

## Mario De Caro, Enrico Terrone

Cattivi, cattivissimi, cattivelli e cattivoni:  
la rappresentazione del male al cinema

Il western classico è il genere in cui la struttura manicheistica tipica del cinema dei primi decenni, soprattutto di quello hollywoodiano, è più chiaramente evidente. Consideriamo tre celebri esempi. In *Stagecoach* (John Ford, 1939), l'eroico Ringo Kid (John Wayne) va incontro a morte apparentemente certa confrontandosi a duello con i tre cattivissimi fratelli Plummer – che però vengono sbaragliati. In *My Darling Clementine* (John Ford 1946), l'intrepido sceriffo Wyatt Earp (Henry Fonda) vendica l'assassinio di due suoi fratelli portando uno scalcagnato manipolo di buoni alla vittoria contro il clan dei tremendissimi Clanton. Ancor più eroicamente, in *High Noon* (Fred Zinnemann 1952), lo sceriffo Will Kane (Gary Cooper), lasciato solo dai pavidi cittadini di Hadleyville, di malfattori ne accoppa ben quattro. In questi film il mondo è diviso in maniera chirurgica tra bene e male. I buoni sono coraggiosi, gentili, generosi, belli e (tanto per non farceli sentire intollerabilmente perfetti) un po' timidi; i cattivi invece sono sadici, brutti, lerci, viziosi ed esibiscono barbe tremendamente incolte<sup>1</sup>.

Questa rigida struttura manicheistica si ritrova anche in altri generi del cinema classico. Molto spesso, per esempio, James Stewart interpreta il personaggio del brav'uomo che si ritrova a combattere battaglie più grandi di lui e ogni volta, per uscire dai guai, deve *oborto collo* dimostrarsi un eroe: e in questo senso basterà menzionare *Mr. Smith Goes to Washington* (Frank Capra, 1939). Non è da meno il già citato Henry Fonda, che in *Grapes of Wrath* (John Ford, 1940) difende, in perfetto spirito New Deal, i derelitti immigrati dell'Oklahoma, illusi dal sogno californiano, e in *12 Angry Men* (Sidney Lumet, 1957) salva dalla sedia elettrica un ragazzo portoricano, vittima potenziale del razzismo, esplicito o implicito, di una giuria composta esclusivamente da maschi bianchi.

<sup>1</sup> Questo articolo in parte riprende, sviluppandole, alcune sezioni di M. De Caro, E. Terrone, *I valori al cinema*, Mondadori Università, Milano 2023. Ringraziamo Malcolm Turvey per alcune utili discussioni sui temi trattati in questo articolo.

### Abstract

The article analyses the various types of villainous characters in the film industry, starting with classic cinema and ending with more contemporary examples (from Quinlan to Corleone, from Alex in *Clockwork Orange* to Crudelia Demon, and many others). According to the authors, the clear separation of good and bad characters is not a useful key for many films of the last decades. This is why the categories of *antihero* and *rough hero* were conceived. To these categories, the authors believe it is necessary to add a third: the *crypto hero*.

### KEYWORDS

CHARACTER

-

EVIL

-

ANTIHERO

-

ROUGH HERO

-

CRYPTO HERO

Questi film sembrano privi di ambiguità morale. Guardandoli, il pubblico ammira i protagonisti, eroi che non deflettono mai dalla loro costitutiva bontà. Sono i *buoni*, appunto, ma meglio si direbbe i *buonissimi*, perché la loro inscalfibile rettitudine morale li rende simili a creature angelicate. Gli antagonisti, i *villain*, invece, sono inalterabilmente malvagi, alieni da ogni possibile redenzione, e ben lieti di provocare sofferenza nel prossimo. Tanto maggiore è questo loro perverso piacere tanto più le loro vittime sono incolpevoli e indifese. Non sorprende, dunque, che il pubblico disprezzi questi detestabili personaggi con le loro terribili tare morali e si compiaccia della punizione cui sono ineluttabilmente destinati alla fine dei film. Tra i campioni di questa categoria di tipi cinematografici figurano Crudelia Demon, perfida cacciatrice di dalmati in *One Hundred and One Dalmatians* (Wolfgang Reitherman, Hamilton Luske, Clyde Geronimi, 1961), la sadica Jane Hudson-Bette Davis, che gode nel martoriare la sorella paralizzata in *What Ever Happened to Baby Jane?*<sup>2</sup> (Robert Aldrich, 1962) e lo Amon Göth di Ralph Fiennes, disumano comandante del campo di concentramento nazista di *Schindler's List* (Steven Spielberg, 1993). Questi personaggi non sono semplicemente cattivi: sono *cattivissimi*, veri parametri di depravazione morale, e assolutamente irredimibili, come per Dante lo erano Caino, Giuda e Bruto.

