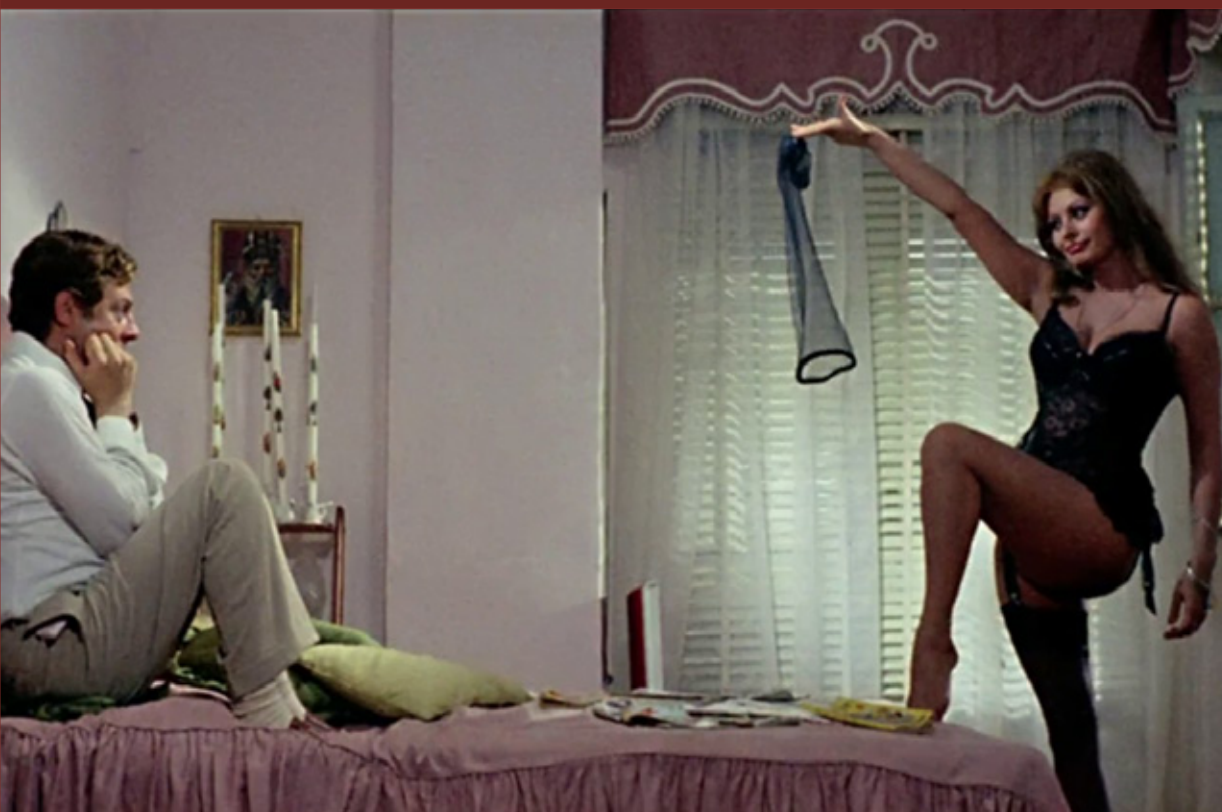


STELLE DI MEZZO SECOLO: DIVISMO E RAPPRESENTAZIONE DELLA SESSUALITÀ NEL CINEMA ITALIANO (1948-1978)

A CURA DI
LAURA BUSETTA E FEDERICO VITELLA



SCHERMI
STORIE E CULTURE DEL CINEMA
E DEI MEDIA IN ITALIA



ANNATA IV
NUMERO 8
luglio
dicembre 2020



Schermi è pubblicata sotto Licenza Creative Commons



SCANDALOSA MARIA. LA RIVOLUZIONE SESSUALE DI MARIA SCHNEIDER TRA CINEMA E CARTA STAMPATA

Alberto Scandola (Università degli Studi di Verona)

«The sulphurous actress», «L'enfant perdue du cinéma», «The woman of "Last tango"»: this is how the media defined Maria Schneider, the French actress who gained international renown for her performance in "Last tango in Paris" at the age of 19. The role, written by Bernardo Bertolucci, undoubtedly marked Schneider's image and turned this fresh young woman into an icon of rebellious free love ("Cari genitori") and the symbol of female emancipation ("Io sono mia"). During her meteoric passage through European stardom, Schneider also scandalized Italy's conservative society. This article focuses not only on the actress's "persona", but also on the reception of Schneider's sexual life in the Italian press, where she was compared to Juliette Loursange, De Sade's nymphomaniac character.

KEYWORDS

Maria Schneider; feminism; European stardom; nudity; scandal; Italian press

DOI

10.13130/2532-2486/13177

«I just wanted to be an actress»
(Marilyn Monroe)

«L'icona degli anni Settanta», «L'enfant perdue du cinéma», «L'attrice sulfureuse»¹, ma soprattutto «La donna dell'*Ultimo tango*». Queste sono le etichette incollate a uno dei corpi al contempo più trasgressivi e meno nudi di un decennio, gli anni Settanta, che vede trionfare anche sul fronte della moda un nuovo canone di bellezza. L'onda lunga della rivoluzione Bardot – non a caso madrina degli esordi della giovane Maria² – sfocia nella costruzione di una tipologia femminile dove la trasgressione nasce innanzitutto nel rifiuto dei codici imposti dalla necessità di soddisfare il piacere visivo maschile. In molte delle fotografie oggi disponibili sul web, catturate durante *photocall*, presentazioni

¹ Schneider, 2019: 15.

² Una volta lasciata la casa materna, la quindicenne Maria venne ospitata per due anni da Brigitte Bardot, che la introdusse nel mondo del cinema francese. Dopo la morte, avvenuta nel 2011, fu sempre Bardot che si incaricò di pagare le spese funebri.

di film o conferenze stampa, l'aspetto di Maria Schneider è quello di una hippie trasandata, ritrosa e dimessa: le mani in tasca, l'aria smarrita di chi cerca di proteggersi dagli sguardi altrui nascondendo le proprie forme dentro jeans o maglioni troppo larghi.

