

Cristina Wistari Formaggia
IL GAMBUI: UN ARCHETIPO DELLE ARTI
SCENICHE BALINESI¹

Nota di Mirella Schino. Nata in Italia, Cristina Wistari è da vent'anni una danzatrice di teatro classico balinese. Il suo nome è Maria Cristina (Wistari) Formaggia. Vive a Bali dal 1983, e dal 1983 ha cominciato a studiare Gambuh, Topeng e Calonarang con I Made Djimat, uno dei più grandi – forse il più grande – danzatore balinese vivente. Dal 1985 è considerata una danzatrice «balinese» a tutti gli effetti, e poiché le danze balinesi nascono in gran parte come preghiere in danza, lei balla nei templi e non solo nei teatri. Partecipa cioè alla cultura attiva, vivente, della sua nuova patria. Ha danzato al fianco di I Made Djimat per sedici anni. Ha fatto spettacoli e seminari di Topeng in tutto il mondo, dall'Australia all'Olanda, dalla Francia al Brasile alla Svizzera, l'Italia, la Danimarca... Come danzatrice balinese fa parte dal 1995 dell'ensemble del *Theatrum Mundi* di Eugenio Barba. Questo è il suo profilo di danzatrice, quasi un suo ufficiale curriculum. Dietro ci sono molte altre cose.

Per esempio la curiosità, o l'amore. Dal punto di vista del teatro pratico, forse la caratteristica principale di Cristina Wistari è quella di conservare – al fianco del suo filone principale di danzatrice di Topeng e di Gambuh – fame e curiosità per tutte le forme spettacolari balinesi. Ha lavorato sulla Joged Pingitan, una danza per un solo danzatore, seguita da Ni Ketut Cening, la madre di I Made Djimat. Ha preso lezioni di canto balinese da una cantante di Arja importante, Ni Nyoman Candri.

Si è occupata anche di altre forme di teatro e di danza, e nel corso di vent'anni ha partecipato a spettacoli «occidentali» (con Ivaldo Bertazzo,

¹ Tutte le informazioni qui raccolte sono state tratte dal libro *Gambuh Drama Tari Bali*, Djakarta, Lontar, 2000 e da altri scritti appartenenti al «Progetto Gambuh». Questo saggio va inteso quindi come atto di divulgazione del libro originale in due volumi (opera di più autori); dell'intero libro sono curatrice e del secondo volume, concernente l'analisi dello spettacolo, sono anche autrice. Gli studiosi e artisti che hanno partecipato alla parte del libro *Gambuh Drama Tari Bali* a cui si fa riferimento nel presente lavoro sono: Adrian Vickers per la parte storico-letteraria ed esoterica, I Nyoman Rembang, I Nyoman Sudiana e Wayne Vitale per la parte musicale e Maria Cristina Formaggia.

con Russel Dumas, con Ralf Raücher, oltre che con Eugenio Barba e l'ensemble del *Theatrum Mundi*). Ma certamente il filone balinese rappresenta il suo filo di continuità, e sembra nascere da un amore per quella terra e quella danza che ha radici più profonde dei momentanei consensi o dissensi che disegnano le svolte di una vita. Cristina vive a Bali, a Ubud, in una casa molto bella e austera, sontuosamente essenziale, un rettangolo di legno con uno spazio all'aperto sul retro per mangiare e uno spazio all'aperto sul davanti per danzare. Una casa costruita secondo lo stile tradizionale, usato ormai di rado dai balinesi stessi.

Cristina Wistari Formaggia non si è occupata soltanto della propria carriera di danzatrice. Si è adoperata nel difficilissimo compito di «conservare» tradizioni che – proprio perché sono viventi, e non arte da museo – sono soggette a fertilissime e continue mutazioni, e ad altrettanto continui, e deleteri, snaturamenti. Come si fa a conservare senza irrigidire? Come si fa a trasmettere la memoria di certi dettagli, di certe tradizioni senza renderle morte?

Cristina Wistari, per esempio, ha dato vita a un gruppo di Topeng (una delle forme classiche di teatro balinese) solo femminile: una novità assoluta. Il gruppo, Topeng Shakti, il primo gruppo di Topeng interpretato da sole donne e accompagnato da un *gamelan*, un'orchestra, anch'essa di sole donne, è nato ufficialmente nel 1998. Ma ha alle spalle anni di lavoro, di rapporti, di progetti.

Nel 1993, ha cominciato il lavoro sul Gambuh: un lavoro che aveva iniziato anni prima da una pratica di danza, da una conoscenza viva. E che è cresciuto in una forma di opposizione all'apparente naturale disperdersi d'un sapere fuori tempo. Con il sostegno della Fondazione Ford, Cristina Wistari ha creato il «Progetto per la conservazione e documentazione del Gambuh». Il Gambuh è la forma di teatro classica più antica di Bali, una delle più antiche tradizioni viventi di spettacolo sul pianeta, forse la più antica dopo il teatro giapponese Nô. Tramite il progetto sostenuto dalla Fondazione Ford si cerca di impedire l'estinzione del Gambuh, o il suo degrado, di impedire che sia completamente sopraffatto dalle forme più «moderne» di teatro-danza balinesi. Nel 2000, questo progetto ha avuto un risultato veramente importante, un libro sul Gambuh (*Gambuh Drama Tari Bali*), a cui hanno collaborato diversi autori, curato da Maria Cristina Formaggia. È un libro che tratta di tutti gli aspetti del Gambuh, da quelli religiosi e storico-letterari a quelli tecnici e stilistici, dalla musica (con la spiegazione degli strumenti che gli sono propri), ai passi ai gesti, ai costumi e alle coreografie, in due volumi eleganti, ricchi di immagini. Qui le immagini sono molto più di belle illustrazioni, e sono chiarimenti essenziali.

Il libro, per decisione della curatrice, è stato pubblicato in indonesiano. Una chiara presa di posizione: qualcosa più di una testimonianza, piuttosto una memoria utile per il popolo che, questa danza, può tornare a praticarla. Un libro-danza.

Una scelta difficile, perché limita il numero delle persone che di questo

libro possono usufruire. E questo è il motivo per cui ho chiesto a Cristina Wistari di presentare il lavoro collettivo sul Gambuh (la ricostruzione, la storia, il lavoro pratico) su *Teatro e Storia*. Qui si potrebbe concludere, lasciando subito la parola alla curatrice del libro. E invece c'è qualcosa ancora da dire.

C'è il verso di una storia e c'è il rovescio: che è poi semplicemente l'insieme dei piccoli nodi e incroci che hanno permesso incontri anomali o straordinari, e vicende decisamente fuori dalla norma, come quella di Cristina, oppure quella, testimoniata in questo stesso numero di *Teatro e Storia*, del Teatro Tascabile di Bergamo. L'importante è la storia, naturalmente, il disegno pubblico, che si presenta alla storia. Per molti, è questo l'unico verso che ha senso studiare. Ma il retro è affascinante, imprevedibile. Una storia sotterranea del teatro.

Il retro della storia di Maria Cristina Formaggia è fatto di viaggi e di estremismo, e di tutti gli agganci strani che la combinazione dei due elementi può provocare. Una giovane donna, solo a prima vista una freak tra tanti altri in giro per l'Asia, parte dalla sua città durante gli anni Settanta. L'attività principale della vita di questa giovane donna è viaggiare: mesi e mesi di permanenza nei più sperduti, meravigliosi, intatti, mitizzati luoghi del mondo. Lunghe peregrinazioni in cui uno spostamento sembra l'unico motivo per un altro spostamento. Solo, di tanto in tanto, ci si deve recare per qualche mese in un paese che permetta di lavorare per un po', giusto quel tanto necessario a mettere da parte un po' di soldi per viaggiare. Un lavoro qualsiasi: anche umile. Qualche tempo di occupazione per quanto noiosa può ben servire a pagare qualche mese di viaggio in India, se si viaggia in rotte e con modi lontani dal turismo, e se tutta la propria «casa», tutto quello che si possiede sta in una valigia di ridotte dimensioni. Se comprare un capo di abbigliamento, anche la più inconsistente maglietta, vuol dire buttarne o regalarne una vecchia. Se ogni libro letto, per quanto amato, deve essere lasciato (perché qualcun altro lo trovi per caso): in modo che non sia di troppo peso nei viaggi. Se ogni incontro, per quanto congeniale, è destinato fra breve a un congedo. C'è, nella sua dimensione di viaggio, un tipo d'estremismo che colpisce. Non è una storia facile da raccontare in terza persona, si rischia sempre l'apologia o il romanzo, la prima persona è più sobria:

Anni Settanta: Marketing Research Executive per una agenzia di ricerche di mercato americana. Viaggio e training negli Stati Uniti. Travestita da «borghese», ma con idee politiche di sinistra che mi procurano il licenziamento in tronco durante uno sciopero nazionale.

'74-75: creo con alcuni amici (tra cui alcuni che lavoravano con me nell'agenzia di marketing) il *Punto Rosso*, ristorante club visitato dalla sinistra e dal femminismo e basato sull'idea del lavoro comunitario. Dopo un'invasione degli autonomi che viene resa nota dalle diverse radio il *Punto Rosso* chiude.

'76: Primo viaggio in India e Nepal. Soggiorno a Mithila, una società matrilinea-

re dove le donne trasmettono la tradizione attraverso dipinti rappresentanti il *Ramayana*. Regione tantrica dove viene venerata la dea Kali.

Partita da sola per tre mesi, ritorno in Italia dopo sei mesi. La mia percezione del senso della vita è totalmente cambiata.

Vendo tutto tra lo stupore degli amici e riparto nuovamente sei mesi dopo. Nel '77 mi imbarco a Brindisi e inizio un viaggio via terra con destinazione l'India. Il mondo occidentale mi sembra incomprensibile. Vivo in uno stato di sogno.

Alle spalle del serio «Progetto Gambuh», finanziato da una fondazione americana, e anche dei vent'anni di pratica durissima e di passione per una danza lontana di Cristina Wistari, sta questo tipo di ardire: il gesto con cui una «normale» ragazza di Milano, inquieta come erano molte altre, in quegli anni, con un buon lavoro, una casa, una famiglia, decide di buttar via ogni oggetto, ogni fotografia, ogni vecchia lettera, fino a che tutto quello che possiede non riesca a entrare in una valigia. Per poter cominciare a viaggiare senza ingombro.

Il «viaggio» ha una dimensione straordinaria in cui finalmente faccio tutto ciò che i confini di una società borghese limitava. Dormire ovunque, dove capita, sulle spiagge, per strada, fare l'autostop su camion, accettare l'ospitalità dei locali, mangiare il loro pane cucinato sul fuoco il mattino presto, toccare col viso la polvere della strada... In me un gran senso di libertà che mi accompagna lungo tutti i paesi che attraverso (Grecia, Turchia, Iran, Afghanistan, Pakistan) durante sette mesi prima di toccare nuovamente il suolo di Madre India. Finalmente il mio spirito nomadico è appagato.

In Pakistan, mi fermo per tre mesi presso i Kafir Kalash (i Kafiri neri) nelle montagne dell'Indukush. Incontro con una popolazione animista che svolge ancora dei riti di fertilità che è costretta a nascondere a causa della repressione dei musulmani. Partecipo al Festival del Budalak, una sorta di reincarnazione temporanea di Krishna che una volta l'anno, dopo un'astinenza di sei mesi nelle montagne, ritorna per accoppiarsi con le donne dei villaggi che compongono la loro comunità. Durante le settimane precedenti il suo arrivo, le notti sono riempite di leggende cantate dai vecchi intorno al fuoco e dalle danze di giovani che inseguono le giovani donne del villaggio...

Benares: scopro il libro di Artaud *Il teatro e il suo doppio* in cui il saggio sul teatro balinese adessa il mio interesse: decido di visitare Bali – di nuovo Mithila e poi il Rajasthan. La mia casa è una sacca di 7 chili dove c'è tutto ciò di cui ho bisogno, anche gli acquarelli. Quando le risorse stanno per finire, decido di andare in Australia (Perth), passando per la Birmania, la Thailandia e Singapore.

Australia: sei mesi dove faccio un'esposizione dei dipinti di Mithila in una galleria di Perth.

'80: vendemmia a Mildura nel sud dell'Australia e poi Adelaide. Decido di partire da Sidney per Bali... 17 aprile 1980: il giorno della partenza da Adelaide una polvere rossa pervade l'aria, il viaggio in autostop è spezzettato, lunghissimo... un'ultima alba dai bagliori di fuoco, l'ultimo passaggio è con un giovane che va troppo veloce... poi uno sbandamento improvviso in una curva... Catapultata nell'impatto faccio un volo di 30 metri... incapace di rialzarmi guardo le nubi... all'ospedale la polizia mi interroga...

Frattura della 4^a vertebra cervicale, rischio la paralisi totale, Sidney, il viaggio continua all'interno della città – con un collare intorno al collo – nelle diverse case degli amici che mi ospitano, Bob Dylan e Joan Baez, in me una grande forza che però si frantuma quando la paura della paralisi inizia a infiltrarsi... Sono fragile, una statua di cristallo che può spezzarsi a ogni urto. Per esorcizzare la paura dipingo.

Dopo sei mesi parto per Bali con il collare nella sacca.

E quindi alla domanda: come si conserva l'antica – e forse prossima alla disgregazione – arte del Gambuh? La risposta sembrerebbe essere: lasciando giungere a Bali, a occuparsene, un'italiana che sta studiando Kathakali in India, e che una volta ha trovato in un cassetto, dimenticato o abbandonato da un altro viaggiatore come lei, *Il teatro e il suo doppio* di Artaud e sulla base della lettura dei saggi sul teatro balinese decide di recarsi a Bali. Dopo un primo viaggio vi si trasferisce, e finisce per restarci.

Storie sotterranee di teatro: nel senso di cunicoli privi della logica della programmazione, di nodi e connessioni impensabili. Il teatro è un'arte fatta in primo luogo di incontri e di intrecci tra persone e destini. Dopo il primo viaggio a Bali, Cristina Formaggia decide di tornare in India, affascinata dal Kathakali. Per due anni è allieva del Guru Gopinath, un grande maestro di Kathakali. La sua casa, ora, ha le dimensioni della stuoia su cui dorme. Poi i soldi dell'assicurazione le suggeriscono, nell'aprile del 1983, quello che lei crede che sarà un viaggio di sei mesi a Bali prima di tornare in India. Da allora vive a Bali.

La strana vita prima di Bali di Cristina conduce a qualcosa di più di un semplice percorso personale, per quanto d'eccezione, per quanto difficile: conduce a un libro, e soprattutto a un lavoro paziente, a una pratica antica di devozione e di cura nei confronti di una tradizione «non tua», come il Gambuh, che, con amore, pazienza e sapienza, l'autrice di questo saggio ha contribuito a restaurare, e a serbare ancora un poco in vita.

Sbarco a Bali nell'aprile del 1983. Incontro Djimat, di cui non avevo mai sentito parlare, a casa di un maestro di Baris. Djimat mi invita a partecipare alla cerimonia (*nuwasen*) che si tiene per tre giorni ogni qualvolta si inizia l'apprendimento di una nuova danza. Io inizio col nuovo maestro, mentre Djimat, lì vicino, insegna il Calonarang al gruppo di danzatori. Vedendo Djimat insegnare, capisco che è con lui che voglio lavorare e dopo un paio di settimane inizio a studiare con lui il Topeng. Durante i primi cinque anni pratico senza interruzione quattro ore al giorno con Djimat. Due ore al mattino e due al pomeriggio.

E qui i due fili si ricongiungono, e si torna all'inizio di questa nota.

Andava raccontato anche questo volto della storia di Cristina Wistari. Imparare danze tanto complesse, e tanto lontane, quando non si è bambini, implica uno sforzo di lavoro e di resistenza enormi, come ci raccontano anche, in questo stesso numero di *Teatro e Storia*, le testimonianze del Teatro Tascabile di Bergamo in India. È importante capire anche i raccordi segreti, i canali sotterranei attraverso cui mondi tanto lontani possono congiunger-

si. E sono, in genere, a prima vista, segreti, privati, stretti. La «storia sotterranea del teatro» è anche questo: il punto in cui nel teatro la vita privata – con la sua fame, che può essere di viaggi, di sogni, di politica – entra in contatto con la sfera lavorativa. Può sembrare un interesse futile, o amicale, quello per la vita privata, i viaggi e le avventure di certi protagonisti del teatro. Eppure è da questo punto di congiunzione che possono venirci le domande meno note – e le meno rassicuranti – quelle capaci di far compiere ancora un giro alla storia del teatro.

Le arti sceniche, a Bali, sono una parte essenziale della vita quotidiana e sono inestricabilmente legate alle cerimonie religiose: feste di templi, riti di passaggio, funerali, purificazioni, etc. Gli spettacoli sono una parte integrante dei riti religiosi e, oltre a essere un'espressione di devozione (*ngayah*) verso le divinità che presiedono il pantheon indù-balinese, sono un modo per trasmettere alle nuove generazioni valori secolari attraverso la danza, la musica, il canto e la parola.

