazione e professionalizzazione delle forme artistiche del teatro danza balinese, che si è avviata nel periodo post-coloniale dei primi decenni del '900, per proseguire fino all'avvento del turismo di massa nell'epoca contemporanea.

L'isola ha infatti conosciuto nel corso del XX secolo un enorme sviluppo del turismo, che ha modificato profondamente gli equilibri culturali ed economici della società, e il *Barong* ha continuato ad essere

¹ Nel corso dell'articolo sarà indicato in corsivo il termine *Barong* in riferimento alla performance, mentre in riferimento alla maschera del Barong si utilizzerà il tondo.

² Per un approfondimento sulla figura di Rangda e la correlazione con la dea Durga: Spars B. (2020).

³ Gli studi di Di Bernardi (1985, 1995), e Azzaroni (1994) trattano approfonditamente del *Barong* e della sua importanza nella società balinese.

rappresentato diffusamente in modalità sempre più varie, anche al di fuori di contesti di natura strettamente religiosa.

Questo articolo si basa sull'esperienza di ricerca sul campo svolta nel 2024 nel corso del mio dottorato, che ha interessato molti dei principali siti turistici di Bali, come Sanur, Kuta, Denpasar, Batubulan e Ubud. Si fonda, inoltre, sulla letteratura scientifica riferita al turismo culturale nell'ambito delle arti performative, prendendo a riferimento le più recenti pubblicazioni su casi similari di studio a Bali. Oltre ai già sedimentati contributi di Picard (1990) e Vickers (1989), segnalo gli studi fondamentali degli ultimi vent'anni di Hitchcock- Putra (2007), Dunbar-Hall (2001) Yamashita (2003), Howe (2006), la seconda edizione degli studi di Vickers (2012) e Berger (2013). Le ricerche condotte sul fenomeno del turismo culturale a Bali hanno raggiunto conclusioni non sempre concordi. Se i primi resoconti antropologici su Bali⁴ hanno sostenuto la preoccupazione che la cultura balinese potesse essere inaridita e contaminata dall'intrusione del mondo occidentale, le analisi storiografiche successive hanno evidenziato come il turismo, incentivato dal governo indipendente post-coloniale (Hanningan 2016) sia diventato un fenomeno integrato e la impossibilità di scindere cultura e turismo, in un rapporto di coalescenza (Urry 1997). La decisione di utilizzare la cultura balinese come un'attrazione non è un'operazione inconsapevole, ma frutto di una strategia commerciale in cui si muovono in sinergia o talvolta in contrasto diversi attori, gruppi di performer, autorità religiose, politiche e investitori. Nel suo rimodellamento essa è emersa da un passato tradizionale, estraendo e traslando i significati simbolici delle forme rituali da cui è tratta.

In queste pagine sono messe a valore le testimonianze orali che sono state raccolte in merito ad alcune delle trasformazioni e delle differenze che sussistono tra le forme di *Barong* praticate in contesti rituali o turistici, dal momento che i confini tra l'intrattenimento teatrale e la funzione rituale non sono sempre fissati nettamente. Tra i principali argomenti indagati nelle interviste e nelle attività osservate rimane centrale l'influenza del turismo nei cambiamenti delle performance di *Barong*, la percezione del performer nel suo rapporto con la dimensione rituale della danza, la professionalizzazione dei danzatori e l'opinione generale sul mantenimento delle tradizioni, l'origine mitologica del dramma rituale del *Barong* e l'esperienza formativa personale dei danzatori.

La metodologia utilizzata per la ricerca si è basata sull'approccio contemporaneo al lavoro sul campo, privilegiando l'incontro con diverse personalità che agiscono nell'ambito performativo, artistico e dell'intrattenimento. Il metodo di intervista che è stato principalmente utilizzato è quello dell'intervista

⁴ Covarrubias (1937), e successivamente anche le opere di Hanna (1976), per citare i contributi più significativi

parzialmente strutturata, costituita da domande aperte e mirate unita a una raccolta di informazioni non formalizzata. Alle interviste è stata integrata la raccolta di numeroso materiale audiovisivo e iconografico, insieme all'effettiva osservazione e annotazione di esperienze dirette di performance di *Barong*. Insieme a questo è stato applicato il metodo antropologico dell'osservazione partecipante, associando alla ricerca teorica anche pratiche performative di danza tradizionale balinese. Per poter definire i cambiamenti che hanno attraversato le danze balinesi a seguito dell'avvento del turismo di massa è fondamentale poter restituire una fotografia della realtà della pratica performativa attuale attraverso le testimonianze dirette, e utilizzare le fonti orali come traccia della memoria collettiva⁵.

Le interviste condotte, in particolare il confronto con I Made Mahardika, danzatore di *Barong* che si occupa dell'organizzazione degli spettacoli quotidiani a Batubulan, mi hanno permesso di approfondire l'esperienza diretta di un performer in costante contatto con il pubblico turistico. La ricerca si è inoltre arricchita grazie all'incontro con l'artista e coreografo Agung Rahma Putra e con I Ketut Kodi, *dalang* (manipolatore di marionette) e artista di *Topeng*, con i quali abbiamo potuto trattare il tema delle origini rituali del *Barong* e la sua collocazione all'interno della società balinese.

Questione di fondo era capire quale fosse il ruolo dello sviluppo del settore dell'intrattenimento e della professionalizzazione delle danzatrici e dei danzatori, e come inserire nuove forme di *Barong* all'interno della complessa classificazione delle danze balinesi, divise nelle tre categorie *wali*, *bebali* e *balih balihan* in base alla collocazione spaziale e alla funzione religiosa. Le danze *wali* sono infatti eseguite in ristrette ceremonie templari, quelle *bebali* si situano nell'area centrale del tempio mentre la tipologia *balih balihan* si utilizza per indicare le danze al di fuori dal tempio, in una zona accessibile a chiunque⁶. Per comprendere la molteplicità delle declinazioni dello spazio "teatrale" nel contesto delle danze balinesi, occorre pensarlo in una prospettiva dinamica e trasformativa, che nasce all'interno dell'architettura templare, per un pubblico divino o come strumento di mediazione tra la società umana del villaggio e i propri antenati. Lo spazio rituale è la cornice in cui si consuma la narrazione mitologica dei drammi danzati, e in cui la danza è un'offerta e un'occasione di

⁵ Sul trattamento delle fonti orali e la metodologia della ricerca etnografica si può citare il lavoro di Bonetti e Natali (2024), e Orecchia e Cavaglieri (2018).

⁶ Uno dei momenti cruciali in cui si è dibattuto sulla categorizzazione delle danze balinesi è rappresentato dal Seminario sulle danze sacre e profane (*Seminar seni sacral dan provan bidang tari*), che si è tenuto nel marzo del 1971 a Denpasar, ad opera dell'Ufficio balinese del Dipartimento dell'Educazione e della Cultura (*Kanwil Departemen P dan K Propinsi Bali*).

celebrazione collettiva. Il processo di secolarizzazione delle danze nel corso della seconda metà del '900 implica una reinterpretazione dello spazio scenico in funzione di un nuovo pubblico. Gli elementi simbolici e rituali vengono in parte conservati e a tratti spettacolarizzati, a favore di nuove espressioni coreutiche che reinterpretano la tradizione e la riconfigurano a seconda del contesto performativo.

Su questo argomento ho potuto confrontarmi con Ida Ayu Trisnawati, insegnante di danza *Legong* all'Indonesian Institute of the Arts (ISI) a Denpasar, che mi ha fornito una prospettiva autorevole su come oggi sia tramandato il patrimonio delle danze tradizionali e sulla applicazione della classificazione delle danze in base alla funzione sociale e rituale. Aspetti sacri e profani, secondo Trisnawati, continuano ad essere presenti nel *Barong* e in tutte le altre tipologie di danza balinese. Il *Barong* sacro, infatti, continua a svolgersi all'interno delle aree templari, mentre le esibizioni destinate a scopi turistici sono diverse per l'uso dei costumi, delle scenografie, la musica e la scelta del luogo (Sudiana 2006: 45).

