

CHIARA MARIA MARRA

**Razionalizzare l'inaccettabile. Analisi del male in *Rope* e *Zimbardo***  
[Rationalizing the Unacceptable: Analysis of Evil in *Rope* and *Zimbardo*]

SINTESI. Tramite una lettura critica di *Rope* (*Nodo alla gola*, 1948) di Alfred Hitchcock, l'autrice del presente saggio si concentra sulle sue implicazioni morali e psicologiche, inserendole nel più ampio dibattito tra gli approcci disposizionali e situazionali sul male, nonché interrogando criticamente le pretese di superiorità intellettuale e il potere distruttivo della manipolazione ideologica. Partendo da un'analisi narrativa e tecnica ed esaminando il contesto storico in cui si sviluppano trama e dinamiche psicologiche dei personaggi, si arriva a spiegare il legame con la filosofia nietzschiana, con un focus sugli aspetti di censura e sugli adattamenti culturali, in particolare quello italiano. Si conclude con le implicazioni psicologiche del male tramite teorie di psicologia sociale e non, riportando infine l'analisi all'attualità.

PAROLE CHIAVE. Alfred Hitchcock, *Rope*, manipolazione ideologica, Nietzsche, censura

ABSTRACT. Through a critical reading of *Rope* (1948) by Alfred Hitchcock, the author of this essay focuses on the film's moral and psychological implications, framing them within the broader debate between dispositional and situational approaches to evil, as well as critically questioning claims of intellectual superiority and the destructive power of ideological manipulation. Starting from a narrative and technical analysis, and by examining the historical context in which the plot and the characters' psychological dynamics take shape, the essay elucidates the film's connection with Nietzschean philosophy, with particular attention to issues of censorship and cultural adaptation—especially in the Italian context. It concludes with an exploration of the psychological dimensions of evil through theories from social and general psychology, ultimately bringing the discussion into dialogue with the present day.

KEYWORDS. Alfred Hitchcock, *Rope*, Ideological Manipulation, Nietzsche, Censorship

## Indice

1. *L'ESPERIMENTO DI ROPE E LA MANIPOLAZIONE DELLA REALTÀ*
    - 1.1 *Rope e l'invito a riflettere sulla fragilità della mente umana*
    - 1.2 *The crime of the century*
    - 1.3 *My most exciting picture*
    - 1.4 *Ambiguità di lettura come origine del male*
  
  2. *UNA VOCE PER NIETZSCHE E IL SILENZIO PER HITCHCOCK*
    - 2.1 *Censura e complicità nell'adattamento di Rope*
    - 2.2 *Distorsioni artistiche della morale*
    - 2.3 *Oltre le parole: il crimine tra le righe*
  
  3. *IL MALE DALL'IMMAGINARIO CINEMATOGRAFICO ALLA REALTÀ*
    - 3.1 *Razionalizzare l'inaccettabile*
    - 3.2 *La metamorfosi dell'individuo sotto pressione*
    - 3.3 *Quando l'uomo diventa oggetto*
    - 3.4 *Guardare senza vedere*
- CONCLUSIONE

## 1.

### **L'esperimento di *Rope* e la manipolazione della realtà**

#### 1.1 *Rope* e l'invito a riflettere sulla fragilità della mente umana

In *Rope* lo spettatore viene immediatamente coinvolto in un dispositivo di forte tensione morale e percettiva, che lo rende partecipe del delitto e del segreto che lo accompagna. Con l'incalabile eccitazione da parte degli artefici, l'unica comparsa della vittima nel film lascia presagire l'andamento del party nell'appartamento lussuoso del padrone di casa, costruito come celebrazione della sua presunta superiorità con un'eleganza simil-funeraria. La vertigine del segreto condiviso finisce col coinvolgere, dopo lo spettatore, anche gli ignari invitati, tutti a vario titolo legati al ragazzo strangolato. Siamo subito intrappolati in uno spazio ristretto che ci rende parte del gioco e ci attribuisce colpa e responsabilità di comprendere più dei protagonisti stessi. È impossibile distogliere lo sguardo, immerso nel piacere di chi guarda troppo a lungo, in attesa di uno smascheramento o della salvezza dei due giovani benestanti.

Brandon Shaw (John Dall) e Phillip Morgan (Farley Granger) accompagnano i loro ospiti, il cadavere (David Kentley, interpretato da Dick Hogan) e il pubblico-testimone con maestria e suspense in un percorso all'insegna di superiorità e disumanizzazione. Il centro di tutto è il cassone/tavolo sacrificale dove giace il corpo dello studente di Harvard. Le candele, la tovaglia, l'atmosfera hanno un tenore ritualistico; la serata altro non è che la celebrazione, con tanto di champagne, della supremazia delle menti assassine su tutti i presenti. Rupert Cadell, portatore a testa alta di concetti elitari e nietzschiani, non resta affascinato dal coraggio dell'ex allievo e pupillo, anzi, è proprio lui a provare, quando scopre l'accaduto, un profondo senso di vergogna per aver sostenuto una visione del mondo basata su una divisione degli esseri umani in superiori e inferiori.

L'omicidio in *Rope*, lungi dal limitarsi a rappresentare un atto violento, simboleggia dinamiche di potere e disumanizzazione della vittima, mostrando come il male possa insinuarsi nella quotidianità. Il film rivela come oggetti ordinari possano essere trasformati in strumenti di orrore, riflettendo il potere del male di alterare profondamente la vita di chi vi è coinvolto.

*Rope* invita lo spettatore a riflettere sulla fragilità della mente umana e sulla sottile linea che separa razionalità e follia, offrendo una meditazione

più profonda sulle dinamiche psicologiche sottostanti. Nella sua complessità, sollecita il pubblico a mantenere una coscienza critica sia nel mondo della finzione cinematografica sia nella realtà quotidiana, sottolineando la necessità di riconoscere e resistere alle influenze negative che possono condurre al male.

## 1.2 The crime of the century

[...] this process of story creation not only culminated in a new form of historical fiction but also occasioned a notable court ruling about the boundaries between public and private, fact and fiction. Through their stories, the media actively offered Leopold and Loeb as subjects for a process of social interpretation, which began in 1924 and continues today, as the two have become characters in an avant-garde film with a very contemporary focus.<sup>1</sup>

Paula S. Fass

Nell'analisi di uno degli esperimenti formali più noti del cinema hitchcockiano, non ci si può esimere dal riportare alla luce uno dei più drammatici eventi di cronaca nera che colpì l'America degli anni '20, da cui, tra le tante opere teatrali e pellicole, quella di Hitchcock prende ispirazione.

Il pomeriggio del 21 maggio 1924 a Chicago venne brutalmente ucciso a colpi di scalpello il quattordicenne Bobby Franks, dopo essere stato adescato da due giovani in auto. Richard A. Loeb e Nathan F. Leopold Jr., appena maggiorenni, scelsero la vittima apparentemente “alla buona”<sup>2</sup>; come evidenziato da Gilbert Geis e Leigh B. Bienen, il caso anticipò le stesse domande morali riportate in *Rope*: due giovanissimi americani alle prese con un omicidio «né per soldi, né per vendetta o odio. Hanno ucciso come si ucciderebbe un ragno o una mosca, solo per vedere cosa si prova»<sup>3</sup>. All'inizio, i media descrissero Leopold e Loeb come figure fuori dall'ordinario, quasi sovrumane; la stampa costruì l'immagine di Leopold come quella di uno scienziato ossessionato da

<sup>1</sup> Fass 1993: 920.

<sup>2</sup> Come si notò dalla lettera scritta dagli assassini prima dell'omicidio, indirizzata a un generico “Dear sir”.

<sup>3</sup> Geis, Bienen 1998, c. 2: 14: «not for money, not for spite, not for hate. They killed as they might kill a spider or a fly, for the experience» (trad. mia).