Dal mio intervento vorrei che emergesse proprio questo: non tanto e non solo la *scandalosità* di questo corpo, ma anche la sua vulnerabilità, la sua grazia e soprattutto il modo in cui la sua bellezza triste è stata rappresentata, criticata, strumentalizzata e discussa in un contesto culturale, quello dell'Italia degli anni Settanta, in cui «la rivoluzione sessuale si manifestò in modo parziale e distorto»³. Accanto a Ornella Muti, icona di una femminilità moderna in quanto indipendente dai modelli del patriarcato, Maria Schneider è forse la star più identificabile con i mutamenti in corso⁴. Ma a differenza di quella della «sposa bambina»⁵, la bellezza di questa ventenne parigina è umbratile, spenta, scontrosa. Una bellezza trovata per caso e un caso trasformato – per citare una battuta pronunciata dall'attrice in *Ultimo tango a Parigi* (1972) di Bernardo Bertolucci – «in destino»: «On changera le hasard en destin», dice Jeanne al suo promesso sposo.

Che cosa resta di Maria Schneider oggi, a dieci anni dalla morte? Nulla⁶, o quasi. Se digitiamo il suo nome sul motore di ricerca di YouTube ci viene proposta, tra le clip, la celebre “scena del burro”, a conferma di come il fantasma di *Ultimo tango a Parigi*, recentemente ispiratore di un acceso dibattito femminista sui social network⁷, costituisca quasi la parte per il tutto dell'immagine pubblica dell'attrice, irrimediabilmente ingabbiata nel tipo dell'erotomane disinibita e dissoluta. Per un'icona del cambiamento e della trasgressione – una trasgressione incarnata, come vedremo, più nella vita che sullo schermo – si tratta di un destino in qualche modo beffardo. Utilizzata dalla società dello spettacolo per rovesciare alcuni tabù o stereotipi della società borghese, Maria Schneider si è trovata, in realtà, a incarnare due dei cliché più comuni nella storia dello *star system* cinematografico. In primo luogo, la reificazione del corpo femminile, erotizzato, truccato e configurato nei testi filmici e perifilmici al fine di soddisfare prima le ragioni dell'arte (Bertolucci) e poi il desiderio maschile

³ Gundle, 2007: 311. Sul tema si veda anche Azara, 2018.

⁴ Sulle modalità con cui il cinema europeo ha intercettato le inquietudini del Sessantotto si vedano: Tovaglieri, 2014; Della Torre; Siniscalchi, 2013; Cavalluzzi, 2008.

⁵ Cfr. Scandola, 2008.

⁶ La letteratura critica sull'attrice è inesistente. L'unico tentativo di inquadrare la figura di Maria Schneider da un punto di vista storico-artistico risale al 1980: cfr. Douin, 1980. È curioso notare come nel recente studio di Guy Austin (2003), dedicato alle star del cinema francese del secondo dopoguerra, il nome di Maria Schneider non compaia neppure, sostituito da quello, indubbiamente meno trasgressivo, di un'altra Schneider (Romy).

⁷ Mi riferisco al tweet pubblicato da Jessica Chastain sul proprio profilo ufficiale (@jes_chastain) il 3 dicembre 2016 in aperta polemica con i fan del film di Bertolucci: «To all the people that love this film- you're watching a 19yr old get raped by a 48yr old man. The director planned her attack. I feel sick». Nel 2018 l'associazione femminista *Non una di meno* ha reagito alla notizia della morte di Bertolucci con un tweet dedicato all'attrice: «Complicità tra maschi, sopraffazione fisica e psicologica, abuso di potere... la storia della scena di *Ultimo tango a Parigi* è quella di uno stupro. Oggi ricordiamo #MariaSchneider che rimase per sempre segnata da quella violenza. #BernardoBertolucci».

(«Playboy» e «Playmen»). In secondo, il *topos* della stella bruciata troppo presto, come osservò all'epoca anche il «New York Times»: «Her life as she frankly but groggily relates it in her cornflower blue Sherry Netherland suite, which reeks of roses and marijuana smoke, is something right out of “Too Much, Too Soon.” Illegitimacy, a miserable childhood, hard drugs, bisexuality, an overwhelming fascination-fear of death à la James Dean»⁸. Infanzia triste, assenza del padre, dipendenza dalla droga, bisessualità e attrazione per la morte: ci sono tutti gli ingredienti amati dall'industria per costruire, o meglio per inventare, le sue stelle. Ma in questo caso, a quanto pare, non si trattò di una costruzione bensì di una semplice dislocazione del *vero* dalla vita allo schermo. «I know – continua la reporter del New York Times – it sounds like Hollywood starlet gibberish, but it seems to be the truth. According to Bernardo Bertolucci, director of “Last Tango in Paris,” “Maria is never false. She doesn’t know falsity”»⁹.

Quest'affermazione apre tutta una serie di interrogativi delicatissimi, che per ovvi motivi non è possibile esaurire in questa sede. Il mito renoiriano dell'attore vero e del set aperto al reale¹⁰ si incrocia (e si scontra) con le esigenze mitopoietiche dello *star system*, che utilizza alcune caratteristiche del personaggio di Jeanne – e in particolare la sua innocenza, la sua gaiezza, la differenza d'età con il personaggio di Paul – per plasmare un'icona bifronte. Da un lato, la ragazza vissuta che ha già bruciato le tappe («I’ve done more than most people of my age», ha dichiarato Schneider al «New York Times»¹¹) e dunque può fungere da perfetto modello di emancipazione sessuale e sociale. Dall'altro, la bambina indifesa e insicura, una sorta di cappuccetto rosso (e mi riferisco al gioco erotico a cui alludono Paul¹² e Jeanne nel film di Bertolucci) che avrebbe voluto solo dei ruoli leggeri – come ha ammesso al microfono di Delphine Seyrig in *Sois belle et tais toi* (t.l. *Sii bella e stai zitta*, 1981) – e invece è stata costretta a fuggire dai lupi cattivi del mondo del cinema. A questo *bright side* di Jeanne, libertina che gioca con il sesso ma alla fine sceglie il matrimonio, allude paradossalmente anche un passaggio della memoria difensiva presentata, in sede processuale, dall'avvocato Luigi di Majo, secondo il quale «Paul non ha sodomizzato una donna, ma le istituzioni di quella società della quale Jeanne è ancora l'espressione nel momento in cui ha osato pronunciare la parola famiglia»¹³. Schneider, dunque, come simbolo di tutto e del contrario di tutto, oggetto di un desiderio sessuale che, come ha osservato anche Geneviève Sellier¹⁴, molto spesso è semplicemente nascosto dietro le ragioni dell'arte: il cinema in cui si muove Schneider, da Bertolucci a Garrel, è infatti un cinema prodotto da autori di sesso maschile che assoggettano il corpo della star al potere del loro sguardo.