La categorica separazione di buoni e cattivi (ma più accuratamente si dovrebbe dire di buonissimi e cattivissimi) non è però chiave di lettura utile per molta parte dei film degli ultimi decenni e nemmeno per qualche capolavoro del periodo d'oro di Hollywood. Si pensi, per esempio, ai personaggi dei gangster di film classici, come il Caesar "Rico" Bandello di Edward G. Robinson in *Little Caesar* (Mervyn Le Roy, 1931): quando Rico, colpito a morte vittima della sua *hybris* criminosa, bisbiglia le famose parole "Is this the end of Rico?", il pubblico non può non avere un moto empatico verso di lui – una cosa che capita mai con i cattivissimi citati sopra. Oppure si pensi ad altri fuorilegge come lo spietato ma carismatico don Vito Corleone-Marlon Brando in *The Godfather* (Francis Ford Coppola, 1972): quando il don spira, per lo spettatore è come se se ne fosse andato un



The Godfather

1972, Francis Ford Coppola

vecchio zio. Per comprendere adeguatamente la valenza morale di questi personaggi, e l'effetto che provocano negli spettatori, non bastano le letture manicheistiche: occorrono nuove categorie interpretative. La critica, in effetti, ne ha proposte varie, ma due in particolare risultano particolarmente centrate: quella dell'*antieroe* [*antihero*] e quella dell'*eroe brutale* [*rough hero*].

L'*antieroe* è un personaggio sostanzialmente buono, ma con qualche marcata debolezza psicologica e morale: è *cattivello*, insomma (come può esserlo un ragazzino scapestrato), ma, in fondo, è “un buon diavolo”. Nel cinema contemporaneo – se si escludono i film Marvel e quelli Disney – ci sono molti più antieroi (ossia i cattivelli che in realtà sono buoni) di quanto non vi siano eroi tradizionali (i buonissimi tipici dei vecchi film): e, in questo modo, il cinema si è maggiormente avvicinato alla vita reale. Ma cos'è, precisamente, un antieroe? Nel suo eccellente articolo, *Robust Immoralism*, Anne Eaton ha elencato in modo molto preciso le caratteristiche che definiscono questo tipo di personaggio:

I suoi difetti sono (a) poco rilevanti rispetto alla situazione generale, (b) marginali rispetto all'essenza della sua personalità... (c) perdonabili o almeno scusabili

(perché, per esempio, sono il risultato di errori compiuti in passato) e (d) controbilanciati dalle virtù che l'antieroe possiede<sup>2</sup>.

Prendiamo il Rick Blaine-Humphrey Bogart di *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942): per buona parte del film si dimostra scostante, cinico e persino egoista, ma alla fine rivela grande coraggio e nobiltà d'animo. Oppure pensiamo a Rossella O'Hara-Vivien Leigh di *Gone with the Wind* (Victor Fleming, 1939): è egocentrica, prepotente e viziata; ma con grande determinazione e forza d'animo riesce a superare i drammi e le vere e proprie tragedie che continuamente la vita le para innanzi: e così, in definitiva, lo spettatore ne conserva un buon ricordo. Oppure consideriamo il Bruno Cortona-Vittorio Gassman de *Il sorpasso* (Dino Risi, 1962): fanfarone, cialtrone e anche un po' profittatore, Bruno possiede anche spiccate qualità positive, in particolare la trascinate simpatia. Inoltre, a mano a mano che il film procede, gli spettatori si rendono conto di quanto siano profonde le sue carenze affettive: e così gli si affezionano.

