

L'arte del *Jatilan*, nella Java del XXI secolo

Stefania Rossetti¹

¹Conservatori di Igny e Dourdan (FR).

PAROLE CHIAVE: danza, rituale, *pawang*, ierofania, propriocezione.

RIASSUNTO — Lo studio del rituale *Jatilan*, effettuato tra il 2015 e il 2018 nell'isola di Java, trascrive le coreografie, la dinamica e le posizioni simboliche del corpo dei danzatori quando si offrono al pubblico. Il *Jatilan* è un rito animista, del quale non siamo ancora risaliti alle origini storiche. Questa danza è diretta da anziani e da giovani esperti degli spiriti: i *pawang*. Danzatori e *pawang* presentano un'antica forma d'arte attraverso i movimenti dei corpi posseduti dagli spiriti dei defunti, dagli spiriti della foresta e dagli spiriti degli animali. Il corpo e gli spiriti invitati nel recinto di bambù manifestano coesistenze paradossali, dove il *corpo-medium* diventa sacro, poiché manifestazione di ierofania. Tessendo cronologie pervase da partizioni silenziose, queste danze si disegnano nello spazio come fenomenologie d'immortalità, grazie alle intenzioni per le negoziazioni della danza e i suoi corpi.

KEY WORDS: dance, ritual, *pawang*, hierophany, proprioception.

SUMMARY — The study of the *Jatilan* ritual, carried out between 2015 and 2018 on the island of Java, transcribes the choreography, dynamics and symbolic positions of the body dancers when they are offered to the public. *Jatilan* is an animist rite of which we have not yet traced its historical origins. This dance is conducted by elderly and by young spirit experts: the *pawang*. Dancers and *pawang*, present an ancient art form, through the movements of the bodies possessed by the spirits of the dead, by the spirits of the forest and by the spirits of animals. The body and the spirits invited into the bamboo enclosure, manifest paradoxical coexistences, where the *body-medium* becomes sacred as a manifestation of hierophany. By weaving chronologies pervaded by silent partitions, these dances draw in the space phenomenologies of immortality, thanks to the intentions and negotiations of the dance and its bodies.

IL CORPO DANZANTE E DANZATO

Questo articolo si concentra sull'analisi dell'insieme dei rituali *Jatilan*, con particolare attenzione alle danze, coreografate e improvvisate, che si articolano in questa forma di espressione artistica della filosofia giavanese. La danza, tra spazio, tempo e forma, presenta dimensioni sensibili, visibili e invisibili, scrutabili grazie al metodo familiare all'universo della danza: la propriocezione. Questo elemento applicato all'etnografia è parte del ruolo del danzatore, sia esso tradizionale o contemporaneo. Nel caso del

danzatore giavanese questo metodo non sembra essere un'analisi funzionale del movimento o propriocezione ma piuttosto meditazione. Il danzatore, essendo parte di una collettività, diventa un mezzo di risonanza espressiva, esattamente come lo strumento musicale nelle mani del musicista o del pennello nelle mani del pittore. Il corpo è attraversato da vibrazioni ed emozioni che gli permettono di accedere a stati di coscienza non ordinari. Questo percorso di ricerca del movimento è spesso accompagnato dal metodo dell'autoscopia, cioè la capacità di visualizzare il proprio scheletro, che il danzatore sperimenta studiando il proprio corpo. Nel contesto della ricerca artistica prettamente coreografica, lo stato ordinario o non ordinario non sono vissuti professionalmente con preoccupazione o pregiudizio, ma il tutto fa parte di un unico bagaglio esperienziale di ricerca volto alla creazione. La parola *trance* ricorre disinvolta nelle sinossi esplicative dei coreografi contemporanei, mentre la parola «possessione» subisce un tabù.

Nelle danze tradizionali la *trance* o *lupa*, usando un termine indonesiano indicante il «vuoto», permette lo stato non ordinario della possessione da parte di entità invisibili. Nel contesto teatrale contemporaneo sarebbe forse opportuno stabilire a che tipo di *trance* ci si riferisce, o quale sia il fine di questa «transizione», omettendo o non includendo la fase della «possessione».