⁸ Klemesrud, 1973: 13.

⁹ Klemesrud, 1973: 13.

¹⁰ Jean Renoir è stato tra i primi ad affermare, sul piano non solo pratico ma anche teorico, il potere rivelatore dell'immagine cinematografica, impossibile da determinare a priori in quanto contaminata dall'apertura del set all'imprevedibile e al caso. Cfr. Godier, 2003.

¹¹ Klemesrud, 1973: 13.

¹² Sui risvolti misogini del personaggio interpretato da Brando si veda Forshaw, 2015: 122.

¹³ Di Majo, 2013: 65.

¹⁴ Cfr. Sellier, 2005.

Riascoltiamo una dichiarazione dell'attrice tratta dal già citato film-inchiesta di Seyrig:

Je ne reçois que des rôles de schizophrénique, folle, lesbienne, meurtrière, des rôles que je n'ai vraiment pas envie de faire maintenant. Je voudrais faire des films plus légers, comme par exemple *Céline et Julie vont en bateau...* [...] Et aussi faire des films avec des hommes [...] qui soient de mon âge. Nicholson c'est mieux que Brando, mais c'est pas ça.

Molti di questi ruoli vengono rifiutati a riprese già iniziate, con il risultato di fomentare ancor di più l'appetito morboso della stampa scandalistica. Tra le fughe più celebri ricordiamo l'allontanamento volontario dai set di *Caligola* (1979) di Tinto Brass e *Cet obscur objet du désir (Quell'oscuro oggetto del desiderio)*, 1977) di Luis Buñuel, seguiti con interesse da quotidiani come il «Corriere della Sera» e «La Stampa». Per quanto riguarda la querelle con Tinto Brass, accusato di aver apostrofato in maniera violenta l'attrice durante un litigio, risultano interessanti anche le dichiarazioni del regista, secondo il quale Schneider si dimostrò semplicemente incapace di recitare senza «personificare» il personaggio: «Lei è venuta da me coi suoi jeans, le mani in tasca, il maglioncino stinto. Io l'ho messa in costume e ho visto che di quelle mani lei non sapeva che fare. Le teneva già, a penzolini. Non riusciva a calarsi nel personaggio. Lei recitava Maria Schneider. E aveva anche un blocco fisiopsicologico»¹⁵. Un blocco che l'attrice, più scandalizzata che scandalosa, ha giustificato come un semplice disgusto: «Avevo accettato di lavorare in *Caligola* perché mi avevano promesso 120 milioni e perché doveva essere un kolossal artistico. Non pensavo certo fosse il compenso per prostituirmi»¹⁶.

Emerge dunque in modo netto una contraddizione tra le parole¹⁷ e le azioni della giovane stella. Una contraddizione sottolineata, nel 1975, anche da un lettore di «Playmen» sorpreso dal fatto che l'attrice avesse deciso di accompagnare, sulle pagine della medesima rivista, le sue pose erotiche con un'intervista dai forti toni accusatori nei confronti del maschilismo dell'industria cinematografica, colpevole – nelle persone di Marlon Brando e Bernardo Bertolucci – di aver «giocato» con le sue reazioni emotive durante la celebre «scena del burro». Convinto di ritrovare «la replica, magari ancora più succulenta, delle clamorose affermazioni di lesbismo pronunciate dopo l'uscita di *Ultimo Tango*»¹⁸, il lettore – incapace di comprendere le logiche che regolano il consenso e la (scarsa) autonomia decisionale di alcune star¹⁹ – resta deluso dallo spazio che l'attrice dedica alla sua passione per l'arte e per il cinema d'autore, con dichiarazioni del tipo «*Il conformista* mi annoia» o «*Prima della*

¹⁵ Citato in [s.n.], 1977: 19.

¹⁶ Schneider è citata in Quarantotto, 1976: 274.

¹⁷ Anche poco prima di morire Maria Schneider ha dichiarato che sul set parigino fu vittima di una violenza psicologica da parte del duo Brando-Bertolucci: cfr. *I Felt Raped by Brando*, intervista di Lina Das a Maria Schneider pubblicata il 19 luglio 2007 nell'edizione on line del «Dailymail»: dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-469646/I-felt-raped-Brando.html (ultima consultazione 9 dicembre 2020).

¹⁸ Biroli, 1975: 5.