Se l'antieroe è un buono con qualche tratto negativo, l'eroe brutale ne è il corrispettivo sul versante dei personaggi moralmente deplorabili. Si tratta, insomma, di un cattivo che esibisce anche, in maniera rilevante, alcuni tratti moralmente o psicologicamente positivi: ed è per questo che gli spettatori tendono a simpatizzare con lui. Secondo Eaton, cinque sono le caratteristiche essenziali dell'eroe brutale: (1) esibisce gravi difetti morali; (2) questi difetti sono parte costitutiva della sua personalità; (3) è intenzionalmente cattivo e non nutre alcun rimorso per le proprie nefandezze; (4) al pubblico non si chiede di perdonarlo né di considerare le sue azioni come se dipendessero dalla sfortuna, dalla debolezza o dall'ignoranza; (5) i suoi vizi non sono controbilanciati da altre caratteristiche che possano far ritenere che sia redimibile<sup>3</sup>.

---

2 A.W. Eaton, *Robust Immoralism*, «Journal of Aesthetics and Art Criticism», vol. 70, n. 3, 2012, p. 283.

3 Cfr. *ivi*, p. 284.

Secondo Eaton, dunque, i film incentrati sugli eroi brutali, in quanto ci portano a parteggiare per personaggi eticamente negativi, hanno un carattere insanabilmente immorale e per questo suscitano nello spettatore una duplice reazione. Da una parte, questi riconosce la ripugnanza morale di questi personaggi, ma dall'altra ne apprezzano i tratti positivi (simpatia, piacevolezza e così via): «Siamo combattuti tra i nostri sentimenti positivi per l'eroe brutale, da un lato, e la forte disapprovazione nei suoi confronti, dall'altro. Questa tensione non può essere risolta notando che gli atteggiamenti contraddittori riguardano parti diverse del personaggio»<sup>4</sup>. Secondo Eaton, dunque, i film incentrati sugli eroi brutali ci fanno aderire a una prospettiva immorale che ci turba perché mette in luce uno «stato di ambivalenza indefinitamente prolungato»<sup>5</sup>; ed è proprio per questa ragione che, a suo giudizio, questi film sono opere esteticamente riuscite<sup>6</sup>.

Eaton elenca alcuni eroi brutali, personaggi che pur essendo mostri morali esercitano un indubitabile, fascino sullo spettatore; Michael Corleone-Al Pacino in *The Godfather 2* e *The Godfather 3* (Francis Ford Coppola, 1974 e 1990) e Mickey-Woody Harrelson e Mallory-Juliette Lewis in *Natural Born Killers* (Oliver Stone, 1994). È interessante notare che in questa lista Eaton menziona anche Patrick Bateman-Christian Bale di *American Psycho* (Mary Harron 2000). In realtà, però, si può plausibilmente sostenere che questo personaggio non può essere considerato un eroe brutale perché, più che gravi difetti morali, sembra avere severissimi problemi psichici. Patrick, insomma, è uno psicopatico al pari di Hans Beckert-Peter Lorre in *M - Eine Stadt sucht einen Mörder* (Fritz Lang, 1931), di Norman Bates-Anthony Perkins in *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960) o di Jack Torrance-Jack Nicholson in *Shining* (Stanley Kubrick, 1980): personaggi ad alto interesse psichiatrico di cui sarebbe incongruo offrire una valutazione morale<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 287 (trad. degli autori).

<sup>5</sup> *Ibidem* (trad. degli autori).

<sup>6</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>7</sup> Ringraziamo Sofia Bonicalzi per averci indotto a riflettere su questo punto.

A ben guardare, però, le caratteristiche dell’“eroe brutale” sopra elencate non sembrano applicabili molto bene ad altri personaggi che pure Eaton pretenderebbe di ascrivere a questa categoria, come il Jules Winnfield-Samuel L. Jackson di *Pulp Fiction* (1994) o il Tony Soprano-James Gandolfini della serie *The Sopranos* (1999-2007). Per questi personaggi, in effetti, non proviamo avversione, ma certamente possono essere catalogati come eroi o antieroi, perché in loro i tratti moralmente riprovevoli superano di gran lunga quelli positivi. Tuttavia, essi non ci appaiono nemmeno personaggi definitivamente dannati, come se fossero moralmente irrecuperabili. E ciò accade perché i loro tratti positivi dischiudono una parte del loro carattere – o, meglio, della loro stessa identità personale – che apre alla possibilità di redenzione: un po’ come accade con il Raskòl’nikov di *Delitto e castigo*, insomma. Dunque, in base alla stessa definizione di Eaton, secondo cui gli eroi brutali sono moralmente irredimibili, non è questa la categoria a cui essi possono essere ascritti.

