

## Continua l'inchiesta sulla danza in Italia: attività e problemi dei corpi di ballo nei grandi teatri d'opera

Il prof. Alberto Testa: «In Italia, purtroppo, i teatri sovrintendono alla vita del balletto. La sudditanza pesa. Pesa molto meno in Francia dove, per esempio, l'amore per la danza è ben radicato. All'Opéra il balletto è più in auge del melodramma. Oggi si va nell'illustre teatro parigino e si sente cantare piuttosto male, ciò che non capita in Italia, ma il balletto viceversa è molto seguito».

Le stesse cose affermano i ballerini. Roberto Fascilla: «Una Traviata qualsiasi impegna il corpo di ballo per un mese tra recite, prove di scena, studio: e questo mese ci impedisce di provare o affinare determinate partiture coreografiche per i nostri spettacoli di pura danza. E' chiaro che il balletto serve solo a dare una mano all'opera, per la sua sopravvivenza». Lasciamo passare quel termine di «Traviata qualsiasi»: ma dev'essere certo scorgiamo per un corpo di ballo essere asservito agli spettacoli d'opera. I grandi «classici» della letteratura ballettistica, le partiture consacrate dalla tradizione, come

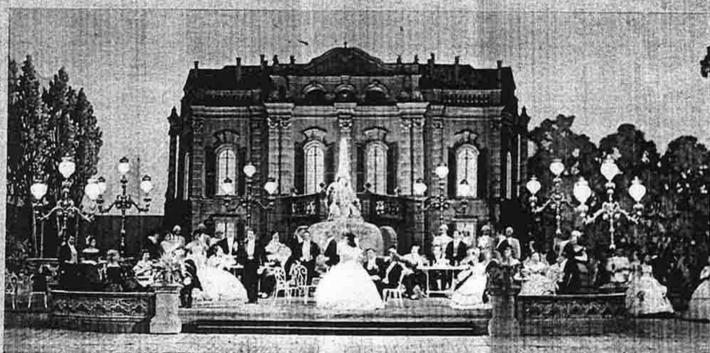
di Laura Padellaro

**4**  
Il balletto, in Italia, è il parente povero dell'opera o, se vogliamo, il servo del melodramma. Ecco il rammarico di tutti quanti seguono la vita della danza: ballerini, coreografi, maestri, critici di balletto. Dice il prof. Luigi Rossi: «In tutti i Paesi artisticamente evoluti, il divertimento operistico è una parte secondaria, marginale nell'attività del danzatore. A quest'ufficio vengono demandati i gruppi meno validi, i ballerini meno importanti. Qui da noi, invece, il balletto si fa nei ritagli di tempo, nei ritagli dei bilanci finanziari degli Enti Lirici. E' un utile riempitivo, quando uno spettacolo lirico va male. I corpi di ballo nei teatri italiani sono accati: manca una direzione artistica, in grado di compiere scelte oculate non solo sul piano musicale, ma interpretativo e coreografico. Ed è un peccato, ove si consideri il crescente interesse del pubblico italiano per la danza».

# GLI SCHIAVI DELLA TRAVIATA

**Le coreografie per il melodramma occupano quasi tutto il tempo dei nostri ballerini: l'arte coreutica pura è in condizioni di «sudditanza». Rari spettacoli con poche repliche non compensano pesanti allenamenti e sacrifici. Le compagnie private**

La scena del ballo nella «Traviata»: il divertimento operistico è, in Italia, l'occupazione principale dei danzatori. Nella foto a piena pagina: Roberto Fascilla, primo ballerino della Scala



Giselle, Petruska, La Sagra della Primavera, lo Schiaccianoci, La Bella Addormentata, il Lago dei Cigni, oppure le partiture d'oggi, create da compositori e coreografi che tentano nuovi linguaggi: ecco ciò che può stimolare i danzatori, mantenerli fisicamente in forma. «L'ottanta o novanta per cento dell'attività del corpo di ballo», dice Liliana Così, «è occupata dalle prestazioni in opere che vanno dalla Traviata a Carmen. Siamo demoralizzati da queste fatiche che non ci aiutano a progredire come vorremmo». Ci racconta Giancarlo Morganti, ballerino solista del Teatro alla