Il dramma del *Barong* può variare in specifiche rappresentazioni che aggiungono o escludono alcuni elementi narrativi o formali (personaggi, dettagli della trama, differenze nei costumi). La base teologica è la comune matrice induista, perché la cultura indiana è stata egemone in Indonesia fino all'avvento dell'islamismo nel XVI secolo: le grandi epiche del *Mahābhārata* e del *Rāmā�ana* sono il fondamento della mitologia e della letteratura classica indonesiana (Franci G. 2000: 32). Nell'isola di Bali l'hinduismo post-vedico, specialmente sviluppato nel culto di Śiva, è rimasto radicato anche dopo l'espansione islamica, mescolandosi in una forma sincretica chiamata *Agama Hindu*. Pur mantenendo molti dei fondamenti teologici, la religiosità balinese pone l'accento sulla ricerca dell'equilibrio tra l'ordine (*dharma*) e l'entropia (*adharma*) che porta disordine, caos e malvagità (Eiseman F. 1992: 12). Rangda e Barong, in questo contesto denso di presenze spirituali in opposizione, sono due polarità riconoscibili, il cui potere viene incanalato attraverso gli attori per mettere in scena il più alto contenuto spirituale, riequilibrando le energie di cui i personaggi sono emblemi e portatori diretti.



Fig. 1 – Barong e guerrieri che si pugnalano con i *kriss*, nella parte finale dello spettacolo di *Barong* a Batubulan (giugno 2024, foto dell'autrice)

Il Barong e la danza dei kriss a Batubulan

Come visto, il *Barong* odierno trae origine dal rituale che ha come protagonista *Calon Arang*, una strega conosciuta per la sua potente magia nera, la cui narrazione mitologica è diffusa a Bali e a Giava a partire dal XII secolo.

Sia nella danza *Barong* che nel *Calon Arang* il climax del rituale si realizza nello scontro tra le maschere di Rangda e Barong. Entrambi i rituali vengono eseguiti quando il villaggio necessita di una purificazione. Infatti la magia portata da Rangda viene neutralizzata dall'energia del Barong, che rappresenta il dio Śiva, il quale ha maledetto la dea Uma facendola mutare nella sua forma terrifica di Durga⁷ (Spars 2020: 18). Nel mito del *Calon Arang*, Durga/Rangda appare come trasformazione di una vedova del villaggio di Girah, e viene poi purificata dal sacerdote Mpu Baradah che assume la forma di un Barong, ribilanciando le energie scatenate dalla trasformazione malvagia.

⁷ Secondo il testo mitologico hindu *La Litania di Resi Bhujangga* tradotto dall'olandese Christian Hooykaas (Spars 2020).

L'area di Batubulan, nella zona meridionale dell'isola, vicino a Denpasar, è quella in cui storicamente si sono concentrate più esibizioni di *Barong*, fin da quando nei primi anni del '900 gli antropologi Belo, Mead e Bateson ne documentarono per anni le performance nell'area (Picard 1990: 58). Grazie al successo ottenuto alcuni gruppi di danzatori iniziarono a rappresentare il dramma a scopo di intrattenimento, riducendone l'estensione pur mantenendo nella sostanza la struttura narrativa del rituale.

Con il consistente aumento di presenze turistiche a partire dagli anni '60, i gruppi nella zona di Batubulan e Singapadu riuscirono a creare un business commerciale basato sul *Barong*, con spettacoli più brevi proposti nel corso della giornata. Nella zona, oggi, sorgono innumerevoli laboratori artigianali che vendono statue votive, gioielli e *kris* antichi.

Durante la mia esperienza sul campo nel giugno 2024 ho assistito ad una performance di *Barong* a Batubulan, il cui titolo in inglese era indicato come *Barong e la danza dei kris*⁸. Il pubblico che assiste oggi agli spettacoli di Batubulan è costituito prevalentemente da turisti stranieri. Dopo aver pagato l'ingresso, del costo di 150.000 rupie indonesiane, ci si può accomodare nella struttura ad anfiteatro a gradoni all'aperto. Il palco replica il cortile esterno di un tempio, con i personaggi che escono dalla porta centrale, mentre alla sinistra del palco è seduta l'orchestra *gamelan* che accompagna dal vivo coloro che danzano. Gli spettacoli si svolgono due volte al giorno, uno alle 9 di mattina e uno alle 18, e hanno la durata di circa un'ora e mezza. Sempre all'ingresso viene distribuito un foglio informativo, un "programma di sala" in cui viene descritto lo svolgimento della vicenda. Dopo una breve presentazione e l'accensione delle offerte di incensi sul palco, inizia lo spettacolo, che si svolge senza ulteriori interazioni con il pubblico. Alla fine i turisti si fermano a scattare foto sulla scena, insieme alla maschera del *Barong*.

La descrizione che viene data dello spettacolo di Batubulan è dettagliata ma sintetica nel presentare i diversi personaggi e le varie parti della trama, divise in scene, e contiene informazioni sulla natura dello *show*⁹. La danza del *Barong* viene indicata come una lotta eterna tra gli spiriti del bene e del male, *Barong* e *Rangda*. La descrizione della trama è suddivisa in cinque atti e una introduzione in cui il *Barong* viene generalmente descritto come una "tigre", seguita da una scimmia, sua amica e alleata. I movimenti del *Barong*, agito da due danzatori collocati al suo interno, rispecchiano le movenze buffe di un cane o di un felino. Egli si ferma a lungo sull'entrata templare, poi avanza sbattendo le fauci, si morde la coda e le zampe e si siede a terra. La scimmia

⁸ Il programma era disponibile in indonesiano, francese e inglese, qui riporto la mia traduzione in italiano.

⁹ Utilizzo il termine *show* perché è quello usato nel programma di sala e perché rispecchia la natura della performance analizzata in questione.

entra subito dopo, si diverte a nutrire il Barong con una banana, nascondendogliela e intrattenendo il pubblico. Nell'introduzione scritta è presente un dettaglio che getta una potenziale ombra sulla natura completamente benigna del Barong: arrivano tre danzatori mascherati, dei contadini che stanno facendo del vino di palma nella foresta. Nel vedere il Barong gli uomini reagiscono con rabbia, poiché il figlio di uno di loro è stato ucciso dalla bestia¹⁰. Questo particolare della trama, che strida apparentemente con la natura protettiva del Barong, è stato notato anche da Berger nella sua descrizione degli spettacoli a cui ha assistito da turista (Berger 2003: 111).

Il Barong è aiutato a fuggire dalla scimmia che distrae gli assalitori. Il fatto che il Barong non sia presentato unicamente come un'entità benigna non deve apparire come una contraddizione secondo il contesto della mitologia balinese. Molto spesso, infatti, le forze benigne e costruttive del cosmo sono intimamente connesse con quelle distruttive, considerate variabili inseparabili in un bilanciamento costante. L'equilibrio che si crea è dinamico e i principali sforzi rituali consistono nel mantenere le potenze in gioco in modo che nessuna prevalga in modo definitivo sull'altra. Questo principio di equilibrio può essere definito con il termine balinese *Rwa Bineda* (Sedana e Foley 2016). Nel delineare la trama dello spettacolo di Batubulan, emergono nuovi dettagli riguardo ai personaggi presenti, che non traggono origine solo dal rituale di *Calon Arang*, da cui proviene l'origine di Rangda, ma anche da una rielaborazione della storia di Kunti Sraya presente nel *Mahābhārata* come madre dei fratelli *Pāṇḍava* (Laskewicz 2003). Secondo Laskewicz, questa incorporazione nacque da un'iniziativa di alcuni artisti di Singapadu negli anni '30, Cokorda Oka, I Made Keredek e I Wayan Griya, che lavorarono per integrare alcuni elementi dalle arti performative per un "collage" che riunisse assieme elementi mitologici preesistenti in una nuova creazione artistica. Il risultato di questa integrazione fu una unione della danza tradizionale del *Barong* con alcune parti della danza *Legong* e del *Gambuh*¹¹. La storia di Kunti Sraya, che racconta del sacrificio del più giovane dei fratelli Pandawa alla dea Durga, è stata individuata da questi artisti come una possibilità di legare una nuova performance a una fonte della mitologia tradizionale.