Prendiamo Tony Soprano. Nonostante tutte le sue malefatte, Tony ci fa spesso tenerezza, per esempio quando durante le turbolente sedute psicoanalitiche cerca di autorappresentarsi come moralmente solido oppure quando si propone come irreprensibile educatore nei confronti della sua disastrosa prole o, ancora, quando viene colto da subitanei attacchi di panico che allo spettatore suggeriscono chiaramente la possibilità di coscienza morale che rimorde. Oppure consideriamo Miranda Priestly-Meryl Streep di *The Devil Wears Prada* (David Frankel, 2006): è spietata, arrogante e megalomane, ma in lei ci sono anche grandezza e genialità (e in qualche momento persino vulnerabilità). E così, in ultima analisi, chi guarda il film la apprezza e considera con indulgenza le sue pecche morali. Infine, si pensi al temibile sergente maggiore Hartman (R. Lee Ermey) di *Full Metal Jacket* (Stanley Kubrick, 1987), che compie con severità quasi feroce il suo dovere di addestratore di reclute da spedire in Vietnam. Non è vera cattiveria, però, quella di Hartman: è rigore professionale. Se un soldato non temprato a dovere si ritrovasse in una zona di combattimento, non sopravviverebbe



Clockwork Orange

1971, Stanley Kubrick,

che pochi minuti. Insomma, se si fosse ritrovato a fare un altro mestiere, Hartman sarebbe stato un idolo delle folle.

Personaggi di questo tipo possono essere definiti *criptoeroi*: perché, dietro la scorza moralmente riprovevole, in loro si cela un prezioso nucleo di qualità positive che ce li fa stare simpatici. In effetti, i criptoeroi non sono né cattivissimi (come i *villains*), né cattivi (come gli eroi brutali) e neanche cattivelli (come gli antieroi, che in realtà sono buoni *en travesti*). Piuttosto, I criptoeroi sono *cattivoni* redimibili: per pressione ambientale, predisposizione biologica o scherzi del destino si ritrovano a fare i cattivi, ma in fondo hanno le qualità per stare (se si dessero le condizioni opportune) dalla parte dei buoni.

Il criptoeroe, figura molto presente nei film degli ultimi decenni, si caratterizza dunque per i seguenti tratti: (1) i suoi difetti morali sono gravi; (2) tali difetti sono parte integrante della sua personalità; (3) intende essere cattivo e non nutre alcun rimorso rispetto alle proprie nefandezze; (4) i suoi difetti sono perdonabili o almeno scusabili (perché, per esempio, sono il risultato di errori compiuti in passato, di traumi infantili o di una deteriorata pressione ambientale); (5) presenta anche lati positivi che testimoniano della sua possibilità di redenzione; (6) il pubblico simpatizza con lui perché lo ritiene in grado di redimersi.

Per comprendere meglio questo tipo di personaggio, consideriamo il caso esemplare di Alex DeLarge-Malcolm McDowell in *Clockwork Orange* (Stanley Kubrick, 1971). Alex è diabolico, anzi sadico, ma esibisce anche tratti molto apprezzabili (adora

le sinfonie di Beethoven, è spiritoso e autoironico e psicologicamente acutissimo): e proprio in virtù di questi tratti positivi gli spettatori, in fondo, si schierano dalla sua parte. In questo film, però, c'è anche un altro aspetto importante da sottolineare. Il tema fondamentale di *Clockwork Orange*, infatti, è che un essere umano che compie liberamente il male è preferibile a uno che il male non lo commette mai, ma solo perché è impossibilitato a farlo. Ma se uno compie il male liberamente, potrebbe anche decidere di compierlo. Potrebbe dunque accadere che in futuro Alex maturi intellettualmente e moralmente – magari perché si troverà finalmente a vivere in un ambiente più sano di quello degenerato in cui opera le sue scorribande – e che possa dunque fare qualcosa di buono. In fondo, il Nostro è dotato di notevole intelligenza e grande sensibilità (è per questo che, per esempio, è in grado di apprezzare il valore della grande musica). Potrebbe dunque accadere che in futuro Alex possa arrivare ad apprezzare anche il valore della moralità e a comportarsi bene – non perché è determinato a farlo, ma perché sceglie di farlo. Negare che questo scenario sia possibile significherebbe, appunto, negare ad Alex il libero arbitrio.

