



ANDREA MERONI

Sottotesti omoerotici tra peplum e spaghetti western



¹ Nicola Adelfi, “Conquista il mondo ‘Mister Muscolo’ felice scoperta del cinema italiano”, «La Stampa», 17 dicembre 1961, p. 11.

² Francesco Di Chiara, *Peplum. Il cinema italiano alle prese col mondo antico*, Donzelli, Roma 2016, p. 6.

³ s.n., “La pubblicità in U.S.A. per un film costa quasi tre volte la spesa di produzione”, «Corriere d’informazione», 9-10 marzo 1959, p. 13.

⁴ Nicola Adelfi, *op. cit.*, p. 11.

⁵ “la recente inchiesta Doxa sul pubblico dei nostri cinema ha stupito un po’ tutti: [...] su un totale di 3825 sale, stratificate secondo parametri di regione, grandezza dei comuni, categorie delle sale e circuiti di distribuzione, campionate in determinati giorni della settimana, in mesi stabiliti, parlano le cifre: in media contro un milione e 117.276 uomini sono presenti, nelle sale considerate, appena 309.674 donne.” (Lucia Sollazzo, “Perché le italiane vanno poco al cinema” «Corriere della Sera», 13 agosto 1966, p. 7).

Questa forte e tuttora inesausta attrazione delle platee popolari verso giovanotti che, quasi nudi, combattono e vincono solo con la forza dei loro bicipiti, con la possanza dei loro toraci e puntellandosi su cosce larghe come prosciutti, sarebbe un fenomeno irrilevante, di natura provinciale, se fosse limitato solo all’Italia. Viceversa, si tratta di un fenomeno universale. Finora il mercato estero ha assorbito come una spugna secca questa particolare produzione italiana. Spesso i film sono stati acquistati a scatola chiusa dagli importatori americani, del Sud e del Nord, europei, mediorientali e africani. La richiesta in Italia e all’estero resta tuttora così insistente che nessun indizio lascia prevedere l’improvviso esaurirsi di questo filone d’oro.¹

Così, con un tono tra l’incredulo e il trionfalistico, il giornalista Nicola Adelfi (*nom de plume* di Nicola De Feo) commentava su «La Stampa» il boom di quel filone cinematografico partito dall’Italia che la critica francese aveva appena ribattezzato “peplum”. Questo termine di lì a poco si sarebbe diffuso a tal punto da essere esteso, retrospettivamente, anche a produzioni in costume extra-italiane ambientate in “una serie non meglio specificata di universi discorsivi, tutti appartenenti, genericamente, alla sfera dell’antichità: dalla mitologia greca all’Antico e Nuovo Testamento; dall’antico Egitto alla Roma imperiale”². Unico *fil rouge* di queste eclettiche ambientazioni era proprio il capo di vestiario che, inizialmente, aveva spinto l’industria cinematografica nostrana a indicare questi film come “sandalon” (similmente nei paesi anglofili si designa il genere come *sword and sandal*).

Quando Adelfi/De Feo scrive, è appena arrivato nelle sale italiane *Romolo e Remo* (1961) di Sergio Corbucci, decimo film interpretato dal culturista americano Steve Reeves sulla scia dell’enorme successo di *Le fatiche di Ercole* (1958) di Pietro Francisci, diventato un fenomeno di costume anche negli Stati Uniti grazie al martellante *battage* pubblicitario organizzato dal distributore Joseph Levine, con un investimento addirittura superiore al budget del film.³ All’Ercole di Reeves si erano presto affiancati molti altri eroi: da Ursus, prelevato dal romanzo di Sienkiewicz *Quo Vadis?*, al biblico Golia, passando per Maciste, richiamato in servizio da *Cabiria* (1914) di Giovanni Pastrone, film-simbolo della produzione a sfondo epico degli anni ’10.