Il drammaturgo francese Antonin Artaud aveva già indagato, nel teatro e nelle danze balinesi, le differenze tra il teatro scritto Occidentale e quello Orientale, attuato istantaneamente sulla scena. Tuttavia le caratteristiche del teatro balinese, da un personale punto di vista, non sembrano diverse dalla base di tutte le danze tradizionali di matrice animista, poiché l'«improvvisazione» regna sovrana. Oggi il teatro europeo recupera le matrici orientali in modo subliminale o parziale, proprio per il suo a volte ostinato *modus operandi* dell'aspetto psicologico autoriale. In Indonesia le danze tradizionali non sono riconosciute nel loro aspetto autoriale, forse perché il valore della danza risiede ancora in un microcosmo di persone che si fondono con la spiritualità *homo religiosus* delle società arcaiche (Eliade, 1957, 15).

La composizione coreografica delle danze giavanesi è assimilabile a quella delle compagnie professionali contemporanee europee, poiché in entrambi i contesti si assiste al difficile accesso al processo di creazione per la tessitura dello «spettacolo». Il danzatore tradizionale e il danzatore contemporaneo condividono infatti un filo comune: la ricerca del movimento. La trasmissione delle tematiche che sono alla base della danza risiede, nei due contesti, nell'uso della metafora, attraversando i corpi nella loro sfera psicologica, fisica e spirituale. La sostanziale differenza si manifesta nella comprensione tra danza vera o danza simulata; per i giavanesi consiste nella capacità del corpo di essere contenitore, *ierofania* (Eliade, 1957, 11), attuando una metamorfosi con un *rito di passaggio* o durante *l'iniziazione* (Gennep, 1909, 93) (Fig. 1).



Fig. 1. Jatilean, fase della depossessione pawang e danzatore, Java 2017. Foto S. Rossetti.

Nella danza Occidentale ci si concentra nella forma, nell'attenzione alla interpretazione o ai virtuosismi, spesso ottenendo risultati analoghi alla danza tradizionale ma senza alludere a una cosmogonia popolata da entità immateriali (Fig. 2).



Fig. 2. La luce della danza contemporanea, Parigi 2015. Foto I. Sagito.

Microcosmo e Macrocosmo sembrano essere stati sostituiti in Europa dalle parole «spazio» o «invisibile», senza definire la natura dello spazio e dell'invisibile e senza mai menzionare la dimensione metafisica dell'uomo mentre danza. Eppure, sin dagli albori della storia dell'antropologia, si menziona *saman* che significa «colui che si muove, colui che probabilmente danza». La forza che attraversa i corpi ha senza dubbio effetti differenti: nel *Jatilan* i prodigi spettacolari, la rottura di oggetti pesanti con estrema facilità senza che si riscontrino tracce sul corpo, ci pone dinanzi a un dubbio: i giavanesi sono più forti fisicamente o sono maggiormente legati alla natura dell'invisibile? Di certo, i corpi dei danzatori giavanesi sono esili, magri e privi dei muscoli a differenza di quelli europei, allenati quotidianamente da esercizi motori e alimentati da consistenti dosi proteiche.

A Giava gli alberi, la terra, la delimitazione dello spazio in bambù con i suoi colori, il tutto o Uno della tradizione sincretica autoctona, vive e si tesse con ritmi binari, ternari ma anche grazie alle sincopi, ai silenzi e ai momenti banali che il tempo concede. Quando anche l'osservatore diventa lui stesso filo della tessitura, o in generale il pubblico diventa tessitura dello «spettacolo», i parametri delle osservazioni mutano in una direzione incapace di costruire un discorso etnologico-scientifico. Osservare e partecipare a un rito di possessione permette di confrontarsi con i limiti della propria visione di partenza, puramente razionale. Oggetto e soggetto dello studio finiscono per fondersi in una esperienza di aspetto fenomenologico straordinariamente umano.

IL *JATILAN* DEI *PAWANG*

Il *Jatilan* è un rituale di possessione propiziatorio che viene performato per negoziare e garantire la protezione del villaggio, durante le celebrazioni dei matrimoni, circoncisioni o compleanni degli abitanti dei villaggi.

La parola *Jatilan* può essere tradotta come «mimica del cavallo»; infatti i partecipanti al rito danzano su dei cavalli costruiti con il cocco e il *kebang*, che traduce la parola bambù intrecciato. Il rituale prevede una lunga preparazione, con la costruzione degli oggetti per la danza, la costruzione dello spazio e la preparazione dei danzatori. I partecipanti alla danza, coreografata e improvvisata, hanno un'età compresa tra i cinque e i sessanta anni. Le origini del rito sono ancora sconosciute. Un primo testo che indica una danza sui cavalli si trova nell'opera letteraria del *Serat Centhini*, nel diciannovesimo secolo. Il ricercatore Theodore G. Th. Pigeaud nel 1938 si interrogò sulle origini di questa «forma teatrale drammatica», come la definì, senza peraltro poter risalire a un periodo storico ma individuando queste celebrazioni come residui degli imperi pre-coloniali *Majapajit* (1294-1478) e *Mataram* (1581-1755).