Le definizioni balinesi che raggruppano e conformano ogni forma teatrale sono *ngigel* e *masolah*. Sono termini che significano «danza»: il primo appartiene al linguaggio comune e il secondo a un registro più elevato della lingua balinese. È impossibile catalogare l'arte drammatica balinese sulla base di un termine astratto quale «teatro» – definizione inesistente nel loro vocabolario – in quanto si compone di generi spettacolari² molto sofisticati ognuno dei quali è

² L'influenza del turismo ha avuto a Bali un impatto sconcertante sulla cultura, influenzando il mondo artistico della danza in modo deleterio. Questo fenomeno ha suscitato giusti timori presso i servizi culturali balinesi che nel 1971 hanno deciso di convocare un Seminario sulla Danza Sacra e Profana (*Seminar Tari Sakral dan Profan Bidang Bali*) allo scopo di definire quali fossero le danze che non dovevano essere oggetto della consumazione turistica in quanto appartenenti esclusivamente al rito religioso. Il risultato, che è molto limitante, in quanto a Bali la scelta delle danze richieste per una determinata cerimonia è fatta in funzione del costume locale, è una rigida classificazione che raggruppa e definisce il vasto repertorio della danza balinese in tre principali categorie: 1) *Seni tari wali* (danze sacre) eseguite nel cortile interno del tempio (*jeroan*), dove risiedono le divinità, indissociabili all'adempimento di una cerimonia (*pelaksana upacara*). Si tratta di danze che non fanno uso di elementi drammatici. Appartenenti a questa categoria sono le danze: *Rejang, Baris* e *Sanggbyang*. – 2) *Seni tari bebali* (danze cerimoniali) eseguite nel cortile centrale del tempio (*jaba tengah*), punto d'incontro tra il divino e il terreno, che «accompagna» la cerimonia (*pengiring upacara*). Si tratta principalmente di danze drammatiche con elementi narrativi che si ispirano alla storia e alle epiche indo-giavanesi. Queste includono *Gambuh, Wayang Wong* e *Topeng Padjegan*. – 3) *Seni tari balih-balihan* (danze di natura secolare) eseguite nel cortile esterno al tempio (*jaba*) o altrove, non

contraddistinto dallo stile drammatico e dalla fonte letteraria da cui trae spunto.

Nel vasto e ricco repertorio della tradizione teatrale di Bali la danza drammatica Gambuh si staglia non solo come la più bella tra le danze balinesi ma anche come quella unanimamente considerata, sia da studiosi e artisti stranieri che dai balinesi stessi, come l'archetipo delle arti sceniche balinesi e la fonte originaria di tutti i generi drammatici che ne sono in seguito derivati.

Il Gambuh e le sue origini

La cultura di corte della Bali pre-coloniale era dominata da un'etica cavalleresca e guerriera. I principi dei molteplici reami balinesi amavano presentarsi come prestanti amanti e valenti guerrieri che governavano grazie alla fedele e devota ammirazione dei loro sudditi e alla paura che suscitavano nei loro nemici. La tradizione culturale di questi reami cominciò a svilupparsi cinquecento anni prima della conquista olandese, avvenuta nel 1908. L'evento fecondo che determinò il formarsi di tale cultura fu la conquista giavanesa che, sotto la guida del leggendario Gajah Mada, il primo ministro del reame Majapahit, lo stato di Giava orientale famoso dalla Cina sino ai confini dell'India, spodestò il sovrano balinese per insediare sul trono al suo posto un re giavaneso. Tre secoli più tardi, il potente regno balinese, creato come un'estensione dell'impero giavaneso, fu suddiviso in molti piccoli reami, subito rivali e in guerra tra loro.

Bali fu conquistata all'epoca in cui il reame Majapahit era all'apogeo della cultura di corte indo-giavanesa, che pare aver conosciuto la sua epoca d'oro a Gelgel durante il regno di Dalem Waturenggong. Il consolidamento della cultura indù a Bali ebbe luogo in occasione della caduta del regno Majapahit quando l'aristocrazia, il clero, gli uomini di lettere e gli artisti sfuggendo all'invasione islamica si rifugiarono a Bali al volgere del XVI secolo.

La danza Gambuh, antico retaggio culturale di Bali, è l'epitome dell'etica cavalleresca dei suoi sovrani. Il Gambuh è la rappresentazione teatrale di storie tratte principalmente dal *Malat*, l'epica che narra le gesta del principe Panji, e che, fortemente legata com'era

hanno alcun legame con le cerimonie. In questa categoria sono incluse diverse forme classiche e moderne quali *Legong, Baris tunggal, Arja, Kebyar, Sendratari* e molte altre.

alla cultura Majapahit, assunse un ruolo centrale nella cerchia culturale su cui i reami balinesi erano fondati³.

Le corti della fine del XIX secolo, tuttora esistenti, non possono e non vogliono mantenere il grande entourage di funzionari, dignitari, domestici, artisti e musicisti che costituiva il centro della vita artistica e sociale dell'isola. Molti sono i balinesi che ricordano i tentativi di mantenere in vita o di far rifiorire tale centralità nelle prime decadi del secolo scorso. Tra costoro spesso vien fatta menzione del mecenatismo di cui era oggetto la danza Gambuh, indiscutibilmente la più splendida e raffinata di tutti gli spettacoli balinesi. È una forma teatrale che si distingue tra tutte le altre per i lunghi flauti (*suling*) accompagnati da un liuto ad arco (*rebab*), per i suoi fastosi costumi, per le lente ed elaborate entrate dei diversi personaggi, ma soprattutto per la varietà e l'eccellenza dei movimenti della danza, che sono, a seconda dei diversi caratteri, a volte comici e tumultuanti, a volte rozzi e violenti e a volte eleganti e raffinati. Vi sono momenti in cui l'assoluta e misurata grazia di un vecchio danzatore fa comprendere perché i testi balinesi dicono che la danza Gambuh è contraddistinta da un'eleganza tale da suscitare le più profonde emozioni in chi la guarda.

Le storie di Panji

La danza Gambuh non solo espone gli episodi chiave del lungo poema epico *Kidung Panji Amalat Rasmi* (per facilità di lettura qui abbreviato in *Malat*), ma altresì presenta un'immagine del comportamento di corte e del tipo di cultura allora esistente.

Il *Kidung Panji Amalat Rasmi* è composto da una serie di poemi di tipo *kidung*, redatti in medio giavanese in metro *tengahan*, che raccontano gli amori contrastati di Panji, principe di Koripan e di Rangkesari, principessa di Daha. Vi è una tradizione letteraria di questi poemi, sotto forma di lunghi manoscritti su palma - *lontar* -, ma per il Gambuh le storie sono trasmesse oralmente. Sono pochissimi, tra i danzatori, coloro che leggono i testi scritti. Ciò che gli interpreti del Gambuh rappresentano è una serie di episodi tramandati di

³ Si usano anche altre storie tratte dal *Rangga Lawé*, un romanzo storico-militare giavanese concernente la rivolta del feroce Rangga Lawé contro il suo principe Ayam Wuruk e dal *Amad Mobamad*, un romanzo giavanese-islamico.

troupe in troupe, e appresi per via orale, attraverso l'ascolto di testi scritti cantati, ma anche creati ispirandosi ad altre forme artistiche quali i dipinti, tra cui le *langsé*, parati decorati che servivano a delimitare i padiglioni dei palazzi, che spesso raffigurano le storie di Panji.

Tutti i danzatori concordano su una serie di episodi centrali definiti «tronco» (*pokok*) che costituiscono il nucleo narrativo del *Malat*, ma oltre a questi vi sono molti altri episodi che alcuni attribuiscono al *Malat* e altri ritengono appartenere ad altre fonti letterarie. Anche il tentativo di dare un preciso ordine sequenziale agli episodi si è rivelato impossibile.

Le storie di Panji, il principe giavanese di Koripan, sono note in gran parte del sud-est asiatico: Giava, Sumatra, penisola Malese, Thailandia, Cambogia, Birmania, Bali, Lombok, e nel sud di Sulawesi. A Giava comparvero tra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo, proprio nel periodo in cui da una parte i portoghesi facevano la loro apparizione nel sud-est asiatico e iniziavano a competere con l'Islam per la supremazia spirituale, e, dall'altra, si verificava una ripresa e un rinnovamento del buddismo e dello shivaismo⁴.

«Storie di Panji» è un'etichetta per definire una pletora di diversi racconti, narrati principalmente, ma non esclusivamente, in forma poetica, che hanno in comune un nucleo narrativo: a Giava, dove la storia ha luogo, vi sono due reami, Kuripan e Daha, di cui quest'ultimo è il più antico. Il principe di Kuripan è fidanzato con la principessa di Daha ma, prima che il matrimonio abbia luogo, emerge un fattore disturbante (o una combinazione di fattori disturbanti). Alla fine il principe, utilizzando travestimenti e pseudonimi, risolve i problemi, e può finalmente rivelarsi e rivendicare la principessa. Con il loro matrimonio il mondo ritorna al suo ordine originale⁵.

Questa schematica descrizione non rende giustizia alla copiosità e diversità del materiale narrativo: per esempio, del numero dei reami che appaiono e spariscono nei racconti. In alcuni casi il tema centrale della narrativa non è l'amata scomparsa, ma i diversi incontri amorosi del principe, che in genere ha anche una seconda moglie (personaggio di una certa rilevanza), e molte concubine, fino a due-

⁴ S.O. Robson, *Java at the Crossroads: Aspects of Javanese Cultural History in the 14th and 15th Centuries*, BKI, 1981, n. 137, pp. 259-292.

⁵ S.O. Robson, *Wangbang Wideya: A Javanese Panji Romance*, The Hague, Nijhoff, 1971, p. 12.

cento. Inoltre, vi sono parecchie storie il cui tema centrale ruota intorno a una donna che non può sposare Panji, e muore tragicamente. Nei singoli episodi vi sono talvolta protagonisti diversi da Inu/Panji: spesso la sua figura scompare dietro una schiera di altri principi, tra cui, ad esempio, in molti testi giavanesi e malesi ha una posizione di spicco Gununsari (il re di Malayu nel *Malat*), il fratello maggiore della principessa scomparsa.

In tutta questa enorme quantità di materiale letterario le descrizioni della vita di corte hanno una posizione dominante: costumi, danze e cerimoniali sono presentati con una tale ricchezza di dettagli da diventare scoraggiante – o noiosa – agli occhi di molti lettori moderni. Le avventure d'amore dell'eroe sono minuziosamente descritte, e così pure le sue prodezze militari. In qualità di principe errante egli conquista principesse e acquisisce sudditi, bottino delle continue battaglie che intraprende sia per suo conto che per conto di altri. Ogni testo, ogni variante, ogni frammento di testo assume un'importanza particolare in relazione al tempo e al luogo in cui è stato creato⁶. Nomi, luoghi, eventi sono aggiunti, enfatizzati e rielaborati per adattarsi al contesto del momento.

In aggiunta alla produzione letteraria di questi testi, spesso parallelamente o prima ancora di essi, furono creati su questo tema anche spettacoli, tra i quali appunto la danza drammatica Gambuh, che va considerata una narrazione delle storie di Panji parallela al *Malat*. In molti testi o storie orali dei racconti di Panji viene esplicitamente sottolineato come siano stati composti dai danzatori stessi non solo dal punto di vista coreografico, ma anche narrativo. Specularmente, nel *Malat* sono presenti descrizioni di spettacoli sostanzialmente simili al Gambuh. Insomma il *Malat* può essere considerato il libretto del Gambuh sotto forma poetica, mentre il Gambuh e il Wayang Gambuh (una forma di teatro d'ombre o Wayang kulit, che utilizza il repertorio, i personaggi, la lingua e la musica del Gambuh) sono la rappresentazione scenica del *Malat* e inoltre appartengono a un tipo di spettacolo simile a quello presente nel *Malat* stesso. Sono forme che si sono reciprocamente influenzate e che hanno in comune un medesimo universo narrativo.

⁶ Adrian Vickers, *The Desiring Prince: A Study of the Kidung Malat as Text*, (PhD Thesis), Sidney, University of Sidney, 1986.

Il Gambuh e il Malat a Bali

La versione scritta del *Malat* è dunque allo stesso tempo sia la fonte principale del Gambuh, che una testimonianza importante della storia di questa danza. Il *Malat* mostra tra l'altro che il Gambuh esisteva a Bali nella sua attuale forma artistica già all'inizio del XVIII secolo, periodo in cui il primo manoscritto (*lontar*) databile (1725) fu copiato. Ciò non significa che il Gambuh non sia anteriore a tale data in quanto non necessariamente la versione letteraria di un tema narrativo precede la sua versione teatrale, anzi, da molte testimonianze parrebbe certa l'esistenza del Gambuh molto prima di tale periodo. Pare infatti che il Gambuh si sia propagato, ma solo sotto il nome di una danza, negli stessi paesi del sud-est asiatico in cui i racconti di Panji si erano diffusi. Il *Wangbang Wideya*, poema balinese del XVII secolo, è la prima testimonianza dell'esistenza del Gambuh⁷, nel quale viene messo a confronto con una forma di danza chiamata *raket*.

Molto di ciò che è noto della storia del Gambuh è limitato a ciò che resta attualmente di questa tradizione. La base su cui si fonda questa tradizione orale include le memorie e le memorie delle memorie degli interpreti ai quali possono essere aggiunte alcune testimonianze dei testi balinesi e olandesi del XVIII secolo. Ne risulta che le informazioni, proprio come la storia, sono parziali, in quanto riflettono gli interessi solo di coloro che considerano la tradizione importante o che danno importanza al suo ruolo all'interno della tradizione locale.

Le storie rappresentate nel Gambuh

Quello che segue è un sommario, a grandi linee, del *Malat*: più precisamente è un indice degli episodi principali conosciuti dai danzatori di Gambuh, raccolti da Beryl de Zoete e da Walter Spies⁸. Poiché gli interpreti conoscono questi episodi attraverso la continua ripetizione degli spettacoli, alcuni di loro sono in grado di esporre

⁷ Robson, *Wangbang Wideya*, cit., 1.59a-60b.

⁸ Beryl de Zoete e Walter Spies, *Dance and Drama in Bali*, London, Faber & Faber (repr. Oxford Univ. Press, Kuala Lumpur), [1938], 1973. Adrian Vickers, per il volume *Gambuh Drama Tari Bali*, cit., ha raccolto le testimonianze degli attori ancora viventi e ha aggiunto note esplicative e i titoli usati dagli attori alle storie raccontate da Beryl de Zoete e Walter Spies.

dettagliatamente le storie e sovente fanno riferimento ai diversi episodi facendo uso di un titolo abbreviato che, in modo sommario, espone alcuni aspetti dell'episodio.

Poerbatjaraka⁹ ha pubblicato nel 1968, sia in olandese che in indonesiano, un sommario delle storie di ciò che egli credeva essere «il» *Malat* (si tratta in realtà semplicemente di uno dei tanti modi di raccontare il *Malat*). Sfortunatamente il sommario di Poerbatjaraka non rispecchia il modo in cui testi o gli spettacoli sono intesi a Bali e i danzatori di Gambuh che lo hanno letto trovano ben pochi elementi sui quali essere d'accordo.

L'ordine di successione del sommario pubblicato nello studio degli anni Trenta sulla danza balinese varia da quello di Poerbatjaraka e da altre versioni esistenti. L'intenzione era soprattutto di rendere accessibili le rappresentazioni teatrali del *Malat* a un vasto pubblico. Il sommario fu accuratamente redatto utilizzando la versione orale di un vecchio danzatore del villaggio di Batuan, nel centro di Bali.

Quello che viene qui riportato (cioè il sommario delle storie fatto sulla base della memoria dei danzatori di Gambuh e redatto da Beryl de Zoete e da Walter Spies) vuole soprattutto mostrare la profonda conoscenza che i danzatori hanno del *Malat*, ed è per questo che prima di ogni episodio è stato aggiunto il titolo abbreviato col quale viene indicato dai danzatori. Inoltre sono state aggiunti alcuni episodi – raccontati principalmente da danzatori-attori di Batuan – non menzionati da de Zoete e Spies, che invece contribuiscono alla continuità della storia.

Peras Mataum (Il re Mataum adotta una figlia). Ratnadjiwita, la figlia del re di Daha, è a caccia di farfalle nella foresta quando inizia un grande temporale che la trasporta sempre più lontano, fino al paese di Mataum, dove si ripara nei giardini del palazzo del re. Il re la trova, la porta a palazzo e le dà il nome di Rangkesari. Dal momento in cui la giovane mette piede a palazzo il rigonfiamento che il re aveva nello stomaco e di cui soffriva da lungo tempo, sparisce.

Pangipuk Lasem o Madik Lasem (Re Lasem vuole unirsi in matrimonio). Il re Lasem sente dire che Mataum, suo vassallo, ha adottato una ragazza di grande bellezza e invia un ambasciatore a richiederla per sé. Mataum è obbligato a consegnarla al suo sovrano, ma la ra-

⁹ R.M.Ng. Poerbatjaraka, *Tjerita Pandji dalam Perbandingan*, Djakarta, Gunung Agung, 1968, tradotto da Pandji-Verhalen Onderling Vergeleken.

gazza non ne vuole sapere di Lasem. Si rinchioda in casa e non gli permette di avvicinarsi... (Mataum non appare quasi mai negli episodi successivi, mentre Lasem è un personaggio che serve a dare risalto all'eroe, essendo una sorta di doppio regale del principe Panji, nemico, ma per certi versi simile a lui. Inoltre, Lasem e Panji hanno in comune la stessa donna, che Lasem riesce sì a sposare, ma solo nominalmente, visto che lei si rifiuta di consumare il matrimonio minacciando di pugnalarsi con un kris).

Taraté-bang o Puun Alas Taraté-bang (L'incendio della foresta Taraté-bang). Nusapati [principe di Koripan e cugino di Rangkesari], da lungo tempo innamorato della principessa di Daha, parte alla sua ricerca. Si trova a passare nella foresta di Taraté-bang giusto al cader della notte; accende un fuoco per vedere il cammino e per sbaglio dà fuoco alla foresta. Il re invia la sua gente per scoprire chi ha commesso il fatto e Nusapati viene condotto al suo cospetto. Ne consegue un duello, nel corso del quale il re di Taraté-bang viene ucciso da Nusapati. Poiché il duello ha luogo sul monte Merasmin, Nusapati cambia il suo nome in Panji Malat Rasmin. Diventa re di Taraté-bang.