Nietzsche, un uomo freddo e razionale che vedeva nell'omicidio un esperimento, nonché una prova della sua amicizia con Loeb<sup>4</sup>.

L'assassinio di Franks si configura come un paradigma di devianza priva di movente apparente; la trasgressione sembrò avere origine da una pulsione verso il rischio e dal desiderio di sperimentare il piacere del male, senza fini concreti o materiali. La confessione di Loeb rivelò un aspetto cruciale della dinamica psicologica dei due assassini: la volontà di condividere atto e colpevolezza, quasi a legittimare l'omicidio come un'impresa comune<sup>5</sup>. Il vero movente – deducibile, inoltre, dai precedenti dei due, tra cui la rapina nella confraternita universitaria – non parve risiedere tanto nell'atto trasgressivo in sé, quanto nella sua capacità di infrangere tabù sempre più radicali. Questa dinamica scosse profondamente l'opinione pubblica americana dell'epoca; due giovani provenienti da famiglie benestanti, dotati di un'intelligenza straordinaria e di un'educazione privilegiata, commisero un crimine che non poteva essere giustificato né dalla miseria, né dalla necessità, né dall'ignoranza: «Non erano forse peggiori, da un punto di vista morale, di una persona povera o squilibrata che uccideva per disperazione o per impulso?»<sup>6</sup>.

Il processo Leopold-Loeb divenne un evento mediatico che mise in discussione la fragilità delle strutture educative e culturali, fino ad allora considerate garanzia di moralità. Gli assassini sfidarono le teorie standard sulle cause del crimine che pretendevano – e pretendono tutt'oggi – di offrire spiegazioni esaustive sul perché le persone commettono atti illegali senza tener conto del sottotesto psicologico o di devianza; lo stesso Leopold riteneva che cercare di comprendere il proprio comportamento fosse un'impresa senza speranza. Trent'anni dopo, durante un'udienza per la libertà vigilata, Leopold confermò la nuova narrazione romantica portata avanti dalla stampa del dopoguerra: «Ammiravo Richard Loeb in modo smisurato, oltre ogni limite. Vivevo e morivo letteralmente in base alla sua approvazione o disapprovazione. Avrei fatto qualsiasi cosa mi avesse chiesto, anche quando sapevo che aveva torto, anche quando ero disgustato da ciò che suggeriva»<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> Cfr. Fass 1993: 920-927.

<sup>5</sup> Cfr. Geis, Bienen 1998, c. 2: 16: «When Loeb was taken to the police station [...] Loeb said that their original plan had been to knock Bobby unconscious and then to strangle him with each of them pulling on different ends of the rope in order to share the guilt equally».

<sup>6</sup> Bienen 2012: <https://homicide.northwestern.edu/crimes/leopold/>

<sup>7</sup> Geis, Bienen 1998, c. 2: 28: «I have been trying desperately to fathom the situation. I will never quit trying. I admired Richard Loeb extravagantly, beyond all bounds. I literally lived and died on his approval and disapproval. I would have done anything he asked, even when I knew he was wrong, even when I was revolted by what he suggested» (trad. mia).

Giornali, agenzie culturali, criminologi, psichiatri cercarono di mostrare all'America del XX secolo nuovi termini di *normalità* e *anormalità* per poter comprendere il comportamento aggressivo. La stampa, gli esperti forensi e la difesa usarono interventi psicologici da cui emersero l'intenzionalità, lo stato affettivo, l'inconscio, i desideri e le fantasie come parte integrante del crimine. La difesa, guidata da Clarence Darrow, non chiedeva che Leopold e Loeb fossero dichiarati legalmente “*insane*” (nel senso della legge), ma *anormali dal punto di vista psicologico*, in modo da attenuare la pena; questo implicava riconoscere disturbi mentali o emotivi non tali da togliere la capacità di intendere e di volere, ma da turbare almeno la loro vita psichica. Leopold venne descritto come un soggetto dotato di un super-intelletto, emotivamente fragile, con fantasie di grandiosità; Loeb, invece, fu presentato come più impulsivo, influenzabile, infatuato dalle fantasie e afflitto da sentimenti di vergogna o di inadeguatezza affettiva<sup>8</sup>. Alla fine, la corte, pur riconoscendo la gravità del crimine, optò per non applicare la pena di morte, in parte grazie all'argomento psicologico, all'età e all'apparente potenziale di redenzione<sup>9</sup>.

Paula S. Fass spiega che la stampa fu fondamentale nel “democratizzare” queste diagnosi: i lettori vennero sia informati sia spinti a confrontarsi con il fatto che la differenza tra normale-anormale poteva riguardare anche ragazzi ricchi, ben educati, non emarginati. Negli anni successivi, a seconda del contesto storico e culturale, scrittori e registi proposero diverse reinterpretazioni del caso di cronaca nera, rendendolo un simbolo del Novecento e del rapporto tra scienza, morale e immaginario collettivo.

### 1.3 My most exciting picture

Volevo fare un film senza ellissi temporali, un film in cui la telecamera non si ferma mai. In *Rope* ho realizzato il mio desiderio.<sup>10</sup>

Alfred Hitchcock

*Rope*, tradotto in italiano come *Nodo alla gola* e rieditato nel 1984 in *Cocktail per un cadavere*, è un thriller psicologico del 1948 girato in un unico set<sup>11</sup>

<sup>8</sup> Cfr. Larson 2008-2010.

<sup>9</sup> Cfr. Fass 2006.

<sup>10</sup> Gottlieb 1997: 275: «A long time ago I said that I would like to film in two hours a fictional story that actually happens in two hours. I wanted to do a picture with no time lapses—a picture in which the camera never stops. In *Rope* I got my wish» (trad. mia).

<sup>11</sup> Fatta eccezione per la scena iniziale in strada sotto i titoli di testa.

e tratto dalla pièce teatrale *Rope*<sup>12</sup> dell'allora giovanissimo commediografo inglese Patrick Hamilton – scritta nel 1929 e ambientata in un appartamento londinese.

Brandon e Granillo, gli originali Brandon e Phillip, vengono trasportati nella New York del secondo dopoguerra; al posto del servo marginale della commedia inglese, viene presentata la cameriera Mrs. Wilson, figura brillante e pettegola che, con i suoi commenti, permette a Rupert di intuire l'assenza sospetta di David e di ricostruire il senso della macabra messinscena.

Hitchcock interviene su diversi personaggi e tematiche. Mrs. Atwater, zia della vittima, diventa una presenza vivace e ironica, culminando in una scena memorabile in cui predice a Phillip la fama che otterrà grazie alle sue mani – battuta che acquista un doppio senso pungente. Lo stesso Phillip, rispetto all'originale Granillo, viene trasformato da figura goffa e remissiva in un artista raffinato, più fragile e tormentato. Sul piano tematico, il regista non evita la dimensione omoerotica della coppia assassina, ma la tratta con estrema cautela, data la censura dell'epoca. Brandon e Phillip vivono insieme e sono chiaramente legati come compagni di vita, ma Hitchcock introduce un espediente narrativo per "annebbiare" la questione e presenta Brandon come ex fidanzato di Janet, compagna della vittima.

In questo modo, il regista riplasma la trama e svela progressivamente la pochezza dei due criminali. Figure inizialmente affascinanti nonché intellettualmente seducenti – come accadeva ad altri *villain* hitchcockiani, dallo zio Charlie di *Shadow of a Doubt* al nazista di *Lifeboat* –, una volta smascherate e costrette a confrontarsi con la realtà, rivelano la loro natura misera e infantile. L'illusione del loro universo libresco e autoreferenziale si sgretola, lasciando emergere due giovani che, dietro la maschera di superiorità filosofica, non sono altro che due balordi<sup>13</sup>.