Durante il *Jatilan* si fanno riferimenti che, per tradizione orale, rievocano alcuni momenti della storia di questi imperi, con danzatori che interpretano i ruoli di alcuni personaggi. Oggi sembrerebbe che il *Jatilan* sia il residuo di un mosaico letterario danzato in queste epoche, con riferimento forse anche all'epopea giavanesa dei Cicli di Panji, che narra la storia d'amore di due divinità incarnate nel mondo materiale, che finiscono per cercarsi e ritrovarsi nel principe *Panji* e nella principessa *Candra Kirana*.

Il *Jatilan* viene performato dai danzatori e dai *pawang* (esperti degli spiriti) o *medecin-men* della tradizione malese (Skeat, 1900). I *pawang*, a Giava, sono specializzati nella pratica della possessione e della depossessione. Questi uomini sono generalmente persone comuni, impiegati nella vita di tutti i giorni come contadini o parcheggiatori fuori dai supermercati. Ci sono anche *pawang* che svolgono altre funzioni, come ad esempio quella di chiamare o interrompere la pioggia o addirittura di addestrare i serpenti, chiamati specificamente per la loro funzione «*pawang ulang*».

Lo sciamano vero e proprio in Indonesia è riconosciuto con il termine *dukun*, e ogni *dukun* è specializzato in guarigioni specifiche. Gli indonesiani gli si rivolgono spesso per perpetrare magie di natura nefasta a scapito di qualcuno o per proteggersi da attacchi invisibili che provocano malattie o sfortuna negli affari. La maggior parte dei *dukun* riceve un compenso in denaro ma la tradizione e la saggezza degli anziani vuole che valga il principio del dono da parte di chi è nel potere di guarire. Solitamente chi riceve soldi in cambio di guarigioni viene considerato un impostore.

La tradizione vuole che il dono monetario o in cibo debba provenire dal «paziente» spontaneamente e non su richiesta. Alcuni giavanesi parlano della dipendenza creata da alcuni *dukun* a scopi puramente economici. I *pawang* non chiedono compensi ma cercano di garantire la riuscita del *Jatilan* raccogliendo le offerte degli abitanti del villaggio, al fine di provvedere all'affitto dei costumi per i danzatori e al cibo offerto a spiriti e danzatori. Il *dukun* agisce privatamente mentre il *pawang* collettivamente, ma non per questo un ruolo è considerato superiore all'altro.

Il *pawang*, pur essendo esperto nell'esorcismo, non si identifica come sciamano nel senso teorico occidentale o nel senso comunitario di altre regioni del mondo; a Giava assume il suo ruolo esclusivamente nel contesto del *Jatilan*.

Peraltro è doveroso chiarire che i *pawang* al centro della scena del *Jatilan* non sempre sono coloro che operano l'introduzione degli spiriti nei corpi, ma ci sono *pawang* in grado di esercitare questa funzione senza gesti visibili, rimanendo quindi invisibili rispetto allo spazio della performance. Questa peculiarità è fondamentale per sottolineare come la saggezza regni nel contesto del *Jatilan*, mantenendo i principi delle regole delle pratiche autoctone

del *kejawen*, il sistema delle tecniche spirituali giavanesi.

I *pawang* sono quasi tutti danzatori, si vestono solitamente di nero e indossano sulla testa una stoffa che si incrocia davanti alla fronte, chiamata *ikat kepala*, letteralmente «nodo testa». Impugnano una frusta che spesso indica l'inizio o la fine della giornata dedicata al *Jatilan*. I gruppi di *Jatilan* si differenziano, anche nei costumi, rispetto alle aree rurali di provenienza.

LA COSTRUZIONE DELLO SPAZIO PER IL RITO

Tagliare il bambù è una pratica legata alle interpretazioni del calendario giavaneese, il *Primbon Jawa*, che calcola cinque giorni settimanali e tredici mesi annui. Il bambù è tagliato soltanto quando la stagione lo permette. Durante i periodi in cui il bambù serve da alimentazione per gli insetti, non può essere tagliato.