Analizzando le ragioni del successo di questi personaggi, Adelfi notava come essi rispondessero alla necessità del pubblico più semplice di riappropriarsi di valori messi in discussione dalle sfide di un mondo sempre più sofisticato e minaccioso: “Più serrato e anche spericolato diventa il galoppo della tecnologia, meno prevedibili si fanno di giorno in giorno le conseguenze del progresso scientifico, e più gli uomini si ripiegano su sé stessi, si rifugiano nel lontano passato, stupiti e sgomenti”⁴. Il desiderio di innocenza attribuito all’“ingenuo” pubblico italiano e internazionale – un pubblico quasi completamente maschile –⁵ confligge però con quell’ostentata nudità che il giornalista stesso riconosce come elemento indispensabile del filone, nonché di estrema novità rispetto al cinema precedente.

Se nel film di Francisci, Reeves/Ercole era praticamente sempre a torso nudo, quando lo stesso attore recita in *Il figlio di Spartacus* (1962) di Sergio Corbucci, si assiste a una curiosa scissione: se di giorno si presenta come il centurione Rando, a volto scoperto ma pudicamente rivestito dalla corazza, di notte – agendo da vendicatore, emulo del padre Spartacus – indossa un elmo che lo rende irricognoscibile, ma mostra il torso muscoloso.

⁶ Mauro Giori, *Omosessualità e cinema italiano. Dalla caduta del fascismo agli anni di piombo*, UTET, Milano, 2019, pp. 95-96.

⁷ Cfr. Claude Aziza, *Le péplum, un mauvais genre*, Klincksieck, Paris 2009, p. 53.

⁸ Cfr. Adriano Baracco, "Inchiesta sul terzo sesso nello spettacolo. Il cinema capovolto", «Mascotte spettacolo», n. 27, 17 novembre 1960, pp. 8-14.

⁹ Mario Caiano, cit. in Eugenio Ercolani, *Dar-kening the Italian Screen: Interviews With Genre and Exploitation Directors Who Debuted in the 1950s and 1960s*, McFarland & Co, Jefferson 2019, p. 129.

¹⁰ Cfr. Mauro Giori, *op. cit.* pp. 90-92.

¹¹ Cfr. Franca Faldini, Goffredo Fofi, *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti, 1935-1959*, Feltrinelli, Milano 1979, p. 390.

¹² s.n., "La controfigura di Steve Reeves", «Corriere d'informazione», 14-15 ottobre 1959, p. 9.

In una scena piuttosto gratuita, Corbucci sente quindi l'esigenza di "ricomporre" l'immagine di Reeves mostrandolo seminudo nel momento in cui Rando (fingendo di essersi appena svegliato dopo un raid notturno) viene interrogato dall'antagonista Crasso. La riconoscibilità del corpo-emblema del genere dipende dall'abbinamento del viso di Reeves ai suoi pettorali.

"Di fatto 'tutti i peplum sono implicitamente omosessuali', [...] per via dell'ossessiva esibizione del corpo maschile come bene di cui godere e da celebrare, spesso mostrato come oggetto dell'ammirazione (e dello sguardo) di altri uomini all'interno della diegesi stessa"⁶. Questo è quanto suggerisce Mauro Giori, riprendendo la tesi di Claude Aziza,⁷ a proposito dell'intero filone. L'affermazione si colloca all'interno di una riflessione riguardante l'ostilità (quasi paranoica) che la stampa conservatrice italiana dimostrava nei confronti dei culturisti e dei film da essi interpretati, considerati un veicolo di propaganda filo-omosessuale.

L'avvento della figura del bodybuilder veniva letto come l'ideale proseguimento della perniciosa moda dei "fusti", che imperversavano nel cinema italiano già a seguito del successo della commedia *Poveri ma belli* (1956) di Dino Risi. Secondo riviste di destra quali «Il Borghese» e «Lo Specchio», l'ambiguità sessuale di tali figure risultava "confermata" dall'incontro artistico e umano – in occasione di *Rocco e i suoi fratelli* (1960) di Luchino Visconti – tra Renato Salvatori, protagonista con Maurizio Arena del film di Risi, e Luchino Visconti, additato come principale esponente di un'ipotetica lobby comunista e omofila.⁸

Torniamo però ai peplum, prodotti seriali e anti-intellettuali di quella che Mario Caiano – autore di film come *Maciste gladiatore di Sparta* (1964) – definiva "un'industria buffonesca, spesso popolata da personaggi sordidi e irresponsabili"⁹, ben lontana dalle ambizioni – vere o presunte – dell'intelligenza incarnata da Visconti. Secondo la cultura neofascista,¹⁰ Reeves e i suoi epigoni erano rei di propagandare, presso i giovani italiani, una cultura del corpo sterile e narcisistica, finalizzata all'esibizionismo e all'autocontemplazione. I loro personaggi invitavano subliminalmente (ma non troppo: spesso e volentieri le doti fisiche erano magnificate dai comprimari, inclusi gli antagonisti) l'inconsapevole spettatore a un aumento della muscolatura per niente funzionale, perché ottenuto tramite esercizi fini a sé stessi e non attraverso il lavoro o il combattimento.

