



**RICCARDO FASSONE**

**Piombo ed eros.** L'immaginario erotico del poliziesco italiano



## POLIZIESCO E POLIZIOTTESCO

Il poliziesco italiano, come molti filoni “di profondità” del cinema popolare nazionale del dopoguerra ha avuto una parabola relativamente breve – meno di dieci anni tra il 1971-1972 e la fine del decennio – e un’accolta accoglienza della critica coeva pressoché unanimemente negativa. La storpiatura in *poliziottesco*, utilizzata dalla critica quotidianista fino dai primi anni ’80,<sup>1</sup> testimonia di un approccio svalutante e macchietistico; in recensioni e approfondimenti i film appartenenti al filone sono descritti come provinciali, derivativi di modelli americani, frutto di una macchina produttiva rudimentale e disinteressata a questioni estetiche, costruiti per solleticare le pulsioni giustizialiste del pubblico. Con l’emergere, a partire dalla fine degli anni ’80, di una cinefilia alternativa, che, secondo Pezzotta, “propone una riappropriazione spontaneistica della storia del cinema”<sup>2</sup>, il poliziesco italiano è oggetto di una riscoperta che si direbbe revanscista: su riviste come «Nocturno» e «Amarcord» si costruiscono spericolati contro-canon, Quentin Tarantino laurea simbolicamente autori come Fernando Di Leo ed Enzo G. Castellari, si pubblicano monografie e organizzano retrospettive – la più nota è certamente *Italian Kings of the B’s*, curata da Marco Giusti e Luca Rea alla 61<sup>a</sup> Mostra internazionale d’arte cinematografica di Venezia (2004) – che aspirano a riabilitare il genere. Scrivono Giusti e Rea che

la giovane critica che studia la nostra serie B si è perfettamente fusa nella rilettura tarantiniana che ha avuto, comunque, il grande merito di fare circolare copie di questi film in tutto il mondo. Si è formato così, come negli anni Settanta, un *wild bunch* critico che insegue, scopre e propaga certi titoli internazionalmente. Non solo. Va anche alla ricerca di copie più complete, integrali, di folli trailer in lingue diverse, di interviste, di backstage d’epoca che diventano extra fondamentali nel nuovo mercato del DVD.<sup>3</sup>

Le avventure critiche del poliziesco italiano, tuttavia sembrano muovere da una lettura del genere paradossalmente allineata, nella quale ricorrenze stilistiche e narrative (l’ossessione per gli inseguimenti automobilistici, il compiacimento per il giustizialismo, la misoginia ecc.) individuate come centrali tanto dai critici dell’epoca quanto dal *wild bunch* trovano interpretazioni di segno diverso a diverse altezze cronologiche. Se i critici coevi deridevano il gusto per l’iperbole del poliziesco italiano e i suoi attori inespessivi, e si dicevano preoccupati per le tendenze reazionarie di film come *Il grande racket* (1976) di Enzo G. Castellari, “la giovane critica” citata da Giusti e Rea non solo difende, ma in molti casi fa assurgere queste idiosincrasie a marche autoriali o configurazioni stilistiche degne di analisi spesso minuziosissime. Se, ad esempio, in un noto articolo di critica da sinistra al filone, Sandro Scandolaro scrive che nei polizieschi italiani “le donne poi sono d’una malvagità infinita, facili alle tentazioni, leggere nel cadere nei tranelli, bramose talora di sensazioni forti e incapaci, perbacco, di reggere la fatica della condizione coniugale con un commissario di polizia”<sup>4</sup>, Magni e Giobbio, nel loro dizionario del poliziottesco, pubblicato nel 2010, scrivono a proposito di *Milano trema: la polizia vuole giustizia* (1973) di Sergio Martino, che “il cast femminile [...] è sottoutilizzato in maniera fieramente misogina: le donne sono puttane, drogate o rincoglionite (o tutte e tre le cose), e trattate di conseguenza [...]. Evviva”<sup>5</sup>. Da un lato, la stigmatizzazione inappellabile di un cinema considerato apertamente misogino; dall’altro

<sup>1</sup> Il primo utilizzo attestato del termine è in Tullio Kezich, “Che fine ha fatto il cinema-cinema”, «la Repubblica», 30 giugno 1984, p. 19.