*Rope* incrocia su diversi piani i fatti reali con la loro rappresentazione mediatica, la trasposizione teatrale di Hamilton e, infine, l'adattamento cinematografico<sup>14</sup>. Hitchcock affronta la sfida posta dal testo originale mantenendo l'unità di tempo e luogo e sincronizzando il tempo della narrazione con quello

<sup>12</sup> Patrick Hamilton ha negato di essersi ispirato al caso Leopold-Loeb, anche se la connessione risulta evidente. Cfr. Badmington 2021: 21.

<sup>13</sup> Il cuore del testo mette in scena il contrasto tra la vita reale e il mondo artificiale delle idee. Brandon e Phillip vivono chiusi in un universo libresco, fatto di astrattezze e citazioni, incapaci di confrontarsi con la semplicità e la naturalezza dell'esistenza quotidiana; Ronald [David], la vittima, viene ricordato da Rupert proprio per la sua capacità di ridere e correre con spontaneità, qualità sconosciute ai due assassini.

<sup>14</sup> Cfr. Martinelli 2021, Introduction.

reale, ed estende il riuscito esperimento di *Lifeboat* a *Rope*, dove l'azione copre esattamente la durata reale della proiezione. Per fare ciò, utilizza una serie di lunghi piani sequenza<sup>15</sup>, collegati tra loro in modo da creare l'illusione di una singola ripresa continua<sup>16</sup>. Secondo Irving Pichel, Hitchcock avrebbe potuto mantenere un'unità di tempo e luogo con l'utilizzo del montaggio tradizionale, ma la scelta ricadde sul lungo piano sequenza ininterrotto<sup>17</sup>. Proprio nella differenza rispetto a un'opera teatrale filmata – accusa mossa a Hitchcock per la realizzazione del film – emerge il vero principio costitutivo del linguaggio cinematografico, che non risiede unicamente nel montaggio, ma nella specifica modalità filmica con cui viene espressa la narrazione. In questo modo l'essenza del cinema può manifestarsi anche senza ricorrere al taglio, quando la forma scelta risulta la più adatta a valorizzare il contenuto e la tensione drammatica della storia narrata.

Attraverso l'uso della cinepresa, che segue i personaggi in tempo reale, si amplifica la tensione psicologica e lo spettatore viene fatto immergere nelle menti omicide. Il pubblico sa da subito che il corpo di David è dentro la cassapanca, e conseguentemente può preoccuparsi di ciò che avviene ai – e tra i – personaggi. Questa voluta e ricercata condizione di onniscienza esalta la tensione e la suspense, che raggiunge la sua acme nel finale, rinunciando all'effetto sorpresa.

Hitchcock interviene frequentemente per impedire ai suoi personaggi di esercitare la propria autonomia, riflettendo in parte le dinamiche di potere presenti nella trama. Ad esempio, interrompe i loro dialoghi con eventi esterni, come il campanello della porta o i saluti. Il controllo del regista viene esercitato sugli attori tanto quanto sui personaggi, costretti a rispettare un copione serrato che limita la loro libertà, come i protagonisti hanno limitato quella di David.

Il baule che nasconde il corpo ha un ruolo fondamentale<sup>18</sup>. Hitchcock lo mette al centro dell'attenzione in diverse scene, come nella sequenza di circa due minuti in cui la signora Wilson riordina<sup>19</sup>. La sua presenza funge da perno

<sup>15</sup> Nonostante la discordanza tra le fonti rispetto al numero di montaggi, si assumerà la seguente come unica; cfr. Badmington 2021: 31. È inoltre presente un'alternanza equilibrata tra tagli netti (*hard cuts*, 5 in totale) e dissolvenze.

<sup>16</sup> Questi segmenti sono uniti senza interruzioni evidenti grazie a un mascheramento degli stacchi su nero «facendo passare un personaggio davanti all'obiettivo per oscurarlo proprio nel momento preciso in cui la pellicola del caricatore finiva. Così c'era un primissimo piano sulla giacca di un personaggio e all'inizio della bobina successiva si riprendeva ancora col primissimo piano sulla sua giacca». Hitchcock in Truffaut 2014, c. 9.

<sup>17</sup> Cfr. Pichel, Hitchcock 1948.

<sup>18</sup> Cfr. Martinelli 2021: 31.

<sup>19</sup> Cfr. Hitchcock, *Rope*, min. 52"10-54"04.

emotivo per lo spettatore e, allo stesso tempo, richiama anche discorsi di tipo morale ed etico; tale centralità marcata potrebbe rappresentare l'emblema del senso di colpa incarnato prima nella vittima e successivamente trasferito sul cassone, nonché del male presente nelle menti degli artefici.

Anche dopo la morte, David rimane il fulcro del film: la sua assenza è sottolineata fino al parossismo, tanto da tramutarsi in presenza. Le parole e le azioni hanno conseguenze più profonde di quanto Brandon e Phillip avessero riconosciuto – o volessero riconoscere: «È morto e noi l'abbiamo ucciso, ma lui è ancora qui»<sup>20</sup>. Ogni discussione ruota attorno a lui, dalla sua carriera alla vita privata: in sostanza, il suo 'fantasma', come il baule, continua a influenzare la narrazione<sup>21</sup> – rimane ben visibile anche mentre scorrono i titoli di coda. L'ombra di David abbaglia e surclassa la finta onnipotenza di Brandon, inseguendola in ogni scena.

Molta importanza viene data anche all'uso del colore, a sottolineare la drammaticità della storia nel passaggio dal tramonto alla notte. L'atmosfera dell'appartamento, con il suo contrasto tra l'oscurità interna e la luminosità esterna, simboleggia il conflitto tra il male perpetrato e la realtà, apparentemente normale. Quando Brandon spalanca le tende, l'ingresso della luce illumina l'ambiente ed evidenzia la fierezza verso la sua "opera d'arte", mentre rivela lo skyline di Manhattan<sup>22</sup>. Questo contrasto tra spazi interni ed esterni, tra quello che c'è in campo e quello che sta fuoricampo, così come la distribuzione dei personaggi, contribuisce a un coinvolgimento totale dello spettatore.

Hitchcock esplora tre livelli: la lettura letterale delle parole, l'interpretazione del pubblico, l'analisi dei comportamenti e delle ideologie<sup>23</sup>; questi livelli si sovrappongono, poiché sia i personaggi sia gli spettatori devono interpretare scientemente ciò che accade. Il regista manovra il tutto elicitando emozioni e codici sociali interiorizzati come guida invisibile, permettendo così di leggere il film in modo attivo. Riprendendo le sue parole, infatti:

Se il pubblico sa, se gli sono stati rivelati tutti i segreti che i personaggi non conoscono, lavorerà duramente per te perché sa quale destino attende i poveri attori.<sup>24</sup>

<sup>20</sup> *Ibi*, min. 06"06-08: «PHILLIP: He's dead and we've killed him, but he's still here» (trad. mia).

<sup>21</sup> Cfr. Matthews 2010.

<sup>22</sup> Riprodotto dal noto *cyclorama*, il più straordinario dispositivo scenico utilizzato in *Rope*, una riproduzione in miniatura dello skyline di New York. Per approfondimenti si rimanda a Gottlieb 1997: 275-284.

<sup>23</sup> Cfr. Matthews 2010: 739-740.

<sup>24</sup> Hitchcock 1948: 1: «If the audience does know, if they have been told all the secrets that the characters do not know, they'll work like the devil for you because they know what fate is facing the poor actors» (trad. mia).

Il regista britannico trasforma il semplice atto di guardare un film in un esercizio di partecipazione psicologica, in cui ogni spettatore è chiamato a navigare tra la superficie narrativa e i significati più nascosti, rendendo l'esperienza cinematografica ricca di sfumature.