Scala: «Quando registavamo, alla Televisione di Torino, il balletto La Strada, con Carla Fracci, ogni sera un autobus ci aspettava per riportarci a Milano. Perché? E' semplice: bisognava ballare nello spettacolo serale che comprendeva Spirituals per orchestra e Cavalleria Rusticana». «Tantissimi ballerini, il nostro primo patrimonio nel settore della danza: ecco il punto grave, un tema al quale abbiamo accennato nel nostro articolo iniziale e che ora merita d'essere ripreso. Come si può chiedere a un danzatore la fatica incredibile dell'allenamento quotidiano, ore di studio, ore di prove, senza un giorno di sosta, per poi farlo ballare in quattro cinque spettacoli, talvolta in due o uno, talvolta addirittura mai, in un'intera stagione teatrale? Come si può pretendere lo sforzo della «sbarra», la fatica giornaliera della «classe», quando manchi lo stimolo dello spettacolo? A Milano, dove la situazione è migliore sotto tutti i punti di vista, i ballerini studiano quotidianamente secondo il sano principio del «nulla die sine». «Qui da noi», afferma Mario Pistoni, «la «classe» non la salta nessuno: facciamo ogni giorno gli stessi esercizi di base, sia pure con qualche variante. Un incentivo per evitare la noia è quello di cambiare maestro. Perciò ogni tanto vengono maestri nuovi: se riescono a suscitare l'interesse dei ballerini si fanno anche due «classi» al giorno».

La questione vessata della «classe» si sente ripetere spesso che in Italia molti ballerini non fanno quell'indispensabile ora e mezzo di allenamento che, in gergo ballettistico, chiamano appunto la «classe». Si dice anche che quest'inconveniente potrebbe eliminarsi, se i ballerini fossero pagati con gli «straordinari». E' un fatto non accertato. Walter Venditti, per esempio, ci ha detto: «Si voleva rendere la «classe» obbligatoria, conteggiandola nelle ore di lavoro, ma molti si sono oppo-

sti: giustamente tutti debbono avvertire in se stessi la necessità di allenarsi, tutti debbono conoscere l'importanza di studiare ogni giorno, se hanno maturità professionale e coscienza. Noi siamo riusciti, comunque, a far capire ai giovani tale necessità. Alla Scala abbiamo tre sale a disposizione e ognuno può scegliere: c'è chi cura più la sbarra, chi gli allegri o i passi. La sbarra va fatta ogni giorno, anche due volte. E' la base per mantenere le posizioni. C'è chi fa una lezione volontaria al pomeriggio: nella danza più si è affaticati e più si deve studiare. E' lo studio che consente al muscolo di sciogliersi».

Taluni sostengono addirittura che è stato un errore aver adattato al teatro un tipo di sindacalismo «industriale»: il ballerino, dicono, si adagia nell'arca materna delle provvide leggi sindacali odierne. Persino i vecchi ballerini, vissuti in teatro fino da quando erano «spinzitti», non ammettono che oggi per «truccarsi il décolleté» si percepiscono mille lire in più (o compensi superiori a seconda dei settori professionali). Ma cerchiamo le ragioni della supposta rilassatezza di molti ballerini italiani, in altri motivi che non sono d'ordine materiale: al fondo di ogni danzatore non abbastanza sollecito della sua arte, per quel che abbiamo potuto desumere dalla nostra indagine sulla danza in Italia, c'è la sofferenza per una vita artistica sprecata. La pigrizia del ballerino si radica nella disillusione. Roberto Fascilla: «L'anno scorso, a giugno, ho ballato tutte le sere le partiture coreiche più impegnative: da Lago dei Cigni a Concerto Barocco. Avevo il terrore di non farcela e invece era tale l'entusiasmo, tale l'allenamento, che dopo la terza o quarta recita ero in forma perfetta e danzare mi sembrava uno scherzo». E Liliana Così: «Ci sentiamo galvanizzati quando balliamo molto, quando facciamo le nostre stagioni. A Treviso, l'anno