E così, in questa prospettiva, ben spiegata agli spettatori dai due brevi interventi del cappellano della prigione dove Alex viene spedito dopo una delle sue imprese criminose, siamo indotti a pensare che Alex possa migliorarsi, che sia redimibile: che insomma possa diventare una persona sostanzialmente morale, sia pure ancora con qualche difetto (come tutti noi). È proprio per questo che noi simpatizziamo con Alex, nonostante tutte le sue malefatte. Alex, insomma, non è un cattivo tradizionale né un eroe brutale, perché lo spettatore, guardando ai suoi lati positivi, ritiene che possa redimersi e diventare morale. Alex, d'altra parte, non è nemmeno un antieroe, perché al momento le sue azioni sono moralmente troppo riprovevoli. Piuttosto, è un criptoeroe ossia un personaggio che, come l'antieroe e l'eroe brutale, non può essere ricondotto alla manichea distinzione buono-cattivo. A differenza di questi altri due personaggi non manichei, però, il post-eroe non è confinato una volta per tutte nella categoria “buoni con qualche difetto” oppure in quella



Touch of Evil

1958, Orson Welles

“cattivi con qualche virtù”. Il pubblico, infatti, vede in lui la possibilità di scavallare il confine e passare dalla parte dei cattivi a quella dei buoni. Peter Bradshaw spiega questo punto con chiarezza: ciò che accade nel film è che la terapia Ludovico ha privato Alex non solo della capacità di fare il male, ma anche della qualità che testimonia della sua redimibilità (e che in sostanza spiega perché noi simpatizziamo con lui)<sup>8</sup>.

L’uso di Beethoven nel sottofondo musicale fa sì che Alex odi non soltanto stupri e violenze ma anche la musica di Beethoven, che sino ad allora è stata l’amore della sua vita e *sua qualità salvifica*.

Un altro chiaro esempio di criptoeroismo è offerto da Hank Quinlan-Orson Welles in *Touch of Evil* (Orson Welles, 1958). In un’immaginaria città messicana al confine con gli Stati Uniti, il capitano Hank Quinlan – obeso, claudicante, prepotente e con problemi di alcolismo – indaga un omicidio con metodi assai poco ortodossi: costruisce infatti prove a carico degli indagati (“ma solo dei colpevoli!”, si giustifica). Alla fine del film tenta persino di uccidere un collega che lo ha scoperto, ma rimane vittima delle proprie macchinazioni.

<sup>8</sup> Cfr. P. Bradshaw, *A Clockwork Orange review. Kubrick’s sensationally scabrous thesis on violence*, «The Guardian», 5 April 2019, <https://www.theguardian.com/film/2019/apr/05/a-clockwork-orange-kubrick-review> (consultato il 04/09/2023).

È stato notato da più parti che Quinlan è un personaggio grandioso e dannato come lo sono gli straordinari personaggi shakespeariani di Otello e Macbeth. Come loro, Quinlan ha una mente ingarbugliata, che lo induce a violare i precetti della morale, a ingannare, a minacciare, persino a uccidere. E però verso di lui lo spettatore non ha un atteggiamento di condanna morale, ma quasi di compassione, come bene spiegano le parole della sua antica amante Tana (Marlene Dietrich), cartomante e tenutaria di bordello: “A modo suo era un grand’uomo... Ma che importa quello che si dice di un morto?”.