A Giava le stagioni sono concepite e organizzate grazie all'astrologia e alla mitologia giavaneese. Le regole del *Primbon Jawa* si trasmettono dai tempi del regno di Solo e questo calendario è strettamente collegato ai segni astrologici che guidano i giavanesi nell'interpretazione dei sogni e dei punti cardinali, nella lettura della fisiologia delle donne e degli uomini, nella lettura delle dimensioni delle foglie o della raccolta del riso. Tutti questi elementi sono importanti per la comprensione della mistica giavaneese, presente in tutti gli atti della vita quotidiana. Lo spazio della danza *Jatilan* necessita della collaborazione degli abitanti del villaggio per costruire insieme un recinto in bambù. Nel mese di Novembre ho assistito alla preparazione dei tronchi per l'allestimento dello spazio, nel quale danzatori e *pawang* lavoravano insieme (Figg. 3-4).

Nelle pratiche collettive si assiste a una collaborazione tra i vari membri del gruppo in assenza di gerarchia, elemento invece costitutivo della comunicazione verbale quotidiana. Gli abitanti dei villaggi infatti parlano tre livelli di giavaneese, ciascuno corrispondente a un rango culturale diverso.

Nella comunicazione verbale si tesse la relazione tra anziani e giovani del gruppo. Il rettangolo del *Jatilan* rappresenta un ricettacolo energetico dove la danza si costruisce, delimitando un dentro e un fuori da questa forma. Contemporaneamente le donne e i bambini assistono alle prove delle danze dei più piccoli, bambini tra i quattro e i tredici anni. Ho potuto osservare come il direttore del gruppo *Nggesti Turonggo Mudho* dirigeva e coordinava le giornate per le prove dei danzatori insieme ai coreografi, dapprima pulendo i tronchi degli alberi di bambù e poi danzando e insegnando le partizioni coreografiche. La preparazione del recinto prevede un rituale durante la veglia per la costruzione, allo scopo di creare una delimitazione invisibile di protezione per il pubblico e per i danzatori, grazie alla replica di mantra

tramandati di generazione in generazione. Questa pratica viene indicata con «*geib*», che corrisponde a una pratica magica autoctona. I mantra costituiscono la tecnica di ogni rito giavanese e questo linguaggio con l'invisibile permette di delimitare il numero di spiriti convocati al fine di preservare il pubblico dal dominio degli spiriti stessi. Quando, durante il *Jatilan*, qualche spettatore cade nello stato di possessione, viene considerato un errore dei *pawang*, una debolezza nel controllo per la buona riuscita del rituale.



Fig. 3. Preparazione dello spazio rituale, Java 2016. Foto S. Rossetti.



Fig. 4. Preparazione dello spazio rituale, Java 2016. Foto S. Rossetti.

PEDAGOGIA DEI NATIVI: LA POSSESSIONE O IL «NON ESSERE»

Nel *Jatilan* la possessione ha una funzione negoziatrice con le forze della natura, ma anche una funzione educativa per il pubblico. Gli spiriti che non hanno avuto accesso a un livello superiore, e che rimangono quindi vagando sulla terra, potrebbero disturbare gli abitanti dei villaggi. Ovviamente ci sono spiriti della natura che richiedono particolare attenzione proprio per non scatenare, secondo la concezione giavanese, l'ira sugli esseri viventi. Il pubblico che assiste viene sollecitato a osservare ciò che l'essere umano dovrebbe essere in grado di percepire se fosse pervaso o disturbato dalle entità invisibili. L'attenzione alla percezione svolge una funzione vitale nel riconoscimento e nella differenziazione delle energie dentro e fuori dal corpo.

Gli esperti degli spiriti, durante le interviste che ho realizzato, insistono sulla natura propiziatoria di questo rito, e ne comunicano l'importanza della funzione educativa, finalizzata alla capacità di analizzare sé stessi per prevenire o affrontare le disfunzioni psicologiche e fisiche nel quale l'essere umano si imbatte nel corso del proprio quotidiano. I *pawang* riferiscono anche di come i giovani, praticando l'esercizio della danza, del canto e degli strumenti tradizionali, si allontanano dai pericoli delle strade, dalle competizioni azzardate, dall'abuso di alcol o di sostanze stupefacenti. La funzione sociale del *Jatilan* ha acquisito dunque nel tempo una funzione pedagogica sociale, adattandosi alle esigenze della società moderna.