#### 1.4 *Ambiguità di lettura come origine del male*

RUPERT: Oh no, oh no! Dopotutto, l'omicidio è, o dovrebbe essere, un'arte. [...] E, come tale, il privilegio di commetterlo dovrebbe essere riservato a quei pochi che sono veramente qualificati per farlo.

BRANDON: E le vittime – dei poveri esseri perseguitati da un destino avverso.<sup>25</sup>

Nonostante Hitchcock abbia sostenuto di non realizzare film con messaggi, i protagonisti delle sue pellicole<sup>26</sup> sono lettori rappresentativi e attivi della Guerra Fredda, alle prese con testi e ambiguità complesse<sup>27</sup>. Secondo diversi studiosi – Corber, Cohen, Lawrence<sup>28</sup> – il regista è profondamente sintonizzato con le dinamiche della società americana post-bellica ed esplora temi che riflettono le tensioni della coscienza collettiva<sup>29</sup> come la sessualità, l'immigrazione e la psicologia. In particolare, il sottotesto omosessuale<sup>30</sup> di *Rope* viene declinato e intrecciato con la filosofia nietzschiana, entrambi impiegati per giustificare le azioni dei personaggi; ciò non vuole condannare l'omosessualità o Nietzsche, quanto piuttosto la loro interpretazione rigida, moralistica e riduttiva.

La trama hitchcockiana arricchisce il dibattito morale presentato da Hamilton. In un'epoca segnata dalle cicatrici della Seconda Guerra Mondiale,

<sup>25</sup> Hitchcock, *Rope*, min. 36"35-56: «RUPERT: Oh no! After all, murder is, or should be, an art. [...] And as such, the privilege of committing it should be reserved for the few who are really superior individuals. / BRANDON: And the victims – inferior beings whose lives are unimportant anyway».

<sup>26</sup> Ad esempio: Rupert Cadell, *Rope* (1948); L.B. Jeffries, *Rear Window* (1954); Scottie Ferguson, *Vertigo* (1958); Roger Thornhill, *North by Northwest* (1959).

<sup>27</sup> Cfr. Matthews 2010: 739.

<sup>28</sup> Cohen dà una visione dei film come critica delle illusioni e contraddizioni di un'America alienante; Corber, invece, sottolinea come *Strangers on a Train* affronti sia l'omosessualità, vista come 'minaccia' nella cultura americana, sia ideologie di potere e controllo; Lawrence descrive la performance di James Stewart in *Rope* come riflessione sul conflitto tra l'immagine di eroe di guerra e il senso di colpa personale. Cfr. anche Freedman, Millington 1999.

<sup>29</sup> Cfr. Matthews 2010: 753-754.

<sup>30</sup> Cfr. Walker 2011: 248-255; San Juan, McDevitt 2013: 59-70; Freedman-Millington 1999, cc. 3-5.

le questioni di superiorità e inferiorità tra individui e popoli assumono una rilevanza ancora più pregnante e si intensificano nei contrasti intellettuali tra Brandon e Mr. Kentley<sup>31</sup>, culminando in un potente *mea culpa* di Mr. Cadell nella scena finale del film.

Rupert è particolarmente venerato da Brandon, che lo considera l'ispirazione principale per l'omicidio. Appassionato studioso di filosofia, sembra essere stato un insegnante tanto entusiasta quanto peculiare. L'adesione del professore alla teoria del *superuomo* si limita principalmente a prendere in giro gli altri e a godere delle loro reazioni scioccate<sup>32</sup> – quando Mrs. Wilson lo riprende dopo un'altra burla, lui risponde sinceramente con un grazie.<sup>33</sup>

Abbandonato il tono scherzoso, si concentra sul mistero della scomparsa di David, mostrando una capacità di sospettare la verità che deriva dalla sua somiglianza – almeno intellettuale – con Brandon e Phillip. Pur sfidando i limiti della società civile con il suo “disprezzo” per l'umanità, egli non oltrepassa mai il confine tra moralità e immoralità, rimanendo sempre sull'orlo, ma senza mai agire<sup>34</sup>.

Rupert Cadell funge da moralizzatore e, allo stesso tempo, da complice indiretto del crimine. La sua apparente autorità di docente ed eroe di guerra si rivela fragile poiché le dottrine che ha insegnato hanno portato a conseguenze estreme<sup>35</sup>.

Mr. Cadell ha insegnato un credo radicalmente elitista e zarathustriano<sup>36</sup>, secondo il quale l'uomo straordinario è legittimato ad agire al di sopra delle norme sociali, mentre i deboli e gli insignificanti possono essere sacrificati sull'altare degli interessi e dei capricci degli esseri superiori. I libri presenti nella trama diventano simboli di questa filosofia; per la mente dietro l'omicidio, essi rappresentano sia strumenti di dimostrazione della propria cultura, sia segni della propria superiorità intellettuale<sup>37</sup> (quasi derisa dal suo stesso modo “stampato” di parlare). La collezione di edizioni rare di Brandon è anche il simbolo di una filosofia morale e politica tipica del XIX secolo, che pretende di esprimere verità oggettive<sup>38</sup>.

<sup>31</sup> Cfr. Hitchcock, *Rope*, 36"36-39"57.

<sup>32</sup> Cfr. Nietzsche 2010a: 747: «Così parlò Zarathustra, ridendo di amore di cattività».

<sup>33</sup> Cfr. Hitchcock, *Rope*, min. 30"05-14: «MRS. WILSON: I got that special pate that you like. / RUPERT: I don't like it anymore. / MRS. WILSON: Oh no! / RUPERT: No, no. I'm just teasing, just teasing. / MRS. WILSON: Oh, you're awful. / RUPERT: Thank you, thank you».

<sup>34</sup> Cfr. Martinelli 2021: 66-71.

<sup>35</sup> Cfr. Marantz Cohen 2021, c. 5.

<sup>36</sup> Nietzsche 2010a: 225: «Io vi insegno l'oltreuomo. L'uomo è qualcosa che deve essere superato. [...] E proprio ciò dev'essere l'uomo per l'oltreuomo: una risata o una dolorosa vergogna».

<sup>37</sup> Cfr. San Juan, McDevitt 2013: 68.

<sup>38</sup> Cfr. Marantz Cohen 2021, c. 5.

In questo conflitto tra ideali e realtà, Rupert Cadell svolge un ruolo ambiguo e il suo personaggio incarna il divario tra teoria e applicazione errata; anche se la sua filosofia può sembrare un gioco intellettuale, il film evidenzia come una comprensione distorta di tali idee possa avere conseguenze gravi.

BRANDON: Non puoi avere davvero paura. Nessuno dei due può. Questa è la differenza tra noi e l'uomo comune, Phillip. Parlano di commettere il crimine perfetto. Ma nessuno lo fa. Nessuno commette un omicidio... solo come un esperimento. Nessuno tranne noi.<sup>39</sup>

Come osserva Kristin L. Matthews, questo thriller hitchcockiano riflette paure e ferite dei conflitti recenti che l'hanno plasmato; la tragedia e l'ironia risiedono nella fallimentare esaltazione di ideali elitisti e nella difesa dei valori democratici di fronte alla crescente minaccia di totalitarismi<sup>40</sup>.

In *Rope*, la paranoia del dopoguerra si manifesta attraverso la figura del nemico, che può nascondersi dietro volti familiari; l'arma del delitto, un semplice pezzo di corda, simboleggia come il male possa annidarsi in qualsiasi ambiente quotidiano<sup>41</sup>. Il grido iniziale (*Rope*, 2'30)<sup>42</sup> rompe l'apparente normalità e rispecchia la paura di minacce invisibili e inaspettate. Questa atmosfera di sospetto si collega al tema del pericolo derivante dall'interpretazione distorta di teorie filosofiche; Brandon e Phillip, con tratti di aggressività e passività, richiamano una società già colpevole di errori simili.