¹⁹ Sulla star intesa come «polisemia strutturata», nonché come combinazione di immagine, prodotto e capitale si vedano Dyer, 1979 e Jandelli, 2007.

rivoluzione è un film puro». «Ma allora – si chiede l’uomo – questa Schneider non è quella scatenata che ci era stata dipinta, o che si era dipinta da sola?»²⁰. La confusione nasce dal fatto che, al pari di «Playboy» – che due anni prima aveva corredato la nudità campestre della star con un articolo firmato dalla stessa attrice – «Playmen» lavora a un solo obiettivo: ripulire l’immagine di Schneider dal burro e dal trucco di Bertolucci e presentarla come una ragazza candida, pura come l’acqua di un ruscello e fresca come l’erba di un prato, due degli sfondi naturali scelti per il set fotografico²¹. «Maria – scriveva Luigi Arcari dalle pagine di «Playboy» – è tutt’altro che un individuo negativo: è sincera, ha il coraggio di quello che dice, è ingenua... è onesta al punto da non volere monetizzare la sua improvvisa fama»²². Due anni dopo «Playmen» rincara la dose, cercando di mettere in evidenza, sotto le vesti (sporche) del personaggio, il candore «di una giovane donna molto bella, molto vera, con molti problemi e con molto coraggio [...]. Una simpatica, bellissima ragazza che ha, come tutti, un grande bisogno d’amore»²³. Appare evidente come le fotografie scattate da Raymond Depardon siano funzionali a mitigare la carica erotica del sex symbol in modo tale da produrre, nella *star image*, un rovesciamento di segno: dalla colpevolezza all’innocenza, dalla malizia all’ingenuità. Quella stessa ingenuità che, probabilmente, aveva permesso alla figlia illegittima di Daniel Gélín di superare i casting per *Ultimo tango a Parigi*, seducendo Bertolucci non solo grazie all’aria da Lolita, accentuata dal contrasto tra il corpo da donna e il viso da ragazzina, ma anche in virtù della naturalezza dimostrata nello screening test del nudo. Perché quella di Maria Schneider – stando all’operazione di riscrittura attuata dalle due riviste qui citate – non appare una vera e propria nudità, ovvero un evento in grado di provocare scandalo e disturbo, ma piuttosto una semplice «assenza di vesti», quella che Giorgio Agamben²⁴ ha definito «nuda corporeità». La giovane Maria, insomma – la ragazza con il «musetto da bambina capricciosa»²⁵ che dice di essere nata libera e di volere restarlo²⁶ – incarnerebbe, in un certo senso, la condizione della donna prima del peccato originale: senza abiti, senza trucco, coperta solo dalla veste della Grazia. Per verificare tale ipotesi analizziamo la circolazione dell’immagine di questo sex symbol nel paesaggio mediale italiano degli anni Settanta²⁷, ovvero in quell’epoca in cui, come ha osservato Peppino Ortoleva²⁸, la pornografia, favorita dalla progressiva laicizzazione del Paese, completa il suo processo di liberalizzazione radicandosi nel consumo di massa e acquisendo rapidamente una natura trans-mediale. Cominciamo dall’appartamento parigino di Passy, dove tutto ha avuto inizio.

²⁰ Biroli, 1975: 5.

²¹ Per un approfondimento del ruolo svolto dalle riviste erotiche nell’industria culturale degli anni Settanta rimando a Maina, 2020.

²² Arcari, 1973: 116.

²³ [s.n.], 1975: 37.

²⁴ Cfr. Agamben, 2009.

²⁵ Arcari, 1973: 116.

²⁶ Schneider, 1973: 120.

²⁷ Sui mutamenti dei costumi e sul modo in cui i media hanno raccontato la rivoluzione sessuale si vedano Balestrini; Moroni, 2003; Ortoleva, 2009: 186-188.

²⁸ Cfr. Ortoleva, 2009.

I. FATALE E FETALE: MARIA SULLO SCHERMO

Nell'accostarsi a *Ultimo tango a Parigi* si rischia di essere fagocitati da quella che Pierpaolo De Sanctis ha definito «l'intricata fenomenologia extra-testuale del film»²⁹, fenomeno di costume, *succès de scandale*, ma soprattutto fatto culturale in grado di ridefinire le coordinate del senso del pudore nel nostro Paese. Per la prima volta, in effetti, – come opportunamente sottolineò Pauline Kael³⁰ – viene proposto un modello di relazione sessuale che rovescia i rapporti di forza tipici della società patriarcale: da dominante, il maschio diventa dominato, denudato nelle sue fragilità e votato all'autodistruzione. «Era come – ha osservato Mario Sesti – se qualcuno scuotesse radicalmente, alle fondamenta, delle certezze che probabilmente ci vengono con il nostro stesso DNA sociologico, non giuridico»³¹.

L'analisi del segno attorico di Maria Schneider, o meglio, della configurazione del suo corpo nello spazio pittorico del film ci obbliga a prendere in considerazione innanzitutto il progetto estetico che feconda l'opera, ovvero il confronto cinefilo del regista con il proprio pantheon cinematografico: classicismo vs modernità, finzione vs verità, attore del Metodo vs attrice presa dalla strada. La vecchia Hollywood (Brando), insomma, seduce la giovane Europa (Schneider), la possiede e poi muore. Adottando il linguaggio del cinema-verità, ovvero piano sequenza e suono in presa diretta, Bertolucci documenta il lavoro di questa morte sul corpo decadente di un attore che costringe il personaggio ad aderire alla propria persona e il regista ad accettare soluzioni performative diverse da quelle pattuite: «Non esiste – ha detto Bertolucci – nulla di più emozionante di un attore che non fa quello che dice il regista. Si tratta di creare una gabbia che lasci gli attori infinitamente liberi»³². Ma da qui nascono una serie di interrogativi: davvero la performance di Maria Schneider si configura come un'innovazione rispetto ai (vecchi) codici del Metodo messi a nudo da Brando? Quale gabbia delimita la sua «infinita libertà»?

Sin dalla prima sequenza il rapporto con Brando è costruito all'insegna del conflitto tra staticità e movimento. Se Brando è colto spesso in pose che denotano l'inerzia e la stanchezza del personaggio, Schneider – come quasi tutti i corpi della modernità³³ – si muove in modo centrifugo, errando tra interno (cinema-verità) ed esterno (cinema nel cinema) alla ricerca del proprio personaggio. Nel modo di abitare gli spazi e soprattutto nel modo di percorrerli però – più che camminare, corre – Schneider sembra arrivare direttamente dai marciapiedi di Truffaut o del primo Godard. E, come quello delle ragazze della *nouvelle vague*, il suo è un corpo più vestito che nudo. L'unico nudo integrale ci è infatti offerto nella sequenza del bagno, ovvero in uno dei tempi morti del racconto o quanto meno in un momento non direttamente funzionale all'eccitazione dello spettatore, anche se pur sempre carico di risonanze incestuose:

²⁹ De Sanctis, 2011: 204. Sulla ricezione e sulla forza eversiva del film di Bertolucci si vedano anche Legrand, 1973; Mellen, 1973; Turrone, 1973.