Nel primo atto della narrazione dello spettacolo di Batubulan si delineano così i principali personaggi tratti dal *Mahābhārata*: entrano alcune danzatrici, serve di Rangda, cercando i servitori di Dewi Kunti, madre dei fratelli

¹⁰ "What's interesting about this dance is that a negative side of Barong is revealed. He has eaten a child before appearing on the stage. And Rangda, after being killed, goes to heaven – which is not to be expected. [...] Thus, Rangda is seen in an ambivalent way, just as Barong is seen having a capacity for evil. The dance also suggest that it is evil spirits that 'enter' people and make them act the way they do, when they act in self-destructive or antisocial ways." (Berger A. 2003: 111).

¹¹ Il *gambuh* è una forma di teatro balinese risalente al periodo della dinastia Majapahit (XV secolo), che si basa sulla mitologia del *Malat*, il poema giavanese che narra le gesta del principe Panji (Bandem, De Boer 1978).

Pandawa, che stanno andando ad incontrare Patih, il Primo Ministro. Una volta apparsi, una delle donne si tramuta in strega e attacca gli uomini che, nel frattempo, hanno incontrato il Primo Ministro e sono andati da Dewi Kunti.

Dewi Kunti arriva con il figlio Sadewa, che deve essere sacrificato a Rangda dalla madre stessa, posseduta dal potere della magia nera. Una strega, un'altra aiutante di Rangda, comanda quindi al primo ministro di portare Sadewa posseduto nella foresta per il sacrificio. Il giovane viene legato a un albero e viene raggiunto dal Dio Šiva, in grado di renderlo immortale. Quando appare Rangda e prova ad ucciderlo senza successo, si rende conto del suo potere e si arrende, chiedendogli di redimerla. Sadewa allora la aggredisce e la uccide.

Come ultimo atto del dramma, Kalika, una delle servitrici e aiutanti di Rangda, giunge da Sadewa e chiede di poter essere redenta: la sua condizione di serva della magia nera tuttavia la spinge nuovamente ad aggredirlo, passando attraverso una serie di trasformazioni animali, come cinghiale e come uccello.

Nell'ultima trasformazione torna la presenza di Rangda, che non può essere sconfitta dalla forma umana di Sadewa. Il giovane allora acquisisce il potere di trasformarsi nel Barong. Entrambe le creature si scontrano sfoggiando i rispettivi poteri senza avere la meglio l'uno sull'altra. Infine, il seguito di guerrieri del Barong arriva e lo aiuta a prevalere, subendo comunque la trance di Rangda, che induce a pugnalarsi con i *kriss*.

Dopo lo spettacolo, ho avuto la possibilità di intervistare Pak Made Mahardika, uno degli artisti che organizza insieme alla sua famiglia le attività del teatro. Per l'intervista mi sono avvalsa dell'aiuto di un interprete che traducesse dall'inglese all'indonesiano. Mahardika mi ha accolto dopo lo spettacolo e in un incontro ulteriore nei giorni successivi, nella sua casa a Batubulan, dove vive con la famiglia, a poca distanza dal luogo in cui si esibisce. Gli spettacoli di *Barong* organizzati per i turisti a Batubulan sono gestiti negli stessi spazi da diversi gruppi di performer che si alternano di settimana in settimana. La differenza tra questo tipo di performance e le rappresentazioni sacre non è così grande ai suoi occhi e sembra essere di natura "quantitativa", non necessariamente qualitativa. Secondo la sua visione, il rituale è presente anche nello spettacolo, ma in misura contenuta, ridotta. Il proposito e il luogo deputato alla rappresentazione sono certamente differenti, sia per la presenza di elementi esterni, sia in base alle sensazioni rievocate dal danzatore. A prevalere quando si esibisce per i turisti è la sensazione di energia ed eccitazione, mentre portare il *Barong* in un contesto sacro è un dovere – e una maggior gravità, una tensione che porta con sé la paura di fallire. È possibile percepire il potere che deriva da dio, che permette di sopportare il peso di quella maschera così gravosa.

Nelle sue parole:

When I'm dancing Barong for tourist and also for sacral purpose is different. When I'm dancing for tourist I'm so excited. When I want to dance it, when I perform in the temple I feel like scared but I must do that. When I dance for the sacral [Barong] I feel that like there is a power from God, and I feels that I can do it. For tourism is like just – let it flow! – and I use that power. When I'm dancing in sacral Barong I'm asking myself – From where the power come to us? I feel like "I'm scared" in dancing it, because Barong is a manifestation of the God. When I'm doing it I think "Oh, I can do it". The difference is in the *rasa*, the feeling. The sacral is more perfect, more powerful, the feeling is more than just the show¹².

Mahardika utilizza un termine sanscrito polisemico, *rasa*, presente anche nella lingua indonesiana oltre che nell'estetica classica indiana per indicare appunto il "sapore"¹³. Ogni volta che si danza il Barong è possibile sentirne il potere, che deriva da una divinità, anche quando si danza per un pubblico turistico. Il *pemangku*, il sacerdote induista, è comunque presente, così come altri elementi sacri: le offerte, l'aspersione dell'acqua sacra ai guerrieri caduti in trance dopo aver tentato di sconfiggere Rangda.

Durante gli spettacoli del *Barong* sacro non è raro che i danzatori sperimentino sensazioni di identificazione totale mentre indossano le maschere e i costumi di Barong e Rangda. È imprescindibile la consapevolezza della potenza spirituale presente in essi, che rende il danzatore un tramite diretto per le forze spirituali. Nessun tipo di danza rituale può essere affrontata senza una giusta preparazione, incorrendo altrimenti in un grave rischio per la propria salute: l'attore viene coinvolto totalmente dalla performance in quanto considerato un tramite per il mondo superiore degli dei (Cazzola 1990: 12).

Per Mahardika non c'è una risposta univoca sulla provenienza del proprio potere, la propria capacità di danzare. Il rapporto con il pubblico turistico sembra più personale, mentre per danzare il *Barong* sacro la propria preparazione ed esperienza non gli sembrano sufficienti, occorre la volontà di richiamare la presenza dello spirito. La tensione del performer è maggiormente orientata verso la propria interiorità:

¹² Intervista a Pak Made Mahardika, 29 giugno 2024, Bali.

¹³ Il concetto di *rasa* appare per la prima volta nel trattato di drammaturgia indiana *Nātyaśāstra* di Bharata (NS 6, vol. 1, p. 127). Per un maggiore approfondimento sulla teoria estetica del *rasa* nel teatro sanscrito, si veda la Appendice II (*Considerazioni sulla teoria del rasa*) della nuova edizione italiana del *Nātyaśāstra* (2024), e anche Boccali, Sacha e Torella 2023 o Azzaroni, Casari: "Rasa è frequentemente tradotto con sapore ma la sua platea semantica è più ampia [...], esso indica l'assaporamento del sentimento prodotto dalla ricezione delle molteplici componenti dello spettacolo: è allo stesso tempo il punto di partenza e l'approdo di ogni rappresentazione che abbia al centro del proprio interesse l'efficacia della relazione teatrale poiché il *rasa*, che emerge in conseguenza e in combinazione agli stato emotivi (*bhava*), non esiste in nessun luogo se non nella percezione che possono averne lo spettatore e l'interprete" (Azzaroni, Casari 2011: 49).