David è la vittima perfetta per la sua presunta inferiorità, ma la descrizione che emerge dagli altri ospiti circa il ragazzo suggerisce l'opposto; Janet e Rupert lo dipingono come una figura pura e integra, più simile a un 'superiore'. Il giovane Kentley è un'entità quasi sacrale<sup>43</sup>, simbolo dei valori di democrazia e giustizia contrapposti alla crudeltà dei due assassini.

Brandon e Phillip potrebbero essere stati in realtà invidiosi di lui, e tutta quella mascherata filosofica dell'omicidio perfetto e artistico potrebbe essere stata semplicemente un modo per nascondere i sentimenti più meschini.<sup>44</sup>

<sup>39</sup> Hitchcock, *Rope*, min. 8'09-24: «BRANDON: You can't really have fear. Neither of us can. That's the difference between us and the ordinary man, Phillip. They talk about committing the perfect crime. But nobody does it. Nobody commits a murder... just for the experiment of committing it. Nobody except us» (trad. mia).

<sup>40</sup> Matthews 2010: 738.

<sup>41</sup> Cfr. *ibi*: 744.

<sup>42</sup> Qui si ritrova il primo *hard cut*, un tipo di transizione semplice nel montaggio video, quando si passa da un'inquadratura alla successiva con un taglio netto. Cfr. Patricola 2015: 90.

<sup>43</sup> Cfr. Martinelli 2021: 56-57.

<sup>44</sup> *Ibi*: 57: «Brandon and Phillip may have actually been envious of him, and that all that

L'assassinio, motivato da questi ultimi, non rispecchia i criteri che definiscono un'azione di grande valore dal punto di vista nietzschiano; per Nietzsche, infatti, il valore di un'attività può dipendere dalle sue caratteristiche attuali e dalle sue origini: se essa deriva da forza e fiducia e mira a promuovere ulteriori attività positive, ha valore; perde valore, se nasce da debolezza e risentimento<sup>45</sup>. La critica hitchcockiana sembra protendere a un attacco alla presunzione e all'invidia mascherate da superiorità intellettuale, suggerendo che la vera forza risiede nell'onestà e nella moralità, non nell'arroganza o nella violenza.

Brandon, ignaro della sua incoerenza di lettore-attore, organizza il ricevimento come provocazione per mettere alla prova la perspicacia degli ospiti riguardo al significato nascosto dell'evento<sup>46</sup>. Tuttavia, la sua incapacità di applicare una vera comprensione analitica delle teorie che pretende di usare svela la superficialità della sua stessa visione.

Phillip, *Doppelgänger* di Granillo, emerge come personaggio dominato dalla paura e dalla volontà di compiacere il suo "capo"<sup>47</sup> – un ritratto perfetto della relazione Leopold-Loeb. Le sue ansie e il terrore di essere scoperto sovrastano l'entusiasmo di aver adempiuto ai comandi, una debolezza che contraddice il superomismo. Il pianista cerca inutilmente di sfuggire alla situazione e riprendere in mano le redini della sua volontà rifugiandosi nell'alcool, che lo sprona a rispondere a tono alle richieste del compagno.

Questo fa infuriare Brandon, non perché li metta in pericolo di essere scoperti – dopotutto, una parte di lui vuole che Rupert sappia cosa hanno fatto – ma perché Phillip sta iniziando a imporsi.<sup>48</sup>

La ribellione di Phillip è condannata fin dall'inizio, poiché il loro rapporto si basa su una dinamica di potere profondamente squilibrata; Brandon non ha mai considerato la loro collaborazione come una *partnership* alla pari. Tra-scorre la serata a esporre il suo crimine senza remore, e questo atteggiamento, alimentato dalla sua eccessiva sicurezza, diventa infine la sua rovina<sup>49</sup>: la sua grandezza, in sostanza, è molto più importante di quanto non sia la sua – e di Phillip – libertà.

philosophical masquerade of the perfect, artistic murder could have simply been disguising the pettiest of feelings» (trad. mia).

<sup>45</sup> Cfr. Leiter, *Sinhababu* 2007: 24-27.

<sup>46</sup> Cfr. Matthews 2010: 745.

<sup>47</sup> Cfr. San Juan, McDevitt 2013: 65-66.

<sup>48</sup> *Ibi*: 64: «This infuriates Brandon, not because it puts them in danger of being caught – a part of him wants Rupert to know what they've done, after all – but because Phillip is beginning to assert himself» (trad. mia).

<sup>49</sup> Cfr. *ibi*: 63-65.

I personaggi principali formano un trio legato dal desiderio mimetico<sup>50</sup>; Brandon, influenzato dalle idee di Cadell, vuole emularlo<sup>51</sup> e superarlo, mentre Phillip, meno convinto, segue le orme del compagno mestamente. Il conflitto tra questi doppi culmina in tensioni che riflettono un microcosmo di disintegrazione sociale. L'arrivo di Rupert, nuovo osservatore e regolatore degli eventi, cambia la dinamica di potere e mina l'autorità di Brandon, la cui mente è di facile lettura per l'enigmatico professore. Tale dinamismo richiama la relazione di superiorità e subordinazione tra i due giovani; inoltre, mette in risalto l'autodeificazione di Brandon, che aspira ad avere un pubblico (in primis Rupert) o sudditi (che ha già, con Phillip) che lodino la sua presunta grandezza<sup>52</sup>.

In *Rope*, Hitchcock esplora il concetto del delitto perfetto con una riflessione filosofica che vi ruota attorno e mettendone alla prova un vero e proprio tentativo. Col fallimento del piano dei due assassini, come osservato da Eric San Juan e Jim McDevitt, è «come se Hitchcock stesse dicendo: “Per quanto tu possa essere intelligente, non puoi superare la natura umana”»<sup>53</sup>.

<sup>50</sup> Cfr. Humbert 2013: 259-261: «When Brandon claims that David was the perfect victim for the perfect crime because “the Davids of this world merely occupy space,” Philip protests and shows remorse. When Brandon asks him whom he would have preferred to be the victim, Philip replies that anyone would have done, even “You, perhaps.” Hitchcock then frames the two in a medium two-shot, which is typical of his framing of antagonistic doubles. The war between Brandon and Philip, each a double of the other, each victimizing the other, seems imminent».

<sup>51</sup> Secondo la *teoria mimetica* di René Girard, l'essere umano è, più di ogni altro animale, un imitatore. L'uomo imita le azioni e i desideri: desidera un oggetto perché un modello lo desidera. Questo desiderio mimetico o triangolare spiega la formazione del soggetto e dei conflitti umani. La *mimesis*, tuttavia, comporta anche rivalità e violenza, poiché gli individui finiscono per competere per gli stessi oggetti. Per controllare tale violenza, le società arcaiche avrebbero sviluppato il meccanismo del capro espiatorio, cioè la scelta di una vittima su cui scaricare le tensioni collettive, ristabilendo così l'ordine e la coesione del gruppo. La *conversione* rappresenta per Girard una possibile via d'uscita, ossia riconoscere consapevolmente la dimensione imitativa e conflittuale del desiderio umano, trasformandola in occasione di crescita e di riconciliazione, anziché di violenza. Cfr. Moreno Fernández 2016.

<sup>52</sup> Cfr. San Juan, McDevitt 2013: 63-65.

<sup>53</sup> *Ibi*: 70: «It was as if Hitchcock was telling us, “Smart as you may be, you cannot outwit human nature”» (trad. mia).