³⁰ Cfr. Kael, 1972.

³¹ Sesti, 2013: 36.

³² Dichiarazioni di Bernardo Bertolucci tratte dai contenuti extra dell'edizione italiana DVD del film, citate da Scandola, 2011: 109.

³³ Cfr. Scandola, 2020: 63-85. Sulla relazione tra autore e attore nel cinema moderno si veda anche Jandelli, 2007: 146-160.

Paul/Brando passa la spugna insaponata sul seno dell'amante come un padre (non) farebbe con la figlia.

Più che un certo immaginario erotico, in realtà, Schneider sembra incarnare il colto immaginario cinefilo dell'autore³⁴. Alcuni esempi: Jeanne corre tra le vie di Parigi come la Catherine di *Jules e Jim* (*Jules et Jim*, 1962) di Francois Truffaut, si rotola per terra come Mouchette (*Mouchette, Mouchette - Tutta la vita in una notte*, 1967) di Robert Bresson e bagna di pioggia il vestito da dark lady hollywoodiana. Non stupisce, allora, che la gabbia cui allude Bertolucci in merito al metodo di direzione non sia da intendere come una limitazione gestuale o performativa, quanto semplicemente un'operazione di messa in quadro. Pur libero di muoversi nello spazio, il corpo dell'attrice è continuamente amputato, segmentato, reinquadrato da strutture d'ambiente di sapore ophülsiano (finestre, porte, vetri, veli) e la sua infinita libertà finisce dove comincia quella della cinepresa, che non esita a soddisfare il piacere voyeuristico dello spettatore simulando un contatto tattile con la carne nuda. Penso, ad esempio, alla panoramica dal basso verso l'alto sulle gambe dell'attrice, nella scena in cui Jeanne solleva l'abito nuziale mostrando il pube a Paul.

Schneider sembra libera di esprimere tutto il proprio talento drammatico solo nella seconda parte del film, a partire dal momento in cui Jeanne, trovando l'appartamento vuoto, infrange quella sorta di mostro baconiano rappresentato dal mobile ricoperto dal lenzuolo bianco. Bertolucci sostituisce la pratica del frammento con quella del pedinamento in modo tale da cogliere, sul volto dell'interprete, anche le più piccole vibrazioni della mimica. Sconvolta per l'assenza di Paul, la ragazza si inginocchia a terra e china il capo sino a toccare il pavimento, replicando così la posizione fetale adottata al termine del primo amplesso nell'appartamento e anche, qualche giorno dopo, a conclusione di un rapporto autoerotico (*fig. 1*). Forse «Playboy» e «Playmen» avevano ragione: l'«astro nascente» dai capelli ricci e ispidi non è un frutto del peccato e nemmeno una Emmanuelle ante-litteram, ma semplicemente «una ragazza piena di gioie e di sofferenze»³⁵.

L'immagine di questa creatura fragile, rannicchiata in una posa più amniotica che erotica, circherà *on screen* molto più di quanto farà il seno nudo, svelato solamente, nel 1979, in una scena saffica di *Een Vrouw als Eva* (*Una donna come Eva*, 1979) di Nouchka Van Brakel, dove Schneider seduce non un affascinoso vedovo bensì un'annoiata madre di famiglia. Ma prima di recuperare l'aura *fatale*, l'attrice offre la propria opacità all'occhio di Michelangelo Antonioni – che la filma in un raccoglimento “fetale” al termine di una scena di conversazione con Jack Nicholson in un giardino andaluso (*Professione: reporter*, 1975) – e a quello di Jacques Rivette, che in *Merry-Go-Round* (1981) amalgama il suo corpo scontroso con quello, altrettanto sensuale, di un'icona dell'underground come Joe Dallesandro. In entrambi i casi la “scandalosità” è decostruita in modo tale da far emergere caratteristiche non esattamente consone al tipo della *fille fatale* come la carenza di affetto, il bisogno di protezione e l'assenza di pulsioni erotiche. Quando Locke (Jack Nicholson) racconta la parabola del cieco che

³⁴ Come ha osservato Tanya Krzywinska, «sexual performance is deeply over-determined and laden with ambiguous coding and resonance; requisite values to claim the film as art cinema» (Krzywinska, 2006: 221).

³⁵ [s.n.], 1975: 37.

Fig. 1 – Fotogramma da “Ultimo tango a Parigi” (1972) di Bernardo Bertolucci.



prima riacquista la vista e poi, disgustato dal mondo, si acceca nuovamente, Schneider offre alla cinepresa di Antonioni, che la inquadra in primo piano, le vibrazioni di un paesaggio increspato da un'angoscia sottile, misteriosa, impossibile da verbalizzare. Più imbronciato che sconvolto invece, nel film di Rivette, è il volto di Léo che, raggomitolata nel letto e coperta fino al mento, racconta all'asessuato Ben/Dallesandro la storia della sua disperata solitudine.

Vulnerabile e desideroso di protezione è anche il corpo di Michelle in *Jeune fille libre le soir* (*Baby Sitter - Un maledetto pasticciaccio*, 1975) di René Clément, la studentessa rapita a Roma assieme al bambino che avrebbe dovuto sorvegliare e violentata dal suo aguzzino. Avvolta dall'inizio alla fine in un vestito rosso tanto castigato quanto fiabesco e imbruttita da un trucco che sembra volerne cancellare il passato di sex symbol, la Schneider post-*Ultimo tango* appare dunque una creatura fragile e indifesa, pura, innocente e ingenua come cappuccetto rosso. Come ha dimostrato Linda Williams³⁶, anche il melodramma – al pari del film erotico – è un «body genre», ma i segni scritti sul corpo di questo personaggio rappresentano qualcosa di inedito nella *star image* dell'attrice: nell'arco di soli tre anni, la scandalosa Maria è dunque passata dal piacere al dolore, dalla seduzione alla regressione, dall'orgasmo al pianto.

