E fu il ballo

Maurizio Ciampa
25 Novembre 2020

E fu il ballo. Tra la primavera e l’estate del ’45. E dopo. Una gioiosa febbre dei corpi che finalmente tornano a muoversi scuotendo l’immobilità pietrificata degli anni di guerra.

Il sepolcro è stato scoperchiato. Ora, la vita freme. I corpi si cercano, si toccano, respirano gli uni accanto agli altri, si esplorano annullando la distanza ostile in cui si erano murati. Il ballo genera fiducia, scioglie ogni diffidenza difensiva. È un teatro di sentimenti: nascono amori, si stringono amicizie, si diffondono i semi di una socialità nuova. Aperta, distesa. E si attenua il peso delle memorie luttuose, si comincia, ma ci vorrà altro tempo, a sbrogliare la matassa dei sentimenti negativi.

“Tutta Torino balla” intitola “L’Unità’” del 23 aprile 1945. Ma accade ovunque, per le strade e le piazze delle città e dei paesi, nelle corti delle case popolari, nelle aie delle cascine di campagna, persino ai bordi delle macerie accumulate. Balere improvvisate, un grammofono, e poco altro. Quando va bene, un’orchestrina sgangherata, strumenti rimediati. Tutto è improvvisato, perché tutto è nuovo.

Fra questi paesaggi precari scocca la scintilla d’energia che, più tardi, darà vita alla ricostruzione dell’Italia. La vita ricomincia lì. Ballando. Così il Paese esce dal buio. A passi di danza. La democrazia dei corpi anticipa e forse prepara la nuova democrazia repubblicana, sancita dal suffragio popolare nel giugno dell’anno dopo.

L’Italia ritrova l’incanto e lo stordimento della festa popolare. Tante feste. Grandiosa quella del 14 luglio 1945 a Milano, fra il Castello Sforzesco e il Parco Sempione: sette piste da ballo, nove orchestre, cento girandole di fuochi d’artificio, mentre alcune bande musicali, con gran baccano, percorrono in autocarro le periferie della città, “invitando la gente a uscire di casa e a ballare”. Senza il morso della paura, in un’“esplosione di letizia e di libertà”. “Ballavano ricchi e poveri, vecchi e bambini. Tutta Milano ballò nelle strade, fin oltre l’alba, sotto i lampioncini e le bandiere”.

Antonio Greppi, socialista, ex-partigiano, primo sindaco di Milano dopo la liberazione, scelse la data del 14 luglio, festa nazionale francese, come omaggio agli uomini e alle donne che avevano liberato Parigi dall'occupazione nazista. Lo affliggeva vedere la città in rovina, distrutti oltre la metà dei suoi edifici, e ancor più lo preoccupava lo sconforto dei cuori. Temeva che i fantasmi del passato potessero prendere il sopravvento, che la voragine dell'odio non si richiudesse più. L'orrore di Piazzale Loreto non era lontano. E la catena delle vendette era tutt'altro che chiusa.

Ci vuole una scossa, pensò Greppi: una festa di popolo che celebri la "fraternità", e chiuda le ferite. Una festa capace di purificare i cuori, prosciugare gli umori più neri. Un rito collettivo di liberazione, una raffica d'energia. Qualcosa di travolgente. Un grande ballo, perché no? E per tutta la città, dal centro storico ai suoi lati estremi, per ogni classe e ceto sociale. Una folata di fraternità che spazzi via antagonismi e contrapposizioni. Che smuova gli acquitrini dell'anima, gli ultimi strati della paura, le zolle più resistenti del rancore. E inoculi speranza e desiderio di futuro, riacquistando il piacere di stare insieme

A organizzare l'evento Greppi chiamò un giovane molto promettente che si occupava di teatro. Si chiamava Paolo Grassi, non aveva ancora trent'anni: due anni dopo, nel 1947, fonderà con Giorgio Strehler il "Piccolo teatro di Milano". Il 14 luglio 1945, a soli tre mesi dalla Liberazione, Grassi mise insieme la platea più estesa che si potesse immaginare, portò in strada migliaia di persone, trasformando il perimetro urbano in un spettacolare teatro. Per la prima volta, gli abitanti di Milano respirarono libertà, e la loro anima si affrancò dai carichi che l'avevano soffocata. Le cadenza del "boogie-woogie", chiamato familiarmente "bughi-bughi", li aiutò a farlo.