## 2.

### Una voce per Nietzsche e il silenzio per Hitchcock

#### 2.1 *Censura e complicità nell'adattamento di Rope*

Il 22 novembre 1947, Arthur Laurents finalizzò una bozza della sceneggiatura di *Rope*. Qualche settimana dopo, Stephen S. Jackson della Production Code Administration<sup>54</sup> sollevò preoccupazioni riguardo al copione, in particolare per la rappresentazione velata ma evidente dell'omosessualità e per la descrizione esplicita di violenza, entrambe considerate problematiche secondo i rigidi standard morali e censori dell'epoca. Jackson richiese l'eliminazione di dettagli sull'omicidio, la rimozione di riferimenti all'alcolismo e la modifica di dialoghi per evitare implicazioni inappropriate<sup>55</sup>. Questo processo di revisione nacque dal timore dei produttori che il film potesse essere considerato controverso o inaccettabile, rischiando così un possibile insuccesso commerciale.

Nonostante queste restrizioni, *Rope* mantiene la sua capacità di coinvolgere il pubblico; come osserva Richard Allen, ciò che accresce la forza del commento sociale implicito che pervade il film è «la nostra conoscenza del crimine, in contrasto con l'ignoranza degli invitati alla festa»<sup>56</sup> – conoscenza che, mettendo gli spettatori in posizione vantaggiosa per comprendere e apprezzare le battute, li rende complici del male.

Numerosi riferimenti a questioni delicate, affrontate con irriverenza e profondità, emergono “sottovoce” attraverso dialoghi e situazioni apparentemente innocui. In particolare, i commenti e le osservazioni spesso involontari dei co-protagonisti creano situazioni ironiche sull'omicidio e un'intesa tragicomica con il pubblico, che non può essere percepita dai personaggi<sup>57</sup>. Alcune

<sup>54</sup> L'ufficio di controllo della produzione cinematografica (*Production Code Administration* [PCA]) fu istituito dall'Associazione dei produttori e distributori di film americani (MPPDA) nel 1934 per far rispettare il Codice di produzione cinematografica (il Codice Hays, adottato nel 1930). Il PCA richiedeva a tutti i registi di sottoporre i loro film per l'approvazione prima della distribuzione.

<sup>55</sup> Cfr. Badmington 2021: 24-26.

<sup>56</sup> Allen 2007: 62: «In *Rope*, our knowledge of the crime in contrast to the ignorance of the partygoers makes us complicit with wrongdoing, [...] our complicity is fostered by the fact that we are placed in a position to appreciate Brandon's macabre jokes, which are made at the expense of the partygoers» (trad. mia).

<sup>57</sup> Cfr. San Juan-McDevitt 2013: 86-88.

versioni rivedute delle sceneggiature originali, come quelle italiane, possono attenuare questo effetto col rischio di ridurre l’impatto della critica sottile che emerge dall’interazione con le scene.

*Rope* fu inizialmente vietato in Italia e Germania, nella quale rimase proibito fino al 1963, presumibilmente per le sue allusioni al nazismo<sup>58</sup>, nonché in Spagna (dove uscì solo nel 1984). Hitchcock era consapevole dei rischi legati ai temi trattati, nonché a traduzioni errate o adattamenti eccessivamente limitanti; in un’intervista rilasciata a *Variety*<sup>59</sup> nel 1955, il regista afferma l’importanza di mantenere intatta l’integrità dei dialoghi trasposti in altre lingue, in quanto ciò che conta davvero è cosa il pubblico recepisce<sup>60</sup>.

Le versioni italiane dei film hitchcockiani tendono a semplificare o uniformare il multilinguismo presente in quella originale, sacrificando così alcuni degli effetti narrativi, semiotici e i giochi di parole. La propensione è quella di evitare complessità linguistiche a favore di una maggiore comprensibilità per il pubblico, anche se ciò può compromettere la ricchezza e la suspense offerte dalle versioni originali. Il doppiaggio italiano affronta queste sfide bilanciando le esigenze di coerenza linguistica con le limitazioni tecniche e ideologiche<sup>61</sup>.

Hitchcock inserisce momenti di umorismo in tutti i suoi film<sup>62</sup> creando un equilibrio tra tensione e ironia soprattutto nelle fasi iniziali, dove la tensione emotiva non ha ancora raggiunto il suo apice<sup>63</sup>. In particolare, in *Rope* l’umorismo emerge attraverso personaggi come l’operosa Mrs. Wilson e la pittoresca Mrs. Atwater, dialoghi sarcastici e battute misogine e macabre.

L’intreccio di ironia e suspense nasce dal crescente peso che le parole assumono nel corso della narrazione, riflettendo il contrasto tra ciò che appare in superficie e ciò che resta celato. Le battute e i dialoghi, inizialmente leggeri, si caricano progressivamente di significati nascosti, amplificando la tensione tra ciò che i personaggi mostrano e ciò che occultano. Quando Rupert apre il cassone (*Rope*, 1’14”29) e scopre il cadavere di David, il dualismo tra visibile e nascosto raggiunge il suo culmine.

<sup>58</sup> Cfr. Badmington 2021: 33.

<sup>59</sup> *Variety*, fondata nel 1905 negli Stati Uniti, è una delle riviste più autorevoli e influenti nell’industria dell’intrattenimento.

<sup>60</sup> Cfr. Spoto 2015, c. 12. «“We never know what happens to our pictures abroad,” he told a reporter from *Variety*, “and now it’s a question of finding out. I want to make sure that the man who does the dubbing knows English... There’s no point in changing dialogue and losing the joke”».

<sup>61</sup> Cfr. De Bonis 2014.

<sup>62</sup> Cfr. Gehring 2019.

<sup>63</sup> Cfr. Martinelli 2021: 86.

Le scelte linguistiche influenzano anche la percezione dei temi morali del film. In *Hitchcock's Rereleased Films*, Thomas Hemmeter decostruisce le presunte basi morali della pellicola, sottolineando come le motivazioni e le giustificazioni etiche che stanno alla base delle azioni di Brandon e Phillip, in realtà, siano fallaci e pericolose<sup>64</sup>.

## 2.2 *Distorsioni artistiche della morale*

Un po' di istruzione storica e filologica, e in più un senso innato ed esigente per i problemi psicologici in genere, modificò rapidamente il mio problema in un altro, e cioè, in quali condizioni l'uomo si era inventato quei giudizi di valore: buono e cattivo? e che valore hanno essi stessi?<sup>65</sup>

Friedrich Nietzsche

*Rope* esplora la moralità attraverso la lente del crimine, dell'intellettualismo distorto e della giustificazione ideologica con domande scomode su ciò che accade quando le teorie filosofiche vengono applicate alla vita reale senza considerarne le implicazioni etiche.

La filosofia morale, tradizionalmente basata sulle riflessioni stratificate di Aristotele, Kant e Mill, ha sempre accordato alla ragione un ruolo predominante nella determinazione del comportamento morale, con il relegamento delle dimensioni emotive e intuitive a una posizione secondaria<sup>66</sup>. Nietzsche, invece, anticipa intuizioni moderne, come quelle di Jonathan Haidt, e riconosce l'influenza congiunta di entrambe le parti sul giudizio morale<sup>67</sup>.

Un parallelo emerge nella psicologia morale, che esplora l'interazione tra emozioni, intuizioni e ragione nel processo decisionale<sup>68</sup>; indaga, inoltre, sulle motivazioni che sostengono l'agentività morale, un tema su cui Nietzsche aveva già riflettuto con una critica al predominio della razionalità. La sua visione circa la complessità degli istinti<sup>69</sup> interiori e le condizioni psicofisiologiche dell'agire umano è oggi oggetto di rinnovato interesse.

<sup>64</sup> Cfr. Raubicheck, Srebnick 1991: 223-265.

<sup>65</sup> Nietzsche 2012, Pref., af. 3.

<sup>66</sup> Ciò non vale per tutta la filosofia morale. David Hume sostiene per es. che la morale è basata sulla sensibilità e che la ragione è e deve essere schiava delle passioni.

<sup>67</sup> Cfr. Margoni 2019: 167-168.

<sup>68</sup> Cfr. Leiter, Sinhababu 2007: 83.