scorso, facemmo il Lago dei Cigni: alla fine delle rappresentazioni, il pubblico applaudiva freneticamente, perfino i ragazzi capelloni in galleria. E' questa la molla che ci spinge a studiare e a sacrificarci. E' tremendo per i ballerini essere non «danzatori», dunque, dalla Scala al Massimo, al Palerino, dal San Carlo all'Opera di Roma che non ricorra, quando si tocca quest'argomento, alla stessa paradossale definizione: non ballare stancati. In URSS o in Inghilterra, in Danimarca o negli Stati Uniti, non riescono a immaginare che i nostri ballerini passino mesi d'inattività. E, con ciò, torniamo al punto di partenza. Se vogliamo che il ballerino italiano sia impegnato con frequenza, non riusciremo a sanare i molti mali di questo settore artistico con sommarie medicazioni di «pronto soccorso»: ci vogliono vere e proprie operazioni chirurgiche, provvedimenti cioè radicali, un rinnovamento completo dell'intera vita ballettistica. Di tale rinnovamento il punto fondamentale è costituito dall'emancipazione del balletto da un servaggio al melodramma, oggettivamente deprecabile.

«Noi della Scala», dice Giancarlo Morganti, «siamo sulla strada giusta per giungere alla completa autonomia del corpo di ballo: e questo è provato dal fatto che durante l'anno abbiamo due stagioni esclusivamente nostre: la stagione di settembre che si è ormai affermata con una trentina di spettacoli, e la stagione di maggio-giugno, quando, finalmente liberi dagli impegni con la lirica, possiamo dedicarci al nostro specifico repertorio». Ma quanti problemi comporta lo svincolamento dei corpi di ballo? Alla Scala», dice ancora il giovane ballerino, «si è già pensato a formare un doppio corpo di ballo come c'è altrove, al Covent Garden per esempio: uno, cioè, per l'opera e uno per i balletti. Ma il teatro dispone in tutto di circa 80 elementi e non è possibile dividerlo troppo. Si è anche già pensato di scegliere i migliori elementi

per destinarli alle tournées, ma in tal caso i grandi balletti romantici, che richiedono la presenza di tutto il corpo di ballo, verrebbero automaticamente esclusi dal repertorio. Siamo costretti, in definitiva, a rinunciare a certi viaggi artistici che sarebbero per noi importantissimi». Una volta «sganciati» i corpi di ballo dagli Enti lirici, comunque, a che punto ci troveremo? I ballerini di alta classe dovrebbero formare una o più compagnie nazionali. Una compagnia nazionale: l'aspirazione a darle vita è comune. Ballerini, coreografi, maestri, storici e critici della danza sono tutti d'accordo: fino a quando l'Italia non avrà compagnie di giro mondiale, il balletto dovrà servire al melodramma, mortificando se stesso. E' scoraggiante considerare la nostra situazione, raffrontandola a quella di altri Paesi. In Russia esistono 38 compagnie, sparse nelle principali città sovietiche.

«Si fa presto a dire», osserva Attilia Radice, «che la panacea di tutti i mali di cui soffre il balletto italiano sia quella di scioglierlo dagli Enti lirici. Chi finanzia una compagnia autonoma? Chi l'aiuta a sostentarsi? Certo sarebbe bello, bellissimo realizzare questo sogno, ma per ora non mi sembra possibile».