<sup>2</sup> Alberto Pezzotta, “Cinefilia, trash e mutazioni mediatiche”, in Roy Menarini (a cura di), *Le nuove forme della cultura cinematografica. Critica e cinefilia nell’epoca del web*, Mimesis, Milano 2012, p. 54.

<sup>3</sup> Marco Giusti, Luca Rea, “Storia segreta del cinema italiano. Italian Kings of the B’s”, in *Catalogo della 61<sup>a</sup> Mostra internazionale d’arte cinematografica*, La Biennale di Venezia-Electa, Milano 2004, p. 307.

<sup>4</sup> Sandro Scandolaro, “Il filone poliziesco con la regia di Rumor”, «Cineforum», n. 127, 1973, p. 572.

<sup>5</sup> Daniele Magni, Silvio Giobbio, *Cinici infami e violenti. Dizionario dei film polizieschi italiani anni ’70*, Bloodbuster, Milano 2010, p. 151.

<sup>6</sup> Claudio Bisoni, “Lo sai cosa significa l’ergastolo? Passare la vita senza donne’. Profili della mascolinità di commissari e giustizieri nel poliziesco italiano degli anni Settanta”, in Giacomo Albert, Giulia Carluccio, Giulia Muggeo, Antonio Pizzo, *Ciao maschio. Politiche di rappresentazione del corpo maschile nel Novecento*, Rosenberg & Sellier, Torino 2019, p. 252.

<sup>7</sup> Vincenzo Buccheri, “I generi cinematografici: lo specchio della mutazione”, in Flavio De Bernardinis, *Storia del cinema italiano. 1970-1976*, Marsilio, Venezia 2009, p. 34.

un ribaltamento – quanto ironico è difficile dirlo – non tanto della premessa (il poliziesco italiano è misogino e reazionario), quanto delle conclusioni (“Evviva”).

#### L'EROS ASSENTE

Uno dei tratti più evidenti del filone, sottolineato lungo tutto l’arco delle trattazioni critiche del poliziesco, su cui concordano critici coevi e cinefilia d’assalto, è la sostanziale marginalità dell’erotismo. In particolare, i protagonisti dei polizieschi – nella maggior parte dei casi commissari di polizia inflessibili o cittadini giustizieri – sembrano per lo più disinteressati alla sessualità e, in senso lato, alle relazioni romantiche. Bisoni sintetizza efficacemente questo stato di cose quando scrive che nel genere poliziesco italiano

lo sfruttamento dell’erotismo si configura come una pratica estremamente perimetrata. Sia perché occupa una posizione non essenziale tra le risorse spettacolari del film (in cui è la spettacolarizzazione della violenza a dominare) sia perché è interamente a carico dello spettatore. Voglio dire che nella maggior parte dei casi chi guarda è lasciato solo di fronte allo spettacolo del sesso. Non ha dei mediatori diegetici maschili, se non periferici e occasionali. Sicuramente non può appoggiarsi allo sguardo del commissario. Il quale si muove in questo mondo esprimendo di volta in volta condanna morale o indifferenza.<sup>6</sup>