Il cambiamento di nome, equivalente a un rito di passaggio, è per certi versi la parte più significativa dell'episodio, che d'altra parte è interessante perché mostra la schiera dei reami del *Malat* attraverso i quali Panji viaggia. Qui inoltre viene evidenziato il contrasto con il re «cattivo» la cui conquista è la prima delle molte azioni eroiche di Panji. Luoghi quali la giungla sono particolarmente importanti, in quanto luoghi di possibili incontri magici tra esseri umani e creature del mondo invisibile. L'episodio fa quindi allusione al mondo extra-sensoriale. Anche l'uso del fuoco, negli spettacoli, unito alla fiera e potente raffigurazione del re e del modo in cui Panji diviene Panji dopo la sua prima conquista e la sua prima acquisizione di un reame, sono elementi che fanno riferimento alla magia.

Karya Gunung Pangebél (La cerimonia al Monte Pangebél). Il re di Gegelang viene attaccato da uno dei suoi nobili mentre si trova sul monte Pangebél e, contemporaneamente, un altro nobile attacca il suo palazzo in città. Panji interviene in aiuto del re e sconfigge i due nobili. Il re lo adotta in segno di gratitudine.

In altre versioni i nobili rivali sono i re Kabalan e Pamotan e in alcuni dipinti è raffigurato Panji mentre mostra le loro teste decapitate al re di Gegelang. La storia può essere rappresentata in due epi-

sodi separati, il primo dei quali è *Karya Gunung Pangebél*, la cerimonia al Monte Pangebél, che mostra il modo in cui il re di Gegelang sta officiando una cerimonia sul monte quando viene attaccato. Il secondo è *Perang undur-undur*, la battaglia in ritirata con cui Panji e i suoi compagni, dopo aver salvato il re di Gegelang sul monte, riconquistano il palazzo di Gegelang. Affiché il suolo del palazzo presidiato non venga macchiato di sangue durante la battaglia, i compagni di Panji adescano il nemico fuori dal palazzo con scherni e insulti mentre fingono di retrocedere. Il nemico viene così sconfitto all'esterno del palazzo e il re di Gegelang ricompensa debitamente Panji offrendogli un palazzo, mogli e ricchezze.

L'episodio introduce sia il più importante dei re del *Malat* (che diviene una sorta di protettore di Panji) che il principe, suo amico e cugino, che verrà incoronato come giovane re di Malayu. Inoltre il re di Gegelang prende sotto la sua protezione anche l'errante fratello maggiore di Panji e l'unione dei tre valenti principi è all'origine di molti degli eventi chiave del *Malat*. Nell'episodio del Monte Pangebél, Panji viene preso sotto l'ala protettrice di Gegelang dando prova del suo valore e la prodezza dei suoi compagni non è che un'estensione della capacità tattica e dell'audacia di Panji.

Nawang Sasih. Il re di Singasari ha una figlia chiamata Nawang Sasih che il re di Pajarakan vuole sposare. Non riuscendo a ottenerla in sposa dichiara guerra a Singasari. Gegelang e il suo figlio adottivo Panji accorrono in aiuto di Singasari e uccidono il re di Pajarakan.

Benché de Zoete e Spies affermino che questo episodio può essere rappresentato in due sezioni separate, nessuno tra i danzatori di Gambuh intervistati¹⁰ ha fatto menzione di conoscerlo. Si tratta di un'altra variante di inseguimento di principesse e di conquista di reami nemici.

Nawang Rum. Un nobile di Singasari ha anche lui una figlia di nome Nawang Ngerum. Quando Panji arriva a Singasari i due giovani s'innamorano a prima vista. Lei gli manda una delle sue donne per chiedergli di sposarla. Panji, sapendo che lei è promessa a un altro uomo, rifiuta. In preda a disperazione Nawang Ngerum si uccide. Panji è sconvolto da questa morte di cui si sente colpevole. Per distogliere la sua mente da questo pensiero ossessivo, va nella foresta con la sua cerbottana.

¹⁰ Adrian Vickers, *The Desiring Prince*, cit.

Il suicidio di Nawang Rum è un momento di tragedia romantica nell'ascesa di Panji. Viene messa in discussione la morale vigente che regolava il matrimonio: in molte versioni lei è una giovane vedova, e la sua morte per amore rappresenta il compimento del suo dovere di vedova nei confronti del defunto marito.

Pamalingan Galub Singasari (Seduzione della principessa Singasari). Panji arriva per caso allo specchio d'acqua dove la principessa Nawang Sasih (di Singasari) si sta divertendo con le sue ancelle. Quando le fanciulle lo vedono, scappano spaventate, e l'anello della principessa cade al suolo. Poco dopo Bayan, una delle ancelle di corte, torna a cercare l'anello e lo vede al dito di Panji. Lo prega di darglielo, o di venderglielo, ma lui si rifiuta di consegnarlo a chiunque non sia la principessa stessa. Quindi Nawang Sasih viene di persona a chiedere l'anello. Panji le dice di non poterlo restituire senza un pagamento, e lei gli offre del denaro. Però non è il denaro, ma la principessa stessa, ciò che Panji vuole in pagamento. Lei, che già stava innamorandosi di lui, non è affatto riluttante, e in segreto dormono insieme.

Benché Nawang Sasih non sia la vera regina destinata a Panji, è la prima principessa che lui prende in moglie e la sua seduzione è un presagio della seduzione di Rangkesari che avverrà più tardi. A Bali, dove è d'uso la poligamia, il numero di mogli, e il loro lignaggio, sono segni dello status di colui che le possiede. I balinesi considerano la fedeltà una faccenda da preti, e l'atto sessuale maschile (anche nella vita quotidiana, e non solo come aspetto delle vicende mitiche di re e principi) come una delle forme più importanti di manifestazione dell'energia terrena. Per un giovane e potente principe quale Panji, differire il piacere sessuale fintantoché otterrà il suo massimo oggetto di desiderio, Rangkesari, sarebbe quindi solo una diminuzione. Così, come durante i suoi viaggi accumula beni o reami attraverso la conquista (Taraté-bang) o attraverso le ricompense ricevute da altri re (Gegelang), allo stesso modo Panji accumula donne.

In genere, gli spettacoli di Gambuh presentano l'ultima parte dell'episodio, cioè il momento in cui Panji entra furtivamente nell'appartamento della principessa e, col suo consenso, la porta con sé. I compagni di Panji nel frattempo distolgono l'attenzione mettendo a fuoco un *warung* (bancarella), e dicendo che un ladro chiamato Carang Naga Puspa ha rapito la principessa. La rappresentazione di questo incidente è molto rischiosa per il pubblico poiché il *warung* brucia proprio ai margini della scena, e, per questa ragione, in un'e-

poca di fili elettrici e telefonici sospesi in alto, viene raramente rappresentata.

Tuun di Tuban (Lo sbarco a Tuban). Nel frattempo Wiranantaja, il fratello della scomparsa principessa di Daha, è partito alla sua ricerca. Quando arriva a Sabrang Malayu [Malesia] il re è talmente affascinato da lui, che lo adotta e gli offre sua figlia in moglie. Ma Wiranantaja non vuole sposarsi prima di ritrovare la sorella. Così il re di Malayu gli dà navi per andare fino a Gegelang e suo figlio Gaja Nuwinda come compagno.

Wiranantaja come re di Malayu o come giovane re di Malayu, arriva a Tuban (sulla costa nord di Giava) e da qui si fa strada fino a Gegelang. Questo episodio è importante perché introduce Wiranantaja, l'altra figura chiave del *Malat*, che è anch'essa in un certo senso un doppio di Panji. Panji e Malayu sono come gemelli e rappresentano un'immagine del modo in cui i principi ampliano il loro regno.

Pangipuk wimba (Fare ritratti). Il re di Mataram, il fratello più giovane del re di Lasem, sogna di una donna di incomparabile bellezza e decide di cercarla ovunque, dopo aver giurato di non sposare nessun'altra all'infuori di lei. Invia quindi artisti in varie corti, tra cui Gegelang, per fare i ritratti delle loro principesse.

Ecco di nuovo un altro re, questa volta nemico di Gegelang, che occupa il posto centrale della scena, in un'altra storia che mette in evidenza la molteplicità dei reami. Il sogno è un tema ricorrente: in alcune versioni della storia del re nemico Taraté-bang, egli sogna che avrà un erede solo se ucciderà Panji.

Utusan Lasem (L'ambasciata di Lasem). Quando gli portano il ritratto della principessa di Gegelang, Mataram riconosce in lei la donna del suo sogno e invia ambasciatori a richiedere la mano di Ratnaningrat, principessa di Gegelang. La sua richiesta viene rifiutata e Mataram, preso da furore e disappunto, dichiara guerra a Gegelang.

In molte versioni è Lasem che invia la missione diplomatica per conto del fratello, e da questo deriva il titolo (l'ambasciata di Lasem). Vi è un altro episodio chiamato *Utusan Gagak Baning*, l'ambasciata di Gagak Baning, in cui Gagak Baning, il *tumenggung* o comandante supremo di Lasem viene inviato a Gegelang con la dichiarazione di guerra. In alcune versioni le due ambasciate sono incorporate in un solo episodio. Le violente parole di Gagak Baning fanno infuriare Prabangsa, il fratello di Panji, il quale dà quasi inizio a un

combattimento a corte. Questa dimostrazione dell'indole collerica di Prabangsa non è la sola occasione in cui le sue emozioni lo mettono nei guai. In un episodio noto come *Puun pondok Prabangsa*, l'incendio della fortezza di Prabangsa, Gagak Baning si prende la rivincita. In de Zoete e Spies è stato così descritto: «L'ultimo flagrante episodio di un Gambui facente mostra di grande dispiego di pompa e di fastosi cerimoniali». Infatti, come nella storia della seduzione della principessa di Singasari, venne bruciato un edificio costruito appositamente per lo spettacolo: «una vera casa di bambù, con un vero tetto, che venne costruita per l'occasione all'entrata dello spazio scenico» (Gagak Baning e il suo amico, per vendetta, distruggono nottetempo la fortezza di Prabangsa. Durante lo spettacolo «lo bruciano mentre battono in ritirata. Brucia in una sola fiammata, nell'oscurità della notte, tra le grida del Gambui e l'eccitazione della folla»¹¹).

Uno degli episodi più noti del *Malat* è la battaglia tra i due grandi eserciti, quello di Lasem e Mataram da un lato e quello di Gegelang, Panji e Malayu dall'altro. Lasem e suo fratello vengono entrambi uccisi, insieme al loro alleato Pajang. La storia di come Lasem si prepara per la battaglia può essere rappresentata come continuazione della storia del suo matrimonio con Rangkèsari. Lui tenta di accoppiarsi da Rangkèsari, ma lei persiste nel suo rifiuto e non vuole saperne di lui.

Pangkat Lasem (La partenza di Lasem). Oppure: *Sandung Lasem* (Il viaggio di Lasem). Oppure: *Panteg Lasem* (Lasem colpito). Al momento della partenza di Lasem, Rangkèsari si rinchiude in casa e non gli permette di avvicinarsi, benché lui la preghi di essere gentile con lui almeno una volta prima che si rechi in battaglia. Si moltiplicano i presagi di malaugurio: appare improvvisamente un corvo con il becco insanguinato che colpisce il re; montando sul carro il re si ferisce il piede fino a farlo sanguinare.

Perang Widasari (La battaglia di Widasari). Panji arriva da Singasari per aiutare il re [di Gegelang], e anche Wiranantaja conduce le sue truppe alla battaglia. A fianco di Mataram combatte invece suo fratello, il re di Lasem. Entrambi i re vengono uccisi, e con loro muore Gajah Nuwinda, il figlio del re di Malayu. A battaglia terminata la regina di Lasem ordina a Rangkèsari di uccidersi, come doveva fare ogni vedova. Rangkèsari rifiuta, poiché il matrimonio non è stato

¹¹ Beryl de Zoete e Walter Spies, *Dance and Drama in Bali*, cit. p. 142.

consumato. Prabu Malayu, suo fratello, la riconosce giusto in tempo per salvarla e la nasconde tra il suo seguito fingendo che sia una nuova moglie. Vi sono molti altri episodi che appaiono in canti scritti, in dipinti e in versioni spettacolari del *Malat*, ma l'ultimo episodio riportato da de Zoete e Spies è questo:

Pamalingan Ratnaningrat (Il ratto di Ratnaningrat). Wiranantaja, libero ora di sposarsi, si innamora di Ratnaningrat, principessa di Gegendang, la rapisce e dorme con lei. Il re è furibondo e lo sfida a un combattimento, ma Panji interviene, rabbonisce il re e viene celebrato un gran matrimonio tra Wiranantaja e Ratnaningrat.

De Zoete e Spies descrivono altri episodi che costituiscono la continuazione della storia, ma questi sono considerati da molti danzatori come «rami» (*carangan*) non appartenenti al «tronco» (*pokok*) del *Malat*.

Il linguaggio poetico del Kidung Malat

La letteratura balinese si ispira ai modelli giavanesi, ed è raramente scritta in balinese «puro». La letteratura giavanese è contraddistinta da diversi codici linguistici che si sono così susseguiti: giavanese antico, giavanese medio e giavanese moderno. La lingua usata nel *Kidung Malat* e nel Gambuh è la lingua kawi che corrisponde al giavanese medio che era in uso dal XII fino al XV secolo sia a Giava che a Bali dove era usato dai poeti.

I *kidung* sono canti indigeni in metro, originari di Giava e Bali, le cui due forme riconosciute sono: il metro *tengaban* (medio), molto complesso, che viene usato nell'interpretazione poetica del *Malat*, e il metro conosciuto come *macapat* o *sekar alit* a Giava, che abitualmente viene chiamato *tembang* a Bali. I *kidung* scritti in metro *tengaban* sono poemi con una struttura musicale ben precisa che vengono cantati con l'accompagnamento di alcuni tipi di *gamelan* (orchestra) quali: *Gong Luang*, *Gambang*, *Selonding* ecc.

Linguaggio e dimensione esoterica del Gambuh

Nel linguaggio del *Malat* e del Gambuh i turbamenti emotivi della vita di corte e la sua struttura gerarchica sono strettamente connessi. Allo stesso tempo, la leggiadria e la bellezza del Gambuh, ri-

specchiando le forme ornate di una corte, sono un elemento essenziale per la narrazione delle storie.

Nel Gambuh, come nel *Malat* scritto, vi è inoltre una marcata impronta della mappa spaziale dei palazzi. I palazzi balinesi sono grandi, con viottoli interni e una moltitudine di cortili. Rassomigliano a una città in miniatura.

Nel Gambuh il senso spaziale è accentuato dall'esortazione dei sovrani e delle sovrane ai loro seguaci e servitori di non allontanarsi fisicamente da loro («*aja doh*» – non andare lontano – usato sia da *demang* e *tumenggung* tra di loro che dai *kadéan* di Panji), esortazioni queste che vengono costantemente ripetute da ogni gruppo di caratteri. Questa necessità di rimanere vicini in presenza di sovrani e sovrane era importante per l'esistenza stessa dei servitori nelle corti balinesi e veniva espressa attraverso la denominazione dei servitori: i servitori e i paggi erano chiamati *parekan* (quelli che vengono vicino), le donne di basso lignaggio che servivano a corte e le concubine erano chiamate *paneroan* o *pangjeroan* (quelle che vanno all'interno), e il titolo onorifico *jero* (interno) era usato per i cittadini (non nobili) che venivano elevati di rango in relazione alle corti, come mogli reali oppure come dignitari di stato. I palazzi stessi erano chiamati *jeroan* e anche *jero*. Il titolo onorifico *jero* può anche essere usato da sacerdoti del tempio e da coloro i quali hanno importanti funzioni religiose come i marionettisti del teatro d'ombre.

L'ordine d'entrata dei personaggi, così fortemente codificata nel Gambuh, è una caratteristica importante, che il Gambuh ha in comune con le forme scritte del *Malat*. In genere, nelle versioni scritte, i personaggi non vengono mai descritti o caratterizzati, poiché viene data per scontata una conoscenza della natura del personaggio che dovrebbe venire al lettore dall'ordine di entrata abitualmente usato nel Wayang Gambuh e nel Gambuh in cui ogni figura, al momento della sua apparizione, mostra precise caratteristiche di movimento e di voce.

Un esempio finale della relazione esistente tra il Gambuh e la versione scritta del *Malat* è la lunga descrizione dei costumi comune ai poemi *kidung* in generale. Esaminando questo aspetto formale in termini teatrali, si può vedere come questo sia una parte importante per la presentazione del personaggio. Nel Gambuh, il passaggio chiamato *panglangkara* è una presentazione verbale, declamata o cantata, dei caratteri principali, che viene fatta nel momento in cui entrano, e che serve come introduzione preliminare del personaggio, e contiene una dettagliata descrizione del costume indossato. La fun-

zione di questi passaggi nel testo è quella di creare un'immagine del carattere e del suo rango attraverso la menzione della ricchezza o della rarità dei tessuti indossati.

Dopo le apparizioni iniziali dei personaggi, *panglangkara*, e l'esposizione della narrativa chiamata *panarita*, vi è o un'udienza, *panangkilan*, o un viaggio, *pangkat*. A volte vi possono essere due o tre udienze iniziali (con messaggeri, conversazioni tra re e principi, altre scene di udienze questa volta nei palazzi dei re e dei principi nemici). Un tempo tutti gli spettacoli finivano, spesso bruscamente, con una scena di combattimento o *pasiat*, a volte seguita da un'altra breve udienza. Le udienze costituiscono la struttura portante del Gambuh.