<sup>69</sup> Nietzsche descrive le forze interiori che guidano il comportamento morale attraverso concetti come volontà di potenza, istinti, affetti.

Un esempio chiaro dell'influenza nietzschiana sulla rappresentazione della moralità nella cultura popolare è rintracciabile in *Rope*. Nelle parole di Brandon riecheggia una visione dell'esistenza che sembra ispirarsi alla distinzione tra due morali esposte in *Al di là del bene e del male* e approfondite in *Genealogia della morale*. Nietzsche esamina la morale dei signori, fondata sulla nobiltà e il potere, e quella degli schiavi, che trae origine dal risentimento dovuto alla condizione di subordinazione<sup>70</sup>. Brandon interpreta il proprio atto omicida come rifiuto di una morale che associa ai deboli e agli inferiori, secondo una lettura semplificata e distorta del lessico nietzschiano.

L'interesse di Nietzsche per la psicologia delle emozioni e della volontà collega la sua analisi alle teorie contemporanee che studiano l'influenza degli stati affettivi sulle scelte etiche<sup>71</sup>. In particolare, Ruth Abbey ha sottolineato l'importanza del concetto nietzschiano di *ressentiment*<sup>72</sup>, un'emozione nata dall'impotenza e dal fallimento nel difendere i propri valori; questo sentimento è cruciale per comprendere la nascita di nuove morali reattive, a riprova di come emozioni e dinamiche psicologiche possano influenzare la creazione di sistemi etici che rimodellano le relazioni umane e la morale collettiva.

Insieme a Phillip, Brandon esemplifica in modo erroneo l'idea che la creazione di valori personali sia basata sul rifiuto delle norme imposte dalla società, all'apparenza in linea con le critiche nietzschiane alla moralità convenzionale. Per Nietzsche, essa non rappresenta un insieme di principi universali, ma il prodotto di strutture sociali e dinamiche di potere. Egli ritiene che la civiltà cristiana abbia deformato l'essere umano tramite lo sminuimento dei valori originari dei guerrieri<sup>73</sup> e la promozione di una morale incentrata sulla debolezza; ciononostante, intravede la speranza in una nuova umanità che potrebbe sorgere dopo la "morte di Dio"<sup>74</sup>.

La figura di Henry Kentley è un'antitesi emblematica di questa visione. Con il suo atteggiamento paziente e rispettoso, il padre della vittima simboleggia la tolleranza e la costanza necessarie per preservare la civiltà e contrastare le ideologie distruttive come quelle dei giovani assassini. Il suo hobby, meti-

<sup>70</sup> Cfr. Nietzsche 2015, af. 260; Nietzsche 2012, l. 1, aff. 2, 10, 13.

<sup>71</sup> Per es., Antonio Damasio dimostra che le emozioni sono fondamentali nel processo decisionale, sfidando la supremazia della razionalità pura; Paul Ekman approfondisce l'impatto delle emozioni di base, come il risentimento, sulle reazioni morali; Kahneman e Tversky mostrano come i bias cognitivi e le emozioni rendano spesso irrazionali le decisioni umane.

<sup>72</sup> Cfr. Abbey 2000: 44-46.

<sup>73</sup> Cfr. Ansell-Pearson 2006: 1-3.

<sup>74</sup> Cfr. Nietzsche 2010a: 223; Nietzsche 2010b, l. 3, af. 125.

coloso e ponderato, diventa una metafora della volontà di mantenere ordine e razionalità nel micromondo dell'appartamento che sembra cedere al caos. Kentley non è immune alla critica e viene sfidato apertamente dal portavoce del filosofo tedesco.

KENTLEY: [...] In ogni caso, preferirei non sentire più il vostro – scusate – disprezzo per l'umanità e per le regole di un mondo che io ritengo civilizzato.

BRANDON: Civilizzato!

KENTLEY: Sì.

BRANDON: Forse quello che voi chiamate civiltà non è che ipocrisia!<sup>75</sup>

I valori eterni che Kentley difende, presenti tra i quattro errori umani<sup>76</sup>, per Nietzsche vanno criticati in quanto parte di una morale moderna che ostacola il potenziale e trasforma l'uomo «in un animale mansueto e civilizzato, un *animale domestico*»<sup>77</sup>. Il loro dialogo evidenzia il conflitto tra due visioni del mondo: una civiltà che salvaguarda e una ribellione contro di essa, che però degenera in nichilismo.

L'interpretazione dell'omicidio come gesto artistico entra in contrasto con la concezione nietzschiana dell'arte, celebrazione dell'esistenza e forza creativa che esprime energia, «un'elevazione del sentimento di vita»<sup>78</sup>. Nel caso di Brandon e Phillip, l'arte diventa invece un pretesto per giustificare un crimine; anziché aprire nuove vie verso la libertà creativa, essi si perdono in un abisso di distruzione. Il loro errore si rivela nella superficialità con cui trasformano l'omicidio in un atto estetico, perdendo di vista l'essenza glorificante stessa dell'arte. La loro visione sembra un fallace tentativo di richiamare la *volontà di potenza*<sup>79</sup>, in cui la creazione e l'affermazione di sé passano attraverso la trasformazione del mondo secondo i propri valori.

Ciò che rende terribile questa dottrina è proprio che essa [...] è tuttavia una dottrina della generosità, della nobiltà e dell'abnegazione, dell'a-

<sup>75</sup> Hitchcock, *Rope*, min. 38"31-48: «KENTLEY: In any case, I would rather not hear any more of your – forgive me – contempt for humanity and for the standards of a world I believe is civilized. / BRANDON: Civilized! / KENTLEY: Yes. / BRANDON: Perhaps what is called civilization is hypocrisy!».

<sup>76</sup> Cfr. Nietzsche 2010b, l. 3, af. 115. L'uomo ha commesso quattro errori principali: ha avuto una visione incompleta di sé, si è attribuito qualità immaginarie, si è considerato superiore alla natura e ha creato valori che riteneva eterni, solo per vederli cambiare nel tempo.

<sup>77</sup> Nietzsche 2012, l. 1, af. 11.

<sup>78</sup> Nietzsche 1995, l. 3, af. 802.

<sup>79</sup> Cfr. Nietzsche 2010b, l. 5, af. 349: «in conformità della volontà di potenza, che è appunto la volontà di vivere».

more della vita e della fedeltà a se stessi e ad essa, e non della meschinità, dell'avidità, dell'avarizia e della miseria.<sup>80</sup>

La volontà di potenza, seguendo l'analisi di Sossio Giametta, non si limita al desiderio di autoaffermazione o alla trasgressione delle regole sociali; è un concetto molto più ampio e complesso che riguarda la capacità di trasformare se stessi e il mondo attraverso l'esaltazione della vita. Si tratta, più che del semplice dominio o potere sugli altri, di un processo creativo che i protagonisti di *Rope*, erroneamente, credono di praticare.

D'altra parte, Brandon e Phillip riflettono la psicologia morale nietzschiana secondo cui le decisioni non sono sempre razionali o giustificabili, ma influenzate da forze interne e desideri profondi che sfuggono all'introspezione o alla piena consapevolezza<sup>81</sup>. Per Nietzsche, la moralità non è universale o immutabile, ma espressione dei valori individuali e delle forze creative che ciascuno impone su un mondo in cui la volontà di potenza e la creatività sono centrali<sup>82</sup>.

Come emerge dall'analisi di Joshua Knobe e Brian Leiter, ciò che è decisivo per la morale nietzschiana non sono l'educazione, le abitudini o le scelte consapevoli, ma i tratti psicologici e fisiologici ereditabili<sup>83</sup>. L'educazione trasmette i sentimenti morali, ma le giustificazioni razionali che seguono non corrispondono necessariamente alle vere ragioni alla base di quei sentimenti; i principi morali tradizionali, e in particolare quelli religiosi, sono mere giustificazioni per comportamenti determinati da tratti psicofisici fondamentali<sup>84</sup>.