Nella personalità di Quinlan c’è una tragica grandezza, sottolineata dalla straordinaria interpretazione di Orson Welles, truccato in modo da dimostrare trent’anni e cinquanta chili in più. Vediamo allora le caratteristiche positive di questo personaggio, quello che ce lo fanno considerare redimibile. In primo luogo, Quinlan è geniale: intuisce infallibilmente chi è il colpevole dei delitti su cui indaga, anche se poi non va per il sottile e lo incastra illegalmente. Quinlan, poi, non è venale, il denaro non gli interessa: quello è per i veri corrotti – sostiene – ossia i politici (e i veri cattivi dei film!). Inoltre, in passato ha compiuto atti eroici, per esempio salvando la vita al suo assistente (che poi lo ucciderà). E, soprattutto, nel corso del film si viene a scoprire l’origine del travaglio di Quinlan, che è poi una buona attenuante per i suoi misfatti. L’amatissima moglie, infatti, è stata assassinata senza il che suo assassino sia mai stato scoperto: ed è per questo motivo che Quinlan si sta autodistruggendo. Memorabile una scena in cui Quinlan, ubriaco fradicio, chiede a Tana di predirgli il futuro. “Non ne hai più”, risponde Tana, “il tuo futuro non esiste più”. E noi pensiamo che, in fondo, Quinlan, è un povero diavolo e, se il destino fosse stato meno crudele con lui, si sarebbe potuto comportare in modo retto.

*Touch of Evil* è un capolavoro della storia del cinema (soprattutto nell’edizione del 1998, molto più fedele alle intenzioni di Welles di quanto non fosse quella, deturpata dalla Universal, distribuita in origine). Ed è un capolavoro proprio perché rappresenta in modo esteticamente straordinario e non manicheo la corruzione morale. David Edelstein dà bene conto di questo

punto: «La prima volta che vidi l'*Infernale Quinlan* avevo quattordici anni e lo trovai uno dei peggiori film mai girati – violento, opprimente e con una recitazione estremamente sovraccarica. Ora che sono adulto userei gli stessi aggettivi, però penso che sia uno dei migliori film mai girati»<sup>9</sup>. Alla fine del film, noi spettatori non siamo affatto contenti della morte di Quinlan: «Quasi lo compiangiamo, piuttosto che essere irritati con lui»<sup>10</sup>. Non ci si dispiace mai quando al cinema muore un vero cattivo, ma con i cryptoeroi è diverso: ci dispiace che a Quinlan non sia stata data l'opportunità di redimersi – liberandosi del peso del suo passato e dando finalmente piena voce alle sue notevoli qualità positive – perché ne aveva tutta la capacità.

La nostra idea, insomma, è che una tipologia sinora negletta, ma importante, di personaggi cinematografici sia quella dei “cryptoeroi”: personaggi moralmente negativi per cui però il pubblico simpatizza in quanto li ritiene redimibili, cioè potenzialmente buoni. Qualcuno potrebbe obiettare che la nostra è una tipica argomentazione filosofica, perché è asserita a priori riguardo a una questione – perché gli spettatori tendono a simpatizzare con personaggi cinematografici negativi? – che in realtà ha natura empirica. Questa obiezione, però, non funziona. Un importante articolo pubblicato su *Cognition* da un gruppo di psicologi della University of Michigan viene infatti in soccorso della nostra proposta<sup>11</sup>. Questo articolo, basato su tre studi empirici condotti su 434 bambini (di età compresa tra i 4 e i 12 anni) e 277 adulti, giunge alla conclusione che gli spettatori dei film hanno la tendenza a considerare l'io reale (il “*true self*”) dei personaggi moralmente negativi molto migliore

9 D. Edelstein, *Place Your Bets*, «Slate», 13 settembre 2007, <https://slate.com/culture/1998/09/place-your-bets.html> Joyce 2012 (consultato il 04/09/2023, trad. degli autori).

10 S.A. Joyce, *Touch of Evil a Touch of Genius*, «Chameleonfire1», 1 marzo 2012, <https://chameleonfire1.wordpress.com/2012/03/01/touch-of-evil-a-touch-of-genius> (consultato il 04/09/2023, (rad. degli autori).

11 Cfr. V.A. Umscheid, C.E. Smith, F. Warneken, S.A. Gelman, H.M. Wellman, *What makes Voldemort tick? Children's and adults' reasoning about the nature of villains*, «Cognition», vol. 233, April 2023, 105357.

delle loro azioni antisociali. Gli spettatori tendono insomma a ritenere che, nella loro interiorità, i cattivi dei film siano molto più buoni di quanto non appaia esteriormente<sup>12</sup>.