Alla luce di questo, le fasi e il rito stesso della danza del *Jatilan* dovrebbero essere interpretati, in linea generale, anche nella loro profonda accezione educativa.

LE COREOGRAFIE DEI TRE GRUPPI OSSERVATI:

SETO ROGO TRI KARSO, KUDHA PRASETYO, NGGESTI TURONGGO MUDHO

Durante il mio periodo di ricerca a Java, dal dicembre 2015 a marzo 2018, ho assistito a numerose rappresentazioni della danza *Jatilan*. Ho scelto di descrivere la danza di tre gruppi che praticano il *Jatilan* in differenti distretti all'interno di Yogyakarta, città nel centro dell'isola di Java.

IL GRUPPO 1: *SETO ROGO TRI KARSO*

(*seto* in giavanese indica «bianco», *rogo* «anima» *Trikarso* sta per «tre»)

27 dicembre 2015 – distretto di Yogyakarta.

I danzatori del gruppo *Seto Rogo Tri Karso* entrarono in diade e si disposero davanti all'orchestra. Erano otto. Un nono danzatore, non facente parte della coreografia, accompagnava solo determinati movimenti. (Figg. 5-6).



Fig. 5. L'ingresso dei danzatori del gruppo Seto Rogo Tri Karso, Java 2015. Foto S. Rossetti.



Fig. 6. La coreografia del gruppo Seto Rogo Tri Karso, Java 2015. Foto S. Rossetti.

Il coreografo era deceduto alcuni anni prima e la trasmissione della coreografia era garantita dal *pawang* Eko. La composizione coreografica presentava una danza meditativa, con il ritmo dell'orchestra monotono e ripetitivo fin dall'entrata dei danzatori, trasmettendo una sospensione temporale.

Fu solo in questa occasione che assistetti all'ingresso di un grande drago di cartapesta, trasportato da due giovani danzatori; questo inizio inaugurava il rito dell'esibizione, accompagnato dal canto di una sola voce. I danzatori attraversarono lo spazio e, muovendosi avanti e indietro, si posizionarono creando un corridoio di fronte all'orchestra. Tra i danzatori disposti a coppie, i cavalli di bambù erano poggiati a terra in modo preciso, a formare triangoli con la punta rivolta verso il cielo. I passi erano ripetuti con calpestamenti, avanzando e indietreggiando di fronte all'orchestra. Le variazioni delle posizioni sono sempre state eseguite sul posto, passando attraverso posizioni intermedie tra la posizione in piedi e quella in ginocchio. L'impegno della gabbia toracica era quasi fisso di fronte all'orchestra, solo piccole torsioni della colonna vertebrale generavano oscillazioni in avanti e indietro o lateralmente, per consentire alle braccia di eseguire le articolazioni delle mani a disegnare delle spirali. I movimenti erano lenti, fluidi e collegati. La coreografia era in armonia con la musica e con i brani dell'orchestra, mai sincopati, mai battute d'arresto. I corpi si muovevano in una dinamica meditativa, fluttuante e calma.

I danzatori, dopo i primi quindici minuti, divennero sempre più assenti, le loro palpebre non si muovevano quasi più, lo sguardo si fece fisso, non più autonomo e successivamente diventò dipendente e passivo seguendo l'esecuzione della partitura coreografica. Questa passività è chiamata dagli autoctoni *lupa*, che traduce la parola vuoto. È una condizione psicofisica che prepara il momento dell'ingresso degli spiriti nel corpo, con l'intervento dei *pawang* sulla scena. La possessione si manifesta con la caduta brutale al suolo di tutti i danzatori simultaneamente.

IL GRUPPO 2: *KUDHA PRASETYO*

(*kudha* in giavanese indica «cavallo», *prasetyo* «intenzione»)

26 dicembre 2015 – distretto di Yogyakarta (Fig. 5).

La coreografia iniziò con una vocalizzazione molto dinamica; i danzatori correvano per creare un cerchio che attraversava il centro. In primo piano, di fronte all'orchestra, avevano con sé cavalli di bambù e una lancia tra le mani.

Il ritmo della musica andò in crescendo, i danzatori avevano passi vivaci ed energici, rimbalzavano da destra a sinistra simultaneamente. Le traiettorie erano cerchi, linee e corridoi che ridefinivano, costruivano e ricostruivano lo spazio tra i danzatori circondati dal pubblico.