Before I'm dancing for the sacral *Barong* I don't have energy and power, but when I'm dancing I can have this power and make a perfect dance. The difference is for the *rasa*, the feel when I'm dancing for sacred and tourist dances. Whenever I use for the show still needs a ritual, but just a small one. For the sacral *Barong* is more big. We still have *Pemangku*. We don't know where is the power, when I'm dancing the sacral [*Barong*]. Maybe from God, maybe from myself? We don't know. When we are dancing for the show (for tourists) the power comes from ourself. We just pray, we believe in God. We think that they [Gods] give us the power when we're dancing sacral *Barong*¹⁴.

Secondo le sue parole, Mahardika sa che ha la responsabilità di dover danzare perfettamente, senza avere la certezza, ma sorretto solo dalla fede, che il dio gradisca le sue offerte, che noti la sua abilità e che assista allo spettacolo, proteggendo gli artisti. Danzare per i turisti a confronto sembra meno oneroso, in termini di impegno spirituale.

In termini pratici, i danzatori per la comunità sono gli stessi, sia che si occupino di intrattenimento turistico o di dover indossare la maschera di un Barong sacro che proviene dal tempio. I costumi e le maschere sono costruiti nel medesimo stile ma non sono le stesse, e infatti non è possibile utilizzare la maschera che è custodita nel *Pura*¹⁵, nel tempio, per scopi di intrattenimento, anche se ci sono tradizioni differenti a seconda delle comunità e dei villaggi.

Nelle attività di Mahardika coesistono un lato pratico artistico e quello spirituale, entrambi aspetti imprescindibili e indissolubili della medesima personalità artistica.

Terminologia e origini del Barong

Dopo gli spettacoli di Batubulan ho preso contatti con un artista non direttamente coinvolto nel settore degli spettacoli turistici, Agung Rahma Putra un coreografo, costruttore di maschere tradizionali e contemporanee, nonché direttore di una scuola di danza e musica (Studio Pancer Langit) a Mengwi. La sorella di Agung, Gunkmas, si è offerta come interprete dall'indonesiano all'inglese per le interviste. Per Agung, la differenza principale tra le forme turistiche e quelle sacrali di *Barong* ha inizio nei luoghi. Il tempio è la collocazione del

¹⁴ Intervista a Pak Made Mahardika, 29 giugno 2024, Bali.

¹⁵ Nei villaggi balinesi solitamente avevano sede tre templi principali. Uno dei templi, rialzato rispetto al resto delle abitazioni era dedicato a Viṣṇu, (colui che preserva la vita) mentre in direzione opposta avevano sede il cimitero e il tempio di *pura dalem*, dedicato a Śiva o alla sua controparte femminile, Durga. Al centro del villaggio era situato il tempio di *pura desa*, dedicato al creatore Brahmā (Eiseman F. 1992: 2).

Barong sacro, il luogo in cui viene effettuato dal *Pemangku* o *Pedanda*, il processo che rende la maschera un ricettacolo di uno spirito:

First, the differentiation is located in the placement. Barong sacral is placed in a Tempio and also in some holy places. Usually how we treat the Barong Sacral is also different. We give them offerings, we give them sacred water. There is a process to make the Barong “sacred”. The process is named “Rehan”. We give energy into the Barong, so that can be more sacred. And also for the Barong “profan”, the difference is that it's usually located in house of arts, in a school, in somewhere that is not a “holy” place. So previously Barong is sacral, as we know¹⁶.

Al Barong viene data energia, viene purificato con l'acqua sacra. La stessa etimologia del Barong riporta un significato sacrale. Secondo Agung, il termine Barong deriva dall'unione dei termini *Barwa* e *Ong*. *Barwa* significa “Fuoco”, “Potere”, è l'energia divina, mentre *Ong* è lo “spirito” del Dio. “You have Ohm and Ong. Ohm is inside, come to the body. And Ong goes outside of the body. Like fire. Power. It's spirit of energy”¹⁷.

Per comprendere meglio la nozione di “energia” che ritornerà nelle parole di altri intervistati, occorre introdurre la credenza balinese nella creazione divina delle arti, secondo cui l'arte sacra è portatrice di un potere spirituale che può essere usato per entrare in contatto con gli spiriti del mondo superiore (Dibia 2024: 201). Il potere del mondo invisibile (*Nyskala*), la presenza del potere divino è conosciuta come *taksu*. I balinesi definiscono il *taksu* come un potere spirituale, interiore o un'energia suprema, un tipo di energia che può essere ottenuta solo attraverso lo sforzo e la disciplina. Solo gli artisti che si dedicano totalmente alla propria pratica possono essere benedetti dal *taksu*. Il termine *taksu* deriva dalla parola in antico giavanese *kawi* “*caksu*”, che significa “vista” o “facoltà di vedere”, un carisma spirituale che esiste nelle arti e in altre professioni artigianali. Il *taksu* è frutto della dimensione immateriale e non manifesta del mondo per la concezione spirituale balinese, che interagisce e permea la realtà visibile e ne influenza la struttura.

Questa energia promana dal tempio e si incarna nella forma del Barong, diversa a seconda della funzione dello spirito nel tempio. Anche la differenza tra Barong e Rangda risiede nel tipo di energia, positiva o negativa. Rappresentando così entrambe le maschere è possibile ottenere un bilanciamento. Alcuni templi hanno solo il Barong, alcuni le ospitano entrambe, a seconda delle energie “richieste” dal tempio stesso.

¹⁶ Intervista ad Agung Rahma Putra, 23 giugno 2024.

¹⁷ Intervista ad Agung Rahma Putra, 23 giugno 2024.

Come anche evidenziato da Mahardika, colui che porta il Barong deve attraversare un processo che lo renda in grado di utilizzare la maschera sacra. Oggi non tutti i danzatori passano attraverso questo percorso, e non conoscono a fondo il significato filosofico e spirituale del Barong, anche se la gestualità dei loro allenamenti può essere la stessa. Solitamente ogni volta che viene utilizzato un Barong si sa come trattarlo, ad esempio rispettando alcune accortezze, come il fatto di non appoggiare la maschera per terra. Tuttavia, le maschere più sacre nel tempio non possono nemmeno essere toccate da persone che non sono designate a farlo, perché è un compito prestigioso all'interno della comunità.

Da quello che emerge dall'intervista con Agung, l'ambito sacrale e quello professionale della danza si intersecano ma non si incontrano:

Giulia: I want to know if Barong dancers can maintain themselves, or if they have to do other works, other jobs, during the day.

Agung Rama Putra: Oh, not at all. [They are] Not paid. And also they can do other jobs to make a living, of course. They are able to maintain themselves. Basically, not everyone who can dance Barong is there because they learn how to [do it]. In certain cases, they are people specialized by the temple. And also they are given a spirit from the God to be able to dance. Something like that.

The rules and the ethics of each temple... They are different. For example, in some temples, the feet cannot pass above the head (of the Barong) and also the hair and ornaments of the Barong cannot touch the ground.

I danzatori del *Barong* sacro svolgono altri lavori, non sono necessariamente professionisti. Allo stesso tempo, non tutte le persone che vengono ritenute degne di danzare il *Barong* sacro hanno imparato a danzare in un'accademia o in una scuola di danza. In certi casi si tratta di persone specializzate all'interno della comunità templare. Le regole e le norme prescrittive templari poi possono variare a seconda del villaggio e del tempio. Secondo Agung, la differenza tra le performance turistiche e quelle sacre non è sempre molto chiara agli spettatori. Inoltre, la popolarità del *Barong* ad oggi è cresciuta in modo esponenziale, perché in passato era più difficile trovare persone che fossero in grado di danzarla in modo adeguato. La nascita di alcuni festival dopo gli anni 2000 ha favorito la diffusione delle danze tradizionali, anche per i giovani. Un tempo era anche più difficile possedere o acquistare un *Barong* per imparare a danzare, poiché era più raro che venisse utilizzato e rappresentava un costo ingente. Ora molti eventi richiedono la partecipazione di danzatori di *Barong*, e ciò ha favorito la diffusione di questa tradizione e una maggiore possibilità di farne una professione.