Altri tipi di scena frequenti nelle rappresentazioni di Gambuh sono quelle in cui l'interprete esprime il suo dolore piangendo, *tetangisan*, e le scene d'amore, *pangipuk*. Nella versione scritta del *Malat*, esempi di scene *tetangisan* si trovano quando Malayu parte per Giava da Malayu e per il lutto dell'amico di Malayu, Gajah Nuwinda, dopo la sua morte nella grande battaglia di Widasari contro Mataram, Lasem e i loro alleati.

Nel Gambuh tutti i personaggi si esprimono facendo uso del linguaggio parlato, il quale rispecchia la gerarchia esistente tra i diversi caratteri. Il modo in cui il linguaggio viene usato è l'elemento che permette di capire la relazione gerarchica esistente tra i diversi personaggi e dà una visione di una società in cui il re è il centro di ogni cosa. I personaggi di alto rango utilizzano il kawi, un idioma arcaico compreso da ben pochi, e i servitori di corte che li accompagnano svolgono il ruolo di tradurre i dialoghi in balinese affinché questi vengano compresi da tutti gli spettatori. Va ricordato che il balinese è una lingua articolata su diversi livelli – alto, basso e intermedio – che vengono applicati a seconda dei contesti e della casta (*Brahmana*, *Ksatria* e *Wesia*) delle persone a cui o di cui si parla. Ad esempio la gente comune (*Sudra*) si rivolge a un principe usando il livello più elevato della lingua e il principe risponde con un livello di linguaggio più basso.

La scelta e l'uso della lingua appropriata all'interno dello spettacolo è strettamente connessa alla variabile sociale: la regina convoca le sue damigelle di corte usando la lingua kawi e la *condong*, la sua dama di compagnia, le risponde usando il balinese nella sua forma più elevata. A sua volta la *condong*, essendo lei la più anziana delle *kakan-kakan*, le quattro damigelle di compagnia, si rivolge loro usando una forma di balinese più corrente. La stessa struttura si ripropone per i ruoli dei personaggi maschili: re, cavaliere e servitori.

Il danzatore di Gambuh ha un compito molto arduo e complesso, in quanto, oltre a saper danzare e dialogare in kawi, deve anche saper cantare. Durante lo spettacolo il danzatore canta in sintonia con il *juru tandak*, il cantante seduto in mezzo ai musicisti del *gamelan* (orchestra) che riempie gli spazi vuoti cantando stralci tratti dal *Malat* quando i danzatori non parlano. Il *juru tandak* canta frasi poetiche dette *tetandakan*, *sesendon* o *panititala* che, similmente alle frasi cantate dai marionettisti del teatro d'ombra, hanno un ruolo ornamentale nella presentazione dei personaggi. La loro funzione principale è quella di sottolineare la drammaturgia dello spettacolo creando, a seconda della situazione, un'atmosfera triste, gaia, di collera o divertente.

I canti usati per il *tetandakan* sono presi dal *kidung*, ma il Gambuh non ha la stessa base musicale di 7 note dei canti *kidung*. Ciò significa che le parole non possono essere cantate nello stile *kidung*. Il cantante deve attenersi allo stile della musica Gambuh. I canti usati sono diversi a seconda del personaggio.

Guardando gli spettacoli di Gambuh, dalla lettura di testi quali il *Kidung Malat* e parlando con i danzatori, emerge la costante di alcuni temi chiave. Temi che mostrano come il Gambuh abbia un'importante significato a livello emotivo, parte della sua forte dimensione spirituale o esoterica.

La prima cosa che molti danzatori di Gambuh di Batuan dicono, riferendosi ad alcuni spettacoli di Gambuh, è che molte storie non vengono eseguite oggi perché vengono considerate *tenget*. *Tenget* fa riferimento alle «proibite» o «potenti» qualità di un luogo, oggetto o evento, e ha un significato simile a *kramat* in Indonesia o *tapu* in Polinesia. In particolare la discussione dell'aspetto *tenget* coi danzatori indica che vi sono diversi aspetti del Gambuh che non sono di per sé evidenti, ma che possono essere definiti, in termini occidentali, come la «magica» o «sacra» natura delle cose. Probabilmente grazie a queste qualità esoteriche il Gambuh è stato inserito nella moderna categoria delle danze sacre e in particolare viene associato a certi templi nei rari villaggi dove è ancora esistente, malgrado le testimonianze del passato indichino che fosse prevalentemente associato ai palazzi (*puri*) e non ai templi.

Una delle spiegazioni date indica che il Gambuh, oltre a essere la base (*pokok*) di tutte le altre forme di danza balinesi, esplica una funzione di offerta all'interno delle cerimonie. Nel Gambuh, i danzatori hanno bisogno di certe protezioni, perché il danzatore è «abitato» da o legato al personaggio interpretato attraverso il concetto di *taksu*.

Quest'ultimo, a sua volta, è particolarmente legato a emozioni quali amore e passione, e specialmente a Smara, il dio dell'amore. Questo legame emotivo crea una sorta di connessione diretta tra esperienza cognitiva e identità.

Tenget: una delle storie considerate *tenget* è *Tuun di Tuban* – lo sbarco del re di Malayu nel porto di Tuban – che venne rappresentata nel tempio d'acqua di Taman Ayun, usando barche nei fossati. In questa rappresentazione estremamente spettacolare furono presenti fino a 100 danzatori. Questa però, a quanto pare, è stata l'ultima rappresentazione dell'episodio. I danzatori del villaggio di Batuan consideravano unanimemente la storia come *tenget*, facile quindi a «incidenti» come lampade che esplodono durante lo spettacolo, o barche al largo che affondano, come risultato della sua rappresentazione. Oppure i danzatori possono infuriarsi al punto tale da combattere realmente coi loro *keris* (spada) e qualcuno potrebbe seriamente rischiare di essere ferito.

Commenti simili sono stati fatti al riguardo di un certo numero di episodi del Gambuh. La storia della morte del re Lasem è considerata particolarmente pericolosa poiché può provocare addirittura la morte del re. Nel villaggio di Batuan la morte del suo ultimo grande sovrano, A.A. Oka, viene abitualmente associata alle sue rappresentazioni, come danzatore nel Gambuh e come manovratore di marionette nel Wayang Gambuh, di storie *tenget*.

Il Gambuh viene dunque in genere associato a forze che non possono essere percepite attraverso i sensi, in quanto appartenenti al mondo invisibile, e che sono definite dai balinesi *niskala*. Agli occhi dei balinesi, le storie del Gambuh mostrano una «realtà» (e non una finzione scenica): ciò che succede nello spettacolo non è una «interpretazione teatrale» nel senso comune del termine, ma una azione che permette di entrare in contatto con forze o con poteri la cui manifestazione si valuta attraverso gli effetti che hanno sui danzatori e sugli spettatori.

«Protezione»

Quando una persona recita, danza, o suona, entra in uno stato di coscienza particolare. Secondo l'opinione dei danzatori, gli interpreti diventano più facilmente preda delle forze negative che possono trovarsi intorno a loro, e in particolar modo possono essere oggetto di attacchi nemici. Per questo gli spettacoli predispongono elaborate for-

me di protezione per cautelarsi da eventuali infauste conseguenze. Il primo modo di proteggersi è l'uso di un certo numero e tipo di fiori e di foglie, che possono differire a seconda dei personaggi, e che adornano i copricapi durante lo spettacolo. Molti manoscritti che fanno riferimento al Gambuh sono stati composti nel XIX secolo. Il più lungo e il più completo è il *Dharmaning Lelampahan Gambuh*, che presenta una serie di informazioni concernenti l'uso del linguaggio cantato o declamato nelle diverse fasi dello spettacolo, e inoltre comprende dettagliate spiegazioni delle decorazioni floreali, del trucco e degli ornamenti, ai quali vengono attribuite proprietà magiche e religiose.

Prima dello spettacolo, inoltre, un *pemangku* (il sacerdote del tempio) o quello tra gli interpreti che sia stato sottoposto a speciali consacrazioni, formula un certo numero di mantra (formula magica) e spruzza di acqua lustrale danzatori, musicisti, strumenti musicali e copricapi a scopo protettivo. Durante la formulazione dei mantra vengono invocate alcune divinità. Quando il *Dharma Pagambuhan* fornisce queste informazioni fa riferimento in modo dettagliato ai mantra propri ai diversi personaggi. I mantra fanno appello ai diversi aspetti del dio dell'amore (Sang Hyang o Bhatara Smara), in modo da provocare diversi tipi di sentimenti negli spettatori.

Taksu

Per comprendere come le diverse divinità invocate possano «entrare» nel danzatore attraverso il *gelungan* (copricapo) e perché sia necessario essere protetti quando si entra in contatto con queste forze, è importante capire il concetto balinese di *taksu*. Concetto che si applica non solo al teatro, ma anche ad altri aspetti della religione balinese, ad esempio al reliquiario conosciuto come *taksu* che si trova in quasi tutti i templi balinesi¹². La parola *taksu* è intraducibile, ma potrebbe forse essere capita attraverso i nostri concetti di «genio» o di «ispirazione»: un agente mediatore tra l'individuo (che interpreta il personaggio) e il personaggio interpretato in quanto entità che esiste indipendentemente nel mondo invisibile, nel regno extrasensoriale (*niskala*), e penetra l'interprete. Questo processo può essere associato al fenomeno della trance anche se non è necessaria-

¹² Questo modo di vedere il *taksu* mi viene da Linda Connor e da un manoscritto non pubblicato di Elizabeth Young.

mente ritenuto la stessa cosa. In termini performativi significa che un buono spettacolo non deriva dall'individuo, ma dall'esterno, attraverso il *taksu*, che può risiedere nelle maschere del Topeng o nei copricapi del Gambuh, o in altre forme specificamente associate con un particolare personaggio o ruolo.

Il concetto di *taksu* è del resto strettamente legato al modo in cui i balinesi concepiscono la personalità o quello che noi chiameremmo la psicologia di una persona (o di un personaggio). Secondo i balinesi una persona non è un «in-dividuo», ma è costituita da diversi «segmenti» o *kanda* – definiti come «fratelli o sorelle» mistici. In genere si parla di quattro fratelli per gli uomini o quattro sorelle per le donne, ma in molti casi è menzionato un quinto «fratello» o «sorella», che può essere la figura centrale (*Ego*) o talvolta un fratello minore¹³. Alcuni testi rituali menzionano la manifestazione dei *kanda* facendo riferimento a sette o nove di essi¹⁴. I *kanda* sono fisicamente presenti al momento della nascita nei diversi elementi che accompagnano il corpo (fluido amniotico, placenta, sangue e *vernix caseosa*¹⁵) e ognuno di essi corrisponde ai diversi elementi del cosmo: vale a dire che il mondo è rispecchiato nel corpo individuale.

Se trattati correttamente, i *kanda* conferiscono benefici alla persona, ma se trascurati si trasformano in forze malevole, perciò vengono associati ad altri concetti balinesi, in particolare da una parte allo *sakti* (cioè il «potere» di intervenire nel *niskala*) e dall'altra con la malattia.

Data l'importanza del concetto di *kanda*, non sorprende che se ne trovino tracce e raffigurazioni anche nella letteratura e nel teatro. Nel *Malat* e in altri testi su Panji, per esempio, i *kadéan* o compagni di Panji possono essere considerati, da un punto di vista esoterico, non solo personaggi a sé stanti ma aspetti della personalità di Panji, raffigurazioni in termini umani di *kanda*. Sono inseparabili da lui e cambiano nome quando lui cambia il suo. Per capire, bisogna riuscire a staccarsi dalla visione occidentale secondo cui l'individuo, indipendentemente dalla molteplicità di sfaccettature della sua personalità, viene sempre riconosciuto come un'unica entità. L'evoluzione, le divergenze e i mutamenti dell'eroe non sono espressi attraverso la

¹³ Christiaan Hooykaas, *Cosmogony and Creation in Balinese Tradition*, The Hague, Nijhoff, 1974.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 109-10.

¹⁵ *Ibidem*.

sola figura di Panji, ma attraverso i suoi fratelli. Nei loro caratteri, particolarmente l'aspetto vigoroso (*gagab*) e minaccioso dei *kadéan*, ampliano il ventaglio di possibilità della complessa e raffinata personalità di Panji¹⁶.

Nel *Wanbang Wideya* risulta chiaro che il carattere di Panji non esiste di per sé, nonostante sia difficile stabilire le corrispondenze dirette tra le identità dei *kanda* e i seguaci di Panji. In quanto *kanda*, i fratelli di Panji gli permettono di essere abile in ogni cosa e quindi di divenire l'essere ideale grazie alla completezza. I *kaka* o «fratelli» sono un veicolo per fare affermazioni indirette, per aggirare l'esplicito. Panji può mantenere la sua influenza su un vasto numero di truppe, può essere esperto in guerra e nelle arti e può anche essere estremamente arrabbiato o in preda alle emozioni, senza che la sua immagine oltrepassi i limiti di raffinato comportamento e di principessa perfezione. Man mano che il *Wanbang Wideya* progredisce nella narrazione, il personaggio di Panji diviene sempre più vario e la sua realizzazione è sempre maggiore grazie alla rivelazione delle azioni e caratteristiche dei suoi fratelli. Panji l'eroe diviene Panji l'uomo completo, un super-uomo, pur tuttavia mantenendo la credibilità della sua natura mortale. Il contributo dei fratelli al personaggio di Panji permette inoltre la sua identificazione con il dio dell'amore, Smara, mentre il suo matrimonio permette l'identificazione con il dio supremo, Paramaswera: attraverso l'unione con la principessa ideale, il principe ideale raggiunge la perfezione.

In termini di *kaka* e di dilatazione del carattere, uno dei più interessanti elementi del *Malat* è l'interazione tra Panji e il suo fratellastro (figlio di una moglie di basso rango) Prabangsa. Prabangsa è l'esatto opposto dell'immagine di ideale raffinatezza di Panji: è un codardo, incolto nelle arti, non riesce a sposarsi e viene rigettato dal padre. È il fallimento dell'ideale principesco, l'epitome di imperfezione di corte e in quanto tale fa risultare la presentazione del personaggio di Panji ancora più forte. Un incidente tratto dal *Malat* illustra bene questo contrasto, mostrando il conflitto esistente tra Panji e Prabangsa, quando quest'ultimo, per ripicca, pugnala il cavallo preferito di Panji¹⁷. Nel testo scritto, la funzione dei *kaka* come veicolo narrativo indiretto è molto rilevante. Per esempio al posto di Panji è il suo *kaka* Rangga Titah-Jiwa a confrontarsi con Prabangsa,

¹⁶ Adrian Vickers, *Extended Character in the Balinese Courtly Romance*, *Indonesia Circle*, n. 26, 1981, pp. 44-50.

¹⁷ *Malat* VII, 83.

per il ferimento del cavallo, mentre Panji rimane in disparte. Questo episodio, tuttora frequentemente rappresentato nel Gambuh, è anche rappresentato in numerosi dipinti balinesi del XIX secolo.

Personaggi ed emozione

L'*Aji Gurnita*, un trattato filosofico scritto tra il XVI ed il XIX secolo, descrive come il Gambuh provochi sensazioni e piacere al di là delle emozioni insite nelle avventure della storia narrata, e descrive queste sensazioni avendo come punto di riferimento la corte: per esempio, se nella corte è l'orchestra (*gamelan gambuh*) a suonare quando il re si intrattiene con le sue mogli o con i sacerdoti e i funzionari di stato, con tutti coloro che sono all'ombra dell'albero *banian*¹⁸, quando il re mangia o beve o quando si sta rallegrando, è invece l'orchestra «gambuh» che accompagna il re quando si diverte danzando (*ilen-ilen*). Inoltre i danzatori del Gambuh, secondo l'*Aji Gurnita*, devono essere scelti anche in base alla loro giovane, elegante e bella presenza, debbono avere studiato a lungo e preferibilmente dovrebbero essere tenuti in alta considerazione tra i membri della corte. Questi danzatori creano piacere (*lilan*) in chi guarda, destando la gioia dei sensi e rallegrando il re che guarda in compagnia della corte. Perfino i sacerdoti regali Siwa e Boda si uniscono agli spettatori e siedono tra gli astanti con le insegne reali e le armi che indicano il loro rango. Lo spettacolo induce in chi guarda un sentimento d'amore tale che l'uditorio reale (*panankilan*) è soffuso di un piacere sensuale.

La corte è continuamente fatta rivivere attraverso la costante presentazione del Gambuh, accompagnato dal canto *kidung* e, possiamo aggiungere, l'esposizione di dipinti e la presentazione del Wayang Gambuh. L'uditorio della corte è l'istituzione del *Malat* e di altri romanzi cavallereschi.

Anche in un passato recente la funzione del Gambuh era quella di allietare i monarchi quando erano disturbati da preoccupazioni, stanchezza, ansia o comunque in uno stato di difficoltà psicologica o emotiva. In tali occasioni si sedevano nel *balé bengong*, un padiglione appositamente costruito come palco d'osservazione all'interno del palazzo, e guardavano il Gambuh che veniva rappresentato nel *balé pagambuhan*, un lungo padiglione situato nella corte anteriore

¹⁸ «Coloro che sono all'ombra del palazzo» si riferisce a una classe sociale avente speciali obblighi nei confronti della corte.

del palazzo, disegnato appositamente per le rappresentazioni del Gambuh.