La danza era composta da momenti di sospensione e momenti di arresto completo. Le dinamiche erano accentuate dal crescendo e dal diminuendo espressi dalla musica. Il rapporto tra musica e danzatori era molto forte durante i ventidue minuti della coreografia, durante i quali vibravano, rimbalzavano e muovevano le mani frequentemente. Le mani formavano spirali che si muovevano attorno alla gabbia toracica, al bacino, ma soprattutto all'altezza delle spalle, dello sterno, dell'ombelico. Questi movimenti si armonizzavano con le espressioni del viso, che seguivano i micro impulsi del peso del corpo che si muoveva in relazione alla terra e produceva ondulazioni della colonna vertebrale, delle braccia e delle mani.

Questo è un gruppo che probabilmente danza ed esercita costantemente. Ho constatato che il livello delle prestazioni è molto impegnativo per questa coreografia creata dal coreografo, musicista e *pawang Anggid*. Il livello tecnico necessario per questa esibizione è elevato sia per la qualità dei movimenti coinvolti che per la struttura della coreografia, che richiede al gruppo di memorizzare i loro movimenti nello spazio. Inoltre l'uso di una lancia di bambù e di un cavallo in bambù richiede un'interdipendenza molto importante dei volumi della testa, del torace e del bacino, che erano naturalmente fluidi durante l'esecuzione dei movimenti. Il lavoro fisico ritmico era reso complesso dalla velocità nei cambi delle frasi musicali, cambi repentini di velocità che richiedono una percezione del centro del corpo saldamente ancorato al terreno durante l'intera esecuzione della composizione coreografica. La coreografia terminò con i *pawang* che lanciarono i fiori, detti *kembang*, in aria che determinano l'inizio della possessione.

IL GRUPPO 3: *NGGESTI TURONGGO MUDHO*

(*nggesti* significa «gesto», *turonggo* «cavallo» e *mudho* «giovane»)

2016-2018 – Yogyakarta.

L'ingresso dei danzatori in diade creò un cerchio che si incrociava al centro dello spazio di fronte all'orchestra. Eseguitano questa entrata per disporsi a due a due davanti all'orchestra. (Fig. 7).

I passi, alternando la gamba destra e la sinistra con due passi per ciascuna gamba, guidavano l'avanzamento nello spazio. Questa progressione ricorda il ritmo del trotto dei cavalli e, in questo andare, crearono posizionamenti in corridoi, linee e cerchi. La proiezione del corpo dei danzatori si alternò faccia a faccia con l'orchestra e a specchio tra loro stessi. I cavalli di bambù erano al centro dei danzatori, formando una linea di separazione delle coppie.

I danzatori di ogni gruppo erano otto. Le posizioni delle linee create dai danzatori vennero eseguite in tutta la coreografia, con avanzamenti e indietreggiamenti, dentro al rettangolo.

La posizione frontale e parallela all'orchestra fu la struttura della coreografia eseguita da tutti i gruppi, sia dai piccoli danzatori che dagli adulti.



Fig. 7. Ingresso gruppo Ngesti Turonggo Mudho, Java 2018. Foto S. Rossetti.

Le posizioni dei danzatori durante questi cambiamenti spaziali si alternarono alla seduta su un ginocchio e ai movimenti delle braccia che accompagnavano la musica. Le mani si unirono creando triangoli che accentuavano in avanti gli accenti del *kendang*, ossia la percussione tradizionale. Questi accenti erano diretti davanti al corpo, come una preghiera scandita dai suoni delle percussioni. Il lavoro della gabbia toracica dipendeva dal movimento delle braccia e viceversa, questa alternanza consentiva aperture del plesso solare da destra a sinistra, per trovare sempre il centro. Le sospensioni su una gamba erano praticate durante l'avanzata verso l'orchestra, con i cavalli di bambù nelle mani, oscillando da destra a sinistra. Il corpo dei cavalli di bambù diventava il centro dei danzatori, un'estensione del loro bacino che dava direzione ed equilibrio nell'alternarsi da una gamba all'altra. Creavano spirali con le mani e le posizioni che richiamavano i *mudra* delle danze indiane si sovrapponevano al ritmo della musica. Ma la musica non sembrava in questo gruppo occupare più spazio della loro concentrazione. I danzatori accompagnavano la musica e si facevano accompagnare, mantenendo un equilibrio tra la danza e il potere dei crescendo che la musica incalzava.