Se l'ideale di fisicità classica promosso durante il ventennio fascista era il risultato dell'attività nei campi, il corpo "alla Steve Reeves" era costruito a tavolino per far emergere muscoli inutili in quella che rappresentava una falsificazione "made in USA" del canone di Policleto. A mo' di pubblicità ambulanti, gli uomini forzuti, riversatisi a Cinecittà dalle palestre americane o inglesi, incarnavano quindi un ennesimo tentativo di colonizzare l'Italia da parte degli Stati Uniti, con l'imposizione del fitness come nuovo bene di consumo.

L'aneddotica spicciola su Reeves insisteva sul fatto che la sua forza fosse solo apparente: Sergio Corbucci asseriva che non riuscisse nemmeno a sorreggere l'esile Virna Lisi sul set di *Romolo e Remo*,¹¹ mentre un articolo del «Corriere d'informazione» sottolineava come Reeves non volesse farsi fotografare accanto allo stuntman Giovanni Cianfriglia per non sollevare dubbi sull'effettiva prestanza del proprio Ercole.¹² Inoltre, l'iper-virilità nello sviluppo fisico non corrispondeva – nella retorica delle succitate riviste – a una virilità *tout-court*: la concentrazione sull'esercizio non lasciava ai

¹³ Mauro Giori, *op. cit.* p. 95.

¹⁴ Badessi interpreta ruoli di omosessuale anche in *Dove vai tutta nuda?* (1969) di Pasquale Festa Campanile, *Roma bene* (1971) di Carlo Lizzani, *Caligola* (1979) e *Action!* (1980), entrambi di Tinto Brass.

bodybuilder il tempo per concedersi distrazioni quali la compagnia femminile, alla quale veniva preferita l'ammirazione reciproca nel contesto omosociale, e quindi sospetto, delle palestre.

La frigidità attribuita ai culturisti si riflette talvolta nei loro personaggi, specie quando sono semidei: in *Le fatiche di Ercole*, la storia d'amore tra Ercole e Iole (Sylva Koscina) – ignorata per quasi tutta la durata del film – viene coronata nel finale da un'inquadratura che ritrae le loro sagome stagliarsi contro il tramonto, mentre l'eroe si limita a cingere le spalle della futura sposa, quasi come se un coinvolgimento maggiore rischiasse di scomporre la sua statuaria presenza. La fisicità dell'eroe si esplica in battaglia, del resto, non in amore. In *Ercole contro Roma* (1964) di Piero Pierotti, il protagonista Alan Steele (pseudonimo del romano Sergio Ciani) è invece responsabile non solo della risoluzione della congiura ai danni dell'imperatore Gordiano, ma anche della formazione di due coppie: quella della figlia di Gordiano e del futuro imperatore Traiano, nonché quella dei pastorelli Dario ed Erika, sebbene la ragazza sia innamorata dello stesso Ercole. Questi però, in quanto semidio, è superiore a simili dinamiche umane.

Veniamo però ai personaggi "effettivamente" leggibili come omosessuali, nel peplum a cavallo tra gli anni '50 e gli anni '60: essi sono prevedibilmente una minoranza all'interno di un genere in cui è l'allusività – non sempre intenzionale – a farla da padrona, dato anche il periodo in cui censura e autocensura erano ancora molto forti. Spesso l'"ambiguità" – sottolineata dai consueti stereotipi legati all'omosessualità, come vanità e/o vigliaccheria – è utilizzata per connotare i *villain*, meglio se ricchi e corrotti: "una vaga concezione dell'antichità come caratterizzata da una disinvoltura sessuale precristiana dà libero corso nel peplum ad antagonisti omosessuali, come il Narciso di *Messalina Venere imperatrice*, che accarezza un ragazzo durante l'immane festa orgiastica"¹³.