La crescita dei festival ha stimolato la creatività delle persone nel perfezionare nuove tecniche di danza, ripensando a nuovi metodi per rendere la danza del Barong sempre più interessante per gli spettatori, grazie a molti villaggi che ora ospitano festival di danze tradizionali in cui c'è anche il Barong.

Dopo l'intervista a Mengwi, grazie alla mediazione del mio co-supervisor I Nyoman Darma Putra, docente all'università Udayana a Denpasar, sono riuscita ad avere un incontro con un altro costruttore di maschere della zona di Singapadu. I Ketut Kodi¹⁸ è uno dei più famosi e importanti danzatori e costruttori di maschere del *Topeng*, una delle danze balinesi maggiormente conosciute. Lo incontro nella sua casa e laboratorio di Singapadu per poter approfondire il suo punto di vista sul *Barong* e sull'influenza del turismo sulla sua attività artistica.

Secondo la sua esperienza, le tradizioni di Singapadu sono strettamente correlate al Barong, dal momento che ogni *banjar* a Singapadu ha il suo proprio Barong che incarna lo spirito della comunità stessa. Viene chiamato *Sasuhunan*, che significa “spirito protettore” del villaggio, che si trasforma e prende dimora all'interno del Barong. I riti legati al Barong avvengono in specifici giorni in occasione degli Odalan, in cui la maschera viene portata in processione fino alla spiaggia e all'oceano. Specialmente in ottobre, novembre e dicembre avvengono alcuni dei rituali più importanti. Il Barong a Singapadu viene portato al Pura Pernatara Agung ogni sei mesi per le ceremonie templari, per rinnovare anch'esso come simbolo della comunità.

Per Kodi le tre principali forme di Barong tramandate dal manoscritto *Barong Swari*¹⁹ sono il Barong *Macan*, il Barong *Bangkal* e il Barong *Ket*²⁰. Le maschere e i costumi del Barong possono infatti essere molteplici nella

¹⁸ Un'intervista approfondita con Kodi, sulla sua attività di costruttore di maschere di Topeng, è stata pubblicata nel 2005 da Foley e Sedana (2005).

¹⁹ Una copia del manoscritto del *Barong Swari*, scritto in antico giavanese su foglie di palma, è conservato negli archivi della British Library, mentre l'originale è conservato ad Amlapura, in Indonesia. Secondo alcune fonti bibliografiche, nel *Barong Swari* si possono trovare informazioni sull'origine del Barong: “L'impersonificazione di Barong come incarnazione del Dio Śiva è implicita anche nel *Lontar Barong Swari*. Si dice che quando Dewi Uma fu maledetta dal Śiva e diventò Dewi Durga, la maledizione fece arrabbiare Dewi Durga [...]. L'esistenza di varie piaghe (buta kala) fece sì che il mondo fosse minacciato dal pericolo. Vedendo le sofferenze della razza umana, gli dei di Sorgaloka si sentirono dispiaciuti e alla fine Hyang Tri Murti cambiò forma: Bhatar Brhma si trasformò in Topeng Bang, Visnu in Telek e Isvara (Śiva) nel Barong. Intendere il Barong come un orso [...] è inesatto quando si tratta della filosofia dell'induismo balinese. Occorre ribadire che il Barong è una simbolizzazione della forma/aspetto di Hyang Banaspati Raja, che è una manifestazione del Signore Śiva che desidera incontrare la sua sakti e liberare la maledizione della sua sakti sotto forma di Durga, per diventare Dewi Parwati. La nozione di Barong come Banaspati Raja si basa non solo sui testi che parlano di Barong, ma sull'esperienza diretta che ha portato a racconti mistici da parte di alcune persone chiaroveggenti” (Wirawan, K. I. 2016: 7-8, - traduzione di chi scrive dall'originale indonesiano).

²⁰ Il *Barong* può rappresentare diversi animali, il più comune dei quali è il leone (*barong ket*). Possono esserci maschere di Barong ispirate a tigri, elefanti, cani, capre e cavalli, ed altre con sembianze antropomorfe. Le maschere vengono costruite con strisce di *peraksok*, un particolare tipo di agave, le cui foglie vengono prima fatte seccare sottoterra, per poi essere acconciate come lunghe ciocche della chioma del Barong. Il resto del costume è di cuoio dipinto, ornato da decorazioni d'oro, specchi e cimbali. Il

scelta della forma animale. Può somigliare al leone (*ket*), ad una tigre (*macan*), ad un cinghiale (*bangkal*), ad un cervo o assumere una forma antropomorfa²¹. Queste tre principali forme animali di Barong sono rispettivamente l'emanazione delle divinità induiste Brahma, Viṣṇu e Śiva. Gli altri tipi di Barong, come ad esempio il Barong Landung, di forma antropomorfa, sono da attribuire ad una tradizione diversa.

Anche per Kodi l'etimologia della parola Barong è da ricercare nei due termini “*Bara*” e “*Ong*”. “*Bara*” è tradotto dall'interprete dell'intervista come luce, o riflesso, mentre “*Ong*” è Dio. Il Barong è dunque energia divina. La costruzione non differisce particolarmente per il Barong sacro o per quello che ha una destinazione turistica, ciò che cambia è, come già evidenziato anche da Agung, il processo attraverso cui deve passare la maschera, il cui legno deve provenire da un luogo sacro, ad esempio nel Pura Dalem.

Secondo la concezione spirituale balinese, il potere degli dèi può essere presente in tutte le cose (Dibia 2024: 203). Ogni elemento della natura, come un albero, una roccia, un fiume o anche oggetti materiali creati dall'uomo come armi, maschere o strumenti musicali possono essere un ricettacolo per gli spiriti, un potere che può essere diretto alle forze ordinatrici del *dharma* o al caos (*adharma*).

Anche secondo altre fonti della letteratura scientifica (Napier 1986: 210, Bandem 1975, Bandem e deBoer 1981), l'artigianato che ruota attorno alla costruzione della maschera del Barong è parte di un ceremoniale sacro, scolpendo il legno di un albero di uno dei templi del villaggio, e tagliato secondo un ceremoniale specifico quando le circostanze sono propizie. Si aspettano i giorni fausti anche per scolpire la figura nel legno, dipingere e assemblare le varie parti e fissare le decorazioni, recitando i giusti *mantra* durante tutti i passaggi della costruzione. Una volta terminata la maschera, l'artigiano insieme al *pemangku* deve eseguire l'ultimo passaggio fondamentale: infonderla di spirito vitale, il *taksu*. Durante la cerimonia, che si svolge nello stesso cortile da cui ha avuto origine il legno utilizzato, vengono assemblate tutte le parti della maschera. Nel caso del Barong, si unisce la testa al corpo, mentre vengono portate numerose offerte e l'intero complesso del costume è consacrato con dell'acqua sacra, recitando le formule prescritte. La lingua dello spirito viene infusa di vitalità tramite grani di riso e fumi di incenso. La maschera è ora dotata di una potenza sacra, celebrata da una processione insieme all'orchestra di cimbali e gong; con le ultime offerte rituali e formule specifiche acquisisce la magia necessaria ad aiutare e proteggere gli uomini.

La maschera di Rangda è intagliata dal legno di un albero che si trova nei pressi del cimitero di un villaggio (Di Bernardi 1995: 71 – 82). Quando non viene indossata, per contenere la sua potenza e pericolosità è tenuta

personaggio è animato da due danzatori, il più esperto si occupa della testa, mentre l'apprendista muove le zampe posteriori (Eiseman 1992: 133).