Così Umscheid *et al.* riassumono i risultati dei loro esperimenti:

[Negli esperimenti che abbiamo condotto] tanto i bambini quanto gli adulti hanno costantemente valutato l'io reale dei cattivi come maggiormente negativo di quello dei buoni. È importante notare, tuttavia, che c'è stata anche una asimmetria nei giudizi, poiché i cattivi avevano più probabilità degli eroi di [vedersi attribuire] un io reale non in linea con i loro comportamenti esteriori. Più precisamente, nelle diverse età prese in esame, i partecipanti hanno considerato i cat-

---

<sup>12</sup> Questo studio si inserisce in un recente e importante dibattito che investiga il cosiddetto “*true self*”: l'io reale e profondo che costituirebbe l'identità personale più profonda delle persone e che noi tendiamo ad attribuirci gli uni agli altri (in questo senso, dunque, l'atteggiamento della *folk-psychology* ha carattere essenzialistico). In questo quadro, molti studi mostrano che noi abbiamo un “*positivity bias*” nel giudicare le persone, incluse quelle che compiono consistentemente azioni immorali: e ciò vale, naturalmente, anche per le interpretazioni che gli spettatori fanno dei personaggi dei film. In sostanza, dunque, noi tendiamo a pensare che, nel profondo, le persone immorali siano migliori di quanto non appaiano e, conseguentemente, che le azioni immorali siano periferiche e quelle morali centrali rispetto al vero io delle persone; cfr. G.E. Newman, P. Bloom, J. Knobe, *Value judgments and the true self*, «Personality and Social Psychology Bulletin», vol. 40, n. 2, 2013, pp. 203-216; N. Strohminger, J. Knobe, G. Newman, *The true self: A psychological concept distinct from the self*, «Perspectives on Psychological Science», vol. 12, n. 4, 2017, pp. 551-560. In un significativo articolo intitolato *Consistent Belief in a Good True Self in Misanthropes and Three Interdependent Cultures*, si legge, a esempio: «Gli studi esistenti suggeriscono che le persone (persino quelle con tendenze misantropiche) tendano a credere che il vero sé sia moralmente virtuoso» (J. De Freitas, H. Sarkissian, G.E. Newman, I. Grossmann, F. De Brigard, A. Luco, J. Knobe, *Consistent belief in a good true self in misanthropes and three interdependent cultures*, «Cognitive Science», vol. 42 (Suppl. 1), pp. 134-160, 2017, p. 134, trad. degli autori). Inoltre, nello stesso studio si mostra anche come la tendenza psicologica a considerare l'io reale come moralmente buono abbia valenza transculturale.

tivi come interiormente buoni più spesso di quanto non abbiano considerato i buoni come interiormente cattivi<sup>13</sup>.

È utile menzionare due situazioni escogitate in questo studio. Entrambe riguardano Ursula, la cattiva di *The Little Mermaid* (John Musker e Ron Clements, 1989). Ursula è un personaggio molto negativo, anzi «la migliore cattiva dei film di Walt Disney dai tempi di Biancaneve e i sette nani»<sup>14</sup>, perché «nemmeno fa finta di essere buona... sin dall'inizio, ella palesa completamente la propria malvagità di strega»<sup>15</sup>. E tuttavia Ursula è anche carismatica, intelligente, suadente e molto spiritosa: insomma, nonostante la sua cattiveria, è una figura che ci attrae nonostante le tante cattive azioni che compie. In una prima situazione, dunque, Umscheid *et al* chiedono ai partecipanti all'esperienza di valutare la vera natura di Ursula in questo modo:

Per molto tempo, Ursula è stata costantemente cattiva e ha fatto del male al prossimo. Un giorno, però, Ursula prende una pillola magica che provoca in lei un grande cambiamento: inizia infatti a comportarsi bene e ad aiutare gli altri. Non fa più del male. Che cosa ha fatto la pillola? Ha dimostrato che, nel profondo, Ursula è davvero buona oppure ha solo fatto sì che Ursula, pur rimanendo cattiva nel profondo, si comportasse bene?<sup>16</sup>

---

13 V.A. Umscheid, C.E. Smith, F. Warneken, S.A. Gelman, H.M. Wellman, *What makes Voldemort tick? Children's and adults' reasoning about the nature of villains*, cit., p. 1 (trad. degli autori).