Il problema dei finanziamenti: ecco il durissimo scoglio. Dice Vittoria Ottolenghi: «Il balletto è costoso, perché, mentre è possibile diventare un divo del cinema in pochi giorni, un attore di presa in pochi mesi, un cantante in pochi anni, occorrono almeno otto-dieci anni perché un ballerino possa calcare le tavole di un palcoscenico. Uno spettacolo all'Opéra di Parigi o al Teatro Marijnski di Pietroburgo, nell'Ottocento, costava la somma dell'allestimento, più le spese precedenti per la scuola, per i maestri, per le borse di studio necessarie a riformare i teatri di ballerini, in numero sufficiente». In effetti, ancor oggi, per realizzare ex-novo uno spettacolo di balletti necessitano prestazioni multiple: coreografi, scenografi, bozzettisti, eccetera. Ora, nell'ambito di un Ente lirico, tali spese rientrano nel normale bilancio. Dice anzi, a questo proposito, il prof. Rossi: «Il balletto non costa nulla al Teatro lirico: il corpo di ballo è regolarmente stipendiato e perciò gli unici oneri sono i cachets da pagare agli artisti ospiti. Uno spettacolo di balletti, inoltre, ha un costo assai inferiore allo spettacolo d'opera: anche se partecipano i grandi divi stranieri — è successo anche quando hanno dato alla Scala Schiaccianoci con Vera Colombo e Pistoni — in teatro i posti si vendono tutti e il Teatro stesso guadagna assai più che con una Traviata».

Volgiamoci, ancora una volta, ad altri Paesi, agli Stati Uniti per esempio. Una Rebecca Harkness, provvista di straordinaria preparazione artistica e culturale, dispone di altrettanti straordinari mezzi economici: per la danza, prelevando denari dalla Fondazione intitolata al suo nome, ha speso qualcosa come due miliardi. Ma in Italia? Nessuna grande industria italiana ha mai pensato a sovvenzionare una compagnia di balletto: non esistono da noi, come in USA, fondazioni munifiche o mecenati. Compagnie statali non ne abbiamo, e le condizioni

in cui sono costrette a operare le compagnie private sono disagevoli per più di una ragione. Fra i complessi di danza sovvenzionati dal ministero del Turismo e Spettacolo, citiamo, per esempio, «I Balletti di Susanna Egri», la «Compagnia di Balletti» di Floria Torrigiani, il «Balletto di Roma» di Bartolomei-Zappolini, il Teatro di movimento di Sara Bertone Acquarone, la «Compagnia di Balletti» di Valeria Lombardi, il «Complesso Romano del Balletto» di Marcella Otinelli. Come vivono tali compagnie? «Nella legge 14 agosto 1967, n. 800, concernente il nuovo ordinamento degli Enti lirici e delle attività musicali», ci dice Mario Corti Colleoni, «le disposizioni riguardanti il sovvenzionamento del balletto sono quelle determinate dall'art. 32 per le «attività concertistiche».

«Ne deriva che lo spettacolo coreografico è sovvenzionato sul numero delle rappresentazioni, come i concerti e le opere liriche, senza considerare che per montare uno spettacolo di balletto sufficientemente dignitoso occorrono da uno a due mesi di prove, in pratica assorbenti l'entità della provvidenza statale, mentre rimangono ancora da affrontare le spese per i costumi e per le scene, il foglio paga della compagnia per prove e rappresentazioni in palcoscenico, l'affitto del teatro, i compensi ai tecnici, noleggi vari e, non ultima, l'orchestra. I complessi privati fanno in media sei recite, con quale risultato artistico è facile immaginare».

Invece sarebbe stato opportuno attribuire la funzione estremamente utile di teatro coreografico d'avanguardia, sperimentale e d'eccezione, alle piccole compagnie, assicurando



Un'immagine dell'«Aida» presentata dal Teatro dell'Opera di Roma a Caracalla: indubbiamente suggestiva per il pubblico, queste coreografie sono, per i ballerini, professionalmente poco utili