Nello stesso *Ercole contro Roma* troviamo Rezio (Walter Licastro), figlio del cattivo principale Filippo Afro, che aspira a sposare la figlia dell'imperatore, ma l'ironia tagliente che usa nei confronti delle donne, le movenze femminee e soprattutto la voce melliflua (prestata a Licastro da Gianfranco Bellini) lasciano presagire che il matrimonio gli interessi solo per i propri giochi di potere. Inoltre, durante la resa dei conti messa in atto da Ercole, Rezio si copre il volto con un lembo della toga con un gesto svenevole, tentando di passare inosservato fino alla fine della battaglia.

Più insistita è la caratterizzazione dell'imperatore Nerone in *I dieci gladiatori* (1963) di Gianfranco Parolini. Interpretato da Gianni Rizzo, caratterizzato specializzato in personaggi sfuggenti e talvolta laidi, Nerone è nevrotico e lamentoso: si pavoneggia accompagnandosi a donne bellissime, ma l'unico rapporto vero è col servo/amante Epafrodito (Vassili Karis), con cui scambia stoccate più o meno sottili, che evidenziano la scarsa virilità dell'uno e dell'altro: "Tu non saresti in grado di difendermi dall'assalto di una fanciulla" dice Nerone a Epafrodito. Quando poi Nerone si lagna delle proprie traversie, dicendo di essere nato "per vivere tra la musica, i campi agresti, il buon Falerno e... le belle donne!", Epafrodito scoppia in una risata che non lascia spazio a dubbi. Il personaggio dell'imperatore verrà rappresentato in modo simile da Giancarlo Badessi¹⁴ nel *Satiricosissimo* (1970) di Mariano Laurenti con Franco e Ciccio, messo in cantiere per trarre profitto dall'eco del *Fellini Satyricon* (1969).

¹⁵ Quando le Amazzoni catturano i reduci della Guerra di Troia, li intrattengono con un balletto in cui i danzatori sono maggiormente svestiti ed eroticizzati rispetto alle danzatrici. Le astuzie del protagonista Pirro (Rod Taylor, contrapposto al forzuto ma sciocco Ed Fury) riusciranno però a “normalizzare” la situazione e le guerriere torneranno ad essere deboli e vanitose, mentre la voce fuori campo commenta: “Così le Amazzoni capirono l'importanza di chiamarsi donne”.

¹⁶ Cfr. g., “Non è forza ma stomaco”, «Corriere d'informazione», 6-7 aprile 1967, p. 3. Cfr. anche Marcello Garofalo, *Tutto il cinema di Sergio Leone*, Baldini&Castoldi, Milano, pp. 135-136.

¹⁷ Cfr. Francesco Di Chiara, *op. cit.*, p. 7.

¹⁸ Steve Della Casa, “L'estetica povera del peplum”, in Giorgio De Vincenti (a cura di), *Storia del cinema italiano volume X - 1960-1964*, Marsilio, Venezia, 2001, p. 317.

¹⁹ Giulio Petroni, cit. in Eugenio Ercolani, *op. cit.*, p. 76.

Un caso diverso e interessante si presenta in *La regina delle Amazzoni* (1960) di Vittorio Sala, precoce esempio di contaminazione del peplum con la commedia (e secondo un pattern regolare del cinema italiano, l'ibridazione di un genere con elementi comici anticipa l'esaurimento del genere stesso). Allusioni alla contemporaneità e presenze meta-cinematografiche – come i camei dei caratteristi Tiberio Murgia e Folco Lulli – sono abbinate a una situazione che permette a Sala di sfruttare un *topos* della comicità, quello dell'inversione dei generi. Come Aldo Fabrizi, nel suo *Papà diventa mamma* (1952), veniva ipnotizzato e assumeva le mansioni e gli atteggiamenti della moglie Ave Ninchi, qui gli uomini schiavizzati dalle Amazzoni sono relegati in cucina e adottano la civetteria abbandonata dalle donne: in una scena, Marco Tulli si lamenta con la moglie/padrona, di ritorno dalle proprie attività bellicose, sulle difficoltà della gestione della casa.¹⁵