Non mancò, ovviamente, qualche voce di dissenso, e pure autorevole. Vescovi e parroci si fecero sentire, e qualcuno si disturbò a sospettare che in questa catastrofe dei costumi ci fosse la complicità dei comunisti. I giovani comunisti di Casale Monferrato replicarono con stizza: "Noi balliamo, ma i primi frequentatori del ballo sono i democratici cristiani".

Non si ferma qui la febbre del ballo, e neppure si placa il fervore dei corpi, ma le armate della controffensiva moralista, che scorrazzerà in tutto il decennio successivo, comincia a serrare le fila. La *restaurazione* batte alla porta. Presto le luci della *festa* si spegneranno.

Non subito, c'è ancora un ultimo bagliore, o più che un bagliore, un lampo, uno squarcio di luce intensa: il trascinante "bughi-bughi" di Silvana Mangano in *Riso amaro*. La libertà guadagnata nel corso di questi pochi anni, che ha nel ballo un suo manifesto, conosce il suo apice nei movimenti seducenti di una giovane mondina.

Il film di Giuseppe De Santis sta giusto alla fine degli anni quaranta, quasi fosse il compimento di un'epoca e del suo spirito. Ma l'idea del film è di due anni prima. Nel '47 De Santis, di ritorno da Parigi, passando dalla stazione di Milano, incrocia un gruppo di mondine, in transito verso le risaie del novarese e del vercellese. Cantano "Amore mio non piangere". Molte di loro sono poco più che ragazze. Il regista le osserva a lungo, le squadra, nota che quei corpi di ragazze-donne non sono per nulla sottomessi o avviliti dal durissimo lavoro che le aspetta (fino a 12 ore al giorno con i piedi nell'acqua e la schiena curva per un periodo di 40-45 giorni, con una paga in riso che attenua appena la fame). Cantano a squarciagola, serrandosi in gruppo, esibendo una gaia sfrontatezza.

De Santis, che è un predatore d’immagini, rimugina a lungo quello che ha visto alla stazione di Milano. Ma non riesce a dargli una cornice. Sono molte le immagini di questi anni che non trovano pace.

Poi arriva *Gilda*. De Santis ha visto da poco il film di Charles Vidor, dove Gilda è Rita Hayworth, dea quasi irraggiungibile, abito lungo e scuro e lunghi guanti di velluto, che lascia cadere con calcolata noncuranza solcando lo spazio di un’elegante bisca di Buenos Aires.

Cosa c’entra con le sue mondine? La dissestata realtà italiana fa pressione, i sentimenti sono in subbuglio. Con una piroetta dell’immaginazione, il regista sposta Gilda nelle risaie del vercellese, niente abito lungo, niente guanti, ma pantaloncini corti e attillati, quelli stessi con cui si lavora in risaia, nessun ambiente ovattato, ma uno spazio agricolo che si estende appena oltre il muro di cinta della cascina, ai limiti della risaia, tutt’attorno il popolo delle mondine e i loro “caporali”.

Il ballo della Mangano, non ancora diciottenne, è di una straordinaria dirompenza fisica. Ma sarebbe di poco conto considerarlo soltanto come un’espressione particolarmente forte di erotismo. C’è molto altro in quei gesti: Gilda mette i piedi nella risaia perché vuole la donna protagonista. Con il “bughi-bughi” di Silvana Mangano il suo corpo comincia a parlare. E il ballo partecipa alla trasformazione del Paese. O forse la promuove.

Fonti

Anna Tonelli, *E ballando ballando. La storia d’Italia a passi di danza* (1815-1996), Franco Angeli, Milano 2000.

Mario Avagliano e Marco Palmieri, *Dopoguerra. Gli italiani fra speranze e disillusioni (1945-1947)*, Il Mulino, Bologna 2019.

Adriano Botta, “Il 25 aprile? Festeggiamolo ballando”, “L’Espresso”, 7 aprile 2015.

Silvia Pagni, “Riso amaro di Giuseppe De Santis”, “Il Mondo degli archivi”, 28 febbraio 2014.

Leggi anche

Storia d'Italia attraverso i sentimenti (1) | Le paure di Napoli

067_mangano.jpg

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto. Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO