

Rita Renoir.

Quando Artaud fa lo striptease

Renato Tomasino

Prima di raccontare dell'Arte di Rita Renoir, creatura sovversiva che ha sfidato i benpensanti e gli "intellettuali" impegnati del mondo intero per affermare il diritto della femminilità ad esibirsi e a farsi riconoscere come l'essenza più autentica dello spettacolo, dovremmo chiederci chi lei fosse in realtà e da dove venisse. E qui ci coglie lo sgomento, perché non lo sapremo mai con esattezza. Pare sia nata a Parigi nel '38 in una famiglia di agiata borghesia; la diceria che fosse nata nel '36 è sicuramente falsa, perché dovuta alle sue dichiarazioni rilasciate quando doveva nascondere i suoi quindici anni per essere ingaggiata nel '53 al *Casino de Paris* e pochi mesi dopo al *Crazy Horse*. Quello di Rita Renoir sarebbe, secondo lei stessa, il suo vero nome perché figlia non riconosciuta del grande regista Jean e nipote del pittore Pierre-Auguste, affermazione che in ogni caso tradisce l'amore per la regia e per le arti figurative da lei acquisito da autodidatta con il suo lavoro, dopo avere abbandonato gli studi a tredici anni. Vito Molinari, il grande regista di varietà e delle soubrettes, però asserisce che era di buona famiglia viennese e che si chiamava Rita Atlanta.¹ Le biografie su Internet la danno invece con dubbia sicurezza come tal Monique Bride-Étivant; mentre la voce curata da Mino Colao sul volume d'aggiornamento della *Enciclopedia dello Spettacolo* fondata da Silvio D'Amico non sembra nutrire alcun dubbio sul fatto che Rita Renoir sia parigina e si chiami così.² Di certo c'è solo che è deceduta nel 2016 e sepolta nel Cimitero Caucade di Nizza.

Ma ci piace credere alla favola del nome e delle origini da lei messa in campo, perché tradisce quel bisogno di paternità che ci pare sia la molla più interiore, e la più potente, della sua Arte; un'Arte che la porta ad erigersi come icona desiderabile, suscitatrice del desiderio dell'Altro al tempo stesso in cui all'Altro offre con la sua immagine le protesi fantasmiche di un'immaginaria castrazione originaria. La qualcosa ci pare sia proprio la quintessenza del femminile come *parure* ed esibizione tese a suscitare il desiderio maschile. Dunque, in tanta incertezza, vada pure bene per noi Rita Renoir, soprannominata la «tragédienne du strip-tease», colei che

¹ Vito Molinari, *Le mie grandi soubrettes*, Gremese, Roma 2017, p. 140.

² *Enciclopedia dello Spettacolo*, UNEDI, Roma, 1975, aggiornamento 1955-65 (voce "Rita Renoir", a cura di Mino Colao).

ha fatto dello strip-tease la sua auto-analisi e la sua necessità esistenziale esibite sulla scena. Queste considerazioni sembrano suffragate da quanto lei stessa avrebbe dichiarato al suo compagno Jean-Pierre George: un'infanzia trascorsa agiatamente ma lontana da un padre sempre assente; vissuta con balletti improvvisati in casa sulle musiche degli chansonniers allora in voga, ma nella più totale ignoranza della musica classica; un grande amore giovanile conclusosi tragicamente, un marito effimero che non si è curato di lei, del suo lavoro né delle sue relazioni.

Certo, divenuta famosa, Rita ha potuto fare diverse altre cose nella sua vita oltre allo spogliarello: ha fatto del cinema, e con registi di rilievo, fino al ruolo della giovane nevrotica in *Deserto Rosso* ('64) di Michelangelo Antonioni. Sulla scena nel '63 ha recitato nell'*Oreste* di Euripide al *Théâtre Recamier* per la regia di Gerard Vergés e lo stesso anno in *Les Amours de Médée* di Corneille al *Festival de Barentin* per la regia di Jean Serge, e poi tanto altro tra cui alcune divertenti e *glamour* commedie di autori contemporanei. Ma il successo più clamoroso l'ha ottenuto nel '65 alla prima assoluta della commedia *Du vent dans les branches de sassofras* di René Obaldia data al Théâtre Gramont con la regia di René Dupuy. In questa *pièce* parodica ed insieme affabulatrice sulla mitologia western, Rita, che è affiancata da Michel Simon, interpreta magistralmente la giovane prostituta india soprannominata in maniera allusiva «Petite-Coup-Sûr», ed è al tempo stesso bellissima e ingenua, sensuale e semplice, una creatura dolce e fantastica dall'intelligenza tutta da scoprire. Il critico del «Figaro Littéraire» la esalta come «la grand et belle surprise de la soirée [...] d'une comédie énorme et poétique qui ne connaît pas des moments bas»; e la definisce come personaggio «Jolie», «comique», «audace» ed elegante nei passi di recitazione di alcuni alessandrini come Théràmène (dalla *Phèdre* di Racine).³

Non mancano al carnet di Rita degli *happenings* secondo la voga instaurata dagli avanguardisti teatrali del tempo: uno riguarda l'*expo* del '64 del pittore Jean-Jacques Lebel al *Centre Americain* di Place de l'Odéon; un altro, estivo e vacanziero, la vede collaborare addirittura con Picasso per *La Désir attrapé par la queue* al Festival della «libera espressione» di Saint-Tropez del 1967. Un terzo è una sorta di breve commedia condotta con improvvisazioni, elaborata con il "suo" intellettuale situazionista Jean-Pierre George come primo atto da rappresentare con il secondo dato dal lungo strip di quasi un'ora *Le Diable*, in modo da offrire una serata piena e da solista al debutto parigino del '72 al *Théâtre de Plaisance* in occasione di quello *strip* che trionfalmente aveva attraversato la Francia e l'Italia.

Quel primo atto si chiamava *Un violon, des jarretelles et moi que dirait tout*: sulla scena di un elegante ambiente Louis XIV la vedette appare inguainata in una *mise* di satin nero lucido scollata e tagliata in modo da consentire l'esposizione

³ Ivi, p. 939.

delle lunghe gambe; lei racconta avvicinandosi al proscenio che la prima volta che ha fatto l'amore è stato incontrando in un locale un tipo con un grosso sigaro che le ha detto sbrigativamente «Andiamo!». Ma lei come poteva andare se era già «gluante» (per precedenti incontri?)... nel raccontare questo scabroso particolare si siede sulla sponda del proscenio, accavalla le cosce per lasciare filtrare gli sguardi dalla platea... poi continua: «è andato via senza parole...ed io nella mia stanza ho scritto sullo specchio col mio rossetto PUTE». La tristezza del “vissuto” personale sparisce di colpo dal suo volto quando chiede sorridendo: «Vi piace fare l'amore in tanti?». Quel che segue dipende dalla reazione del pubblico, come in una “commedia dell'Arte”. In ogni caso scenderà in platea, tra la gente, sollecitando singoli spettatori a caso perché si confessino, mettendo le loro gambe tra le sue lunghe e nivee. I più sono sconvolti, attoniti, e livide le signore che siedono loro accanto. Poi prende a trascinare tanti sulla scena, fino a venticinque, e imponendo loro di stare di schiena rispetto alla sala, verso la quale devono però rivolgere il viso, lascia vedere che dietro di loro li abbranca uno dopo l'altro per le gambe soffermandosi addosso eretta, e poi chinata...In realtà nulla succede ovviamente da parte sua, ma tutto possiamo immaginare e tutto può succedere nelle reazioni in sala e sul palcoscenico. Il sipario cala quando l'atmosfera è sufficientemente arroventata per goderci *Le Diable*, l'incredibile secondo tempo artaudiano di cui diremo.

Un *happening*, dunque, volgare, scabroso, non nuovo alle più azzardate *soubrettes* del varietà. Per esempio, stereotipie simili si riscontrano nelle performance d'avanspettacolo fino a Marina Marfoggia e dunque alla nostra TV! Tuttavia è un *happening* sviluppato sulla messa in gioco del proprio vissuto adolescenziale che ritorna, e poi del rischio, del “tutto può succedere”. Ha commentato Jean-Pierre George: «Cela fait partie du ces moments extraordinaires, comme quand je suis allé voir Wilson, *Le Regard du sourd*, ou *Orlando furioso* de Luca Ronconi. C'est cela: un très intense émotion, une tension, une joie de voir que ce type de spectacle était possible».⁴

Ma quali che siano le cose notevoli nel cinema, nel teatro drammatico, e nello *happening* della carriera di Rita, esse sono ben poca cosa rispetto ai meriti che la sua Arte dello *striptease* le ha acquisito nella storia del teatro novecentesco.⁵ Proveremo a renderne conto ripartendo dalla cosa in apparenza più futile: l'immagine della vedette. Infatti, presentandosi sulla scena della “avanguardia teatrale” Rita esibisce – caso inusitato – il fascino di una mirabile “plastica” corporea insieme a quello di un carattere orgoglioso e determinato, ponendosi dunque come una presenza quanto mai carismatica. La sua beltà longilinea ed elegante non disdegna

⁴ Jean-Pierre George, *Le Diable et la Licorne*, La table Ronde, Paris 2004, p. 116.

⁵ Renato Tomasino, *Storia del teatro e dello Spettacolo*, Palumbo, Palermo 2001, parte XII, cap. *Scintillanti falene*; Id., *C'era una volta la showgirl*, Odoya, Bologna, parte I, cap. *Il New Burlesque e lo Striptease parigino* (prossima pubblicazione).

delle “nuances” al posto giusto ed una “allure” elegante, altera, ma decisamente erotica. George asserisce che nel suo passo ci sia sempre, anche fuori dalla scena, una connotazione come di danza leggera e per questo l’ha soprannominata “la licorne”, ovvero l’animale fantastico che si favoleggiava che camminando danzasse.⁶ Il viso regolarissimo, le labbra dolcemente carnose, gli occhi lunghi ma con sguardo da giovane pantera sono incorniciati da una foltissima e tempestosa chioma rossa, e la pelle diafana è impreziosita, soprattutto sul décolleté, da efelidi appena percettibili, quasi si tratti di pagliuzze luminose spolverate lì ad arte.

Malgrado queste doti naturali Rita indugia sulla cosmesi valorizzante in particolare il nero attorno agli occhi così allungati ed il contorno della bocca, dichiarando apertamente che la cosmesi è la prima pratica di scena, sapiente e magistrale, necessaria alla creazione di una maschera iconica cui la vedette deve rispondere anche nella sua vita d’ogni giorno. Soprattutto lei, che subito è stata proclamata la “reine du strip-tease”, ovvero di quella pratica scenica futile quanto ambigua che però alla fine degli anni ’50 vede accorrere “le Tout-Paris”; anche artisti ed intellettuali quali i situazionisti, i lacaniani, i nouveaux philosophes, i narratori “du regard”, i cubo-futuristi eredi delle avanguardie storiche e, insomma, tutti coloro che poi avrebbero partecipato al ’68 non con il lancio dei cubi del pavé e con le sciarpe anti-lacrimogeni, ma con la sovversione artistica e culturale. Di tutto ciò Rita si fa carico nella sua erotica e futile pratica di scena, indotta dal fatto che in quella pratica ha immesso tutto il suo vissuto e la sua tormentata soggettività.

Alain Bernardin, patron del *Crazy Horse*, dichiara più volte di ricordarsi di Rita nel ’56, in tutta la bellezza dei suoi 18 anni: «Era la sensualità fatta donna. Con lei monto allora il mio primo numero di nudo. Abbigliata con un attillato tubino di seta verde, appollaiata su di un alto sgabello da bar, al ritmo del celebre blues *Creole Love Call*, lei “avvampa” il pubblico. E io sento che ciò cattura».⁷

Questa prima performance da vedette non è stata coreografata da Rita, ma – intraprendente e determinata com’era – è difficile stabilire a quali aspetti dobbiamo un apporto decisivo della personale ideazione ed a quali invece quella dell’esperto Alain. In ogni caso, il “numero” è di sicuro rilievo ed attira l’attenzione di pubblico e critici, poiché allora, nel pieno della stagione d’oro del *Crazy Horse Saloon* – che esibiva *stripteaseuses* come Dodo d’Hamburg (l’irresistibile *Veuve relaxée*), Candida con il suo “bagno di schiuma”, e la *chansonnière* Julia Boouge, la lussuosa Rita Cadillac sempre “en soirée” – era uso che apparissero recensioni ed anche articoli di *gossip* attorno alle protagoniste di quella che era considerata dalle avanguardie parigine “la noble art du Striptease”.

⁶ Jean-Pierre George, *Le Diable* cit., *passim*.

⁷ Jean-Pierre George, *Le Diable* cit., p. 20 (trad. propria). Alain Bernardin, a cura di, *Il favoloso Crazy Horse*, Il Cigno, Bologna 1982, p. 15.

In realtà il “patron” mente ben a ragione: non era il '56 ma il '53, e Rita non aveva allora 18 anni, ma quindici: Roba da finire in galera e far chiudere il locale! Ma la menzogna sull'età l'aveva messa in campo la fanciulla, per lavorare, e il “patron” aveva abboccato, senza curarsi di controllare di fronte a “tanta grazia” da poter esibire. Dunque, ora che in seguito all'interessamento di un amico giornalista che l'aveva presentata aveva ottenuto un ingaggio, la fanciulla si trovava da parte sua a dover mettere in scena esattamente la se stessa ed i suoi spregiudicati comportamenti degli ultimi anni appena trascorsi, e dunque sapeva quel che faceva sulla scena per esperienza vissuta.

Era accaduto che malgrado la frequenza da tredicenne ai corsi di pittura di rue Duperrée a Pigalle, ed in maniera più prolungata a quelli di danza classica degli Studi Wacker a piazza Clichy, in ciò comportandosi proprio come una adolescente della buona borghesia parigina, aveva però ben presto rivendicato la propria libertà di giovane ambiziosa e scaltrita, nonché priva di ogni remora morale imposta dalla buona società. Ed eccola con l'amichetta del cuore Suzzy a girovagare per i locali di Pigalle in abbigliamento succinto, trucco eccessivo e lunga chioma rossa al vento per farsi invitare al tavolo da qualche cliente. Del resto, i suoi primi lavoretti al *Casino de Paris*, l'avevano abituata alla spregiudicatezza costringendola ad apparire come figurante, nuda o quasi, nei musical di scena ed il suo libero randagismo per le vie del quartiere le avevano insegnato il resto... Così ora le due amichette bevevano smodatamente al tavolo del cliente di turno e prendevano la percentuale sul conto immancabilmente salato dal loro “protettore” del momento. Poi filavano alla toilette e lì vomitavano tutto quanto, ben addestrate a farlo; e così rientravano in sala beccheggiando sinuose sui tacchi a spillo alla ricerca di un nuovo gonzo. Per ammissione della stessa Rita, fu quello il periodo più felice della sua esistenza perché si sentiva completamente libera e nomade.

Ora, sulla scena del famoso *Crazy Horse*, Rita si esibisce inguainata in un satin che più leggero e lucido non si può, che sembra lì lì per scucirsi ad ogni ancheggiamento sull'alto sgabello da bar, che le libera le stupende cosce completamente a nudo ad ogni accavallamento di gambe, mentre lei è davvero la *Creole love call* di quella musica che accompagna ogni suo movimento, con quello sguardo da civetta che invita esplicitamente ogni spettatore all'amore e quella chioma rossa in tempesta che avvolge tutta la procace figuretta rendendola simile ad una risplendente pagoda. Il “numero” non è una novità assoluta: già Bettie Page si rifaceva ad una tradizione “burlesque” quando si lasciava fotografare da Irving Klaw accostata ad un bancone da bar in camicetta bianca scollacciata e gonnellina di pelle aderente, e dopo di lei cento soubrettes replicheranno quella figuretta adescante in cento varietà... Evidentemente c'è un filo rosso che, come proclama la stessa Rita, collega striptease e prostituzione: l'esibizione erotica è inscindibile dall'allusione ad una compravendita del corpo che allo scopo è feticisticamente adornato ed esposto a

sguardi desideranti. Tuttavia qui è chiaro che si tratti insolitamente di una stupenda adolescente, di una sinuosa “gazzella” da occasione irripetibile.

Ma perché la sua *mise* è di un verde brillante quanto acquoso? Ha detto Porfirio (*Sui simulacri*), che il «divino è luminoso» e risulta pressoché invisibile ai mortali poiché si manifesta loro attraverso una «materia traslucida», quale potrebbe essere un cristallo prismatico che è possibile catturare con la vista solo attraverso le sue molteplici rifrazioni.⁸ Anche Aristotele nel *De Anima* ed altrove ha scritto delle qualità «dia-faniche»⁹ degli oggetti trascendentali, quali potrebbero essere non solo le apparizioni divine ma anche tutte quelle icone alla cui formulazione contribuisce la memoria, poiché è l'*anámnēsis* quella che, suscitata da un'esperienza empirica e sensoriale, elabora poi l'icona come tale; la qualcosa ben s'attaglia alla pratica artistica che sempre risulta dall'elaborazione in una forma ottimale dell'esperienza e poi del ricordo che essa suscita alla mente, come pure ben sapeva il Platone del *Fedro*, del *Timeo*, del *Simposio*. Per questo tutti i poeti – da Omero a Virgilio, da Marino a Góngora – quando fanno apparire una ninfa, una Venere nascente dalle acque, una qualsiasi beltà incorruttibile pur se si offra ai mortali, la descrivono candida di membra, dalle vesti e dall'incarnato traslucidi, per l'appunto “dia-fanica”, in maniera che essa rispecchi nella sua stessa forma iconica l'azzurro tenue di un cosmo aurorale ed inaugurale, e il verde riflettente e traslucido del mare. Bene, di tal natura deve apparire la scabrosa esibizione di quella fanciulla che c'irretisce e cattura da quell'alto sgabello addossato al banco delle mescite, peraltro carico di prismatici cristalli liquorosi: il suo verde chiaro che sgriglia e si rifrange sulle nuances del suo corpo, scoprendo membra di neve, ci annuncia che di una ninfa, una dea dell'amore si tratta, la quale inaugura il mondo come Eros poiché pecca e ci fa peccare; ma lei resta intatta e a noi, invece, ci ha gettato nella disperazione attraverso l'esibizione di percorsi scopici colpevoli d'eccitare un desiderio che resta tuttavia insoddisfatto.

A chi attribuire allora tanta sapienza – la “dia-fanicità” dell'immagine e la rossa vampa della chioma – in una sola icona? A giudicare da quel che seguirà nelle altre performances propenderemmo per Rita, poiché le pratiche seduttive manovrate da Alain, anche se magistrali, forse non attingevano a tanta sensibilità (se non ancora cultura).

Dunque Rita nel “numero” si spoglia, lentamente, ma avendo cura che tutti i suoi movimenti producano tagli e scissure tra la stoffa traslucida e il candore della pelle poiché in essi risiede la suscitazione del desiderio come osserva anche Barthes, e non certo in una totale nudità subito offerta agli sguardi libera da ogni impedimento.¹⁰ Di

⁸ Porfirio, *Sui Simulacri*, Adelphi, Milano 2012, p. 67.

⁹ Aristotele, *Della generazione e della corruzione, Dell'anima, Piccoli trattati di storia naturale*, Biblioteca Universale Laterza, Bari 1983.

¹⁰ Roland Barthes, *Système de la Mode*, Seuil, Paris 1967 (ediz. it. *Sistema della Moda*, trad. it. Lidia

più, come ben sapeva la rossa Rita Hayworth con il suo strip di un solo guanto in “Gilda” – peraltro prototipo e simulacro dichiarato da quest’altra Rita che non a caso ha assunto lo stesso nome – sul lucido satin attillato ogni movimento corporeo produce grinze luminose, allusive di grazie intime ed inconfessabili: questi tagli di luce sulla forma corporea esaltano un *manque* che fantasmicamente deriva da una castrazione originaria, e fantasmicamente si proiettano in altrettante protesi di sutura, nella riformulazione immaginaria di quell’androginia perfetta e totale in cui la fanciulla ritrova il Padre e risiede “nel Padre” finalmente appagata, o almeno nel desiderio di Lui, dell’Altro, finalmente riaccesso.¹¹

Non a caso la femmina “putaine” somiglia al transgender e lo ama, ed a sua volta questi a lei vuol somigliare, amandola. Così, infatti, Sarduy analizza come una «autoplastica del travestito» elaborata per ricompensare la madre e risvegliare i sensi del padre la sapiente operazione della “erección cosmetica”.

Scrivendo dunque: «Il travestito non imita la donna. Per lui, al limite, non c’è la donna, dato che sa – e forse, per paradosso, è l’unico a saperlo – che ella è solo un’apparenza, che il suo regno e la forza della sua forma feticistica sono in realtà le protesi di una *mancanza*».¹² In questa apparenza consisterebbe tutto il potere della “Simulazione”, ovvero – ci pare – di quanto è all’origine di ogni esibizione corporea in qualsiasi scena. Come poteva sapere tutto questo la nostra Rita seconda (e per la verità come poteva saperlo anche la grande Rita prima?). Per “istinto”, per “desiderio dell’apparire” e perché tutti possano amare l’esito elaborato da quel desiderio; esattamente come accade al *travesti* di Sarduy: Gilda e la Renoir si giocano dunque tutto il loro potere sulle pieghe luminose di un tubino di satin che, marcandone la femminilità, proprio per questo le rende androgini splendenti grazie all’esibirsi come donatrici di protesi fantasmiche, insieme alla femmina e all’Altro di cui essa reclama il desiderio.

Pochi mesi, e Rita si appropria totalmente del suo lavoro e ottiene da Alain il compito di montare una performance di striptease tutta sua: coreografia, costume, scene, luci e naturalmente il tema conduttore. Si tratta di mettere in scena *La balancoire* (l’altalena). Anni dopo lei stessa racconterà al suo compagno Jean-Pierre George, come ancora quindicenne, avvolta in lunghe gonne di seta nere o bianche, s’infilasse tra le quinte morta di paura per le responsabilità che si era assunte nei confronti del cabaret e di tutta la troupe tecnica, per quel che sarebbe accaduto davanti al pubblico;¹³ ma una volta al lavoro l’istinto e la determinazione

Lonzi, Einaudi, Torino 1970).

¹¹ Renato Tomasino, *Hollywood veste il “manque”*, «Fiction. Cinema e pratiche dell’Immaginario», *Sull’Insoddisfazione*, 1 (1977).

¹² Severo Sarduy, *La simulación* in Giovanna Calabrò, a cura di, *Identità e Metamorfosi del Barocco Ispanico*, Guida, ed. Napoli 1987.

¹³ Jean-Pierre George, *Le Diable* cit., p. 47.

le facevano dimenticare ogni tremore. Si ricorda, quanto al tema, di avere avuto un volo dell'immaginazione guardando nella sua scuola di pittura la riproduzione di un famoso dipinto di Fragonard che ora si trova alla *Wallas Collection* di Londra. In questo capolavoro del rococò tutto centrato sulla metonimia dello sguardo “di piacere” e dunque sul futile come oggetto del desiderio, una fanciulla agghindata da damina settecentesca si diletta su e giù con l'altalena agitando all'aria le gambe inguainate nelle calze bianche, e perdendo al volo una deliziosa scarpina che si libra verso l'alto; un cavalier servente, sdraiato sul prato, la rimira in estasi tra le gonne svolazzanti verso là dove non dovrebbe, raggiungendola là dove lui desidera ma al ritmo alterno dell'altalena. A sua volta lei di sicuro sa cosa offre a quello sguardo, ma non se ne cura e sorride divertita della dilettevole tortura inflitta al corteggiatore.

Ma c'è dell'altro: l'uomo che nell'oscurità, protetto dalle fronde del giardino edenico, spinge l'altalena, non sarebbe un servitore ma un alto prelato innamorato della giovane cortigiana; per la qualcosa il suo zelo avrebbe il significato di un piacere perverso, quello d'espone le graziose intimità della sua fanciulla ad uno sguardo indecente. Ha scritto Starobinski a proposito di questa tela: «La pittura fissa un istante. L'estetica del Rococò vuole che quest'istante pittorico[...] fissi il punto acuto d'una situazione fuggitiva, che rappresenti un'occasione». Ed ancora afferma che in Fragonard «le *istantanee* sono emozioni risvegliantisi al contatto (ed alla vista) d'un corpo femminile subitamente offerto, ma nel quale già s'annuncia un movimento indietreggiante o fuggente».¹⁴

Rita ha deciso; tuttavia la sua *Balançoire* avrà qualche cosa in più: la fanciulla sull'altalena, facendo finta di non accorgersi dei cento sguardi altalenanti tra le sue cosce – stavolta infatti non si tratta di un cicisbeo, ma di tutti gli spettatori lì in platea – si divaga con la lettura di pagine particolarmente scabrose del Marchese de Sade. Però a furia di dondolarsi, tra le fantasticherie indotte da quel che legge e gli sguardi fissi verso le sue intimità, sente crescere il turbamento e l'eccitazione; prende allora a spogliarsi lentamente, a contorcersi, sempre sull'altalena, finché nuda e sdraiata su di essa si produrrà in una danza parossistica che somiglia tanto a un rito voodoo, evocato sia dalla musica – che dai minuetti iniziali è trascorsa fino a frenesie caraibiche – sia dallo sferzare l'aria della sua lunga e folta chioma rossa. Nella performance la *danseuse* ha così inserito per la prima volta un tema che le sarà sempre congeniale: quello dell'umiliazione come fonte dell'eccitazione del pubblico e sua personale. La fanciulla sa che quelle frasi sadiane lette ad alta voce sporcano pubblicamente le sue labbra da sogno, sa che nel frattempo in molti la guardano e dove la guardano, che sulla sua microfisionomia come nelle sue

¹⁴ Jean Starobinski, *La scoperta della libertà*, trad. it. Manuela Busino-Maschietto, Skira-Fabbri, Genève 1965, p. 76 (ed. orig. *L'invention de la liberté*, Skira, Genève 1964).

smanie si esibisce in un desiderio d'avvilimento e di svendita montate fino all'estasi finale, ed è proprio quella consapevolezza che le rende irresistibile il percorso verso l'abiezione sublime. «C'est un rêve d'humiliation» direbbe la Roberta di Klossowski...¹⁵ bene, sarà proprio questo sogno perverso a rendere irresistibili le performance della *stripteaseuse*.

Quanto alla componente "colta", la lettura di Sade da parte della damina, dove può averla appresa un'adolescente che ha conseguito a mala pena la scuola media inferiore e poi è fuggita raminga per le strade di Pigalle? Forse sono state proprio le frequentazioni "intellettuali" che capitano in quelle strade, anche tra i "clienti" delle *entraîneuses*, che hanno cominciato ad insegnarle qualcosa; oppure la memoria di qualche sporadica "lezione di recitazione" presso il prestigioso attore-regista della *Comédie Française* Maurice-René Escande, lezioni tuttavia dalla stessa dichiarate fondamentali nella sua formazione. Una cosa è certa; da questo momento in poi Rita ha una concezione "stanislavskiana" del suo lavoro, che sia o meno consapevole di questa ascendenza. Dichiaro spesso, infatti, che occorre sentire la propria performance nell'intimo, come se essa specularmente riproducesse una parte fondamentale della propria esperienza soggettiva – sensazioni, sentimenti, angosce irrisolte nell'infanzia e nell'adolescenza, manie e vanità... – perché se nello strip non vi sia tutto questo vissuto, sia pure trasfigurato nella drammatizzazione scenica, allora il corpo della performer non vibra e non manifesta nulla, è solo un oggetto freddo che si muove secondo le stereotipie del genere.¹⁶

Ma il tema dell'umiliazione erotica raggiunge l'acme con *La gargote* (La bettona) del '61. Una bellissima fanciulla dall'aria lussuosa e chic si trova, non si sa come, in una taverna della *banlieu* frequentata da gente del quartiere, lavoratori proletari, ubriaconi. La musica swing e l'ambiente promiscuo la eccitano: prende a spogliarsi davanti a tutti con gesti spasmodici ma a ritmo perfetto, fino a restare in guepière di stecche e merletto quanto mai sexy, lunga distesa sullo squallido pavimento, intenta a sfilare i reggicalze, a levarsi lentamente le calze di nylon scure, e poi la stessa guepière. Si copre allora con un drappo rosso e, a ritmo di un tamburo africano percosso dal vivo da qualche immigrato proprio per incitarla, prende a danzare in giro tra gli avventori e per i tavoli. Scopre parti delle sue cosce, del seno, delle reni giocando con il drappo mentre si avvicina agli avventori, strusciandosi di schiena addosso a quelli che se ne stanno eretti al bancone della mescita, sedendosi e contorcendosi sopra coloro che stanno seduti ai tavolini; e ne riceve in cambio i sospiri, i tastamenti oltraggiosi, ma anche i pesanti insulti che detta loro l'eccitazione cui li costringe.

¹⁵ Pierre Klossowski, *Les Lois de l'hospitalité*, Gallimard, Paris 1965 (ediz. it. *Le leggi dell'ospitalità*, trad. it. Giancarlo Marmorì, Sugar, Milano 1968).

¹⁶ Patrick Lindermohor (testi), Frank Horvat (fotografie), *J'aime le strip-tease*, Editions Rencontres, Paris 1962.

Non basta. A questo punto la performance di Rita è anche da lei parlata, magistralmente recitata secondo i canoni del naturalismo estremo, quale che sia il grado di verità di quella recita: Rita stessa si insulta da sé gridandosi «putain», «trueie» e quant'altro ed apostrofandosi con frasi mormorate, sussurrate, smozzicate, urlate che risultano di difficile decifrazione anche se il senso si può intuire che sia quello dell'esprimere il proprio stato di degrado e di animalità. Tra tutte le parole spicca però il grido più volte ripetuto: «J'ai chaud!...J'ai chaud», emesso proprio mentre più vergognosamente si struscia contro la "vittima" di turno. Mentre lei vola verso un selvaggio orgasmo (simulato?), tutti gli avventori ridono, la insultano con gli epiteti più volgari, e soprattutto una grassa e anziana megera avvinazzata, che ride sguaiata e sdentata, la sferza con epiteti gergali che la marchiano a fuoco come la più volgare delle "ninfomani" da marciapiede...E allora, per Rita, è l'estasi...sulla scena! Con Stanislavskij dunque, ma già ben oltre Stanislavskij. Con una "crudeltà" che non risparmia soprattutto se stessa.