Analizziamo le due considerazioni offerte da Bisoni. La prima: l’erotismo è una risorsa non essenziale nell’economia spettacolare del polizietesco. Si tratta di un’affermazione che, per ammissione dello stesso Bisoni, è pressoché un truismo. I commissari di polizia protagonisti dei film del filone sono quasi sempre impegnati a imprimere un’inerzia ai fatti: inseguimenti, sparatorie, interrogatori, pestaggi costituiscono la ricompensa spettacolare di un genere imperniato in modo quasi esclusivo su una cinetica tutta maschile. Un uomo d’azione in una relazione per lo più violenta con altri uomini. Secondo Buccheri si tratta di una configurazione narrativa che ancora il genere a uno stereotipo di mascolinità destrorsa: “il commissario è davvero il fulcro ideologico del genere: paladino della scorciatoia destrorsa delle ‘maniere forti’”. In quest’ottica, altre forme di relazione, ad esempio l’omoerotismo maschile, sono quasi sempre derubricate al macchiettismo, quando non esplicitamente alla parafilia. La seconda: quando l’erotismo è esplicitamente rappresentato, è implicitamente inteso che la reazione del protagonista (il commissario) e quella dello spettatore maschio eterosessuale divergano. Secondo Bisoni, a differenza dello spettatore, il commissario di polizia è quasi del tutto impermeabile alla seduzione femminile. Questa seconda affermazione sembra in qualche modo derivata, se non direttamente causata, dalla prima. Se il commissario deve costituire il motore cinetico di un racconto che si struttura intorno al conflitto violento (tra il commissario e i malviventi, ma in alcuni casi anche tra il commissario e i suoi superiori, o tra il commissario e una cupola politica o finanziaria), ogni deviazione che problematizzi l’irriducibilità del personaggio è potenzialmente dannosa per la tenuta narrativa del film. Il poco spazio riservato all’erotismo, dunque, è occupato da sequenze blandamente erotiche, generalmente piuttosto scollegate dal resto della narrazione – ad esempio la lunga digressione erotico-psichedelica di *Roma drogata la polizia non può*

<sup>8</sup> Fa eccezione una delle sequenze più note di *Milano calibro 9* (1972) di Fernando Di Leo – film la cui affiliazione al filone è comunque piuttosto discutibile – in cui Barbara Bouchet si esibisce in una lunga e articolata performance di danza in un locale notturno. Nella sequenza sono significativi e visibili l'interesse coreografico e la minuziosa attenzione alla messa in scena di Di Leo.

<sup>9</sup> Si tratta di una teoria sostenuta da molti studiosi di populismo. Una trattazione sintetica ma efficace è offerta da Loris Zanatta, *Il populismo*, Carocci, Roma 2013.

**intervenire** (1975) di Lucio Marcaccini – che si suppone soddisfino il piacere scopico di uno spettatore ipotizzato maschio ed eterosessuale.<sup>8</sup>

Se, dunque, i commissari interpretati da Enrico Maria Salerno, Franco Nero e Maurizio Merli nei molti polizieschi costruiti intorno al prototipo del poliziotto-giustiziere sono disinteressati all'erotismo e, al limite, intrattengono relazioni deludenti con figure femminili pressoché intercambiabili, altri film generalmente considerati parte, seppur eccentrica, del filone, tematizzano un erotismo aggressivo e parafilico come consustanziale alla violenza agita da malviventi e criminali.

#### EROS E ODIIO

Si è detto, con Bisoni, che il principale motore spettacolare del poliziesco italiano è la violenza, declinata in genere in due direzioni. La prima è quella del commissario di polizia nei confronti dei criminali, che esplicita la pulsione giustizialista del filone. Ostacolato da una burocrazia macchinosa o da superiori ottusi, il commissario decide di farsi giustizia da sé. In questi casi, il riferimento più evidente all'interno del novero di ispirazioni del poliziesco italiano è *Dirty Harry* (*Ispettore Callaghan: il caso Scorpio è tuo!*, 1971) di Don Siegel, in cui il poliziotto interpretato da Clint Eastwood si libera simbolicamente del proprio distintivo per fare giustizia. In Italia, questo canovaccio è ricalcato, ad esempio, dal commissario Belli (Franco Nero) in *La polizia incrimina, la legge assolve* (1973) di Enzo G. Castellari, o ancora dal commissario Grandi (Henry Silva) in *Milano odia: la polizia non può sparare* (1974) di Umberto Lenzi. Vi è poi un secondo tipo di violenza, che costituisce in molti casi la precondizione della prima: quella agita dai malviventi nei confronti di cittadini inermi. Attorno a questa dinamica si struttura la componente più scopertamente populista del genere, che immagina la società civile come un corpo sano e indifeso, violato da forze esterne che ne minano l'integrità e la tenuta. La metafora dell'invasione, del contagio o, più specificamente nel caso del poliziesco, dello stupro, è considerata una delle configurazioni retoriche fondanti dei populismi contemporanei<sup>9</sup> ed è costantemente all'opera nel determinare l'economia morale del cinema poliziesco italiano. I commissari di ferro sono argini contro un'aggressione al corpo sano della società.

Nel già citato *Milano odia: la polizia non può sparare*, la violenza nei confronti della società civile rappresenta l'ossatura del film, che offre una risoluzione coerente con le premesse politiche del poliziesco soltanto nel finale. Per gran parte della pellicola, infatti, il pubblico segue le gesta di Giulio Sacchi (Tomas Milian), un rapinatore che perde il controllo e, insieme a una banda di sodali, si dedica ad atti di violenza insensata. In particolare, in una delle sequenze centrali, Sacchi e i suoi si introducono nella casa di una famiglia borghese, che sottopongono a sevizie e crudeltà. L'atteggiamento di Sacchi nei confronti delle donne, in particolare, esplicita il saldarsi tra erotismo aggressivo e violenza nel poliziesco italiano. Due donne seminude sono appese a un lampadario, che viene fatto oscillare e girare su sé stesso, in una sorta di sadico gioco d'azzardo, in cui i banditi puntano su quale delle due vittime sarà violentata per prima. La sequenza, in cui Sacchi/Milian impiega un campionario di espressioni e atteggiamenti che rimandano direttamente all'idea della sopraffazione sessuale e dello stupro, è di fatto il baricentro spettacolare del film e ha il duplice effetto di

<sup>10</sup> Il titolo internazionale del film, *Almost Human*, sembra alludere proprio a questo.

<sup>11</sup> L'appellativo "pariolini assassini" è utilizzato dalla stampa all'indomani del massacro del Circeo per riferirsi ai colpevoli Angelo Izzo, Andrea Ghira e Gianni Guido. La si trova, ad esempio nel «Corriere dell'informazione» del 1 febbraio 1977 in un articolo dal titolo "Tentativo di evasione fallito. Sparano e sequestrano gli assassini del circeo", p. 1.

<sup>12</sup> Ad esempio Matteo Santandrea, *È stata Roma. La criminalità capitolina dal "poliziottesco" a Suburra*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2019.

<sup>13</sup> Roberto Curti, *Italian Crime Filmography. 1968-1980*, McFarland, Jefferson (NC) 2013.

<sup>14</sup> *Ibid.*

rafforzare l'idea di una devianza disumana,<sup>10</sup> che fa da motore alle gesta di Sacchi, e di giustificare la vendetta del commissario Grandi.

Tuttavia, a fare deflagrare questa tendenza alla rappresentazione di un erotismo violento e deviante è, negli anni successivi, un sottofilone piuttosto negletto che prendendo le mosse dal poliziesco arricchisce la materia narrativa tipica del genere con riferimenti a fatti reali di cronaca nera. Si tratta di un ciclo di film dedicati alla criminalità giovanile, generalmente considerato uno dei molti micro-filoni nati in seno al poliziesco. Una manciata di film prodotti in larga parte tra il 1976 e il 1977 che il vernacolo critico legato al cinema "cult" italiano ha ribattezzato "film dei pariolini assassini"<sup>11</sup>, poiché ritraggono le vicende criminali di bande di ragazzi della buona borghesia romana dediti all'omicidio e alla violenza sessuale.

Come molti autori sottolineano,<sup>12</sup> questi sono per lo più degli "instant movie" generati da quello che Curti definisce "l'irresistibile potere catalizzatore"<sup>13</sup> che i fatti del Circeo esercitano sul cinema e sui media italiani. *I ragazzi della Roma violenta* (1976) di Renato Savino e *Roma, l'altra faccia della violenza* (1976) di Franco Martinelli, generalmente considerati i capostipiti di questa produzione, sono infatti distribuiti nell'aprile del 1976, a poco più di sei mesi dai fatti del Circeo. *I violenti di Roma bene* (1976) di Segri & Ferrara, e *Come cani arrabbiati* (1976) di Mario Imperoli nell'agosto dello stesso anno, mentre *La belva col mitra* (1977) di Sergio Grieco – che tuttavia è meno strettamente legato al ciclo – è dell'anno successivo. Si tratta di film prodotti e distribuiti nella fase tarda del ciclo del poliziesco, che mettono in atto un processo di riscrittura significativa dei tropi del genere, in particolare rispetto a questioni legate al posizionamento politico/ideologico e al lavoro sulle relazioni di genere e sulla messa in scena del corpo. Sebbene si tratti di film indubitabilmente minori, di successo e aspirazioni meno che modesti, le pellicole dedicate in modo più o meno esplicito ai fatti del Circeo sembrano contraddire la vulgata per la quale il poliziesco italiano non possa essere discusso attraverso la lente dell'erotismo. A sostegno di questa tesi, è possibile individuare un processo di rimozione progressiva della figura del commissario – che, come abbiamo visto, è il principale argine a derive erotiche nel poliziesco italiano – nella fase tarda del filone. A questa rimozione, corrisponde dunque una maggiore apertura all'esplorazione dei temi del sesso e dell'eros, declinati per lo più, come visto, nella direzione di un erotismo prevaricante e violento.