Nelle *Babad Mengwi*, la storia del reame di Mengwi, viene descritta la seduzione della regina di Mengwi da parte del re di Gianyar. Nelle descrizioni, il re la seduce consapevolmente tramite la propria abilità nel danzare il Gambuh: nel ruolo di Panji è d'una bellezza straordinaria (*pekik*), e il suo canto melodioso attira l'attenzione della regina (*anudut cita*), risvegliandone i sensi (*kung lulut*). Nel ruolo di Prabangsa è eccezionalmente potente (*prakasa*), con una voce rauca e movimenti aspri (*banggras*) che creano stupore (*gawok*). La regina, inconsapevole del fatto che si tratta di una ben precisa strategia, rimane affascinata (*kapitululuting swacitan*) e gli concede ricchezze e preziosi beni ereditari dello stato, cedendo pure il controllo su due aree strategiche, Sayan e Kengetan. Nel testo questo passaggio è in parte inteso come una critica nei confronti della regina e del suo essere facile preda delle emozioni, forse esprime persino un'opinione nei confronti della sovranità femminile; o quanto meno di una sovrana che si sceglie degli amanti¹⁹. Ma in ogni caso questo quadro di vita di corte utilizza un'opinione largamente riconosciuta circa la natura del Gambuh nel convogliare questo messaggio.

Nell'*Aji Gurnita*, la relazione esistente tra l'attività estetica del suonare la musica e la sessualità è esplicita. Il testo descrive la relazione tra le note musicali del Gambuh e relative orchestre e i suoi conseguenti effetti di risvegliare i sensi, creare confusione e mal d'amore.

Nei testi *Malat* le implicazioni delle emozioni all'opera nel Gambuh sono chiare, ma non è facile capire in termini occidentali perché le parole usate nel *Malat*, cioè *manab*, *hyun*, *cita*, e *ati* possono significare tanto «cuore» quanto «mente». In kawi e in balinese *manab*, *hyun*, *cita*, e *ati* sono definitivamente legati ai concetti di «amore», «piacere» e «desiderio». Il «desiderio» pone l'innamorato di fronte (*arep*, *arsa*, *ayun*, tutti significanti sia «in fronte a» che «voglia» e «desiderio») all'oggetto del desiderio. Il desiderio è esplicitamente sessuale e non vi è separazione tra percezione estetica e passione. L'aspetto importante di questo amore non è la sessualità fisica di per sé, bensì gli effetti espliciti sulla mente: confusione, crepacuore, vivo desiderio, mal d'amore.

Mentre l'«amore» può sembrare una delle emozioni universali

¹⁹ Henk Schulte Nordholt, *Een Balische Dynastie: Hiërarchie en Conflict in de Negara Mengwi 1700-1940*, (Ph.D. dissertation), Vrije Universiteit te Amsterdam 1988, p. 81.

non problematiche, in questo caso la traduzione tra la lingua balinese e quella italiana può essere ingannevole. I vari termini in balinese e kawi citati sembrano significare qualcosa come una passione esplicita o un desiderio che può tradursi in una relazione tra due o più persone. La natura esplicita del desiderio non deve essere sottovalutata: può essere usata per dei fini e infatti in molti casi è così. Non vi è un confine preciso tra «amore» e «lussuria», ma al tempo stesso «amore» può significare una relazione tra sovrano e suddito. Uno degli aspetti fondamentali dell'idea di come l'«amore» venga inteso qui a Bali è che non viene associato a eguaglianza. Al contrario, molte delle relazioni d'«amore» del *Malat* sono relazioni di dominio in un senso o nell'altro, un modo di dominare un'altra persona. Questa è la ragione per cui è possibile usare lo stesso vocabolo o vocaboli simili per significare «pietà», «sesso», o il legame tra sovrano e suddito. Essere un «suddito» nell'accezione occidentale del termine è a Bali parte dell'«amore».

Il Gambuh, spettacolo di grande bellezza, è perciò un'esperienza emotiva, sensuale, «amorosa». Ma proprio perché è sensuale, e legato ai sensi, ha una profonda dimensione spirituale. Può far sì «che le cose succedano», è un ponte tra il mondo invisibile al di là dei sensi, *niskala*, e il mondo sensoriale, *sekala*.

Lo spettacolo

Come spettacolo il Gambuh è il più elaborato dei diversi generi di danza balinese ed è sicuramente la forma artistica meno facilmente accessibile. La lingua usata, che come abbiamo visto è il giavanese medio, è arcaica, poetica e quindi poco conosciuta dagli spettatori di oggi. Il Gambuh utilizza inoltre un intricato sistema di sequenze di danza, e di complesse composizioni musicali, suonate da un'orchestra specifica nella quale dominano i flauti, e che viene chiamata *gamelan gambuh*. È la sola orchestra balinese a fare uso di flauti come strumenti principali e in particolare di flauti di questo tipo, con risonanze gravi, flauti lunghi quasi un metro e suonati con una tecnica molto difficile di respirazione circolare.

Il Gambuh è uno spettacolo teatrale completo in cui la danza è accompagnata dal canto e da un modo di parlare estremamente stilizzato. Per il pubblico occidentale abituato a una precisa delimitazione tra danza e teatro, il Gambuh mette a confronto lo spettatore con una forma di linguaggio teatrale insolita. L'essenza di questa af-

fascinante forma artistica non è né l'evolversi di un intreccio, né la narrazione di una storia, ma la continua presentazione di personaggi, le cui lunghe e formali entrate costituiscono il corpo principale dello spettacolo.

È importante, prima di entrare in dettaglio nell'esplicazione dello spettacolo, essere a conoscenza della dicotomia tra *keras* (forte, vigoroso, rude) e *manis* (dolce, raffinato), principio di base che modella tutta la danza balinese in generale e che è applicato a personaggi, coreografie, movimenti e sequenze drammatiche. La continua alternanza di questi due elementi crea una tensione nella drammaturgia che è indispensabile alla dinamicità dello spettacolo.

La caratterizzazione dei personaggi

Il Gambuh mette in scena due universi, quello dei sovrani e quello dei loro sudditi costituito da araldi, ministri e servitori. La rappresentazione teatrale rispecchia gli ideali delle sofisticate corti dell'impero Majapahit in cui l'ideologia della classe dominante si identificava con gli eroi divini delle epiche. I personaggi del Gambuh sono stereotipi dei diversi esponenti di quell'epoca rispecchianti il rango da loro rivestito in seno alla corte.

La caratterizzazione dei diversi personaggi si ripartisce in quattro tipologie codificate che si differenziano principalmente per la qualità dei movimenti, la morfologia del corpo, l'uso della voce e l'espressività.

Personaggi femminili *manis* (*putri manis*): caratterizzati da movimenti lenti, estremamente raffinati, fluidi, dal corpo longilineo, flessuoso ed elegante, la voce molto acuta, modulata, l'espressione ieratica col sorriso abbozzato e occhi a mandorla. A questa categoria appartengono le regine e le principesse (*raja putri*).

Personaggi femminili *keras* (*putri keras*): caratterizzati da movimenti sostenuti e rapidi. A questa categoria appartengono la *condong*, la dama di compagnia della regina o principessa; di statura piccola e di struttura più grossolana, la voce forte e acuta, l'espressione del volto aperta con gli occhi grandi rotondi spalancati e le quattro damigelle (*kakan-kakan*) con una tipologia fisica più *manis*: il corpo sottile, longilineo, voce molto acuta, modulata e con l'espressione serena, sorriso accennato e occhi a mandorla.

Personaggi maschili *manis* (*putra manis*): di natura androgina, sono caratterizzati da movimenti fluidi ed eleganti in cui si fondono

sia elementi femminili che maschili, di statura media, corpo minuto, la voce molto acuta, modulata, l'espressione ieratica col sorriso abbozzato e occhi a mandorla. Facenti parte di questa categoria sono Panji, il principe Wiranantaja, il re di Malayu, il re di Gegelang, il re di Lasem e *rangga*, l'aiutante di campo.

Personaggi maschili *keras* (*putra keras*): caratterizzati da movimenti ampi, vigorosi, corpulenti, la voce forte, gutturale, l'espressione minacciosa con occhi grandi rotondi. Questa è la categoria più numerosa di cui fanno parte *kadéan-kadéan*, *arya*, *demang* e *tumeng-gung*, Prabangsa, i re rudi, vigorosi (*prabu keras*) Kebalan, Pamotan, Taraté-bang, Daha e Mataum.

I servitori maschili non sono classificabili in alcuna delle due categorie *keras/manis*, ma sono invariabilmente rozzi (*kasar*).

La scelta dei danzatori viene fatta in base ai requisiti fisici confacenti alla tipologia del personaggio. Ad esempio, un danzatore di statura media e di corpo sottile, col viso ovale sarà idoneo all'interpretazione di un personaggio maschile *manis* mentre a un danzatore di statura alta e di corporatura massiccia verrà affidato un personaggio maschile *keras*. Lo stesso dicasi per i personaggi femminili: una danzatrice di statura piccola col volto rotondo sarà scelta per il ruolo di *condong*, mentre il ruolo della principessa o regina verrà attribuito a una danzatrice longilinea col volto ovale.

I dialoghi (*ucapan*) sono enunciati in un modo estremamente artificiale, utilizzando il timbro e la melodia vocale appropriata al personaggio interpretato. Oltre a essere contraddistinto da una tipologia ben precisa ogni carattere o tipo di carattere può essere identificato dalla combinazione di una serie di fattori quali i dettagli stilistici dei costumi, il trucco, i copricapi e la melodia che lo accompagna.

Le differenze dei costumi tra alcuni dei personaggi appartenenti a una stessa tipologia sono a volte minime e in particolare la similarità della danza, della gestualità e del costume dei re *manis* e di *rangga*, il *patih* raffinato, rende talvolta difficile la loro identificazione da parte degli spettatori non avvezzi alle sottili differenziazioni di ordine stilistico esistenti tra questi personaggi i cui unici elementi che permettono di decifrarli sono il copricapo e la melodia che li accompagna. Questi attributi individualizzano i personaggi all'interno di una tipologia comune. La *raja putri*, la principessa e il *prabu keras* sono invece unicamente differenziati dal nome che varia a seconda dell'episodio.

I copricapi o *gelungan* che sono fatti in pelle intagliata dorata e

decorati con fiori freschi, svolgono un ruolo centrale in questa forma artistica. Essi sono infatti l'elemento più importante a essere associato al carattere, la cui iconografia di origine giavanese permette di identificarli. Ai *gelungan* vengono attribuite proprietà semi sacre o magiche, ragion per cui debbono essere riposti in un luogo elevato, preferibilmente in prossimità di un altare/tempio. Prima di ogni spettacolo vengono loro fatte delle offerte mentre vengono enunciate delle formule magiche in quanto hanno uno stretto legame con lo spirito o ispirazione (*taksu*), che utilizza il copricapo come veicolo per entrare nel danzatore.

Tutti i costumi sia femminili che maschili sono fatti in tessuti splendidamente decorati con ornamenti floreali dorati. Il colore di base del costume varia a seconda del personaggio; per i personaggi *manis* e per le donne viene usato preferibilmente il colore verde, per la *condong* il violetto, per il *prabu keras* il viola, per i *kadéan-kadéan* il nero, per gli *arya* il rosso e così via.

I personaggi principali

Condong: è sempre il primo personaggio ad apparire in scena. È la dama di compagnia e la confidente della principessa o regina. È di natura decisa e fa la sua entrata in scena da sola. Il ruolo della *condong* richiede abilità letterarie e capacità vocali poiché, analogamente ai servitori dei re, deve tradurre in balinese i dialoghi formulati dalla principessa in kawi. La *condong* introduce le *kakan-kakan*.

Kakan-kakan: le damigelle di compagnia della principessa: Ken Bayan, Ken Sangit, Ken Pasiran e Ken Pangunengan.

Raja putri: la principessa, epitome di eleganza e grazia.

Kadéan-kadéan: i quattro compagni, araldi dei re *manis*. Annunciano Panji o ogni re di natura raffinata. Sono di natura rude, dal portamento fiero e si muovono con vigore e destrezza.

Rangga: il ministro (*patih*) di natura raffinata, aiutante di campo e consigliere del re.

Panji: l'eroe. Panji è la quintessenza della raffinatezza, canta con una voce aristocratica dalle tonalità molto acute, ma è anche un guerriero di alta maestria e un indomito amante.

Semar: il vivace e intelligente servitore di Panji. Traduce i dialoghi del re in balinese.

Prabu manis: i re di tipo raffinato che, eccezion fatta per il re Lasem, sono tutti schierati al lato di Panji.

Demang e Tumenggung: il ciambellano e il comandante supremo del *prabu keras*. Energici e rudi ma anche con degli aspetti buffi.

Arya: i quattro araldi dei re *keras* e del re Lasem. Analogamente ai *kadéan-kadéan* sono energici, di natura rude, dal portamento fiero e si muovono con forza e destrezza.

Prabu Keras: il re forte, rude, vigoroso che è spesso l'antagonista di Panji.

Prabangsa: il fratellastro di Panji. Rude, arrogante, sovente ubriaco e privo di senno. Contrariamente agli altri principi e re che sono annunciati da araldi, Prabangsa, probabilmente per ancor più evidenziare la sua indole immatura e infantile, fa la sua entrata preceduto da quattro ragazzini (*potet*) coi quali si diverte a giocare.

Turas, Togog: i servitori dei *prabu keras* e di alcuni re *manis*. Traducono i dialoghi dei re in balinese. I servitori e i *potet* sono i soli a usare come copricapo semplicemente un triangolo di stoffa (*udeng*) legato intorno al capo.

A seconda dell'episodio narrato altri personaggi possono apparire nella rappresentazione teatrale.

I personaggi del Gambuh sono archetipi. Ogni principessa in tutti gli episodi narrati è sempre «la Principessa» o «*raja putri*» e in qualunque storia indossa lo stesso copricapo e lo stesso costume, usa gli stessi movimenti, la stessa coreografia ed è accompagnata dalla stessa musica, e così accade per tutti gli altri personaggi.

In molte regioni, fino al 1970, il Gambuh era danzato solo da interpreti maschili. Le donne non erano ammesse alle danze drammatiche, in parte perché venivano considerate non sufficientemente colte per potersi esprimere in kawi. I ruoli femminili venivano danzati da giovani maschi. Anche se è diventata sempre più rara, in alcuni villaggi questa tradizione continua a esistere. Tuttavia oggi non solo le donne si sono appropriate dei ruoli femminili, ma spesso i ruoli di Panji e *rangga* vengono interpretati da donne, poiché è difficile trovare interpreti maschili confacenti a questi ruoli.

Il vocabolario dei movimenti

Il Gambuh è sicuramente la danza balinese con il più vasto repertorio di movimenti. La formalizzazione dei movimenti prende spunto da elementi della natura quali flora, fauna, oppure utilizza parti del costume o della scena come punto di riferimento, le *mudra*,

o più semplicemente si ispira a movimenti della vita quotidiana in seguito stilizzati.

I movimenti vengono identificati da una definizione di tipo descrittivo, definizione che viene usata susseguentemente come punto di riferimento nella composizione coreografica. Tramandati oralmente si sono mantenuti sino a oggi nella loro forma estetica unitamente alla loro denominazione che può variare nei diversi villaggi. Nonostante la struttura di base del Gambuh sia la stessa in tutta l'isola, lo stile della danza può variare di villaggio in villaggio. Infatti i movimenti che costituiscono la danza assumono una qualità diversa o alcuni possono addirittura essere completamente differenti, a seconda del luogo in cui la tradizione è stata tramandata, creando così degli stili ben distinti. Queste diversità costituiscono la ricchezza delle arti sceniche balinesi in cui anche una danza così rigorosamente codificata quale il Gambuh è stata oggetto, anche se in modo solo parziale, di un'evoluzione che manifesta il frutto della creatività e originalità degli artisti e di una straordinaria varietà di interpretazione, che non si attiene ad alcuna standardizzazione.

Ognuno dei caratteri è contraddistinto da movimenti specifici che possono essere raggruppati in quattro categorie: *agem*, le posture di base, *tandang*, le diverse camminate, *tangkis*, le transizioni da una posizione (*agem*) all'altra e *tangkep*, l'espressività.

Gli *agem* marcano il punto di partenza e il punto di arrivo di una frase di danza e possono avere forme diverse, ma si basano sempre sulla struttura dell'*agem* di base il quale si diversifica a seconda delle quattro tipologie descritte (maschile, femminile, *keras*, *manis*). I movimenti, fatta eccezione solo per alcuni, rispecchiano una simmetria speculare, vale a dire che ogni personaggio ha un postura di base di destra (*agem kanan*) e una di sinistra (*agem kiri*), dove nel primo caso il peso del corpo è sostenuto dalla gamba destra e viceversa. Si può quindi vedere che la dicotomia *keras/manis* si manifesta nel corpo nell'alternanza del peso: la gamba che sostiene il peso del corpo è *keras* e l'altra gamba è *manis*. La danza è un continuo intrecciarsi di movimenti *keras* e *manis*.

La tensione muscolare è un elemento chiave della danza balinese soprattutto nelle danze maschili *keras* dove il corpo deve essere teso come un arco prima dello scoccar della freccia. Questa immagine è ben resa dalla posizione della spina dorsale che è arcuata al massimo all'indietro al livello dei fianchi con il diaframma teso; si viene così a creare una tensione che partendo dal coccige si eleva fino alle verte-

bre cervicali. La danza femminile viene effettuata con le gambe piegate (*plié*) e ravvicinate e le camminate utilizzando l'oscillazione dei fianchi sono ondulatorie, mentre per gli uomini le gambe sono piegate e divaricate a 180 gradi con il tronco fisso in un solo blocco.

I principi di orientamento spaziale risalgono a tempi antichissimi, quando i balinesi, prevalentemente agricoltori, consideravano il vulcano Gunung Agung come la sorgente della fertilità sia perché da esso scaturiva l'acqua per l'irrigazione delle risaie sia in quanto residenza degli dei, mentre il mare era il luogo in cui si annidavano pericolose forze ctonie. *Kaja* significa «verso la montagna» e corrisponde al nord e agli antipodi *kelod*, «verso il mare», corrisponde al sud. *Kangin*, l'est dove sorge il sole, altra manifestazione del divino, è un'altra direzione sacra importante, mentre a *kaub*, l'ovest, non viene attribuita alcuna sacralità.