La performance, per fortuna, risulta documentata dal film *Mondo di notte 3* di Gianni Proia (1963), uno dei tanti "Film-mondo" sexy degli anni '60, popolare filone italico d'allora che prende le mosse dai "Teaserama" americani di Irving Klaw, Russ Meyer, Terence Young ed altri. Ma la stessa vedette ha parlato di questa sua esperienza al "limite". Per esempio, Vito Molinari raccoglie una sua interessante dichiarazione che sarebbe stata rilasciata ad Alessandro Cervellati per il reportage *Op-là! Lo Spogliarello* (oggi introvabile):

una brava *effeuilleuse* [alla lettera "che si sfoglia, come una rosa"] non può essere una creatura insensibile, ma qualcosa di meglio; il suo striptease deve, innanzitutto, procurare a lei stessa il calore che lei trasmetterà al pubblico. Lo spogliarello è un'attrazione erotica, che è cosa del tutto diversa dall'attrazione pornografica. Altrimenti le performances, siano esse tragiche o comiche, riusciranno mosce e prive di vigore. Adesso tutte vogliono praticare dell'erotismo come quello di Marlene, che è stata in realtà un'artista freddissima, che ha praticato un erotismo di secondo grado perché puramente cerebrale. Questo è l'errore in cui sono incorse molte spogliarelliste che l'hanno imitata ma solo nella sua apparenza. Per esempio alcune si accarezzano la gamba, agitano il guanto che si sono tolte, etc...Ma tutto ciò non è di per sé erotico, è solo imitativo. Una cosa erotica deve venire da una pulsione interiore, deve essere qualcosa che si sente dentro imperiosamente...¹⁷

In questa dichiarazione è notevole il coraggio e la lucidità della presa di distanza dalle maniere formali dell'espressionismo, anche a costo d'avanzare delle sottili riserve su di un simulacro assoluto della performance femminile del Novecento

¹⁷ Vito Molinari, *Le mie grandi* cit., p. 140; Alessandro Cervellati, *Op-là! Lo spogliarello*, Tamari, Bologna 1968.

quale è Marlene Dietrich; ed è notevole l'apertura ad una dimensione più fisica e meno "cerebrale" dello stare sulle tavole del palcoscenico.

Un'ascendenza "alta" è anche quella che riscontriamo in *Un Rideau nommé désir* dove il tram della pièce di Tennessee Williams del '47, *A Streetcar named desire* – pièce appannaggio di tante Star di Broadway e resa celebre nel mondo dal film del '51 di Elia Kazan con Marlon Brando e Vivien Leigh – diventa invece il *rideau*, ovvero il sipario del palcoscenico. Anche in questo caso Rita conferma la sua ispirazione nelle manifestazioni estreme del naturalismo letterario e drammatico; ma non è qui il traffico lungo la via sub-urbana di New York che porta all'umile casa proletaria della sorella ad evocare i sogni e le speranze di una donna "di classe" che fugge dai suoi fantasmi, ma l'itinerario che porta al palcoscenico ed all'esibizione, luogo di onirismo e delusioni tuttavia non dissimile dal rifugio della tragica eroina di Williams nella dimora dei Kowalski. Da cosa fugge e cosa cerca questa donna? Quella di Rita, come quella di Tennessee, è una donna abbandonata, che lo stato di solitudine e il timore dello sfiorire indotto dal tempo portano alle smanie di desideri erotici che divengono ninfomania, aggravata dal disperato rifugio nell'alcool e negli stupefacenti, e dunque dall'ossesso tentativo d'accendere la libidine in chiunque la rimiri, spinto fino all'allucinazione ed alla demenza ed infine al forzato internamento manicomiale.

In termini di striptease questo vuol dire che una bellissima donna *en soirée* si disfa molto lentamente, su di una ritmica sonora ossessiva, della "incellofanatura" *glamour* della sua *mise* che, all'inizio, sembra renderla desiderabile quanto incorruttibile poiché, come sostiene Baudrillard,¹⁸ la donna rielaborata dalla propria cosmesi e dalla propria *mise* a fini seduttivi è proprio quella che non si può toccare, non si può baciare o stringere a sé, pena la perdita del suo stesso potere di seduzione con il corrompimento della sua simulazione iconica. Ma qui è la stessa Rita a procedere verso la corruzione dell'icona con l'atto del liberarsi gradualmente del suo look, e dunque ad avere il coraggio d'affermare che lo *strip* è un lungo viaggio in cui il soggetto che lo compie è condannato a suscitare nel desiderio il percorso del Thanatos. Allora il suo giocare con la copertura-scopertura del sipario esposta sempre più nuda allo sguardo di tutti, non fa che accrescere la sua insoddisfazione, che infliggerle una sensazione di solitudine, di rifiuto, che accende il suo parossismo: la danza si fa frenetica, come sorretta dagli alcolici e dalle droghe, scomposta, convulsa e il corpo si articola in spasmi di delirio e d'allucinazione, nei quali soltanto gli è dato di raggiungere l'acme orgasmico. Accade allora che quelle pose deliranti ed estatiche, quelle microfisionomie vibranti a bocca spalancata ed occhi semichiusi sul capo reclinato tra spalle sussultanti, semi-drappeggiate dal sipario,

¹⁸ Jean Baudrillard, *De la séduction*, Editions Galilée, Paris 1979 (ediz. it. *Della Seduzione*, trad. it. Pina Lalli, SE, Milano 1997).

somigliano incredibilmente a quelle delle estasi mistiche della Santa Teresa o della Beata Albertoni del Bernini. Così il personaggio esibito dalla performer approda ad una smodata ninfomania esposta pubblicamente in maniera umiliante, approda infine alla follia che vaneggia sui propri stessi incontri di soddisfazione erotica tra sé e sé nel più totale isolamento fisico e mentale del soggetto.

Il tema dell'allucinazione e della droga ritorna in *La cage* (la gabbia): una stupenda fanciulla, in corta tunichetta fiorata che evoca i tropici; è rinchiusa in una gabbia di bambù, ma non si sa chi l'abbia lì imprigionata né perché, e neppure se magari sia stata lei stessa a rinchiudersi là dentro. La fanciulla prende a smaniare in maniera via via più parossistica, e nel mentre si spoglia restando dapprima in due pezzi, e poi completamente nuda. Possiamo immaginare di tutto di fronte a questa visione: che sia stata catturata da selvaggi che intendono farne una loro preda sessuale, come sarebbe per una "jungle girl" del *Burlesque* americano da Blaze Starr a Bettie Page; che al contrario sia un "animale erotico" e selvaggio dal quale occorre proteggersi segregandolo, come suggeriva un "numero" canoro e ballettistico di Abbe Lane accolto dalla nostra TV in *Serata di gala* del '59 e come, prima ancora, si mostra all'inizio della *Lulu* di Wedekind; o ancora che sia una pazza delirante che occorre proteggere da se stessa...

Se tutte le ipotesi restano possibili ed egualmente inquietanti, in ogni caso le frasi smozzicate e sussurrate, gli urli della performance, che accompagnano gli spasmi del corpo che si va denudando, rendono esplicito che questo sia in preda ad una crisi di astinenza da qualche magica bianca polverina, e che ciò ne provochi il comportamento delirante. La fanciulla è forse "punita" con la privazione della droga cui è assuefatta? Nello stesso tempo è esibita nel suo stato vergognoso perché proprio questa umiliazione la porti al parossismo di un piacere erotico infinito?... A partire dal titolo *La cage* esibisce una situazione al limite, il debordamento della Libido spettatoriale aizzata dalle fantasticherie su ipotesi tutte morbose e tutte perverse alimentate da quello splendido corpo imprigionato. Alla fine il ritmo caraibico incalzante e le movenze in *trance* della performer alimentano un'altra ipotesi, quella che immagina la fanciulla come vittima sexy ed indifesa di un misterioso e terribile rituale *voudou*.