³⁶ Cfr. Williams, 1991: 2-13.

II. MARIA SULLA STAMPA, O LE PROSPERITÀ DEL VIZIO

Proprio durante le riprese del film di Clément, il 17 febbraio 1975 in Italia esplose lo scandalo Schneider. Le principali testate nazionali costruiscono, a partire da un fatto di cronaca – una disputa con la fidanzata Joan Patrice Townsend all'aeroporto di Fiumicino – il secondo capitolo dell'epopea di un'antidiva ormai più scandalosa nella vita che sullo schermo. Smoderata, secondo i più, sarebbe stata la scelta dell'attrice di abbandonare il set di Clément per farsi ricoverare nella stessa clinica psichiatrica che aveva preso in cura la fidanzata. Il tutto con somma soddisfazione dei paparazzi – felici di poter immortalare i volti delle due amanti al di là delle sbarre – e altrettanta irritazione dei benpensanti, come si evince dalla risposta di Gianna Preda a un lettore de «Il Borgheese», testata nota per le sue posizioni estremamente conservatrici. In merito alla presunta indecenza della sventurata Maria, la giornalista si dimostra stupita dal fatto che «due sozzone abbiano potuto riunirsi in un manicomio con il permesso delle autorità ed esibirsi in atteggiamenti squallidi e rivoltanti»³⁷. Emblematico dell'attenzione pruriginosa di cui gode la «selvaggia»³⁸ è però il pamphlet confezionato da Luigi Compagnone sul «Corriere della Sera», un articolo condito da coltissimi riferimenti letterari come il parallelismo tra la dissipatezza morale della Schneider e quella di Juliette Lorsange, la sorella di Justine, l'eroina bisessuale e depravata del marchese De Sade (*Juliette, ovvero le prosperità del vizio*, 1801). Leggiamone un passaggio:

Per trovare qualcosa di analogo alla relazione tra Maria e Patrice, e soprattutto per capirne l'ideologia, bisognerà forse risalire a Juliette Lorsange e Lady Clairwill, le due eroine di De Sade. [...] Maria è meno complicata di Juliette [...]. Pure rimane il sadismo: «Ti ho usata, non mi servi più». [...] Come Juliette, anche Maria percorre l'Europa, libertinaggio e cosmopolitismo essendo le sue componenti primarie. E come Juliette finisce per cadere in Italia.³⁹

Alle parole di Compagnone fanno eco, sempre sul prestigioso quotidiano nazionale, quelle a dir poco omofobe di Luca Goldoni, che nell'articolo di spalla *Ultimo tango romano* ironizza sulle bizzesse lesbiche di un'attrice che «fino a poco tempo prima giocherellava col burro e si tagliava le unghie intrattenendosi con un anziano signore di sesso diverso»⁴⁰. Critica è anche «La Stampa», secondo cui l'attrice avrebbe trasformato una vicenda privata in una «storia troppo sexy»⁴¹ ma priva di elementi in grado di soddisfare il piacere visivo dei lettori. «Capelli unti, viso sfatto, il bel seno dell'*Ultimo tango* nascosto sotto un golfaccio peloso»⁴², Maria sembra infatti solo la brutta copia del sex symbol che aveva infiammato il Paese tre anni prima. Se morbida è la posizione del «Corriere d'Informazione», che cerca di giustificare i presunti atti osceni come il tentativo

³⁷ Preda, 1975: 697.

³⁸ Cfr. C.S., 1987: 45.

³⁹ Compagnone, 1975: 3.

⁴⁰ Goldoni, 1975: 1.

⁴¹ M.A., 1976: 11.

⁴² M.A., 1976: 11.

di riempire un vuoto affettivo troppo grande⁴³, durissima è invece, di nuovo su «Il Borghese», la condanna di Franco Jappelli, che si chiede *Chi protegge «Maria la zozzona»?*:

La Townsend [sic] e la Schneider hanno dato pubblico spettacolo dei loro amori lesbici [...]. Per molto meno, anche nel recentissimo passato, si espellevano gli stranieri o li si arrestava. Questa volta, nulla. Anzi, il letto per la lesbicata è stato offerto a spese della Regione Lazio. Come mai? Forse perché Maria la zozzona e i suoi amici sono tutti sotto le ali protettrici del produttore socialista Carlo Ponti?⁴⁴

L'eco di questo scandalo sollecita, naturalmente, anche le reazioni della sinistra progressista e del movimento femminista. Eloquente, in questo senso, è la posizione di Adele Cambria, che su «La Stampa» dichiara di «non poter tacere il sentimento di rivolta che nasce dalla lettura della notizia per il modo in cui due donne vi vengono descritte, apprezzate (cioè disprezzate), condannate: e le si condanna essenzialmente come omosessuali, alla riprovazione moralistica unendosi poi il gusto inconfessabile del voyeur (maschio) che corre al cinema tutte le volte che un film promette scene di lesbismo»⁴⁵.

Inutili saranno, da qui in avanti, i tentativi effettuati dall'attrice per riabilitare la propria immagine, affidati per lo più a interviste rilasciate alla carta stampata: la «selvaggia» è diventata l'archetipo della trasgressione, simbolo perfetto di quello che Fausto Colombo ha definito «l'immaginario della contestazione»⁴⁶. Lo confermano, per fare solo tre esempi, un articolo del «Corriere della Sera» (dove un castissimo gesto di Sophia Loren viene definito «degno di Maria Schneider»⁴⁷), un trafiletto sulla pagina degli spettacoli di «La Stampa» (che a tre anni di distanza da *Ultimo tango a Parigi* descrive Schneider «ribelle introversa come sempre»⁴⁸) e due dossier di «Playboy» dedicati a Lilli Carati e a Paola Morra, stelline dell'erotismo nostrano giudicate in base a un confronto con il modello. Se Carati vanta addirittura una «straordinaria somiglianza in bello con la Schneider»⁴⁹, Paola Morra è, secondo le non profetiche parole di Alberto Lattuada, «un incrocio tra Caroline di Monaco e Maria Schneider»⁵⁰.