14 R. Ebert, *The Little Mermaid*, «RogerEbert.com», 1989, <https://www.rogerebert.com/reviews/the-little-mermaid-1989> (consultato il 04/09/2023, trad. degli autori).

15 E. Dockterman, L. Stamper, *The Little Mermaid: Not as Sexist You Thought It Was*, «Time Magazine», 17 novembre 2014, <https://time.com/3586569/sexist-little-mermaid> (consultato il 04/09/2023, trad. degli autori).

16 V.A. Umscheid, C.E. Smith, F. Warneken, S.A. Gelman, H.M. Wellman, *What makes Voldemort tick?*, cit., p. 10, (trad. degli autori).

In una seconda situazione si chiede invece ai partecipanti all'esperimento di immaginare che Ursula venga posta in una macchina in grado di identificare l'io reale delle persone e di immaginare quale sia il responso della macchina. Rispetto a entrambe le situazioni, gli spettatori hanno attribuito a Ursula un io reale molto più positivo di quanto le sue azioni non potessero far ritenere. In una parola, secondo gli spettatori, celato in Ursula c'è un lato morale positivo che ne rappresenta la vera natura, e ciononostante i suoi comportamenti moralmente molto riprovevoli.

In questa luce, gli autori dell'esperimento suggeriscono – molto plausibilmente, a nostro giudizio – che la parte buona della personalità di Ursula (che, come detto, secondo gli spettatori ne rappresenta l'io reale) sia stata sopraffatta da una scorza di cattiveria in ragione di circostanze di vita molto sfavorevoli. E proprio per questo, aggiungiamo noi, se si dessero condizioni favorevoli, quel lato potrebbe riemergere. Ciò mostra come Ursula sia potenzialmente redimibile: ed è proprio per questo, anche se ne combina di tutti i colori, che in fondo ci attrae.

La redimibilità dei criptoeroi – che, come detto, il pubblico individua a partire dai loro tratti positivi – è, in generale, il fattore che ci fa simpatizzare con loro. In proposito sono però necessarie due osservazioni. Primo, se il pubblico simpatizza con i criptoeroi in virtù della loro redimibilità, non simpatizza affatto con personaggi che non hanno lati positivi che inducano a pensare alla loro redimibilità: in questo senso si pensi al cattivissimo personaggio di Bette Davis in *What Ever Happened to Baby Jane?*, alla Crudelia Demon in *One Hundred and One Dalmatians* o al nazista sadico di *Schindler's List*.

Seconda osservazione. Sopra abbiamo concesso a Eaton che effettivamente esistano alcuni eroi brutali (come lei li definisce) ossia personaggi negativi con cui simpatizziamo, ma cui non attribuiamo redimibilità. Gli esperimenti appena citati però sollevano un dubbio su questa possibilità. Se tendiamo ad attribuire un io reale positivo a Ursula – anche se ne combina di tutti i colori – perché esibisce anche tratti positivi e dunque la consideriamo redimibile, allora lo stesso potrebbe accadere con

un personaggio come Michael Corleone. In fondo all'inizio del *Padrino I*, Michael è un bravissimo ragazzo; poi l'enorme pressione familiare e ambientale lo trasforma in uno spietato mafioso. Questo sembra il tipico caso di un io reale buono che gli eventi hanno celato sotto una scorza immorale; ma quell'io, se si dessero le condizioni, potrebbe riemergere e dunque Michael si potrebbe redimere. Se le cose stanno così, allora nemmeno Michael potrebbe essere considerato un "eroe brutale", come pensa Eaton, perché secondo la sua definizione gli eroi brutali sono in linea di principio irredimibili: e se ciò valesse per Michael Corleone, potrebbe valere per tutti gli eroi brutali. Resta una questione aperta, insomma, decidibile solo a livello empirico, se esistano personaggi cinematografici negativi per cui il pubblico simpatizza in virtù dei loro tratti positivi, anche se in realtà tali personaggi sono percepiti come irredimibili. Detto altrimenti: è da vedere se al cinema esistono gli eroi brutali di Eaton o se anche quelli, in realtà, sono criptoeroi che potrebbero redimersi.