L'ordine dei principi dell'universo è rappresentato visivamente a Bali da una mappa cosmologica, il *nawasanga*, spesso tradotto come «rosa dei venti». Questo schema rappresenta i quattro punti cardinali *kaja*, *kelod*, *kangin*, *kaub*, le quattro direzioni intermedie – *kaja-kangin*, *kelod-kaub* ecc. – e il centro (*puseh*). Il nome *nawasanga* significante «nove» è dato da questi nove elementi, otto punti cardinali più il centro. A ognuna delle direzioni viene ascritta una divinità, un colore, un simbolo, un mantra e così via. Nella sua forma completa, in cui vengono inclusi lo Zenith e il Nadir, il simbolismo ha undici direzioni. L'orientamento dei villaggi, dei templi, delle case, la disposizione dei componenti delle cerimonie religiose e dell'essere umano in relazione allo spazio è governato da questi principi in cui ognuno di questi elementi è allineato secondo l'asse *kaja-kelod*.

Anche la danza è organizzata in base a questa struttura cosmica. Il danzatore esegue la danza solo verso le direzioni sacre, il nord e l'est, e la struttura dei movimenti e della composizione coreografica rispecchia le 11 direzioni. Questo schema geometrico si manifesta sia a livello interno nelle tensioni del corpo necessarie per l'esecuzione dei movimenti – in quanto la danza si basa sull'opposizione delle tensioni muscolari nelle diverse parti del corpo – sia a livello tridimensionale nell'esecuzione dei movimenti nello spazio. Esaminando le tensioni opposte nel corpo del danzatore si può vedere che la postura di base rispecchia l'asse verticale *kaja-kelod* dove la testa, considerata dai balinesi la parte più sacra del corpo, si eleva verso il cielo (nord) e i piedi premono verso la terra (sud) e il *puseh* corrisponde all'ombelico, centro energetico, dove le due tensioni opposte si ri-

partiscono. La linea di tensione orizzontale (*kangin-kaub*) è dettata dall'apertura del corpo e dalle antitetiche posizioni di braccia e gambe e le due linee intermedie (*kaja-kangin – kelod-kaub* e *kaja-kaub – kelod-kangin*) corrispondono alle tensioni diagonali che sono tipiche degli *agem* balinesi.

Per capire in che modo questo sistema venga applicato tridimensionalmente è sufficiente visualizzare il nord di fronte al danzatore, il sud dietro le sue spalle, l'est alla sua sinistra e l'ovest alla sua destra. Queste quattro direzioni unitamente alle quattro posizioni intermedie nord-est, sud ovest ecc., al centro, verso l'alto e verso il basso determinano la geometria dello spazio in cui movimenti e coreografie vengono eseguiti.

Sempre legata all'orientamento cosmologico è la miriade di classificazioni tripartite che governa ideologie e attività che organizzano la società balinese: la triade indù Brahma, Vishnu e Shiva, il numero di templi in ogni villaggio, Pura Desa, Pura Puseh, e Pura Dalem, la struttura di ogni tempio diviso in tre cortili, *Jeroan*, *Jabab tenggah*, *Jabab*, il sistema delle caste *Brahmana*, *Ksatrya* e *Wesia*, il linguaggio, alto, medio e basso e innumerevoli altre. Anche l'universo, il macrocosmo (*bhuana agung*) è strutturato in tre livelli, il mondo superiore delle divinità (*suarga*), il mondo di mezzo degli esseri umani e il mondo inferiore degli inferi (*neraka*). L'uomo, microcosmo (*bhuana alit*) che riflette la struttura dell'universo, è analogamente composto di testa, dove risiede lo spirito, corpo e gambe.

Questa ripartizione per tre concerne diversi aspetti della rappresentazione teatrale. Riguardante gli elementi estetici dello spettacolo nella sua totalità appare la triade di termini (*Tripramana*) formata da *idep*, la concettualizzazione del *lampaban* o episodio, *sabda*, l'arte verbale e *bayu*, l'azione²⁰. Questi termini, corrispondenti a forze vitali, sono comunemente usati nella filosofia balinese e, applicati all'individuo, possono essere intesi come corpo mentale, corpo emotivo e corpo fisico e nella danza sono presenti per fondere l'intenzione con l'emozione e l'azione.

La bravura del danzatore attore è determinata da tre fattori o tre concordanze: *wiraga*, ovvero la completa padronanza della tecnica e perfetta concordanza fisica con la tipologia del carattere interpreta-

²⁰ Mary Sabina Zurbuchen, *The Language of Balinese Shadow Theater*, (PhD dissertation), Princeton, Princeton University Press, 1987, p.193.

to; *wirama*, perfetta fusione tra musica e movimenti; *wirasa*, ovvero la presenza scenica del danzatore e la sua capacità d'interpretazione del personaggio.

Le composizioni coreografiche

Contrariamente ad altre forme teatrali balinesi in cui è il danzatore a dirigere l'orchestra variandone il ritmo secondo le necessità del momento, nel Gambuh il danzatore, sia quando esegue un assolo che nelle danze di gruppo (come nel caso di *kakan-kakan*, *kadéan-kadéan* e *arya*), segue la musica attenendosi rigorosamente alla struttura musicale. Gli spettatori possono riconoscere il personaggio non solo dagli elementi estetici, ma anche dalla composizione musicale (*gending*), che accompagna la sua entrata in scena e che segue di pari passo la struttura coreografica. I codici gestuali, la composizione coreografica e la musica formano un tutt'uno nell'identificazione di ogni carattere.

Le lunghe entrate iniziali dei personaggi (*igel ngugal*), in cui il *panglankara* (un testo introduttivo poetico ispirato dal *Malat*) viene declamato e cantato, sono la parte più importante del Gambuh e la maestria della loro esecuzione determina la riuscita dello spettacolo. Oltre alla diversificazione dei movimenti che idealizzano e contraddistinguono ciascuna tipologia (*putri manis*, *putra keras* ecc.), la formalizzazione della danza d'introduzione sottolinea ancor più la demarcazione esistente tra i diversi stereotipi. Infatti la composizione coreografica dei personaggi *keras* è lineare e simmetrica, mentre la danza dei personaggi *manis* è più elusiva e zigzagante.

Le coreografie, come le composizioni musicali, sono molto dettagliate e articolate in modo diverso a seconda dei personaggi. La suddivisione di ogni composizione prevede una serie di sezioni analoghe (vedi schema alla pagina seguente) sia per quel che riguarda la danza che per quel che riguarda la musica, anche se talvolta i nomi che indicano ogni sezione sono dissimili. La struttura di base di ogni danza è formata da un'introduzione (*papeson*), presentazione preliminare del personaggio, da un corpo (*pangawak*) generalmente lento, che costituisce la parte centrale e più lunga della danza e da un finale rapsodico (*pangecet* per tutti i ruoli femminili e i ruoli maschili *manis* e *pangrangrang* per i ruoli maschili *keras*). In alcuni casi, per alcuni personaggi, la composizione coreografica e musicale è più complessa e alcune sezioni vengono ripetute più volte. Questa suddivisione di

base corrisponde alla classificazione tripartita del corpo umano già menzionata ed è equivalente a testa (*papeson*), corpo (*pangawak*) e gambe (*pangecet* o *pangrangrang*).

Danza	Musica	
<i>Papeson</i>	<i>Pangawit</i>	introduzione, parte iniziale.
<i>Pangawak</i>	<i>Pangawak</i>	corpo della danza.
<i>Pangadeng</i>		
<i>Pangumbang</i>		
<i>Pangecet</i>	<i>Pangecet</i>	finale rapsodico dei personaggi femminili e dei re <i>manis</i> .
<i>Pangrangrang</i>	<i>Pangelik</i>	finale rapsodico, il climax della danza dei personaggi maschili <i>keras</i> .
<i>Pakaad</i>	<i>Pakaad</i>	parte finale, uscita di scena di alcuni personaggi che precedono l'entrata dei personaggi nobili (<i>condong</i> , <i>kakan-kakan</i> , <i>kadéan-kadéan</i> e <i>arya</i>).

Queste sequenze corrispondono alle diverse parti che compongono la danza; ogni composizione, poi, rispetta una sequenza precisa per ogni carattere, ad esempio la coreografia della *condong* si compone di *papeson*, *pangawak*, *pangecet* e *pakaad*, per Panji e per i re *manis* è composta da *papeson*, *pangawak* e *pangecet*, per il *prabu keras* la struttura è *papeson*, *pangawak I*, *pangrangrang*, *pangawak II* e *pangrangrang* e così via.

Conclusa la presentazione dei personaggi nobili, come si è detto sempre preceduti dai loro accompagnatori (che ancora portano i nomi e svolgono le funzioni delle corti medievali da cui derivano), inizia la parte drammatica costituita dalla narrazione (*panarita*) e da altre scene quali le udienze e o gli incontri (*patangkilan*); le partenze o i viaggi (*pangkat*); le scene d'amore (*pangipuke*) o d'afflizione (*tetangisan*) e le scene di battaglia (*pasiat*), che generalmente concludono la rappresentazione. È nella parte narrativa che, a differenza delle entrate, rigidamente codificate, al danzatore-attore viene concesso, seppure entro un certo limite, la libertà di improvvisare all'interno dei dialoghi e dell'azione scenica.

L'impatto di questa forma artistica resta comunque determinato dalle entrate che costituiscono la grandiosità del Gambuh e che marciano in modo particolare la sua straordinaria singolarità: come affermano de Zoete e Spies²¹, la storia non è che un pretesto per la danza.

²¹ Beryl de Zoete e Walter Spies, *Dance and Drama in Bali*, cit., p. 142.

La struttura dello spettacolo

Come già si è detto l'epica di Panji non è mai rappresentata per intero e la struttura di ogni rappresentazione teatrale è costruita sulla base del singolo episodio (*lelampahan*) che verrà rappresentato. La drammaturgia della rappresentazione teatrale si basa su una successione codificata di scene.

L'ordine d'entrata dei diversi personaggi all'interno di ogni scena tipo rispetta il protocollo di corte e il rango rivestito all'interno di essa da ogni carattere. Nella scena di Panji, ad esempio, Panji viene sempre preceduto dai suoi araldi e compagni, i *kadéan-kadéan*, e dal suo aiutante di campo *rangga* prima di fare la sua entrata accompagnata da Semar, il suo servitore. La scena del *prabu keras*, in cui appare scortato dal suo servitore Togog, prevede che questo sia preannunciato da *demang* e *tumenggung*, *rangga* e *arya*, mentre la scena della *raja putri* vedrà l'apparizione della *condong* e delle *kakan-kakan* che annunciano la sua venuta.

Nello spettacolo, i protagonisti dell'episodio appaiono in tutta la loro pompa, con un assolo (*ngugal*) durante il quale si presentano, sempre preceduti dalle danze di tutto il loro seguito. I personaggi nobili, che hanno un ruolo di minor rilievo in relazione al *lelampahan*, fanno un'entrata più discreta e più breve, nella quale, pur sempre scortati dal loro seguito, entrano (*nekin*) direttamente nella drammatizzazione senza la preliminare grandiosa presentazione che caratterizza ogni scena tipo. Ad esempio nell'episodio *Perang undur-undur*, la «battaglia in ritirata», Panji fa la sua entrata protocollare mentre i re Pamotan e Kebalan entrano in scena (*nekin*) e dopo alcuni preliminari ha immediatamente luogo lo scontro tra le due fazioni opposte.

Cinquanta o sessanta anni fa il numero di danzatori coinvolti in ogni rappresentazione di Gambuh era molto più elevato. Ogni principe aveva al suo seguito dignitari di corte e araldi e ogni re faceva la sua apparizione con un corteo al completo composto di *demang*, *tumenggung*, *patih* e *arya*. Nei dipinti, la stessa impressione di grandi numeri di persone coinvolte è data dalle infinite schiere di principi e cortigiani disposte in ordine simmetrico. Nel XIX secolo le truppe di Gambuh erano formate da un centinaio di partecipanti (compresi gli aiutanti di scena). Il livello di partecipazione su tale ampia scala trasformava il cortile esterno dei palazzi in un'arena affollata, dando alle rappresentazioni una particolare grandiosità spettacolare.

La drammaturgia della rappresentazione teatrale si basa su una

successione di scene codificate. Qui di seguito sarà esposto in dettaglio come siano articolate le quattro scene-tipo fondamentali.

I – Scena della raja putri

La *condong*, la dama di compagnia e confidente della principessa è la prima a entrare in scena; la sua danza (accompagnata dalla melodia *Subandar*) è decisa ed energica, ed è marcata da una dinamicità e da un'espressività accattivanti. Successivamente le quattro damigelle di compagnia, le *kakan-kakan*, si uniscono a lei (melodia *Subandar* e *Pelayon*) con movimenti lenti e morbidi che si alternano ad altri rapidi e concisi, sottolineati da un continuo intrecciarsi di richiami. La *condong* esce di scena mentre le *kakan-kakan* continuano le loro evoluzioni fino a quando vengono interrotte dall'arrivo della *raja putri*, che appare in tutta la sua dignità e bellezza. Le damigelle le rendono omaggio. Dopo una breve udienza (*patangkalan*) con le *kakan-kakan*, la principessa esce di scena scortata dalla *condong*. Le damigelle concludono la loro danza e si seggono (*nikeb*) nella parte frontale del proscenio in attesa della successiva udienza.

È a questo punto che la *raja putri* fa la sua vera «entrata», con una danza (*ngugal*) di grande raffinatezza (melodia *Kumambang*) accompagnata dalla *condong* il cui vivace comportamento mette ancor più in risalto la delicata presenza della principessa.

Alla conclusione della danza inizia la parte drammatica con una seconda udienza con le *kakan-kakan* al termine della quale vi è una breve scena a palazzo – in cui generalmente si vede la *raja putri* mentre viene lavata e abbigliata o mentre sta pregando insieme alle sue damigelle – e, a seconda dell'episodio, prima che si ritiri definitivamente con tutto il suo seguito, può esservi un incontro con uno o più personaggi.

II – Scena di Panji

Gli araldi di Panji, i *kadéan-kadéan*, fanno la loro irruenta e spalvata apparizione (melodia *Lengker*) con una gestualità ampia, vigorosa, rinforzata da potenti voci gutturali. Entra in seguito in scena *rangga*, l'aiutante di campo dai gesti eleganti e delicati. Alla fine della loro presentazione danzata, durante la quale si lanciano l'un l'altro dei richiami a cui *rangga* si contrappone con una voce dai toni acuti,

due dei *kadéan-kadéan* si seggono (*nikeh*) nella parte frontale del proscenio mentre *rangga* esce di scena. Gli altri due *kadéan-kadéan* ripetono la danza d'introduzione, *rangga* si unisce nuovamente a loro, dopodiché tutti insieme si seggono in attesa dell'udienza (*patangkalan*) con Panji.

Panji fa la sua «entrata» regale (*ngugal*) con movimenti lenti e misurati accompagnato dalla melodia *Sumeradas* che sottolinea la superba eleganza e inconfondibile raffinatezza della sua danza, scortato da Semar, suo attento e arguto servitore e traduttore. Prima di dare inizio alla parte drammatica entrambi, sovrano e servitore, si esibiscono in un pezzo di bravura vocale, in cui cantano le lodi vicendevoli (*nawiraga*). Questo duetto caratterizza esclusivamente l'entrata di Panji.

La parte drammatica è sempre seguita da un'udienza coi *kadéan-kadéan* e *rangga* e, a seconda della storia, prevede viaggi, incontri, scene d'amore e d'afflizione e combattimenti.

La struttura della scena di Panji è identica anche per tutti gli altri re *manis*, che però sono accompagnati da Turas come servitore. Il re Lasem fa eccezione alla regola e la sua entrata è strutturata come quella del *prabu keras*.

III – Scena del prabu keras

Demang e Tumenggung, il ciambellano e comandante supremo del re rude, fanno la loro entrata rocambolosa piena di guizzi ridondanti e di richiami comici (melodia *Bapang gede*). Sono raggiunti da *rangga*, il *patih* (ministro) che hanno convocato due volte (*patangkalan*) per rendere omaggio al re. Demang e Tumenggung si seggono (*nikeh*) nello spazio frontale del proscenio in attesa dell'udienza con il re mentre *rangga* (*patangkalan*) invita gli *arya* a farsi avanti. I quattro *arya*, gli araldi del re *keras*, fanno la loro entrata con aria fiera e minacciosa accentuata da un'energica danza (melodia *Sekar Gadung*) in parte identica a quella dei *kadéan-kadéan* e *rangga* esce di scena. In seguito *rangga* si unisce a loro nella danza e al suo termine due degli *arya* si seggono (*nikeh*) nello spazio frontale del proscenio mentre *rangga* ancora una volta esce di scena. Gli altri due *arya* ripetono la danza d'introduzione e nuovamente *rangga* si unisce a loro, dopodiché gli *arya* si seggono insieme agli altri due in attesa dell'udienza (*patangkalan*) col *prabu keras*.

Rangga si esibisce in un'elegante danza (*ngugal*) simile a quella di

Panji, accompagnato dalla melodia *Kunjur* durante la quale si interrompe a metà per rendere omaggio al *prabu keras* (*patangkalan*) il quale si mostra brevemente in tutta la sua imponenza scortato da Togog, il suo servitore. Dopo che il re si è ritirato *rangga* prosegue la danza e alla sua conclusione prende posto (*nikeh*) insieme agli *arya* in attesa dell'udienza protocollare.