⁴³ «Adesso Maria ha provato anche ad essere innamorata e il caso ha voluto che il suo primo grande amore fosse di sesso femminile» (D.M., 1975: 12).

⁴⁴ Jappelli, 1975: 572.

⁴⁵ Cambria, 1976: 9.

⁴⁶ Cfr. Colombo, 2012.

⁴⁷ Scrive Lorenzo Bocchi: «Ne *La contessa di Hong Kong* l'avventuriera russa che viaggia sul transatlantico seduce il compagno di viaggio Marlon Brando con argomenti degni di Maria Schneider nell'*Ultimo tango* gettando fuori bordo il pigiama e il resto» (Bocchi, 1976: 5).

⁴⁸ W.R., 1978: 7.

⁴⁹ [s.n.], 1978b: 108.

⁵⁰ [s.n.], 1978a: 53.

III. CONCLUSIONI

Nonostante tutti gli sforzi, dunque, l'attrice che sognava di lavorare con Godard⁵¹ è rimasta, nell'immaginario collettivo, l'amante impudica dell'americano a Parigi. Solo un pubblico più ristretto – ovvero gli spettatori di *Cari genitori* (1973) di Enrico Maria Salerno, *Io sono mia* (1978) di Sofia Scandurra e *Cercasi Gesù* (1982) di Luigi Comencini – ha potuto cogliere le forti risonanze politiche di un corpo trasgressivo e rivoluzionario anche senza essere nudo. I personaggi forgiati da Salerno, Scandurra e Comencini, infatti, non sono ritratti in atteggiamenti provocanti o irrispettosi della morale comune, ma dicono cose forse ancora più irriverenti dei gesti o delle azioni compiute da Jeanne sul set di Bertolucci. L'operazione di *Cari genitori*, storia di una ragazza che scappa da casa per vivere la propria libertà sessuale, è interessante in quanto il corpo del sex symbol è assente per tutta la prima parte del film: quando appare non solo è vestito, ma è invitato unicamente a parlare, o meglio a pronunciare slogan sessantottini come «cerchiamo di uscire da questa macchina insensata che è la società. Cerchiamo di trovarne un'altra che sia un po' più in là, che abbia almeno un po' di senso». Più che un film con Maria Schneider, dunque, *Cari genitori* è un film sui discorsi sociali innescati dal suo corpo politico.

L'incarnazione forse più radicale degli ideali connessi a questo corpo, però, è costituita dal personaggio di Suna, la militante femminista che, in *Io sono mia*, invita la remissiva Vannina (Stefania Sandrelli) a liberarsi dal giogo patriarcale del marito e a inseguire il piacere dei sensi⁵². Quasi a voler distruggere definitivamente ogni residuo dell'antico appeal, qui Schneider appare in scena trascinandolo sulle stampelle un corpo ormai invisibile, in quanto interamente coperto da un largo abito bianco. Ma il *reaction shot*, in controcampo, sul volto di Stefania Sandrelli tradisce un forte sentimento di attrazione nei confronti della misteriosa ragazza, a conferma di come la *persona* di Schneider sia, alla fine degli anni Settanta, sempre e comunque evocatrice di erotismo, fascino e seduzione. Coinvolta *off screen* e in prima persona nelle lotte femministe, l'«actrice sulfureuse» non è più solo la ragazza dell'*Ultimo tango*. Ora è anche la donna che anche le donne possono amare.

Il ruolo di *Ultimo tango a Parigi*, in conclusione, ha indubbiamente condizionato la *star image* dell'attrice, chiamata successivamente a incarnare – in quanto dispositivo di sguardo sociale – le istanze di ribellione della meglio gioventù sessantottina, scivolando dall'amore libero (*Io sono mia*, *Cari genitori*) a quello lesbico (*Una donna come Eva*) per approdare alla lotta armata (*Cercasi Gesù*). L'immagine dell'antidiva libertina, rafforzata con somma prurigine da tutta la stampa nazionale, ha inevitabilmente finito per offuscare quella plasmata da Antonioni, Rivette e Clément, gli unici, in verità, capaci di rivelare la persona (e l'attrice) dietro il personaggio, mettendo a nudo le cicatrici nascoste sotto la pelle del sex symbol.

⁵¹ È quanto Schneider afferma durante l'intervista rilasciata a «Playmen»: cfr. [s.n.], 1975.

⁵² Per un approfondimento delle questioni inerenti ai *women's studies* e al cinema che ha cercato di raccontare il femminismo rimando a: Cardone; Filippelli, 2015; Mulvey; Backman Rogers, 2015; Pietropaolo; Testaferri, 1995; Kuhn, 1993.