²¹ Organizing Committee of the International Mask Festival 2002: 5.

coperta da un telo bianco, che si toglie solo nel momento in cui l'attore si appresta ad indossarla. L'albero è chiamato *rangdu*; attraverso speciali ceremonie la maschera acquista speciali poteri e unendosi al corpo dell'attore permette la completa fusione con il personaggio. Quando ha termine il dramma, nella maschera rimane un residuo del potere di cui è stata pervasa e necessita di essere conservata in un luogo protetto, in una stanza di un tempio, trattata solo da mani esperte di iniziati o sacerdoti. Anche l'attore nel momento della rappresentazione è un iniziato in grado di accogliere in sé la manifestazione della divinità e divenire posseduto dai suoi poteri.

Nelle maschere di natura profana mancherebbe dunque il *taksu*, l'energia divina (Dewi 2016: 228). Il processo di sacralizzazione della maschera implica l'utilizzo di offerte, preghiere per l'albero da cui viene preso il legno. Anche il taglio del legno deve avvenire in uno dei giorni propizi del calendario balinese²², e un *pemangku* o un *pedanda* devono essere presenti al momento del rituale²³. Questo può essere valido per qualsiasi tipo di Barong da costruire seguendo la tradizione. Una volta che l'artigiano ha terminato la costruzione, il *pedanda* trasferisce l'energia dello spirito all'interno della maschera, in un processo chiamato *Pasupati*, in cui esso non si è ancora stabilizzato del tutto. Infatti, per verificare la natura e la presenza dello spirito all'interno, la maschera viene posta nel *Pura Dalem*, e osservata per alcuni giorni a distanza. In alcuni casi, riferisce Kodi, è possibile avere delle manifestazioni tangibili della presenza dello spirito all'interno della maschera, descrivendole come un “fuoco”, una forma di energia provenire dal Barong consacrato. Questa è la prova della natura benigna dello spirito che si è insediato al suo interno. A seguito di questo processo, tutta la comunità del villaggio procede a dare un nome allo spirito del Barong, nominandolo ad esempio come *Ratu*²⁴ *Gede*.

All'interno della comunità viene scelta una persona specifica, chiamata *juru sale*, designata dai sacerdoti come adatta a poter danzare con la maschera, in quanto scelta dallo spirito del Barong. Il prescelto deve compiere un processo di purificazione di mente e corpo chiamato *mawintan*²⁵, per venire a contatto con lo spirito.

Secondo Kodi non è possibile danzare il *Barong* a scopo di intrattenimento in uno stato di trance. Alla mia domanda sulla percezione della comunità balinese su queste forme di intrattenimento, mi risponde “This is

²² I giorni propizi per le azioni rituali variano in base al calendario balinese, che non è fisso.

²³ Nei Sacerdoti induisti di bassa o alta casta.

²⁴ Il termine *Ratu* è un prefisso che indica l'appartenenza ad una stirpe regale, la traduzione letterale è “Regina”. *Ratu Gede* è un nome che è stato dato a diverse maschere con funzioni protettive, come *Ratu Gede Amerika* (una maschera Celuluk venduta ad un turista americano e poi riportata ad Ubud). Fonte: <https://budayabali.com/the-guardian-of-ubud-region-ida-ratu-gede-amerika> (4/12/2024).

²⁵ Riferimento al *mawintan* come cerimonia di purificazione si trovano anche in Suryani e Wrycza (2003: 40).

the complexity of Bali. We can't say that profane is not included in the 'sacral'"²⁶. Il *Barong* eseguito per i turisti rientra nella categoria del profano, ma viene comunque utilizzato un procedimento sacro, percepibile in alcuni accorgimenti. Ad esempio, prima di entrare in scena i danzatori si ritrovano a pregare insieme e utilizzano l'acqua sacra. Il palco è tuttavia un luogo profano, pensato non per uno scopo rituale a differenza del tempio. L'atto simulato di pugnalarsi con il *kris* è una finzione, eppure l'attore sente comunque il bisogno di invocare la protezione divina, di far sì che non si corra un rischio reale. Quando il *pemangku* è presente sul palco, l'atto rituale che pratica è lo stesso. Le persone che eseguono il *Barong* sono parte di una comunità che è ancora dotata di un forte senso religioso, che pervade ogni aspetto della vita anche oggi.

Insieme a Kodi individuiamo una differenza tra quello che può rappresentare un sentire comune, una credenza personale a cui la maggior parte della comunità aderisce, e invece la componente più strettamente rituale della danza. La devozione personale del singolo artista può influenzare marginalmente la sfera professionale in cui è coinvolto: "Art and ceremonial and spirits are together"²⁷.

Professionalizzazione della danza a Bali

Ida Ayu Trisnawati è docente di danza *legong* all'Indonesian Institute of the Arts (ISI) a Denpasar. Il suo contributo è stato molto importante per aiutarmi a inquadrare la realtà dei danzatori professionisti e il rapporto delle istituzioni di alta formazione artistica con la tradizione e con lo sviluppo del turismo.

All'interno dell'istituto delle arti di Denpasar è possibile specializzarsi in diversi tipi di danza. I metodi utilizzati rispecchiano il modello imitativo, tipico dell'apprendimento di molte arti orientali. Una volta consolidate le basi tecniche dei vari tipi di danza, gli studenti devono presentare una dissertazione teorica, possono inoltre applicare le conoscenze apprese creando coreografie contemporanee.

Anche Trisnawati concorda nell'identificare un processo di transizione degli elementi sacri all'interno di una dimensione profana:

The sacred aspect gives the performance a deep spiritual and cultural meaning, while the secular aspect makes it relevant to the daily life of the Balinese people.

Thanks to this fusion, the performance becomes not only simple entertainment or a performing art, but also a means of maintaining and developing cultural values and spirituality in Balinese society. Thus, the

²⁶ Intervista Kodi, giugno 2024.

²⁷ *Ibid.*

relationship between sacred and profane aspects in modern *Barong* performances and traditional Balinese dance shows the harmony between spirituality and everyday life in the rich and profound Balinese culture²⁸.

I valori “sacri” sono rimasti, lasciando da parte gli elementi che si è stabilito potessero essere utilizzati solo nel contesto rituale.

Giulia: And what about dance and tourism? Tourists come to see dances and performances, *Legong* or *Barong* dances. Both are artistic attractions in Bali.

Ida Ayu Trisnawati: As for the *Legong*, it was initially only performed inside the palace, and later also outside the palace. At the beginning of the 19th century, *Legong* dance started to be taught to villagers, thus becoming a tourist attraction as it was used for entertainment dances and became one of the most important Balinese dance.

[...] Since the Barong itself is very attractive to tourists, all Balinese take the initiative to imitate it and want to perform the Barong dance for tourists, getting rid of all sacred values and symbols, just for tourism. Although when it comes to performing, all Balinese still do a small ceremony for the performance. If a dance is to be performed, even if it is for entertainment, the dancers always make offerings and pray. But not for something really sacred that belongs to a temple or a certain community. If it is really sacred, they will not use it for tourism²⁹.

L'intervista con Trisnawati mi ha permesso di cogliere alcuni aspetti su quale sia la visione accademica e contemporanea del sistema della classificazione delle danze tradizionali balinesi. Questo argomento infatti ha cominciato ad essere oggetto di studio da parte della comunità accademica e artistica già dagli anni '70, quando il governo balinese ha deciso di intervenire per delimitare le pratiche rituali sacre da un uso spropositato e indiscriminato in ambito turistico. La classificazione delle danze in *Wali*, *Bebali* e *Balih Balihan* fu proposta e introdotta per la prima volta nel 1971 all'interno del seminario sulle danze sacre e profane (*Seminar seni sacral dan profan bidang tari*), dal balinese I Gusti Bagus Sugriwa³⁰, per permettere una

²⁸ Intervista a Ida Ayu Trisnawati, luglio 2024, Bali.

²⁹ Intervista a Ida Ayu Trisnawati, luglio 2024, Bali.

³⁰ I Gusti Bagus Sugriwa (1900 – 1971) è stato un professore, un religioso e un politico della Repubblica Indonesiana. Grazie ai suoi interventi politici e religiosi nel 1958 l'Induismo fu ufficialmente riconosciuto dal governo per decreto del Ministro della Religione. Membro del Consiglio di lotta della Repubblica indonesiana, venne arrestato dagli olandesi nel 1948, e nel 1950 venne eletto membro del Consiglio del governo regionale di Bali. Rimase al governo anche durante il mandato del presidente Sokarno, e dagli

categorizzazione più precisa a seconda dei contesti e degli ambiti. Dai risultati del confronto tra diversi artisti e studiosi delle arti performative balinesi del periodo emerse come fossero molteplici le gradazioni dal sacro al secolare, ma anche la varietà dei criteri da prendere in considerazione per organizzare una classificazione coerente (Herbst E., Becker J., Lysloff R.T.A. 2012).

I criteri più evidenti per identificare il processo di desacralizzazione interessano elementi della performance e della preparazione iniziale dei materiali, sia l'atto di creazione delle maschere, insieme agli autori dell'organizzazione e ai danzatori stessi. La funzione e lo scopo della rappresentazione sono inoltre inevitabilmente influenzati dal pubblico e dai particolari della trama (Sudiana 2006). Inoltre l'attribuzione dei titoli di "Ratu" (trad. «regale» o «divino»), come solitamente ci si riferisce ai Barong sacri, è una prerogativa che non riguarda le maschere utilizzate per scopo commerciale. I dettagli formali che caratterizzano le fasi della danza del *Barong* sacro non vengono replicati nella loro interezza, e i gesti tecnici dei danzatori sono stati adattati in funzione di una maggiore spettacolarizzazione. La cerimonia rituale predisporrebbe dei sacrifici che non vengono eseguiti. Se spesso il Barong sacro è utilizzato in rituali con sacerdoti di alta casta (*pedanda*), la gestione del Barong profano è affidata invece ai *pemangku*, sacerdoti di bassa casta. Per quanto riguarda i luoghi della rappresentazione, essi determinano le pratiche teatrali e le definiscono.

Le danze *wali* sono quelle che si svolgono nel *jeroan*, nella parte più interna del tempio e hanno una valenza puramente sacrale. Il pubblico di destinazione principale è la platea costituita dagli Dei, a cui viene presentata la danza come forma di offerta, parte di un più ampio rituale, officiato da un *Pedanda* o un *Pemangku*. È frequente che le danze *wali* (ad esempio: *Pendent*, *Rejang*, *Baris*, *Gede*, *Sanghyang*) siano eseguite in uno stato di trance di possessione divina. Le danze ceremoniali, *bebali*, come il *Wayang*, *Topeng* e il *Gambuh* sono eseguite nel cortile centrale del tempio, lo *jaba tengah*, e hanno una struttura narrativa. Le danze cosiddette secolari, *balih-balihan* si svolgono nella parte più esterna del tempio, come forma di intrattenimento per la comunità, non sono svolte necessariamente insieme a ceremonie di tipo religioso. All'interno di questo ultimo gruppo vengono di fatto inserite le danze che non rientrano nelle prime due categorie.

Questa categorizzazione si avvale come criterio di discriminazione principale della distinzione del luogo e della platea di spettatori per delineare la linea di confine tra sacro e profano. Quanto più si addentra nello spazio sacro, più la natura della danza si eleva. La danza è inscritta nel rituale, la presenza divina prende il sopravvento sulla esecuzione del performer e sull'importanza degli spettatori. È questo il tipo di danza (*wali*)

anni '70 si dedicò all'insegnamento e alla divulgazione dell'induismo. https://dictionary-basabali.org.translate.goog/Biography_of_I_Gusti_Bagus_Sugriwa_-?_x_tr_sl=id&_x_tr_tl=it&_x_tr_hl=it&_x_tr_pto=sc (30/11/2024)

che non può trovare una ricollocazione commerciale, che non può essere esportata facilmente all'esterno del tempio, senza violare una connessione di natura divina.

La diatriba tra sacro e profano ha costituito una grande fonte di interesse per il pubblico turistico. La distinzione tra danze rituali e spettacoli turistici, tuttavia, non è sempre stata applicata in modo uniforme nelle pratiche coreutiche (Wiebe 2017). I principi tradizionali hindu balinesi, che sono connotati anche da un vasto repertorio di specifiche pratiche artistiche, hanno indubbiamente risentito dell'avvento del turismo di massa.

Questa differenziazione è stata utilizzata anche per sancire quale tipo di danze potessero essere utilizzate anche in occasioni religiose non induiste, come ad esempio nella Chiesa cristiana balinese (Murdita et al, 2012). Le danze considerate *wali* sono state ritenute di esclusivo appannaggio della comunità induista balinese, e non possono essere utilizzate per celebrazioni cristiane. Il resto delle danze può invece essere riadattato una volta tolti gli elementi di contorno (la presenza di un *pemangku*, le offerte iniziali) e possono essere utilizzate anche all'interno della comunità cristiana senza costituire una offesa per la comunità religiosa induista.

Come inserire il *Barong* all'interno di questa categorizzazione non è sempre scontato. Pur mantenendo gli stessi elementi formali e performativi, infatti, la diversa collocazione e la variazione di elementi accessori possono determinare se la danza abbia o meno una valenza rituale, o se in essa siano presenti solo alcuni isolati elementi rituali all'interno di un contesto di intrattenimento.

Anche secondo Trisnawati la distinzione tra i diversi luoghi adatti ad ospitare le danze, la classificazione spaziale, è il metodo più intuitivo per differenziare la danza rituale dall'intrattenimento profano. Riguardo al *Barong*, se l'aspetto rituale viene mantenuto e la cerimonia si svolge all'interno del tempio, allora dovrà essere selezionata una persona adatta a poter sostenere entrambe le esigenze rituali e performativa. Saranno il *Banjar* o i sacerdoti del tempio a stabilire chi sarà scelto. Nella classificazione delle danze, il *Barong* è considerato in modo diverso a seconda della collocazione: se le maschere vengono conservate nei templi e sottoposte alle dovute ceremonie, verranno utilizzate solo a scopo rituale. Il *Barong* rientrerebbe in questo caso nella categoria delle danze *Wali*.

Solitamente il *Barong* è una danza a prerogativa maschile, perché lo spirito all'interno della figura rende "tutte le cose più pesanti"³¹, ed è richiesta una grande energia per poterlo trasportare, e un grande quantitativo di forza fisica e spirituale per entrare in connessione con lo spirito del Barong. Rangda nel contesto delle danze

³¹ Intervista a Ida Ayu Trisnawati, luglio 2024.

Wali è solitamente agita da un uomo, mentre nella classificazione *Bali-balihan* ci sono alcuni casi di danzatrici che hanno impersonato Rangda. Delimitare un luogo sacro necessario per le danze *Wali* può essere fatto anche al di fuori dell'area del tempio, anche uno spazio esterno può essere purificato spiritualmente per ospitare ad esempio una danza *Sanghyang*.

Alcune comunità balinesi situate nella zona montuosa più a Nord dell'isola, chiamate *Bali Aga*³², continuano a mantenere usi e costumi tradizionali senza sostanziali modifiche rispetto alle zone più turistiche dell'isola, concentrate nell'area del Bandung e di Denpasar, più ricche economicamente, ma che hanno subito le maggiori trasformazioni e problematiche legate all'inquinamento e allo sfruttamento delle risorse territoriali. Trisnawati ha dunque rilevato nella sua esperienza di insegnamento e di vita come stia avvenendo un processo di riadattamento delle fasi ceremoniali del *Barong* e di altre danze da quando hanno iniziato ad avere una rilevanza per i turisti, pur avendo mantenuto una ridotta componente rituale³³.