Il *prabu keras* superbo e maestoso fa ora la sua «entrata» esibendosi in una danza poderosa (*ngugal*), accompagnato dalla melodia *Jaran Sirig*. Lo segue Togog la cui rozzezza rispecchia l'aspro e rude comportamento del suo sovrano.

Al termine della danza inizia la parte drammatica durante la quale gli *arya* e *rangga* vengono convocati per un'udienza reale (*patangkalan*), dopodiché, a seconda dell'episodio, vi possono essere viaggi, incontri e combattimenti.

IV – Scena di Prabangsa

Demang e Tumenggung fanno la loro entrata in scena accompagnati dalla melodia *Bapang gede* e successivamente annunciano Prabangsa, l'arrogante fratellastro di Panji, che appare brevemente scortato da Togog, il suo servitore, per poi ritirarsi dopo una sommaria udienza (*patangkalan*) con loro. Il ciambellano e il comandante supremo continuano la danza e una volta terminata si seggono (*nikeh*) nella parte frontale del proscenio in attesa della prossima udienza.

I *potet*, i ragazzini facenti parte del seguito di Prabangsa, annunciano la sua venuta con una danza marziale (melodia *Biakalang*). Prabangsa fa la sua «entrata» ufficiale (*ngugal*) con una dinamicità esplosiva, seguito da Togog. La sua stravagante eccentricità e la sua mancanza di senno sono immediatamente evidenziati dal suo gioco rumoroso e infantile coi *potet* al termine del quale questi escono di scena mentre Prabangsa continua la sua danza d'introduzione.

A danza conclusa si dà inizio alla parte drammatica con un'udienza (*patangkalan*) con il ciambellano e il comandante supremo e che, a seconda dell'episodio, prevede viaggi, incontri e combattimenti.

La struttura interna di ognuna di queste scene è immutabile, ma nel corso dello spettacolo si alternano dando luogo a una grande varietà di possibili combinazioni. La scelta delle sequenze è fatta in base al *lelampahan* scelto per la rappresentazione. Lo spettacolo inizia comunque sempre con la scena della *raja putri*, a meno che non si

tratti di un episodio che viene raccontato in due o più giornate. L'inviolabilità delle sequenze formali sottolinea la preziosa e fastosa atmosfera del Gambuh.

Lo spazio scenico

Nel XIX secolo il luogo in cui in genere si tenevano le rappresentazioni era il cortile esterno (*bencingah*) dei palazzi. Tuttora lo si può vedere, più o meno in buone condizioni, circondato da un basso muro, simile a un recinto aperto. L'apertura di questi cortili pubblici contrasta con l'interno del palazzo che è invece isolato da mura che non permettono l'accesso allo sguardo. Nel XIX secolo i Balinesi plebei che non rivestivano alcuna carica ufficiale non erano ammessi oltre i grandi portali e le alte mura di mattoni che recingevano il palazzo (*puri*). Molti dei palazzi di quell'epoca avevano un padiglione permanente (*balé pagambuhan*) nel cortile esterno appositamente concepito per le rappresentazioni del Gambuh. Questi padiglioni ponevano il Gambuh al centro della vita di palazzo essendo situati nell'area dove i sudditi si recavano per adempiere i loro obblighi cerimoniali e per la preparazione di servizi militari per i loro sovrani e dove i re prendevano posto per occuparsi degli affari del reame.

Lo spazio dove veniva rappresentato il Gambuh mostra che il mondo dello spettacolo era speciale, separato ma comunque legato al mondo quotidiano delle corti.

Con la perdita di potere dei *puri* all'inizio del XX secolo il Gambuh è stato affiliato ai templi (*pura*), acquisendo così una nuova connotazione che lo fa accedere al dominio della «religione» (*agama*). Questa «sacralizzazione», che è dunque un fenomeno recente, ha visto la consacrazione del Gambuh in alcuni villaggi, tra cui Batuan, Pedungan, Anturan, Tumbak Bayu, Padang Aji, nei quali è divenuto «proprietà» del tempio (*duén pura*)²². È a questo titolo che ogni sei mesi viene rappresentato in occasione dell'anniversario del tempio (*odalan*) e sovente in concomitanza con altre forme teatrali. Oltre alla sua funzione primaria di servizio (*ayab*) alle divinità residenti nel tempio a cui è affiliato, può anche accompagnare altre cerimonie rituali tra cui grandi purificazioni, cremazioni e matrimoni reali.

A seconda delle circostanze per cui viene rappresentato, il Gam-

²² Michèl Picard, *Le gambuh: grandeur, décadence et renaissance (?) du théâtre à Bali*, *Archipel* 55, Tiré à part, 1998, pp. 141-190. Cit. p. 167.

buh può aver luogo di giorno o di notte, all'interno del tempio e in particolare nel secondo cortile (*jaba tengah*) dove appunto è situato il *balé pagambuhan*. Questa delimitazione non è comunque sempre rispettata, e talvolta lo spettacolo di Gambuh può avere luogo anche in altre parti del tempio, come pure nel *bencingah* di un *puri*, o in un *wantilan*, il portico coperto dove si svolgono le diverse attività del villaggio.

Lo spazio scenico, il *kalangan*, è un'area provvisoria rettangolare di circa 8 metri per 10, sempre orientata verso il nord o verso l'est, decorata molto semplicemente da una pergola di foglie di palma finemente intrecciate da cui pendono dei fiori variopinti, e delimitata da parasoli cerimoniali dorati (*pajeng*) e da lance (*tumbak*) piantate a terra. Il *gamelan* è generalmente situato sul lato sinistro dello spazio scenico e i danzatori che si preparano nell'adiacente retroscena (*rangki*) fanno le loro entrate e uscite da un unico portale. Nel proscenio vengono disposte delle stuoie di palma intrecciate per i danzatori che si siedono (*nikeb*) in attesa delle udienze.

Il *kalangan* ha dunque la forma di una arena imprecisamente delimitata, su tre lati della quale si dispone il pubblico. È questa la base della concezione tradizionale della forma tridimensionale delle coreografie. Gli spettatori vanno e vengono e ben pochi sono coloro che guardano interamente lo spettacolo che è per loro solo uno degli elementi dei fastosi rituali che compongono il cerimoniale. Vi è chi guarda con curiosità e chi distrattamente chiacchiera con il vicino prestando solo di tanto in tanto attenzione allo spettacolo. Per i balinesi, grandi amanti degli spettacoli teatrali, il momento della rappresentazione è anche un'occasione per socializzare.

Dopo che un sacerdote (*pamangku*) ha officiato la cerimonia con offerte (*sajen*), mantra e acqua lustrale, lo spettacolo ha inizio con un'ouverture musicale suonata dal *gamelan gambuh*, la cui sottile e raffinata eleganza crea un'atmosfera particolare che trasporta gli astanti in un tempo lontano, predisponendoli alla danza che avrà seguito.

La musica

Il vocabolario dei lunghi pattern musicali, finemente costruiti, della musica del Gambuh, suonati in ritmi incrociati da due tamburi doppi, costituisce la base di quasi tutte le percussioni della danza balinese moderna ed è stato determinante a far comprendere come i

pattern ritmici interagiscono con la gestualità della danza e il personaggio. La scala di sette note suonata dai lunghi flauti di bambù del *gamelan gambuh*, dalla quale sono estratti diversi *patutan* (modi) di cinque toni, è una delle due scale originali della musica balinese. Anche le ottave estese irregolarmente dai flauti – ottenute dall'aumento dell'intensità del fiato – creano una splendida serie di intervalli musicali suonati al registro più alto che ha influenzato il sistema di accordatura di molti *gamelan* di bronzo.

Tutta la danza è accompagnata dal *gamelan gambuh* che è caratterizzato da un insieme di lunghi flauti (*suling*), uno o due liuti ad arco (*rebab*) e un ensemble ritmico di: due tamburi, piccoli strumenti di bronzo a percussione e dei gong che punteggiano la musica. Il contrasto dell'incombente struttura musicale dei flauti che suonano all'unisono con il complesso e delicato puntellare del ritmo metallico è impressionante. La musica segue tutto lo spettacolo e le composizioni cambiano all'entrata di ogni nuovo danzatore. Per lo più, i movimenti della danza seguono la struttura musicale invece di dirigerla. Ma in certi momenti, durante l'azione drammatica, i danzatori possono dare determinanti segnali ai musicisti, attraverso gesti particolari, inflessioni verbali e posture o rapidi cambiamenti di tono nei dialoghi. Questi segnali debbono essere colti con grande sensibilità dai musicisti, diretti dai tamburi che segnalano i cambiamenti nella dinamica, nel tempo e negli accenti.

Gli strumenti musicali del gamelan gambuh

Sebbene la parola *gamelan* sia abitualmente associata alla grande orchestra di percussioni in bronzo composta da metallofoni, gong e tamburi che si trova in tutto l'arcipelago Indonesiano, può anche riferirsi al più intimo ensemble Gambuh in cui la melodia è condotta interamente da strumenti non a percussione. Nel *gamelan gambuh* gli strumenti di bronzo hanno un ruolo secondario mentre il filo conduttore principale è sostenuto dai *suling* (flauti) e dai *kendang* (tamburi). Sull'ininterrotta linea melodica suonata all'unisono dai flauti (e sottolineata da un liuto ad arco), si innestano in contrappunto i tamburi, con colpi accuratamente bilanciati e articolati. Questi due elementi – melodico e ritmico – sono l'essenza della musica del Gambuh. I musicisti che conoscono bene il Gambuh possono indicare un pezzo musicale sia cantando le note della melodia dei flauti che solfeggiando ritmicamente i colpi di tamburo (*tut, dag*). Gli altri

componenti musicali seguono automaticamente poiché il loro uso è implicito nella struttura musicale *suling-kendang*.

I flauti (*suling gambuh*), in bambù, sono lunghi circa un metro con un diametro di circa 4-5 cm. Generalmente vengono usati dai due ai sei flauti; normalmente quattro flauti sono considerati sufficienti per ottenere una colorazione di suono piena e bilanciata con il più rumoroso gruppo di percussioni. Ogni flauto ha sei fori equidistanti eccetto per un doppio spazio nel mezzo. I *suling* sono suonati verticalmente; il fiato è diviso da un anello in bambù (*siwer*) situato all'imboccatura del flauto. A causa della loro lunghezza, l'estremità opposta viene appoggiata a terra di fronte al flautista. Questa angolazione lo obbliga a usare il pollice insieme all'indice e al medio (per la mano sinistra) per chiudere i sei fori. Non è la sola difficoltà tecnica di questo strumento, che produce un suono ininterrotto usando un tipo particolare di respirazione circolare (*ngunjal angkiban*) che, applicata a un flauto di queste dimensioni, implica, oltre alle altre difficoltà, anche una resistenza non comune.

Il *rebab*, un liuto ad arco a due corde, che suona approssimativamente all'unisono con i flauti, è conosciuto in tutta l'Indonesia. Il corpo è formato da un pezzo di legno scolpito o più raramente (nel *rebab* balinese autentico) dalla metà di una noce di cocco (*batok*). Due sottili corde sono tese da mollette per l'accordatura (*kuping*) che si estendono in orizzontale lateralmente per un quarto della lunghezza del *rebab*. L'archetto (*pangaradan*) che è dotato di corde allentate viene usato sistematicamente con un movimento laterale (avanti e indietro) uguale e continuo. Ciononostante dei lievi ornamenti della melodia e un leggero vibrato fanno parte dello stile del *rebab*. Sebbene il *rebab* quando lo si ascolta da solo possa sembrare esile o stridente, quando si unisce ai *suling gambuh* apporta all'insieme un timbro delicato e tremolante, quasi di voce umana.

I due *kendang* creano la composizione ritmica di base e la direzione dinamica. Come per molti degli strumenti appaiati a Bali, si tratta di una coppia di strumenti di cui uno ha una tonalità bassa e l'altro alta. Sono rispettivamente il *kendang wadon* (tamburo femmina), dal suono grave, e il *kendang lanang* (tamburo maschio), dal suono più acuto, e suonano parti interdipendenti e incrociate. I due tamburi sono conici con una cavità interna a forma di clessidra e sono scolpiti da tronchi di alberi tropicali di legno duro come l'albero del pane o l'albero di cocco (*seseb*). A entrambe le estremità vengono tese delle pelli di vitello e le due teste del tamburo sono suonate con le mani che possono produrre suoni risonanti o smorzati. Tal-

volta i tamburi usati per il Gambuh sono chiamati *kendang kerempengan* a causa dei molteplici lievi colpi dati sul bordo (*kerempeng*), tipici di questo stile.

Gli strumenti di bronzo svolgono un ruolo complementare nel gioco musicale incrociato dei *suling-kendang*.

Alcuni di essi sono considerati come strumenti che «punteggiano», poiché aiutano ad articolare la struttura ciclica della frase musicale. Il principale strumento di questo gruppo è il *kempur*, un gong sospeso di medie dimensioni che viene suonato alla fine di ogni ciclo o frase, rinforzando in tal modo la struttura primaria dei tempi in battere. Al tempo stesso il *kajar*, un piccolo gong con una bugna rientrata, scandisce ogni battuta, mantenendo il ritmo dell'intera orchestra. È tenuto in grembo e, smorzato da una mano mentre l'altra lo colpisce con un bastone (*panggul*), produce un tono secco e penetrante. La funzione di scandire il tempo è solo una dei tre ruoli che può assumere all'interno dell'orchestra. Durante le ampie frasi melodiche, il *kajar* esegue dei ritmi complessi raddoppiando i colpi dei tamburi (*tut* per il tamburo acuto, maschio e *dag* per il tamburo grave, femmina). Questo viene effettuato alternando colpi smorzati sulla bugna (per *tut*) ad altri dal suono risonante e metallico sul bordo (per *dag*). Durante lunghe sessioni musicali, in certi momenti il *kajar* ha un'importante funzione di interpunzione – suo terzo ruolo – marcando le articolazioni interne primarie del ciclo quali il primo quarto, il mezzo, i tre quarti e la fine della frase musicale. Questo viene realizzato suonando una breve serie di colpi in tempo staccato che accelerano rapidamente come una palla rimbalzante, un pattern che lo aiuta a emergere dal sottofondo metrico costante e che sostiene il momentaneo ruolo di interpunzione del *kajar*.

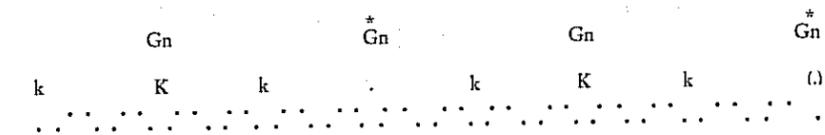
Ogni seconda battuta non posta in rilievo (i.e. le «battute in levare») è riempita dal suono del *kelenang*, un piccolo gong dalla tonalità acuta, chiara e squillante. Il *kelenang* è associato con il *kenyir*, un metallofono a tre lame suonato con un martelletto a tre teste. Il tono di queste tre lame accordate all'unisono è di circa un terzo minore più alto del *kelenang*, con il quale si alterna, ma raddoppiando il ritmo. Insieme producono un pattern *k K k. k K k. k K k. ecc.*, dove *k* = *kenyir* e *K* = *kelenang* e il punto (che indica la prima battuta di ogni misura, in una partitura occidentale) indica un silenzio.

Il *rincik* è uno strumento composto da piccoli cembali – quattro piatti (*ceng-ceng*) di bronzo fissati su un supporto di legno e due tenuti a mano (*bunga*) – che possono riprodurre un suono continuo e incisivo («kechek kechek...») che raddoppia il ritmo rapido dei tam-

buri. Quando sono usati con destrezza la risonanza del suono rispecchia esattamente le variazioni dei colpi di tamburo, aggiungendo così, oltre al *kajar*, un'altra leggera colorazione metallica al ritmo dei tamburi.

Gli altri tre strumenti di bronzo hanno un ruolo secondario nella interpunzione, simile a quello del *kelenang* e del *kenyir*. Il *gentorag* (albero di campanelle), che produce un suono tintinnante, è scosso a ogni quarto della frase musicale. Contemporaneamente il *kangsi* – due paia di cembali montati su un bastone a forca – è suonato ogni due quarti. Il *gumanak*, che suona a un ritmo più veloce, è uno strumento che non si trova in alcun altro *gamelan* balinese. È composto da due piccoli cilindri di rame con una fenditura nel mezzo lungo la lunghezza ed è suonato con due bacchette in metallo. Ogni paio di *gumanak* ha una tonalità leggermente differente, e vengono suonati a ritmo incrociato tra di loro. Il *gumanak* riempie la più fitta suddivisione della frase musicale con una continua filigrana di tintinnii incrociati.

I diversi strumenti a percussione metallici formano uno sfondo alla linea musicale più contenuta dei *suling* e dei *kendang*. La loro partitura è qui esposta graficamente e si basa sulla frase creata dal *kelenang-kenyir* pattern, approssimativamente al tempo = 50.



Legenda: * = kangsi; Gn = gentorag; k = kelenang; K = kenyir; . = gumanak; (.) = kempur

In termini più semplici gli strumenti musicali del *gamelan gambuh* possono essere suddivisi nelle seguenti categorie:

Melodia	<i>suling</i> (raddoppiato dal <i>rebab</i>)
Composizione ritmica	<i>kendang</i> (raddoppiato/rinforzato dal <i>rincik</i>)
Punteggiatura primaria	<i>kempur</i> <i>kajar</i> (marca le battute o segue le variazioni del ritmo)
Punteggiatura secondaria	<i>kelenang, kenyir</i> <i>kangsi</i> <i>gentorag</i> <i>gumanak</i>

La scala musicale del Gambuh

La scala musicale utilizzata dai *suling gambuh* è insolita. La serie d'intervalli irregolari (*sruti*) unitamente al colore dei diversi modi caratterizza in maniera particolare la musica del Gambuh.