La performance detta *La rose*, dalla presenza di una grande rosa sulla scena, vanta addirittura un'ispirazione filosofica mutuata dal *Trattato delle sensazioni* (1754) di Condillac. Che Rita abbia sempre immaginato che quel fiore profumato dai tanti petali ripiegati l'uno sull'altro abbia qualcosa a che fare con lo striptease è attestato dal fatto che preferiva qualificarsi professionalmente come *effeuilleuse* piuttosto che come *stripteaseuse*. Ma la metafora della rosa qui attinge ad un esito metafisico: così come il filosofo "sensista" immaginava l'uomo privo di sensazioni come una statua e poi, via via, con l'apertura delle finestre delle cinque sensazioni, quella stessa statua diveniva gradualmente sempre più animata, allo stesso modo la spogliarellista si presenta all'inizio come una splendida icona inerte che poi, man

mano, interloquendo attraverso i sensi con le qualità sensibili offerte dalla rosa, diveniva una creatura vivente capace di “inscenare” quello stesso simulacro. Ma come è possibile inscenare il Simulacro, il proprio doppio ideale e incorruttibile, l’immagine speculare perfetta della se stessa che ora ha imparato a vivere attraverso le sensazioni? Basta seguire ancora il percorso del *Trattato* di Condillac, per il quale le sensazioni empiriche divengono intelletto ed immaginazione attraverso le loro associazioni e le “memorie” che queste suscitano, così come già asserito dagli antichi (Platone, Aristotele, gli Stoici, gli atomisti...). Infatti, associazioni e memorie rendono l’oggetto percepito dai sensi qualcosa di più complesso ed elevato rispetto alla sua consistenza materiale: così accade che per noi la rosa sia qualcosa di più rispetto alla realtà materiale del fiore, un oggetto mentale evocativo di qualità, bellezza, effimerità ben più pregnante nei significati del nostro immaginare, parlare, ri-produrre nelle arti.

È sicuramente un’impresa magistrale esibire questo procedimento che va dalla bella statua iniziale alla creatura, vivente come una novella Galatea, e al suo doppio speculare ed ideale, da lei stessa elaborato ovvero il divino Simulacro, attraverso uno striptease che si svolge tra i petali della rosa e i turbamenti sensibili che essi praticano sul corpo in esibizione. Impresa che culmina con un’affermazione splendente del Simulacro: rosa davanti alla rosa, corpo trionfante nell’immaginazione di cui si alimenta e che si offre a tutti coloro che lo rimirano attraverso la più potente delle sensazioni, la vista. La più potente in quanto ad essa si affida la Libido – almeno così diceva a quell’epoca Lacan nei Seminari frequentati da folle di intellettuali parigini – che non può che seguire i percorsi della «pulsione scopica» per coinvolgere gli altri sensi.¹⁹ E certo, la fanciulla scabrosamente cresciuta per le strade di Pigalle non poteva sapere tutto questo; ma proprio quelle scabrose frequentazioni fornivano alla sua acuta sensibilità, alla sua intelligente curiosità, alla sua determinazione nel realizzarsi, un qualche sentore. E quel sentore lei subito lo riviveva d’istinto e lo mutava in performance e in show; tant’è che la connotazione del trattato del Condillac nello strip de *La rose* fu da lei perseguita e dichiarata. Il grande pubblico ne rimase stupito ed attonito, e di certo la performance non si poté portare in tournée fuori dal *milieu* parigino a causa della sua tematica troppo sofisticata.

Jean-Pierre George ricorda che quando ha accompagnato per la prima volta l’artista nel suo appartamento-atelier del XVI^e *arrondissement* rimase stupito dalla quantità di luccicanti, serici, aurei, piumosi oggetti di scena che lo affollavano sotto un’ampia vetrata ad abbaino sui tetti di Parigi. Lo colpì soprattutto, campeggiante nel salone, una grande mano aperta di polietilene bianca che aveva come base la

¹⁹ Jacques Lacan, *Écrits*, Seuil, Paris 1966 (ed. it. *Scritti*, trad. it. Giacomo B. Contri, Einaudi, Torino 1974) e molto altro in proposito nei *Séminaires*.

tronca attaccatura del polso²⁰. Non immaginava che da lì a poco avrebbe dovuto fissare sul tetto della Limousine di lei quella grande mano e portarla in giro lungo gli itinerari francesi ed italiani delle tournées della Vedette, suscitando la curiosità della gente alla visione di quel “ready-made”. *La main* era in effetti la performance che meglio si prestava ad andare in giro. Intanto perché il tema di una spogliarellista che esegue il suo numero tra le dita di una grande mano aperta era uno stereotipo dello *strip* dal *Burlesque* americano fino a Pigalle; tant’è che a Las Vegas ne aveva fatto uso perfino Jayne Mansfield, per la quale quel rituale oggetto di scena rappresentava la mano vigorosa del suo amore, il “mister muscolo” Mike Hargitay. E in effetti, ogni *stripteaseuse* poteva dare a quell’oggetto il significato che voleva e poi piegarlo immancabilmente all’allusione erotica delle grandi dita tstanti e del possesso maschile della femmina. Come al solito Rita, però, dette la sua di interpretazione e quanto mai audace: si trattava di qualcosa di divino che con la sua potenza ghermiva la preda erotica e la portava al parossismo.

Dopo qualche anno di repliche sempre accompagnata da Jean-Pierre George – questi era talmente invasato da dichiarare di preferire di gran lunga quel seguire la sua Star in giro per il mondo alla routine parigina “intellettuale” dei Seminari di Lacan in rue d’Ulm o degli ultimi articoli di Barthes – accadde però un increscioso equivoco in cui incorse l’arcivescovo di Milano Monsignor Montini, futuro Paolo VI, che pubblicamente comminò la scomunica a Rita per nulla commosso dalle grazie di quella beltà perversa ed indecente ma colpevole, come una strega, d’esibirsi nella mano di Dio, in più ringraziandolo del dono della voluttà dell’amore con il carezzarne le dita con le sue membra. Ma l’equivoco consisteva nel fatto che non si trattava affatto della mano di Dio come noi lo intendiamo, ma di quella di una potenza infernale mitologica che rapiva la fanciulla e la conduceva nel mondo dell’Oltre attraverso il parossismo sessuale rappresentato dallo *strip*. Era insomma in gioco, come assicura la bella e colta performer del *Burlesque* Vesper Julie, il mito di Euridice²¹ metaforizzato nella dialettica Eros-Thanatos. Se così è, ancora una volta c’entra per qualche verso Tennessee Williams, perché è proprio questo il filo conduttore del suo *Orpheus Descending* (’57) che affida il ruolo incantatore della musica ad un giovane vagabondo suonatore di chitarra che non riesce comunque a sottrarre l’amata al suo destino di morte; così come anche qui è la musica che sostiene il montante parossismo erotico della fanciulla che comunque approda nel finale ad un ambiguo e metaforico deliquio.

Rita inizia la performance apparendo come una penitente, cappa nera e cappuccio sul capo, tirando una pesante catena in un’oscurità attraversata dai fragorosi bagliori di tuoni e fulmini. Poi, lasciando cadere all’inizio della musica quei panni

²⁰ Jean-Pierre George, *Le diable* cit., p. 41.