Se la glorificazione del nudo maschile è l'unica vera trasgressione operata dal peplum, lo sdoganamento della violenza – che raggiunge soglie tali da suscitare polemiche sui giornali –¹⁶ è il traguardo del genere destinato a soppiantarlo in tempi rapidissimi dopo poco più di un lustro: il western all'italiana, esploso grazie al successo di *Per un pugno di dollari* (1964) di Sergio Leone, che porta alla realizzazione di oltre quattrocento titoli entro il 1976, contro i duecento peplum realizzati dal 1958 al 1965.¹⁷ In un certo senso, l'avvento dello *spaghetti western* – ben più spregiudicato dei prototipi americani – può essere letto come la definitiva perdita dell'innocenza della cinematografia italiana. Come scrive Steve Della Casa:

i nuovi generi segnano di fatto il licenziamento dei culturisti nostrani e d'ol-troceano, che spariscono dagli schermi o devono adattarsi a ruoli minori. L'Italia, diventata ormai metropolitana, ha concetti di bellezza e di forza fisica completamente differenti, e ama vedere al cinema storie in cui i valori sono più sfumati, più contraddittori. La famosa battuta di Sergio Leone “quando un uomo con il fucile incontra un uomo con la pistola, l'uomo con la pistola è un uomo morto” mostra un cinismo e un culto per la tecnologia che segnano il definitivo tramonto della semplicità manichea e della prevalenza della forza fisica, che sono invece tratti tipici del cinema mitologico.¹⁸

Insomma, i buoni sono meno buoni, i cattivi sono più cattivi, ma tutti sono più vestiti e più armati. Il tutto è calato comunque in una cornice sufficientemente remota da non destabilizzare troppo il pubblico, salvo in pochi casi: “Il nostro West – dichiarava Giulio Petroni, regista di *Da uomo a uomo* (1967) e *Tepepa* (1969) – non era calato nel suo reale periodo storico. Era una dimensione parallela che aveva più a che fare con la letteratura, coi fumetti e col cinema stesso. Era un West astratto, non realistico. Del resto, questo è ciò che portò i nostri western al successo”¹⁹. Proprio questa distanza dalla realtà in cui lo spettatore viveva, unita al carattere smitizzante del western italiano rispetto a quello classico, consentiva ai registi di conferire ai personaggi caratterizzazioni in certi casi più arrischiate del solito. Gli omosessuali degli *spaghetti western* si muovono tra due poli: sadismo e dandismo, con tutte le intersezioni del caso, anche se tutto il genere può essere riletto intravedendo una dose di omoerotismo nelle molteplici e intense amicizie virili che esso mette in scena.

Come sintetizza Marcia Landy:

L'affettività eterosessuale non è un motivo centrale di questi film, e le relazioni eterosessuali sono subordinate al *leitmotiv* dei legami omosociali. Le

²⁰ Marcia Landy, *History, Genre, and the Italian Western*, in Marcia Landy (ed.), *Italian Film*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000, p. 190.

²¹ A proposito della scena, l'aiuto regista di Puccini Gianni Amelio ha rivelato: "Ci sganasciavamo tutti quanti: la scena era di un'insensatezza rara. Anche ai due attori era stato detto poco o niente: non è che gli avessimo detto che le pallottole si sarebbero poi scontrate e unite [durante il loro duello mostrato in un *flashback*, NdA], ma soltanto che avrebbero dovuto esplodere entrambi un colpo contro l'altro, senza risultarne feriti. Avevamo anche parlato di una generica 'amicizia' che sarebbe nata da quel momento, e i due attori non sospettavano niente di più nel momento in cui la scena fu girata" (Gianni Amelio, cit. in Valerio Lanzani, *Lavender Cowboys. Omosessualità e cinema western*, tesi di laurea magistrale dell'Università degli Studi di Milano, relatore Prof. Maurizio Porro, p. 169).

²² s.n., "Corona invita i cineasti a evitare violenza e sadismo nei film", «Corriere della Sera», 18 maggio 1967, p. 12.