Conclusioni

Attraverso la ricerca sul campo dei contesti turistici in cui viene ancora oggi apprezzato e celebrato il *Barong* nelle sue molteplici forme ho potuto iniziare a documentare i profondi cambiamenti che hanno attraversato l'isola di Bali, e identificare alcuni fattori che hanno contribuito ad influenzare le pratiche artistiche delle diverse comunità. La prospettiva delle istituzioni e quella del settore dell'intrattenimento hanno rappresentato le due principali strade per indagare i punti di intersezione tra la tradizione e l'innovazione, prospettive indagata attraverso attori, artisti, costruttori di maschere, insegnanti e allievi, persone che quotidianamente si approcciano alla danza come rito, come esercizio, spettacolo o fonte di sostentamento professionale. Con questo articolo ho voluto indagare attraverso differenti voci il rapporto tra turismo e *Barong*, consapevole dell'impatto che i profondi mutamenti dell'ultimo secolo hanno attraversato anche il patrimonio delle danze tradizionali balinesi, in alcuni casi agendo da motore di accelerazione per il diffondersi di pratiche teatrali, o in caso contrario, riducendo la componente rituale d'origine, che nonostante tutto rimane presente anche all'interno dei contesti commerciali. I cambiamenti del *Barong* possono essere interpretati come un esempio di quanto le pratiche rituali siano ancora fondamento di molteplici aspetti culturali della comunità balinese, estendendo ancora la propria influenza in ogni ambito.

³² Per una analisi approfondita sulle comunità *Bali Aga* è da segnalare l'ampio studio di Reuter T.A. (2002).

³³ Intervista a Ida Ayu Trisnawati, luglio 2024.

antropologia e teatro

N. 19 (2025)

L'ampia letteratura che fin dall'inizio del '900 si è sviluppata sul teatro Balinese ha costituito una base solida e rilevante da cui partire per sviluppare un punto di vista contemporaneo su come il *Barong* venga ancora oggi rappresentato nell'"Isola degli Dei".

L'estrema popolarità e l'importanza del *Barong* come simbolo di Bali è emersa dalle parole degli intervistati che, pur provenendo da aree geografiche diverse e da differenti background hanno unanimemente sostenuto l'impossibilità di scindere totalmente la dimensione rituale dalla danza di Barong e Rangda.

Attraverso la gestualità rituale e la potenza espressiva il *Barong* è una sintesi in cui forze opposte convivono in equilibrio dinamico: il profondo significato mitologico riaffiora davanti allo sguardo talvolta inconsapevole del turista, mentre i danzatori che ancora oggi si esibiscono a Bali conciliano la visione del presente e del passato ponendosi in relazione con la dimensione divina e quotidiana.

antropologia e teatro

N. 19 (2025)

Bibliografia

AZZARONI, GIOVANNI

1994 *Società e Teatro a Bali*, Clueb, Bologna.

AZZARONI, G. – CASARI, M.

2011 *Asia: il teatro che danza*, La Lettere, Firenze.

BELO, JANE

1949 *Bali: Rangda and Barong*, University of Washington Press, Seattle-London.

BANDEM, I M. - DE BOER, F.

1978 *Gambuh: a classical balinese dance-drama* in «*Asian Music*», n.10 (1). University of Texas Press: 115–127

BERGER, ARTHUR ASA

2013 *Bali Tourism*, Haworth Press, London-New York.

BOCCALI, G. – MALGORZATA, S. – TORELLA, R.

2023 *Eros, passioni, emozioni nella civiltà dell'India*, Carocci, Roma.

CAZZOLA, GIOVANNI

1990 *L'Attore di Dio – Conversazioni balinesi*, Roma, Bulzoni.

BONETTI, R. – NATALI, C.

2024, *La pratica della ricerca antropologica. Strumenti e metodologie*, Roma, Carocci, 2024, pp. 212 (STUDI SUPERIORI). [curatela]

CUNEO, D. – GANSER, E.

2024 *Pensare l'attore*, Unicopli, Milano.

D'ERAMO, MARCO

2022 *Il selfie del Mondo. Indagine sull'età del turismo da Mark Twain al Covid-19*, Feltrinelli, Milano.

DI BERNARDI, VITO

1995 *Introduzione allo studio del teatro indonesiano: Giava e Bali*, La Casa Usher, Firenze.

DI BERNARDI, V. – LUDIENS, ADRIANO H. (a cura di)

1985 *Giava e Bali. Rito e spettacolo*, Bulzoni, Roma.

antropologia e teatro

N. 19 (2025)

DIBIA, I WAYAN

2024 *The Arts in Balinese Cultural Tradition* in *The Oxford Handbook of Asian Philosophies in Music Education*, Oxford University Press, Stati Uniti: pp. 200-215.

DUNBAR-HALL, PETER

2001 *Culture, Tourism and Cultural Tourism: Boundaries and frontiers in performances of Balinese music and dance*, in «*Journal of Intercultural studies online*», vol 22 n. 2, pp. 173-187.

FOLEY, K. - SEDANA, I. N.

2005 *Balinese Mask Dance from the Perspective of a Master Artist: I Ketut Kodi on "Topeng."*, in «*Asian Theatre Journal*», 22 (2), pp. 199–213.

FRANCI, GIORGIO RENATO

2000 *L'induismo*, Il Mulino, Bologna.

EISEMAN, FRED

1992 *Bali: Sekala & Niskala: Essays on Religion, Ritual, and Art*, Tuttle, Vermont.

HERBST, E. – BECKER, J. – LYSLOFF, R.T.A.

2012, *Voices in Bali. Energies and Perceptions in Vocal Music and Dance Theater*, Wesleyan University Press.

HITCHCOCK, M. - PUTRA, I N.D.

2007 *Tourism, Development and Terrorism in Bali*, Ashgate, United Kingdom.

JENSEN, G. – SURYANI, L.K.

1992 *The Balinese People: a Reinvestigation of Character*, Oxford University Press.

LASKEWICZ, ZACHAR

2003 *Music As Episteme, Text, Sign, and Tool: Comparative Approaches to Musicality and Performance*, Saru Press, Seattle.

MAROTTI, FERRUCCIO

1976 *Trance e dramma a Bali*, Studio Forma, Torino .

ORECCHIA, D. - CAVAGLIERI, L.

2018 *Fonti orali e teatro. Memoria, storia, performance*, collana «*Arti della Performance: orizzonti e culture*», n. 8., Bologna.

antropologia e teatro

N. 19 (2025)

ORGANIZING COMMITTEE OF THE INTERNATIONAL MASK FESTIVAL

2002 *Mask. The Other Face of Humanity: Various Visions on the Role of the Mask in Human Society*, Rex Book Store, Philippines.

PICARD, MICHAEL

1990 'Cultural Tourism' in Bali: Cultural Performances as tourist attraction, in «Indonesia» No. 49, pp. 37-74.

RANGACHARYA, ADYA (versione di)

2024 *Nātyaśāstra. L'arte del teatro indiano*, Bulzoni, Roma.

REUTER, THOMAS A.

2002 *Custodians of the sacred mountains: culture and society in the Highlands of Bali*, University of Hawaii Press, Honolulu.

SEDANA, I N. - FOLEY, C.

2016 *Traditional Indonesian Theatre* in *Routledge Handbook of Asian Theatre*, Taylor & Francis, London.

SPARS, BRANDON

2020 *Rangda. The legendary goddess of Bali*, Wayzgoose Press, UK.

SURYANI, L.K. – WRYCZA, P.

2003 *Living the Spirit*, Pustaka Bali Post, Bali.

VICKERS, ADRIAN

2012 *Bali: a paradise created*, Tuttle, Rutland, Tokyo - Singapore.

WIEBE, DUSTIN DENNIS ODELL

2017 *Contextual Church Reform in Bali and the Secularization of "Sacred" Music and Dance: Forging Protestant/Hindu Music Networks in an Age of Mass Tourism*, Wesleyan University, Middletown.

WIRAWAN, KOMANG INDRA

2016 *Keberadaan Barong dan Rangda Dalam Dinamika Religius Masyarakat Hindu Bali*, Paramita, Denpasar.

YAMASHITA, SHINJI

2003 *Bali and Beyond: Explorations in the Anthropology of Tourism*, Berghahn Books, New York.