Questi giovani danzatori sembravano aspettare che la fase di *kesurupan* (possessiono degli spiriti) si rivelasse. Le espressioni del viso dipendevano dai movimenti del corpo, ma il danzatore manteneva la sua personalità. Ogni corpo trovava il suo rimbalzo, il suo calpestio, ed era concentrato a non perdere gli accenti musicali. L'esecuzione tecnica dei passi non sembrava preoccupare i danzatori. L'orchestra era disposta a nord, il gruppo ritornava da sud e danzava spesso di fronte all'orchestra, quindi, verso nord. Durante la coreografia la posizione dei corpi nello spazio corrispondeva ai punti est e ovest, la danza progredì senza mai dare le spalle al nord.

CONSIDERAZIONI SUI TRE RITI OSSERVATI: LE FASI DEL *JATILAN*

Sulla base dei riti di *Jatilan* osservati possiamo tentare di descriverne la struttura generale, relativamente agli schemi comuni ai tre gruppi. Nel *Jatilan*, dunque, i danzatori attraversano lo spazio in direzione diagonale o circolare, simulando una dinamica da guerrieri e questo passaggio si può verificare nei diversi gruppi osservati; si scontrano al centro dello spazio ed è in questo momento che i *pawang* lanciano i fiori chiamati *kembang* in aria, per determinare l'inizio dello stato di possessione nei e per i danzatori.

I corpi poi, dopo essersi urtati violentemente, si ritrovano stesi a terra in una tensione muscolare che attraversa tutto il loro essere. Il viso contratto, gli occhi talvolta ruotati all'indietro, i danzatori passano a uno stato di *trance* e aspettano che il *pawang*, con i movimenti e le con le mani, dia loro nuovo impulso per ritrovare la posizione verticale. Uno a uno vengono sollevati dai maestri degli spiriti e dai loro assistenti; nessun altro può toccare i danzatori. È così che gli spiriti iniziano le loro danze che, attraverso ogni corpo, rivelano forza, identità e movimento personale.

I *pawang* riconoscono gli spiriti nei corpi non solo «vedendoli» ma anche osservandone i movimenti, identificando così, ad esempio, gli spiriti della natura animale con i serpenti, le scimmie e i galli. Le danze molto lente con micromovimenti indicano la possessione dagli spiriti dei defunti. Ogni animale ha una funzione diversa e anche i defunti che si aggirano nei villaggi di appartenenza, nei fiumi o sotto i ponti partecipano alla danza. Si crede che queste anime siano rimaste in questa dimensione, aspettando una successiva reincarnazione o siano a un livello spirituale non abbastanza elevato da permettere di lasciare questo mondo. La musica si alterna tra melodie ripetitive, silenzi e crescendo che accompagnano le sincopi e i movimenti, spesso a terra nello stato di *kesurupan*.

Il rito cambia in base agli oggetti rituali presenti: maschere, fruste, offerte del cibo, incensi, fiori. Ogni giornata di *Jatilan*, nella parte che definirei improvvisata, che corrisponde al *kesurupan*, ha una struttura diversa perché

dipende dagli spiriti invitati al rituale. In un angolo dello spazio performativo, c'è un tavolo dove i danzatori vanno a mangiare fiori, incenso, uova, cocco o riso disposti a forma piramidale.

Durante lo stato di possessione, che può durare un'ora o più, i *pawang*, e molto spesso gli assistenti, invitano i corpi posseduti a superare delle prove. Prendono bastoni di vetro, si muovono tra i danzatori e individuano, deambulando all'interno dello spazio, chi vuole romperlo. Quindi, in piedi davanti al danzatore che mostra interesse, mettono il bastone in bocca che viene rotto immediatamente con i denti.

Durante questa fase, con il ritmo che accelera e rallenta, alcuni danzatori si dirigono verso le offerte e iniziano a masticare o deglutire ciò che offre il tavolo, mangiano uova crude, riso cotto con zucchero di canna, incenso e i fiori *kembang*. Può accadere che uno dei *pawang* o uno degli assistenti si avvicini e inizi a frustare con forza le gambe o le braccia del danzatore immobile e impassibile. Esibendo al pubblico questa resistenza sovrumana e spettacolare, il danzatore mostra un atteggiamento orgoglioso e trasmette allo spettatore il desiderio di ricevere ancora più colpi di frusta. Questi ragazzi hanno una forza straordinaria tanto che dopo, come se nulla fosse accaduto, continuano la loro danza.