²³ Cfr. Giulio Questi, *Se non ricordo male. Frammenti autobiografici raccolti da Domenico Monetti e Luca Pallanch*, Rubettino, Soveria Mannelli 2014, p. 132.

²⁴ Cfr. Gianni Amelio cit. in Valerio Lanzani, *op. cit.*, p. 170.

²⁵ Valerio Lanzani, *op. cit.*, p. 127.

relazioni tra uomini – il Colonnello Mortimer e il Monco in *Per qualche dollaro in più*, Cheyenne e Armonica in *C'era una volta il West*, Tuco e il Biondo ne *Il buono, il brutto, il cattivo* [...] e soprattutto Juan e Sean in *Giù la testa* – sono centrali e complesse, e implicano una forma d'accoppiamento che è ambivalente. Le loro relazioni sono fondate sulla competizione economica, ma anche su qualcos'altro che ha in sé riluttante ammirazione e rispetto, quando non veri e propri affetto e tenerezze. Il sesso tra gli uomini e le donne è circoscritto a questo retroterra e, nei casi in cui è presente, c'è una buona possibilità che sia coatto e brutale. [...] L'erotismo è comunicato in maniera più rilevante da scene di abbuffate, bisticci o uccisioni.²⁰

Se l'ideale di amicizia virile viene implicitamente ridicolizzato in *Dove si spara di più* (1966) di Gianni Puccini, con l'assurda trovata di due pallottole fuse insieme a testimoniare l'indissolubile legame tra due pistoleri,²¹ esso viene portato alle estreme conseguenze nelle gesta di Sorrow (Roberto Camardiel), *villain* di *Se sei vivo spara* (1967) di Giulio Questi. Si tratta di uno dei film più contestati del periodo, assieme a *Django* (1966) di Sergio Corbucci, tanto efferato (il climax viene raggiunto con lo scalpo tolto a un pellerossa) da indurre il Ministro dello Spettacolo Achille Corona a lanciare un appello ai cineasti contro "la tendenza a trattare temi di violenza, crudeltà e sadismo"²².

Ex-partigiano, Questi aveva deciso di trasporre le esperienze vissute uniformando le bravate dei cattivi del suo western a quelle perpetrate durante la guerra dai militi repubblicani.²³ Il personaggio del possidente/criminale Sorrow, che veste con ricercata eleganza e teorizza l'epicureismo, vive circondato dai propri *muchachos*, aguzzini nerovestiti che – al termine di una festa alimentata da cibo e vino a fiumi – celebrano il proprio legame amicale stuprando *off-screen* un giovanissimo ostaggio (Ray Lovelock), il quale si suicida il mattino dopo. Sempre nell'ottica demitizzante di cui sopra, stando a quanto dichiarato dall'aiuto regista Gianni Amelio, pare che Questi volesse esplicitare che anche il "buono", Hermano (Tomas Milian), avesse partecipato alla violenza di gruppo.²⁴

Il tema delle devianze del potere senza freni – in seguito centrale per *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975) di Pier Paolo Pasolini, ambientato giustappunto ai tempi della Repubblica Sociale Italiana – è anche più vistoso in alcuni dei western cosiddetti "terzomondisti" e politicizzati del periodo, come *Requiescant* (1966) di Carlo Lizzani, in cui il cattivo principale è il possidente Ferguson (Mark Damon), connotato dalla consueta misoginia. L'ambiguità sessuale investe anche i suoi micidiali gregari, tra cui Burt (Franco Citti), il quale è amante di capi intimi particolari e si strofina il volto con una bambola dopo avere fatto strage di peones.

L'aspetto ideologico influenza però anche la connotazione di alcune delle ambivalenti amicizie virili presentate in questo sottoinsieme dello *spaghetti western*. Come scrive Valerio Lanzani, "in genere l'omosessuale conclamato è benestante e gode di una qualche autorità – intellettuale, militare o politica – mentre il compagno d'avventure è un santo, iniquamente umiliato o subalterno"²⁵. Una dinamica del genere si ritrova in *Quién sabe?* (1966) di Damiano Damiani: qui il sicario americano Tate (Lou Castel), incaricato dal proprio governo di compiere un attentato ai danni di un generale messicano, si accompagna al bandito Chunchu, più rozzo ma dominato da passioni più autentiche, laddove Tate è ancora una volta caratterizzato da un sospetto disinteresse per il sesso opposto. La vittoria

²⁶ Ressel incarna ruoli di questo tipo, per esempio, nelle commedie *Lo smemorato di Collegno* (1962) di Sergio Corbucci e *La vedova inconsolabile ringrazia quanti la consolavano* (1973) di Mariano Laurenti.

morale di Chunchu verrà suggellata dall'omicidio che egli compie ai danni di Tate, il suo *compañero* controrivoluzionario.

L'apice del sadismo, ancora una volta connesso a una perversa amicizia virile, viene raggiunto in un film di Edoardo Mulargia, *La taglia è tua... l'uomo l'ammazzo io!* (1969), sorprendentemente uscito nelle sale senza alcun tipo di taglio o divieto: la violenza gratuita ai danni della prostituta Rosie (Rosalba Neri) è lo strumento che Cassidy (Aldo Berti) sfrutta per stuzzicare il proprio sodale "El Puro" (Robert Woods), che si dondola su una sedia con la fronte imperlata di sudore e col godimento scritto in volto. "El Puro" scatta in piedi per baciare l'amico una volta che questi ha finito di picchiare a morte la malcapitata. Folle ed efferato è anche l'azzimato Adam Saxon (Klaus Grünberg), il cui volto è sfregiato da cicatrici che fanno pensare alla sifilide, dettaglio che attesta tanto la sua promiscuità quanto lo squilibrio mentale che la malattia può portare.

Più sbilanciate verso il polo del dandismo, rispetto al sadismo, sono le caratterizzazioni di altri due *villain* (non meno pericolosi). In *Il mercenario* (1968), Sergio Corbucci si diverte a far indossare al *tough guy* hollywoodiano Jack Palance, interprete del sicario "Ricciolo", un garofano verde alla maniera del dandy per antonomasia, Oscar Wilde. Le tendenze del personaggio vengono comunque ribadite quando "Ricciolo" piange calde lacrime di fronte all'uccisione del suo sgherro preferito. Invece Franco Ressel, altro caratterista spesso utilizzato in parti da omosessuale,²⁶ è impegnato nel ruolo dell'infido Stengel di *Ehi amico... c'è Sabata. Hai chiuso!* (1969) di Gianfranco Parolini, ricco, empio e prodigo di citazioni nietzschiane, notorio indice di omosessualità, come testimoniano gli assassini di *Rope (Nodo alla gola, 1948)* di Alfred Hitchcock, modellato sul celeberrimo delitto "Leopold e Loeb" del 1924.

L'elenco non è esaustivo, ma è rivelatorio di come l'omosessualità sia uno tra i tanti possibili "accessori" da applicare ai personaggi di un mondo in cui – diversamente dal western classico – "non ci sono né chiese né legge", come puntualizza uno degli antagonisti di *Requiescant*. Naturalmente, però, quando lo spaghetti western conoscerà a sua volta l'inesorabile virata comica, anche i personaggi omosessuali assumeranno il volto rassicurante e macchiettistico tipico della commedia italiana *tout court*: dai "turisti" gay (Ugo Fangareggi e Antonio De Leo) di *Sette monache a Kansas City* (1973) di Marcello Zeani, agli aiuti-sceriffo simbiotici di *Cipolla Colt* (1975) di Enzo G. Castellari, passando per il soldatino di *Uomo avvisato mezzo ammazzato... parola di Spirito Santo...* (1972) di Giuliano Carnimeo. Tale personaggio si illude di essere diventato "normale" a causa dell'attrazione che prova per alcune prostitute le cui sembianze nascondono a malapena dei banditi baffuti.

ABSTRACT

The essay focuses on the presence of homosexual characters within what were two of the most popular genres of Italian cinema, between the late 1950s and early 1970s: family-oriented *peplums* (sword and sandals) and the more cynical areas of spaghetti westerns. Beside from pointing out specific titles, the essay will also underline the homoerotic undertones present in these genres, as well as the perception of the public, that was exposed to an unprecedented abundance of half-naked heroes in *peplums* and found plenty of sadistic dandies in Italian westerns.