#### POLITICHE DELL'EROS

La prima questione, dunque, ha a che vedere con il progressivo evaporare in questo filone della figura dell'uomo probo, tipica del poliziesco italiano, e con le conseguenze di questa in termini politici. La seconda, invece, riguarda il ruolo rivestito dallo stupro in questi film e, conseguentemente, le peculiari politiche di genere rintracciabili all'interno del filone.

Nella sua estesa – e decisamente inclusiva – *Italian Crime Filmography*,<sup>14</sup> Curti inserisce tutti i film di questo micro-filone, rilevando tuttavia, specialmente nel caso di *I ragazzi della Roma violenta* una significativa eterodossia rispetto al canone del poliziesco, in particolare in relazione al fatto che, nel film di Savino, la polizia è quasi del tutto assente. La stessa peculiarità è rintracciata da Uva e Picchi, che del film scrivono che si tratta di "un delirio ideologico in cui

<sup>15</sup> Christian Uva, Michele Picchi, *Destra e sinistra nel cinema italiano*, Edizioni Interculturali, Roma 2006, p. 79.

<sup>16</sup> Cfr. Mauro Gervasini, "Dal cinema politico al 'poliziottesco'", in Flavio De Bernardinis, *Storia del cinema italiano. 1970-1976*, Marsilio, Venezia 2009, pp. 195-201.

<sup>17</sup> Cfr. Timothy Campbell, "Violent Cities: Virility and B-Movie Fascism in the Cop Films of Umberto Lenzi", «Paradoxa», 20, 2006, p. 186.

<sup>18</sup> Cfr. Alex Marlow-Mann, "Strategies of Tension: Towards a Reinterpretation of Enzo G. Castellari's *The Big Racket* and the Italian Crime Film", in Louis Bayman, Sergio Rigoletto (eds.), *Popular Italian Cinema*, Palgrave Macmillan, New York (NY) 2013, pp. 133-146.

manca completamente la figura del tutore della legge"<sup>15</sup>. A ben vedere, in effetti, nei film del 1976 (*I ragazzi della Roma violenta*, *Roma, l'altra faccia della violenza* e *Come cani arrabbiati*) e, pur con delle differenze, in *La belva col mitra*, le componenti tipiche della genealogia del poliziesco sono presenti in forme ampiamente depotenziate.

Secondo Mauro Gervasini<sup>16</sup> il poliziesco italiano si costituirebbe a partire da una doppia discendenza: da un lato il già citato *Dirty Harry* di Don Siegel, che brevetta il modello del *rogue cop*, dall'altro *Death Wish (Il giustiziere della notte, 1974)* di Michael Winner, che presenta il prototipo del cittadino giustiziere. Meno citato ma, come vedremo, certamente altrettanto importante è *Banditi a Milano* (1968) di Carlo Lizzani, che adotta uno sguardo radicalmente populista rispetto all'esperienza criminale della banda Cavallero, e avanza una serie di ipotesi sociologiche che diventeranno tipiche della politica del poliziottesco, facendo di fatto a meno dell'ancoraggio narrativo del commissario di polizia, che nel film di Lizzani è decisamente meno attivo e violento rispetto agli epigoni degli anni successivi. In questo senso, pur distanti dai modelli americani, i film dei pariolini assassini ereditano e rilanciano il populismo e l'interesse "sociologico" verso l'esperienza criminale di *Banditi a Milano*. Non sorprende, dunque, che lo stesso Lizzani giri, sempre nel 1976, la propria variazione milanese sul tema delle bande giovanili con *San Babila ore 20, un delitto inutile*. I film di questo ciclo fanno dunque a meno della figura dell'uomo probo, del cittadino vendicativo o del *rogue cop*, concentrandosi invece per lo più sull'esperienza criminale dei membri delle bande.

La rimozione del commissario di polizia e, dunque, il depotenziamento della sua funzione di bussola morale del poliziesco, ha effetti significativi sul rapporto tra violenza ed erotismo in questo micro-filone. Secondo Timothy Campbell una delle funzioni più rilevanti della figura del commissario nel poliziesco italiano è stabilire una "grammatica della virilità"<sup>17</sup>, rappresentando una mascolinità tendenzialmente disciplinante, che opera in vece dello spettatore. Come abbiamo visto, Bioni situa questa specifica grammatica della virilità in un rapporto con le donne votato all'autocontrollo, alla soppressione del desiderio: i commissari hanno un interesse per le donne sufficiente a certificare la loro eterosessualità, ma altrimenti mai davvero esplicitato. Non solo: il commissario funge in larga parte anche da ancoraggio politico del poliziesco; come visto, a lui è demandata l'esecuzione di quella che Marlow-Mann descrive nei termini di una giustizia catartica,<sup>18</sup> il ristabilimento anche temporaneo di una norma percepita come giusta. Entrambe queste funzioni – la costituzione di una mascolinità normativa e la tutela della giustizia – sono, nei film del ciclo, resi impliciti dal comportamento dei criminali ritratti.

*I ragazzi della Roma violenta* si apre con una sequenza che è possibile definire erotica e che, al contempo, è una tra le più bizzarre dell'intero filone del poliziesco italiano. All'interno di un covo di giovani neonazisti, un ragazzo sta giocando a flipper. La partita si infiamma e il giovane inizia un amplesso con la macchina, che si conclude con l'orgasmo. L'intero gruppo, che ha assistito alla partita scoppia in un applauso, per poi constatare che il giovane "ha goduto davvero". La messa in scena di una sessualità eccessiva, parafilica quando non decisamente grottesca e in molti casi violenta e prevaricatoria presuppone la necessità per lo spettatore di ristabilire una

<sup>19</sup> Cfr. Timothy Campbell, *op. cit.*

<sup>20</sup> Cfr. Christian Uva, Michele Picchi, *op. cit.*

<sup>21</sup> Barbara Spackman, *Fascist Virilities. Rhetoric, Ideology, and Social Fantasy in Italy*, University of Minnesota Press, Minneapolis (MN) 1996, p. 4.

forma di sessualità percepita come “normale” o “normativa”, addirittura “sana”. D'altra parte anche il baricentro politico di questi film si costruisce spesso in assenza di un commissario e in dialettica con lo spettatore. Quando uno dei membri della banda di estrema destra di *I ragazzi della Roma violenta* viene definito fascista, questi precisa “io non posso essere fascista perché il fascismo è solo un pseudo socialismo e Mussolini era un mollacchione che si è fatto ammazzare come un fregnone”, costruendo per antitesi la propria peculiare versione della retorica degli “italiani brava gente”. “Mollacchione”, un termine dialettale, addirittura familiare (quasi come “poliziottesco”), che colloca i criminali nell'ambito del male assoluto. Non sono fascisti (cosa che, forse, ci sembra suggerire il film, non sarebbe così male), ma addirittura nazisti, sebbene facciano riferimento a una versione piuttosto psichedelica del nazismo.

Vi è, infine, la questione dello stupro, espediente narrativo utilizzato in modo saltuario nel poliziesco, ma presente in tutte le pellicole del ciclo dei pariolini assassini. La sequenza più significativa, tanto per durata quanto per rilevanza nella nostra prospettiva, è quella che accorpa due stupri e che chiude *I ragazzi della Roma violenta*. In un'esplicitazione piuttosto cruda del dualismo che percorre tutto il film, Savino mostra in successione le sevizie che la banda di neonazisti compie in una casa di campagna ai danni di due donne – un evidente rimando ai fatti del Circeo – e lo stupro di una giovane in mezzo a un bosco perpetrato da una banda di borgatari di sinistra. Da un lato, un atto programmato e coreografato, dall'altro un assalto bestiale. Secondo Timothy Campbell,<sup>19</sup> il campo su cui si combattono le battaglie ideologiche e politiche del poliziesco non è la città “violenta”, ma il corpo della donna. Un corpo che è programmaticamente reificato, o perché trasformato in espediente narrativo che scatena la vendetta (secondo il paradigma di *Death Wish*), o perché oggetto delle sevizie dei criminali (come nel caso di *Milano odia: la polizia non può sparare*, a cui la sequenza citata fa esplicito riferimento). Nel caso del cinema delle bande giovanili, gli stupri, oltre a rappresentare il principale elemento spettacolare dei film in questione (oltre al più diretto collegamento coi fatti del Circeo), svolgono la funzione di delineare un peculiare dualismo politico. Se è vero, come affermano Uva e Picchi,<sup>20</sup> che il poliziottesco è il genere che più esplicitamente (e, verrebbe da dire, più ingenuamente) mette in campo destra e sinistra in Italia negli anni '70, questo sotto-filone offre una lettura piuttosto cruda di quelle che Barbara Spackman descrive come “le fantasie sociali”<sup>21</sup> rispetto alla sessualità di destra e di sinistra. Da un lato, le bande di destra (o addirittura naziste) compiono stupri ritualizzati, proceduralizzati, parafiliaci. Assistiamo, ad esempio, a uno stupro che avviene come pena dopo un grottesco processo, o, in un altro caso, come “cura” rispetto all'impotenza di un giovane neonazista. D'altra parte, come visto nella sequenza che chiude il film, i “proletari” di *I ragazzi della Roma violenta* sono rappresentati come bestiali e le loro violenze sembrano configurarsi come un eccesso somatico (in altre sequenze li vedremo rubare del cibo e, addirittura, auto mutilarsi per ottenere un favore). In questo senso un film come *I ragazzi della Roma violenta* sembra reiterare una serie di tropi circa la virilità individuati da Barbara Spackman: da un lato la virilità “fascista” inevitabilmente tendente alla psicopatologia, alla parafilia o, apertamente, all'omosessualità, dall'altro una sessualità eteronormativa, seppur eccessiva.

<sup>22</sup> Cfr. Roberto Curti, *Italia odia. Il cinema poliziesco italiano*, Lindau, Torino 2006, in particolare pp. 205-207.

Se dunque, da un lato, il poliziottesco sembra mostrare una minore tendenza all'erotizzazione rispetto ad altri filoni, per via soprattutto della dipendenza da un personaggio programmaticamente asessuato come il commissario di polizia, dall'altro alcune propaggini tarde del genere mettono in scena un erotismo violento, aggressivo e scabroso. In questo senso, il poco studiato sotto-filone delle bande giovanili, come notato ad esempio da Curti,<sup>22</sup> sembra chiamare in causa – pur con le ovvie differenze – l'erotismo mortifero delle opere coeve di Pasolini (*Salò o le 120 giornate di Sodoma* viene distribuito nel gennaio del 1976) piuttosto che quello tutto sommato vitalistico delle commedie erotiche coeve. Se la citata affermazione di Campbell, che trasferisce dall'ambiente urbano al corpo femminile il luogo dei conflitti rappresentati nel poliziesco italiano, è forse eccessiva, è certamente vero che nel filone dei “pariolini assassini” l'erotismo costituisce il campo di tensione di un rozzo bipolarismo politico, tipico del poliziesco e qui declinato attraverso il ricorso a una sessualità spaventosa ed eccessiva.

#### ABSTRACT

This article analyses the representation of eroticism and sexuality in Italian crime films of the 1970s. In the first half of the article, the author tackles the almost complete absence of these characteristics in the genre, while in the second part the article focuses on the micro-genre of youth gang films, born out of the popular interest for the Circeo massacre, in order to discuss the emergence of a violent and morbid eroticism.