Mi è capitato di assistere, in un giorno di *Jatilan*, a uno dei danzatori che, rompendo il bastone di vetro, si ferì gravemente la mascella e imperterrito non smise di danzare. (Figg. 8-9).

Il gruppo *Ngesti Turonggo Mudho* pratica spesso questi atti fuori dal comune. Negli altri gruppi non assistiamo alla rottura di oggetti durante l'esecuzione. Molto spesso a Yogyakarta i danzatori più anziani rompono i mattoni di terracotta con la testa senza che compaiano ferite visibili sulla pelle dopo l'impatto contro l'oggetto. Spesso i ragazzi e gli uomini di questo gruppo strappano le noci di cocco offerte loro con i denti ed è impressionante vedere la forza che questa azione mette in atto in corpi ordinari.

Desidero concludere con una domanda posta durante la mia presenza al *Jatilan* ai *pawang*: ci sono persone possedute che non ne sono coscienti? La risposta è stata affermativa: sì, ce ne sono molte!

Autore corrispondente: stefaniarossetti@hotmail.it



Fig. 8. Rottura bastoni in vetro, Java 2018. Foto S. Rossetti.



Fig. 9. Rottura bastoni in vetro, Java 2018. Foto S. Rossetti.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Christensen, P. 2013. Modernity and Spirit Possession in Java Horse Dance and Its context magic, *Dorysea Working Paper*, 2: 2-13.
- Couteau, J. 1999. Bali et l'islam: rencontre historique, *Archipel*, 58: 159-188.
- Cuisinier, J. 1952. *La Danse sacrée en Indochine et en Indonésie*. Paris: Presse Universitaire de France.
- Dato', S.R.A. 1927. The Origin of the Pawang and the Berpuar Ceremony, *Journal of the Malayan Branch of the Royal Asiatic Society*, 5(2): 310-313.
- De Martino, E. 1973. *Il Mondo Magico. Prolegomeni a una storia del magismo*. Torino: Bollati Boringhieri.
- De Grave, J.M. 2001. *Initiation rituelle & arts martiaux: Trois écoles de Kanuragan javanais*. Paris: L'Harmattan.
- De Grave, J.M. 2007a. Quand ressentir c'est toucher. Techniques javanaises d'apprentissage sensorial, *Terrain*, 49: 77-88.
- De Grave, J.M. 2007b. L'initiation rituelle javanaise et ses modes de transmission. Opposition entre javanisme et islam, *Techniques et Cultures*, 1-2(48-49): 85-124.
- Doods, K., Sidaway, J.D. 2004. Halford Mackinder and the 'Geographical Pivot of History', *The Geographic Journal*, 170(4): 292-297.
- Eliade, M. 1951. *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*. Paris: Payot.
- Eliade, M. 1957. *The Sacred and the Profane. The nature of Religion*. New York: A Harvest Book.
- Favret Saada, J., Isnart, C. 2008. En marge du dossier sur l'empathie en anthropologie, *Journal des anthropologues*, 3-4(114-115): 203-219.
- Hanegraaff, W.J. 2003. How magic survived the disenchantment of the world, *The journal of religion*, 33(4): 357-380.
- Lenclud, G. 1987. La tradition n'est plus ce qu'elle était... Sur la notion de «tradition» et de «société traditionnelle» en ethnologie, *Terrain*, 9: 110-123.
- Richter, M. 2008. Other worlds in Yogyakarta: from Jatilan to electronic music. In: A. Heryanto (ed.), *Popular culture in Indonesia: Fluid identities in post-authoritarian politics*. New York: Routledge: 164-181.
- Skeat, W.W. 1900. *Malay Magic*. New York: The Macmillan Company.
- Smith, K., Atkinson, M. 2017. Avada kedavra: disenchantment, empathy, and leaving ethnography, *Qualitative Research in Sport, Exercise and Health*, 9(5): 636-650.
- Terrail, J.P. 2009. *De l'oralité. Essai sur l'égalité des intelligences*. Paris: La Dispute.
- Van Gennep, A. 1981. *Les rites de passage*. Paris: Picard.
- Vermander, B. 2012. Chamanismes de l'Asie de l'Est. Termes et rôles en mouvement, *Archives de sciences sociales des religions*, 160: 35-61.
- Wierre-Gore, G., Grau, A. 2005. *Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline*. Paris: Centre National de la Danse.