Riferimenti bibliografici

- Agamben, Giorgio**
2009, *Nudità*, Nottetempo, Milano.
- Arcari, Luigi**
1973, *L'astro nascente*, «Playboy», a. II, n. 4, aprile.
- Austin, Guy**
2003, *Stars in Modern French Film*, Arnold, London.
- Azara, Liliosa**
2018, *I sensi e il pudore. L'Italia e la rivoluzione dei costumi (1965-68)*, Donzelli, Roma.
- Balestrini, Nanni; Moroni, Paolo**
2003, *L'Orda d'oro 1968-1977. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*, Feltrinelli, Milano.
- Biroli, G.**
1975, *L'intervista di Maria*, «Playmen», a. IX, n. 5, maggio.
- Bocchi, Lorenzo**
1976, *Scherzo a Sofia. Sosia nuda nei suoi film*, «Corriere della Sera», 20 dicembre.
- C.S.**
1987, *Maria Schneider, la selvaggia non parla più*, «La Stampa», 5 marzo.
- Cambria, Adele**
1976, *Schneider, lesbiche e guardoni*, «La Stampa», 2 ottobre.
- Cardone, Lucia; Filippelli, Sara (a cura di)**
2015, *Filmare il femminismo. Studi sulle donne nel cinema e nei media*, ETS, Pisa.
- Cavalluzzi, Raffaele**
2008, *Le immagini al potere: cinema e sessantotto*, Progedit, Bari.
- Colombo, Fausto**
2012, *Il paese leggero: gli italiani e i media tra contestazione e riflusso (1967-1994)*, Laterza, Bari.
- Compagnone, Luigi**
1975, *Copione di Sade per la Schneider*, «Corriere della Sera», 18 febbraio.
- D.M.**
1975, *Maria Schneider racconta*, «Il Corriere dell'Informazione», 4 marzo.
- De Sanctis, Pierpaolo**
2011, *Ultimo tango a Parigi*, in Adriano Aprà (a cura di), *Bernardo Bertolucci. Il cinema e i film*, Marsilio, Venezia 2011.
- Della Torre, Paola; Siniscalchi, Claudio**
2013, *L'ultima ondata: il sessantotto e il cinema europeo*, Studium, Roma.
- di Majo, Luigi**
2013, *La memoria difensiva presentata al dott. Paolo Colella*, in Antonella Massaro (a cura di), *Atti del convegno «Ultimo tango a Parigi quarant'anni dopo. Osceno e comune senso del pudore tra arte cinematografica, diritto e processo penale»*, Aracne, Roma 2013.
- Douin, Jean-Luc**
1980, *Comédiennes d'aujourd'hui. Isabelle Adjani, Isabelle Huppert, Dominique Laffin, Miou Miou, Christine Pascal, Maria Schneider*, Lherminier, Paris.
- Dyer, Richard**
1979, *Stars*, BFI, London; trad. it. *Star*, Kaplan, Torino 2003.
- Forshaw, Barry**
2015, *Sex and Film. The Erotic in British, American and World Cinema*, Palgrave MacMillan, London/New York.

Godier, Rose-Marie

2003, *Jean Renoir: l'acteur, le témoin*, «Double jeu. Théâtre/Cinéma», n. 1.

Goldoni, Luca

1975, *Ultimo tango romano*, «Corriere della Sera», 16 febbraio.

Gundle, Stephen

2007, *Bellissima. Feminine Beauty and The Idea of Italy*, Yale University Press, New Haven/London; trad. it. *Figure del desiderio*, Laterza, Roma/Bari 2007.

Jandelli, Cristina

2007, *Breve storia del divismo cinematografico*, Marsilio, Venezia.

Jappelli, Franco

1975, *Chi protegge Maria la zozzona?*, «Il Borghese», a. XXVI, n. 8, 23 febbraio.

Kael, Pauline,

1972, *Last Tango in Paris*, «The New Yorker», 28 October.

Klemesrud, Judy

1973, *Maria Says Her Tango Was Not Blue*, «New York Times», 4 February.

Krzywinska, Tanya

2006, *Sex and The Cinema*, Wallflower Press, London/New York.

Kuhn, Annette

1993, *Women's Pictures: Feminism and Cinema*, Verso, London/New York.

Legrand, Gérard

1973, *The Last Time I saw Hollywood*, «Positif», n. 148, mars.

M.A.

1976, *Finirà con un processo la storia troppo sexy della Schneider e amica?*, «La Stampa», 24 settembre.

Maina, Giovanna

2020, *Play, men! Un panorama della stampa italiana per adulti (1968-1975)*, Mimesis, Milano.

Mellen, John

1973, *Sexual Politics and Last Tango in Paris*, «Film Quarterly», vol. 26, n. 3.

Mulvey, Laura; Backman Rogers, Anna

2015, *Feminisms: Diversity, Difference and Multiplicity in Contemporary Film Cultures*, Amsterdam University Press, Amsterdam.

Ortoleva, Peppino

2009, *Il secolo dei media. Riti, abitudini, mitologie*, il Saggiatore, Milano.

Pietropaolo, Laura; Testaferri, Ada

1995, *Feminisms in the Cinema*, Indiana University Press, Bloomington.

Preda, Gianna

1975, *Indecenza*, «Il Borghese», a. XXVI, n. 9, 2 marzo.

Quarantotto, Claudio

1976, *Il cavallo di Caligola è un maiale*, «Il Borghese», a. XXVII, n. 39, 26 settembre.

[s.n.]

1975, *Senza trucchi*, «Playmen», a. IX, n. 5, maggio.

1977, *Playboy intervista Tinto Brass*, «Playboy», a. VI, n. 3, marzo.

1978a, *Giochiamo alla Morra*, «Playboy», a. VII, n. 2, febbraio.

1978b, *Quanto vali Lilli*, «Playboy», a. VII, n. 9, settembre.

Scandola, Alberto

2008, *Ornella Muti*, L'Epos, Palermo.

2011, *(In)finalmente liberi. Il lavoro di Bertolucci con gli attori*, in Adriano Aprà (a cura di), *Bernardo Bertolucci. Il cinema e i film*, Marsilio, Venezia 2011.

2020, *Il corpo e lo sguardo. L'attore nel cinema della modernità*, Marsilio, Venezia.

Schneider, Maria

1973, *Io, Maria*, «Playboy», a. II, n. 4, aprile.

Schneider, Vanessa

2019, *Tu t'appelais Maria Schneider*, Bernard Grasset, Paris [versione ebook].

Sellier, Geneviève

2005, *La nouvelle Vague: un cinéma au masculin singulier*, CNRS, Paris.

Sesti, Mario

2013, *Ultimo tango a Parigi come "La sagra della primavera". Lo shock di Bertolucci nella (e oltre la) storia del cinema*, in Antonella Massaro (a cura di), *Atti del convegno «Ultimo tango a Parigi quarant'anni dopo»*, Aracne, Roma 2013.

Tovaglieri, Alberto

2014, *La dirompente illusione: il cinema italiano e il Sessantotto (1965-1980)*, Rubettino, Roma.

Turroni, Giuseppe

1973, *Ultimo tango a Parigi*, «Filmcritica», a. XXIV, n. 231, gennaio-febbraio.

W.R.

1978, *La Schneider fa la contadina*, «La Stampa», 2 giugno.

Williams, Linda

1991, *Film Bodies: Gender, Genre and Excess*, «Film Quarterly», vol. 44, n. 4, Summer.