²¹ Vesper Julie, *Eros e Burlesque*, Gremese, Roma 2016, pp. 140-142.

tristi, appare in tutto il suo splendore in un abito rosso molto scollato e tagliato in modo da fare apparire a nudo un seno, adorna di reticelle rosse e di grandi monili d'ottone: un'icona mitologica. La coreografia della sua danza diviene sempre più convulsa, turbinosa, sicché ella appare esausta, ricoperta da un leggero velo di sudore brillante. A questo punto, la vedette si dirige verso la mano e prosegue a contorcersi nel suo palmo e tra le sue dita in un'atmosfera trascendentale evocata da una *Toccata* di Bach. Alla fine scompare come inghiottita dall'oscurità, ma un' aureola luminosa, meglio una "mandorla d'oro" alla maniera bizantina, la circonda dalla testa alle natiche. Monsignor Montini s'era dunque sbagliato una seconda volta nel definire la performance uno striptease: qui non si spogliava proprio nessuno, sconvolgendo ogni canone del genere! Ma la Chiesa ne sa sempre una più del diavolo. Rita aveva voluto fare una breve pièce di teatro, un accadimento surrealistico ed erotico; lanciandole la scomunica, era il talento e l'ispirazione artistica che si facevano "femmina" lì sulla scena che l'arcivescovo voleva castigare, qualcosa di ben più pericoloso di uno spogliarello.

Quando Rita Renoir prende a progettare quello che è forse il suo capolavoro, *Le Diable*, ha raggiunto il pieno possesso delle sue facoltà indispensabili a montare una straordinaria performance: da un lato la padronanza tecnica della dizione – che esercitava in ogni modo, anche declamando ad alta voce Racine nelle sue lunghe passeggiate con l'amato George – e della coreografia, delle luci anche le più sofisticate e spericolate, del montaggio musicale e sonoro, del costume e del maquillage che di sovente traevano ispirazione dai capolavori dell'arte figurativa; dall'altro lato quell'istinto ad esibirsi sempre sulla soglia di un'oltranza, quell'ardore che le faceva apparire timidi e *routiniers* tutti i prestigiosi registi che suscitando la sua insofferenza l'avevano diretta a teatro, e che accendeva in lei, nelle sue cose, quello che George definiva lorchianamente il «duende».

Ma non si trattava tanto del «duende» della «bailaora» teso a conseguire la perfezione sublime del Flamenco attraverso la *trance*, ma di quello del matador, la cui eleganza, la cui perfezione formale raggiungono l'acme nel momento del Thanatos, nel momento in cui il rischio della bellezza diviene quello della morte nella sua ambivalenza: o per la vittima o per il performer.

È stato George ad introdurre Rita verso "l'ésprit" di Bataille e poi di Artaud, vedendo che lei già per istinto metteva da sé in pratica dei principi fondamentali de *Il teatro e il suo doppio*²² quali: non assoggettare mai la performance alla testualità pur usando i testi come forti elementi connotativi; sviluppare tutte le possibilità fisiche insiste nella parola, nel suo stravolgimento, nella sua eco di vibrazioni sulla sensibilità, sulle associazioni e dissociazioni corporee; l'uso di grida, pianti,

²² Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, a cura di Gian Renzo Morteo e Guido Neri, Einaudi, Torino 1968.

verbigrazioni nelle loro associazioni a respiri, movimenti corporei, ritmi fisici in crescendo e decrescendo e dunque a *coups de théâtre*. Il teatrante, come per Artaud così per Rita, è un suppliziato che brucia lì sulla scena per trasformare il suo rogo in segni. Ma ciò che brucia di Rita lì sulla scena è soprattutto la sua sessualità, l'essere una "strega" che, seguendo Bataille, aveva fatto dell'erotismo la ragione della sua vita e ciò per cui valeva la pena morire, e dunque al tempo stesso la sua maledizione odiata anche da lei stessa.

Prima di montare *le Diable* Rita prende a sfogliare freneticamente dei libri d'arte nei quali siano illustrate tutte le mitologie del demoniaco, le sue fogge e posture: i gotici ovviamente, e Bosch, Bruegel, Grünewald, Dürer, Goya, fino a Picasso... Ma legge anche il *Faust* di Marlowe, dei *Fabliaux* medievali. Si va in scena: lei ha un mantello nero gettato sulle spalle e compie con un gesto della mano un cerchio magico attorno a sé. Probabilmente si tratta di una donna abbandonata dall'amato e che ora intende vendicarsi evocando le potenze infernali. Dei canti monastici si sentono in crescendo mentre lei pronuncia in latino le formule dell'evocazione: «Sint mihi dei Achelontis propitii...» e conclude dopo qualche altra invocazione «Ipse nunc surgat nobis dicatus Méphistophélès!». Si fa buio, e silenzio, prima di entrare nel vivo della performance.

Ho potuto prendere visione nel tempo di *Creole Love Call*, *La gargote*, *La Main*, grazie alle ricerche dell'*Archivio multimediale dello Spettacolo* che oggi le Autorità accademiche "competenti" dell'Università di Palermo, con sublime incompetenza, hanno chiuso ad ogni possibile fruizione e abbandonato ad ogni deterioramento e dispersione. Ma la mia memoria più viva è per *Le Diable* che ho avuto la fortuna di vedere *live* al cinema-teatro *Volturmo* di Roma nel '68 o giù di lì, quando il locale nei pressi della Stazione Termini era ancora il tempio dell'avanspettacolo insieme all'*Ambra Jovinelli* situato tra le *Ferrovie Laziali* e la *Centrale del Latte*. Un pubblico prevalentemente di viaggiatori, di famiglie di quartiere e di militari in libera uscita non era di certo il più adatto a fruire della performance di Rita, abituato com'era a seguire con schiamazzi i numeri di spogliarello classici intervallati dagli sketch del comico con la soubrette che faceva da "spalla" e balletti generalmente esotici capitanati dalla stessa soubrette. Tuttavia l'ospite francese occupò da sola più o meno tutta l'ora disponibile per lo show prima del film "a luci rosse" seguente. Ed alla fine quel pubblico, che certo ha molto applaudito, era più che altro sconvolto, scosso, senza parole e con molti pensieri, immaginazioni, desideri che dalla testa si propagavano al corpo: una reazione di coinvolgimento che era proprio quella che la bellissima performer s'attendeva.

Si rifà luce, un solo proiettore dall'alta centina illumina il virtuale cerchio magico ed in particolare la tempestosa chioma fulva della Star al suo centro, cascante sul mantello nero. Lei prende ad esibire il suo viaggio nello smarrimento e nel terrore: i passi veloci ed incerti dei piedi nudi la sospingono da una parte all'altra della scena alla ricerca di ciò che tuttavia desidera. Attrazione e repulsione si conten-

dono i passi e le dinamiche di una figura che frusta l'aria con il suo mantello nero producendo schiocchi rumorosi, che corre, salta, scalcia, simile ad un uccello nero dalle ali troppo grandi che sbatte in preda all'angoscia. È evidente che comincia ad avere delle allucinazioni che la perseguitano; le sue convulsioni sono da creatura in preda alla droga, ad un potentissimo acido che la fa viaggiare in un "terrain vague", chissà... il primo cerchio dell'inferno. Prende allora a sviluppare le sue dinamiche al *rallenti*, prima d'accasciarsi nuda al suolo liberandosi dalla cappa che volteggiava nell'aria e che cade lenta dopo di lei, in parte coprendola.