Dal punto di vista musicologico la scala di sette note (*saih pitu*) del Gambuh chiamata *pelog* è considerata dai musicisti balinesi una continua fonte di ispirazione che ha influenzato molti altri *gamelan* balinesi. L'altra scala comunemente usata si chiama *slendro* ed è pentatonica. Mentre le sette note della scala *pelog* hanno degli intervalli irregolari che oscillano tra un secondo minore e un secondo maggiore, la scala *slendro* ha degli intervalli più equidistanti.

Prima di guardare più attentamente al sistema musicale adottato, è importante comprendere alcune caratteristiche della musica balinese in generale.

La prima caratteristica è che il *gamelan* (orchestra a percussione) ha tradizionalmente conciliato una vasta variazione di sistemi di accordatura, senza una referenza fissa (come «La» 440 del nostro sistema occidentale) né una precisa struttura di intervalli. Mentre l'accordatura di un *gamelan* particolare deve corrispondere alla scala *pelog* o *slendro*, raramente vi sono *gamelan* con un'accordatura identica. L'obiettivo principale del fabbro di *gamelan* è di ottenere un'accordatura omogenea in modo che tutti gli strumenti suonino armoniosamente insieme. Nel creare un'accordatura senza avere un punto di referenza, il punto di partenza è la scala del *suling* (che deriva dal *suling gambuh*).

Un'altra importante caratteristica della musica balinese è il suo carattere pentatonico. Sebbene la scala «madre» *pelog* contenga sette note, quasi tutte le composizioni musicali ne utilizzano cinque. La specifica sequenza di grandi o piccoli intervalli all'interno delle cinque note definisce il modo che dà uno specifico carattere o colorazione quale: dolce, raffinato, forte ecc. Ciononostante le ultime due note non vengono dimenticate. L'una o l'altra possono apparire brevemente come note ausiliarie o «false» (*pamero*), utilizzate per dare un colore particolare in un momento importante della musica. Anche nelle orchestre in bronzo che usano un solo modo – poiché le lame e i gong sono accordati in modo fisso – le altre due note possono riapparire brevemente suonate dai *suling* o cantate.

Sebbene sia possibile passare da un modo all'altro in un pezzo musicale utilizzando una nota comune come perno – eseguendo così

una sorta di modulazione –, la maggioranza delle composizioni del Gambuh sono suonate sempre nello stesso modo.

I musicisti balinesi hanno molti termini per designare i modi, che hanno diverse sfumature di significato e sono associati a dei tipi di *gamelan* particolari. Tuttavia in questa presentazione vengono considerate come intercambiabili. Vi sono *patutan* (accordi), *saih* (scala) e *tetekep* (la maniera in cui i fori del flauto vengono tappati). Un pezzo musicale è designato da uno dei citati termini, seguito dal nome del modo specifico come: *tetekep selisir*, *tetekep tembung*, *tetekep sunaren*, *tetekep baro* e *tetekep lebeng*.

Lo schema seguente illustra come i modi siano definiti, mostrando un'ottava completa di ogni modo. Le vocali i, o, e, u ed a sono un'abbreviazione di *ding*, *dong*, *deng*, *dung* e *dang*, il solfeggio balinese che viene esposto più avanti.

<i>Pelog saih pitu</i>	I	II	III	IV	V	VI	VII
1. <i>Patutan Selisir</i>	i	o	e	–	u	a	–
2. <i>Patutan Tembung</i>	u	a	–	i	o	e	–
3. <i>Patutan Sunaren</i>	–	u	a	–	i	o	e
4. <i>Patutan Baro</i>	a	–	i	o	e	–	a
5. <i>Patutan Lebeng</i>	i	o	e	eu	u	a	ai

Leggenda: i = *ding*; o = *dong*; e = *deng*; u = *dung*; a = *dang*;
eu = *deung*; ai = *daing*

A Batuan non esiste il modo (*patutan*) *Tembung*.

È interessante notare che questa maniera di intendere l'interrelazione dei modi non è per niente uniforme a Bali e può anche variare da un musicista all'altro. Una delle ragioni è che le frequenze prodotte dai *suling* possono essere differenti e talvolta in modo significativo da un'ottava all'altra, così che note che si allineano perfettamente in un'ottava, possono essere decisamente diverse nell'ottava inferiore o superiore. Le ottave sono allungate – a causa dell'aumento dell'intensità del respiro – ma non in maniera costante da una nota all'altra. (Questo elemento acustico è una delle cause delle irregolarità che si possono intendere nelle ottave nelle grandi orchestre di

bronzo.) Similmente la diteggiatura è spesso leggermente modificata per adattarsi alla melodia. Per tale ragione alcune note che possono sembrare all'unisono nello schema soprastante, sono in realtà leggermente diverse. A causa di tutte queste discrepanze e variazioni vi sono state diverse interpretazioni su come questo sistema modale complesso possa essere trasposto al *gamelan* di bronzo, che ha delle lame accordate in maniera fissa.

Osservando la sequenza degli intervalli in ciascun modo, ci si rende conto che è in gran parte definita dagli spazi (i.e. intervalli più grandi) dovuti alle note assenti. Come si può vedere dallo schema a pagina 161, le note del modo pentatonico sono sempre per gruppi di tre e di due, vale a dire tre note vicine (separate da un intervallo di circa un secondo maggiore o minore), a cui fa seguito un intervallo più grande (circa un terzo maggiore), anche questo seguito da due note ravvicinate. In questa struttura ogni nota ha un nome e un'identità unica nella scala balinese. I nomi delle note sono *ding, dong, deng, dung* e *dang*. *Ding* è sempre la nota più bassa del gruppo di tre e le altre seguono conformemente.

	Ottava inferiore	Ottava superiore
Frequenza		
Solfeggio balinese	<i>ding dong deng - dung dang</i>	<i>ding dong deng - dung dang</i>

Mentre il solfeggio *ding-dong-deng* può sembrare aleatorio a prima vista, al contrario ha un ruolo importante nella musica balinese. Il nome delle note dà il senso di orientamento e di interrelazione all'interno della scala musicale così come il sistema do-re-mi lo dà ai musicisti occidentali. Identificando la sequenza delle note all'interno di una scala coerente, rende facile la trasposizione di una melodia da un modo all'altro, anche tra diversi tipi di *gamelan*.

Gli attributi delle note individuali e del sistema modale delle scale musicali balinesi hanno anche una dimensione esoterica. Due trattati filosofici, l'*Aji Gurnita* e *Prakempa* (entrambi scritti tra il XVI e XIX secolo), descrivono le molteplici associazioni cosmologiche e religiose della scala musicale balinese. A ogni nota vengono associati delle divinità, una direzione, un colore, un numero simbolico e un'arma mitologica.

La forma musicale del Gambuh

La struttura di ogni pezzo musicale rispecchia, come si è detto, la struttura tripartita della composizione coreografica che varia a seconda dei personaggi. A tale composizione musicale di base possono anche essere aggiunte delle sezioni supplementari (si veda, nel paragrafo precedente, lo schema danza-musica).

A Bali la musica è trasmessa quasi esclusivamente per via orale. Le composizioni musicali non hanno una partitura ascritta a un solo compositore, ma sono un insieme di tecniche musicali, di melodie, di forme metriche in continua evoluzione. Il repertorio del Gambuh, contrariamente ad altre forme musicali, è probabilmente quello che più si attiene alla sua forma originale.

Una descrizione più articolata della struttura musicale, pur interessante, comporterebbe una dettagliata e lunga analisi comparativa, superflua in questo contesto.

Il progetto di conservazione del Gambuh

Con la perdita dei mezzi materiali, all'inizio del secolo scorso, i sovrani non solo hanno perso la loro capacità di controllo sul senso e sulla funzione degli spettacoli, ma soprattutto non hanno più potuto mantenere le costose truppe di danzatori e musicisti del Gambuh. Senza il sostegno delle corti reali il Gambuh ha iniziato un lento e inesorabile declino.

La mancanza del patronato reale non è il solo motivo per cui il Gambuh sta lentamente sparendo dall'isola. L'influenza del turismo di massa ha modificato la percezione del significato degli spettacoli in generale, generando la creazione di spettacoli brevi, spesso di dubbia qualità e di facile consumo, che fanno parte di «pacchetti culturali» offerti ai turisti. La richiesta di spettacoli più accessibili, destinati a spettatori incapaci di apprezzare la sofisticatezza e le sottigliezze della danza classica balinese, ha introdotto delle modifiche sostanziali a livello artistico, apportando ulteriori gravi perdite all'integrità e qualità del repertorio del teatro balinese.

Le istituzioni locali, tra cui l'Accademia di danza di Denpasar, responsabili dell'insegnamento della danza balinese, non contribuiscono alla trasmissione del Gambuh - alla quale molto raramente consacrano un semestre. L'Accademia di danza ha creato, invece, il Gambuh Anyar (Nuovo Gambuh), uno spettacolo ibrido che unisce

due stili diversi e utilizza un *gamelan* in bronzo il cui suono risonante modifica totalmente la raffinata atmosfera del Gambuh. Ma, in generale, l'Accademia di danza e le altre istituzioni culturali preferiscono creazioni moderne, tra cui spicca in particolare il Sendratari, creato negli anni Sessanta. Quest'ultimo, che invade l'annuale Festival delle Arti a Denpasar, si ispira al balletto occidentale e, come altre creazioni moderne (*creasi baru*), attinge ad alcuni elementi della tradizione classica balinese che vengono poi manipolati allo scopo di dare alla nuova creazione una connotazione più contemporanea. I risultati sono danze o spettacoli banali, totalmente privi della bellezza e della forza originaria del repertorio classico.

Il sistema d'insegnamento tradizionale si è da sempre basato sulla relazione diretta maestro-allievo che permetteva una trasmissione personalizzata e rigorosa e occupava molte ore al giorno. L'apprendimento della danza, che si faceva per imitazione, ha dato luogo in passato all'evoluzione delle differenze stilistiche locali, che caratterizzano tanto fortemente la danza balinese. Il tipo di insegnamento imposto dalle istituzioni governative tende invece ad appiattire queste diversità che costituiscono la straordinaria ricchezza artistica di Bali.

È vero, del resto, che la natura arcaica e ripetitiva del Gambuh non attira i giovani danzatori balinesi, né gli spettatori di oggi che sono più inclini a forme più «moderne» presentate in modo abbreviato, problema questo già esistente negli anni Trenta. I giovani danzatori sembrano non avere più la dedizione e la resistenza necessarie per apprendere la complessità e le difficoltà che l'arduo training del Gambuh richiede. La maggioranza è attirata dalla moda dilagante del «kitsch veloce» che richiede sicuramente meno sforzo e produce un risultato immediato.

Il «Progetto Gambuh», fondato nel 1993, è un'associazione senza scopo di lucro, creata sotto l'auspicio di un gruppo di artisti, danzatori, studiosi balinesi e stranieri, il cui scopo è la conservazione e documentazione di questa inestimabile forma artistica. Il progetto, che ha ricevuto in passato l'aiuto economico della Ford Foundation ed è amministrato dalla Wianta Foundation, ha svolto un ruolo fondamentale nel mantenere in vita questa tradizione classica, il cui valore artistico è paragonabile a quello del Nô in Giappone e del Kathakali in India.

I vecchi Maestri del Gambuh appartengono a una generazione che sta sparando, e i fondatori del progetto di conservazione del Gambuh hanno ritenuto assolutamente indispensabile documentare la loro arte prima che fosse troppo tardi.

Nel tentativo di rivitalizzare questa forma artistica, il «Progetto Gambuh» ha diretto la sua attenzione in particolare su Batuan, un villaggio della provincia di Gianyar, e su Pedungan, un villaggio della provincia di Badung, due dei rari luoghi a Bali nei quali questa tradizione era ancora esistente.

Il Progetto ha organizzato una vasta ricerca corredata di un'ampia documentazione riguardante i diversi aspetti concernenti il Gambuh quali informazioni storiche, letterarie, esoteriche, musicali e teatrali. Un libro in due volumi *Gambuh Drama Tari Bali (La Danza Drammatica Gambuh)*, è stato pubblicato da Lontar nel 2000. Parallelamente si è cercato di riattualizzare il Wayang Gambuh, il teatro d'ombre, ormai quasi estinto, producendo una serie di marionette ispirate al Wayang Gambuh di Blahbatuh, il più antico esistente nell'isola.

Sono state fatte registrazioni video di alcuni episodi sia a Batuan che a Pedungan, ed è stata messa a punto una documentazione completa di tutti i movimenti della danza e di tutte le melodie musicali (*gending*). Nel 1999 è stato prodotto il CD *Music of Gambuh Theater (Musica del Teatro Gambuh)* da Vital Records California, distribuito negli Stati Uniti e a Bali. È in via di attuazione un DVD che si basa su uno dei video fatti nel 1994, quando ancora molti degli anziani Maestri erano in grado di partecipare agli spettacoli. Il DVD riprodurrà solo una delle originarie tre ore equivalenti alla durata dell'intero spettacolo, tuttavia rappresenta una testimonianza storica di grande importanza di un'era di grandi Maestri che non potranno più essere visti.

La prerogativa principale del progetto era di garantire la continuità della trasmissione dai Maestri alle nuove generazioni. Il *Gambuh Pura Desa Adat Batuan* («Gambuh del Tempio del Villaggio»), dove il progetto è tuttora attivo, è stato costituito non tenendo conto della distinzione di casta, né dell'influenza di alcuni clan o delle rivalità esistenti tra diversi gruppi privati. La sede del gruppo è il Tempio principale del Villaggio che è aperto a ogni balinese senza distinzione di strato sociale.

Oltre a partecipare regolarmente a cerimonie religiose, ogni 1° e 15 del mese al *Pura Desa Adat* di Batuan vengono dati degli spettacoli destinati a un pubblico straniero con l'intenzione di far conoscere il Gambuh a livello internazionale.

La scena teatrale balinese è messa in pericolo dalla crescente banalità e volgarità che regna nel mondo dello spettacolo. L'ultimo ventennio ha visto la nascita di un boom economico che ha stravolto

l'isola corrodendo, tra le altre cose, anche la concezione stessa della danza a Bali. Indubbiamente le creazioni moderne sono un segno di energia e di grande vitalità artistica, tuttavia la nascita di queste forme nuove non può prescindere, e non deve mettere a rischio, le forme classiche da cui deriva. Rimane il punto interrogativo comune a tante società in via di rapida trasformazione: come poter far convivere modernità e tradizione?

Il Gambuh, patrimonio dell'umanità, si avvia verso un declino irrevocabile, a meno che non vengano prese in tempo misure serie che lo aiutino a sopravvivere all'impatto violento del materialismo che sta distruggendo quella che ancora negli anni Trenta veniva chiamata l'isola degli dei.

Ubud, 21 agosto 2003

Ornella Calvarese
 RUSSIA ANNI DIECI
 IL PRINCIPE SERGEJ VOLKONSKIJ
 E L'ANTROPOLOGIA BIORITMICA
 DELL'ATTORE

1. Introduzione

Studiando le teorie russe sull'attore degli anni Venti, ci s'imbatte spesso nel nome del principe Sergej Michajlovič Volkonskij (1860-1937)¹, autorevole interprete e divulgatore in Russia, negli

¹ Nacque il 4 (16) maggio 1860 nella tenuta della nonna materna a Fall', nei pressi di Tallin (allora Revel') in Estonia, da una nobile stirpe di Decabristi (nobili rivoltosi che nel 1825 diedero vita a un'insurrezione - duramente repressa dalla polizia zarista - mirante a rovesciare lo zar e instaurare una monarchia costituzionale). Terminati brillantemente gli studi alla Facoltà Storico-filologica di Pietroburgo, Volkonskij prestò servizio temporaneo presso alcuni uffici territoriali del governatorato di Tambov e infine, all'inizio degli anni '90, entrò al Ministero della Pubblica Istruzione. Fu inviato dal suo ufficio con una delegazione all'Esposizione Mondiale di Chicago del 1893. In America tenne diverse conferenze sulla condizione della donna in Russia e altri argomenti di cultura russa. Tre anni dopo tornò negli Stati Uniti, ufficialmente invitato da alcune prestigiose università per tenere un ciclo di conferenze sull'estetica e la cultura russe che saranno poi raccolte in un volumetto. Nel 1899 Volkonskij fu nominato Direttore dei Teatri Imperiali ma tenne l'incarico solo per due anni. Anni tuttavia importantissimi per il destino di quei teatri che conobbero numerose riforme nel campo dell'arte teatrale, dall'opera al balletto al teatro di prosa. Fu radicalmente cambiato il repertorio e vennero introdotti gli artisti di *Mir Iskusstva* (K. Korovin, A. Benois, K. Somov, V. Serov, A. Vasnecov, N. Rerich, F. Maljavin, A. Golovin). All'inizio del XX secolo inizia la sua collaborazione con la stampa periodica. Particolarmente cospicuo è il suo contributo alla rivista *Apollon* (dal 1910 al 1914); per le edizioni della stessa rivista escono i suoi libri più importanti (cfr. nota 7). Poliglotta e appassionato di viaggi, il principe visitò l'Europa intera privilegiando l'Italia (dove era cresciuta sua madre) che considerava la sua seconda patria. Si convertì al Cattolicesimo di rito orientale in età già matura. Nella tenuta di Pavlovka, nei pressi di Tambov, il principe svolse un'intensa attività umanitaria aprendo scuole, ospedali e farmacie per i contadini, nonché il primo museo russo dei Decabristi. Nel 1910, con la scoperta della ritmica di Jaques-Dalcroze, inizia un lavoro intenso per fondare una «scienza della recitazione». Diventa un assiduo di Hellerau - dove segue personalmente i corsi -, e uno dei maggiori divulgato-