Si rialza a fatica come da un coma e riprende la sua danza convulsa ma più nuda, giocando con la cappa attorno al suo corpo mirabile e però dai muscoli e nervi tesi allo spasimo. È chiaro che adesso si trova all'inferno e che le sue allucinazioni si configurano in mille diavoli (infatti, potrei giurare che almeno al *Volturmo* la performance è stata presentata con un titolo al plurale: *Les Diables*). La sua gesticolazione e le dinamiche lasciano immaginare anche a noi spettatori quel che non c'è: dei mostri abnormi, nani osceni e libidinosi, demoni saltellanti, tutte le creature grottesche della tradizione figurativa e scultorea delle cattedrali gotiche; ma anche le raffigurazioni ossesse e maniacali del contemporaneo fumetto erotico e pornografico. Tuttavia l'intensità di quelle convulsioni allucinate non ci fa escludere che siano virtualmente di scena anche angosce personali, desideri cocenti ed umiliazioni erotiche subite "coram populo". Rita, infatti, era una strana creatura: faceva mettere per contratto nei cabaret dove si produceva che lei, tra una performance e l'altra, si sarebbe ritirata nel suo lussuoso camerino e non sarebbe andata ad "intrattenere" tra i tavoli come le altre spogliarelliste; ma poi, se lo credeva, andava da sé tra i tavoli e, se il suo amato e devoto George la seguiva, lo presentava come suo "fratello" per rendersi egualmente disponibile, divertendosi anche per la sua cocente gelosia...

Come che sia, adesso sulla scena Rita si torce negli spasmi degli oltraggi erotici mostruosi a lei inflitti dai demoni: allarga le cosce e sussulta con il plesso solare, fa con la bocca e con la mano la mimica della "fellatio", offre le natiche ponendosi carponi come una capra, si pone di fianco ed alza una gamba muovendosi come se fosse oltraggiata contemporaneamente, e ripetutamente, in tutti e tre gli orifizi che, per i Padri della Chiesa, indicavano l'accesso maledetto dalla bella e illusoria apparenza esterna del corpo femminile all'interno fatto di sozzura ed escrementi, la qualcosa li teneva lontani dalle lusinghe della libidine.²³ Di questo avvertimento dei Padri, sembra che Rita abbia una precisa nozione, infatti prende a digrignare rumorosamente i denti, a mostrare la bava alla bocca, poi emette lunghe file di salivazione che raggiungono il piano scenico e che scintillano madreperlacee grazie

²³ Federico Doglio, *Teatro in Europa*, Garzanti, Milano 1982, vol. I, cap. 1 *Lo spettacolo alla fine dell'Impero Romano d'Occidente*. Renato Tomasino, *Storia del teatro* cit., parte V, cap. *Lo spettacolo del corpo*.

alle luci di scena, conati di vomito, le lacrime...ma, nel mentre, il suo stato isterico la porta a proseguire, ancora ed ancora, in quell'abisso di piacere sempre insoddisfatto e di vergogna. S'intuisce anche che reagisce con violenti sussulti a calci e percosse sulle parti del suo corpo "impudiche" e con grida laceranti al sibilo di frustate. Insomma tutti i segni del "corpo in perdita" teorizzato dai *philosophes*, per esempio Mannoni,²⁴ sono lì drammatizzati per il racconto scenico del parossismo erotico; ma non si tratta di una performance di post-avanguardia di fine millennio, che so, di *Lenz-Rifrazioni*, ma di una spogliarellista del *Crazy Horse* anni '60 che è come Julian Beck, oltre Julian Beck...

Alla fine, la performer s'accascia proprio nella posa e nella "voltificazione" della berniniana Santa Teresa d'Avila, drappeggiata dal manto nero, ma ribaltando l'estasi dall'immaginazione di Dio a quella di un mondo pulsionale popolato da civette, gufi, pipistrelli – qua e là immessi nella colonna sonora, tutta ecclesiastica – al servizio del "Grand Rat" maligno che abita e brucia i nostri sensi. Commenta George: «le desir de la femme ne connaît pas de limite, l'hysterie le proclame ed le crie [...] provocatrice, seductrice, lascive, elle encharme les postures sexuelles dans un sorte de terreur sacrée et une perfection formelle où seul le corps a la parole. C'est un rêve où l'obscurité le dispute au sublime, la honte à l'orgueil, une folle confession où s'expose l'impensable et angoissant mystère de la sexualité».²⁵

Ha scritto su *Paese Sera* Marcella Elsberger, uscita insolitamente dal proletario *Volturno*, nella sua lunga recensione dal titolo *Fa l'amore col diavolo*: «E chi se lo poteva immaginare [...] Evocando il teatro del Nō, Grotowski e la pittura informale, lei racconta d'una apparizione magica, essa s'esalta nella performance di questa Medusa dal viso crudele, tragico, e dal corpo su cui si leggono i segni delle violenze della vita come un solco profondo».²⁶

La tournée italiana fu coronata da uno straordinario successo; però al *Brummel* di Milano – che non era né il *Crazy Horse* né il *Volturno*, ma un piccolo night con i suoi consueti separé avvezzo a spogliarelliste ed entraîneuses – il direttore, visto lo spettacolo in anteprima, rompe il contratto per "oscenità". Ma alla fine dovette pagare danni ed indennità alla vedette.

All'uscita dal *Volturno* Rita è attesa da un reporter per un'intervista da Cinegiornale. Non osa essere aggressivo come, ad esempio, è stato un suo collega con Aiché Nana, anche perché lei mette subito in chiaro chi comanda e chi tiene il filo di quel reportage. Il programmino verrà ripreso da *Planet TV* nel docu-show *Le regine dello Strip-tease* del 1995 e ciò ci ha consentito di archivarlo.

«Come si chiama?...» inizia lui, come se non la conoscesse

²⁴ Octave Mannoni, *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre Scène*, Seuil, Paris 1969 (ed. it. *Le funzioni dell'immaginario*, trad. it. Paola Musarra, Luigi Maria Cesaretti, Laterza, Bari 1972).

²⁵ Jean-Pierre George, *Le diable* cit., pp. 99-100.

²⁶ Ivi, p. 109.

«Rita Renoir. Ma lei aveva mai visto uno striptease prima di questo?»

«Sì, certo!»

«Chi era la spogliarellista?»

«Lei.»

«Dove?»

«Al *Crazy Horse*».

«In che numero?» Incalza lei.

«Non mi ricordo...Ma le domande le faccio io. Lei che numero preferisce?».

«Ce ne sono molti che preferisco perché sono quasi tutti di mia creazione».

«Li progetta per intero?»

«Il detto bella e stupida...per me direi che non vale. Perché ad esempio io ho imparato tutte le pratiche della regia...e grazie allo striptease mi sono fatta anche una cultura musicale».

«Dice questo per provocarci?»

«No, è la verità. Ero completamente ignorante quando ho lasciato la scuola a 14 anni. Ho iniziato a fare la spogliarellista a 16 anni. Certo, la gente si forma una cultura nei modi tradizionali...Io me la sono fatta così. Lo Strip non è per “belle e stupide”: al momento di creare il proprio numero ci si analizza e ci si esprime al meglio possibile.

(Quando non ci sono inserti il p.p. è sempre mantenuto: ora è biondissima, capelli lunghi, rigo nero alla base della chioma per involgarire intenzionalmente tanta beltà - come faceva B.B., altra ragazzaccia finta bionda - ciglia e sopracciglia nere, bocca carnosa, e viso da tigre che non lascia scampo...).

Come l'ho fatto io lo *strip* è un atto sovversivo. La mia è una provocazione molto più forte di andare randagia a spasso in pants colorati per i quartieri alti. Una provocazione che coinvolge tutto il corpo nella sua bellezza e nella sua disgregazione».

Una voce fuori campo conclude il reportage: «Negli anni '60 R.R. incarna la spogliarellista intellettuale. Per lei lo striptease funziona se viene fatto con spirito e con emozione». Nel frattempo la teoria è messa alla prova con una mitragliata di primissimi piani; una sorta di striptease del volto davanti all'obiettivo del fotografo: il lavoro di “voltificazione” ci dà desiderio, ricordo, mancamento, rabbia, soprattutto seduzione.