Brandon e Phillip provengono da un ambiente benestante e sono educati a comportarsi secondo le convenzioni sociali della loro classe. Il leader del duo si mostra affabile e raffinato, sa accogliere e intrattenere gli ospiti con cortesia impeccabile, tranne nei rari momenti in cui la sua compostezza si incrina. Il compagno, sebbene più introverso e nervoso, si dimostra comunque educato e rispettoso verso gli altri, fatta eccezione per le manifestazioni di ansia e aggressività quando teme di essere scoperto. L'apparenza di perfezione sociale nasconde un impulso più profondo e incontrollabile, un "qualcos'altro" presente fin dalla nascita che li ha portati a compiere il crimine, in linea con la tesi per cui gli istinti primordiali hanno un ruolo decisivo nelle scelte morali.

Accettare le implicazioni del pensiero di Nietzsche avrebbe due conseguenze principali: ridurre il pathos morale e restituire all'uomo una serenità interio-

<sup>80</sup> S. Giametta, *Nell'opera di Nietzsche*, in Nietzsche 2010b: 16-17.

<sup>81</sup> Cfr. Margoni 2019: 168-169.

<sup>82</sup> Cfr. Leiter, Sinhababu 2007: 35-56.

<sup>83</sup> Cfr. *ibi*: 87-89.

<sup>84</sup> Cfr. *ibi*: 89-90.

re – che Brandon vive immediatamente dopo l'omicidio – e aprire la via a una pluralità morale liberata, ovvero la sperimentazione di diversi ordini morali<sup>85</sup>. Non si tratta, comunque, di una libertà morale intesa come relativismo, ma di una creazione di valori più alti; Nietzsche auspica una società in cui la morale non sia più assoluta e dogmatica, ma aperta al rinnovamento<sup>86</sup>.

Il filosofo sfida i lettori a impegnarsi in un'interpretazione profonda e accurata dei suoi aforismi, cosa in cui i protagonisti di *Rope* falliscono senza averne contezza. Anche se la forma della sua scrittura può risultare semplice, una comprensione autentica ne richiede un'esegesi attenta – «*Auslegung*, che letteralmente significa “spiegazione” o “interpretazione”»<sup>87</sup> – e metodica. In questo modo, Nietzsche stimola a svelare i livelli più profondi del suo pensiero, spesso travisato.

Alberto Boschi sostiene che gli sceneggiatori di *Rope* sembrano consapevoli di questa ambiguità e del rischio che comporta, presentando nel film tre diverse interpretazioni del pensiero di Nietzsche: quelle di Mr. Kentley, Rupert e Brandon; il primo in particolare, caratterizzato da una mentalità conservatrice, non può fare a meno di guardare il filosofo con diffidenza<sup>88</sup>.

Leiter chiarisce l'ambito della critica nietzschiana alla morale escludendo due interpretazioni preliminari: una globale, che riguarderebbe la moralità in quanto tale, e una selettiva, che si limiterebbe a specifiche forme, come quella cristiana o europea. Entrambe le spiegazioni risultano insoddisfacenti; Nietzsche non può essere considerato un critico di tutta la moralità e nemmeno riconosce una forma morale superiore riservata agli oltreuomini, contrariamente all'interpretazione di Brandon. Inoltre, l'uso dello stesso termine – *Moral* – sia per la moralità che critica sia per quella che elogia rende difficile una netta separazione terminologica tra i due concetti<sup>89</sup>. Nietzsche, inoltre, propone una rivalutazione dei valori esistenti, il che implica necessariamente l'uso di criteri morali di qualche tipo. Ciò chiarisce il fraintendimento di molte interpretazioni postume, che spesso associano in modo erroneo la sua filosofia al nichilismo o a giustificazioni tiranniche.

La visione di Leiter risulta una buona chiave di lettura per comprendere l'interpretazione filosofica di Boschi su *Rope*. Da un lato, i due giovani rappresentano l'arroganza e l'intolleranza dei tiranni; dall'altro, simboleggiano

<sup>85</sup> Cfr. Margoni 2019: 173.

<sup>86</sup> Cfr. *ibi*: 174.

<sup>87</sup> Ansell-Pearson 2006: 3: «(the German word is *Auslegung*, literally a laying out)» (trad. mia).

<sup>88</sup> Cfr. Boschi 2009: 117-118.

<sup>89</sup> Cfr. Leiter 2015: 58-61.

una malintesa sublimazione artistica che li porta all'omicidio, una sorta di compensazione che Brandon cerca inutilmente di mettere in atto. Boschi si domanda se i personaggi siano, in realtà, influenzati dal cliché del “Nietzsche nazista”, diffuso negli anni '50<sup>90</sup>.

La rilettura moderna<sup>91</sup> delle opere di Nietzsche ha chiarito la sua distanza dall'antisemitismo e da quella che sarebbe stata l'ideologia nazista futura, nonostante il suo elitarismo e antidemocraticità. La sua critica alla morale non promuove una gerarchia razziale, ma incoraggia la liberazione dai valori tradizionali per favorire nuovi modi di vivere e creare. La volontà di potenza non ha a che fare con l'imperialismo degli Stati moderni o con l'aggressività delle guerre; è, piuttosto, una prospettiva filosofica con la quale l'uomo deve diventare creatore di se stesso e del mondo.

### 2.3 Oltre le parole: il crimine tra le righe

Brandon e Phillip rappresentano la forma più futile, e quindi più spregevole, del male: quella che nasce dal puro individualismo [...] e che [...] non ha alcuna giustificazione contestuale.<sup>92</sup>

Dario Martinelli

Il pensiero di Nietzsche, critico verso la moralità convenzionale, trova eco nella “revisione” italiana dello *screenplay* di *Rope*, la quale altera goffamente la percezione dell'omicidio. Fin dai primi minuti, il pubblico italiano è indotto a credere dal dialogo tra Brandon e Phillip – ma clamorosamente contraddetto da alcune precise circostanze – che la morte di David sia stata un incidente, risultato di una discussione degenerata.

Nella versione originale (*Tab. 1*), l'omicidio appare chiaramente premeditato; a dar forza a questa idea, Brandon e Phillip indossano dei guanti, segno evidente di pianificazione. Nella versione italiana, invece, Brandon arriva a colpevolizzare la vittima (*Tab. 2*), consolidando l'idea di un incidente.

<sup>90</sup> Cfr. Boschi 2009: 119-134.

<sup>91</sup> In territorio italiano, com'è noto, è stato Giorgio Colli, filosofo e germanista italiano, a contribuire a chiarire e correggere molte interpretazioni errate del pensiero nietzschiano; Mazzino Montinari, storico della filosofia e editor accademico, ha collaborato con Colli per produrre la fondamentale edizione critica delle opere di Nietzsche.

<sup>92</sup> Martinelli 2021: 53: «Brandon and Phillip represent the most futile, thus most despicable, form of evil: the one that stems from pure individualism and not have any contextual justification» (trad. mia).

INGLESE	ITALIANO (trad. CDC)
BRANDON: Phillip... we don't have too much time. It's the darkness that's got you down. Nobody ever feels really safe in the dark. Nobody who was over a child, that is... I'll open these, all right? There. That's much better. <sup>93</sup>	BRANDON: Phillip... non – non c'è tempo da perdere. È stata una vera disgrazia. Chi immaginava questa tragedia dopo una discussione tanto banale? Ma ora pensiamo a salvarci. Bisogna organizzarci. Purtroppo, è andata così.

Tab. 1

INGLESE	ITALIANO (trad. CDC)
BRANDON: What a lovely evening. Pity we couldn't have done it with the curtains open in the bright sunlight. We can't have everything, can we? And we did do it in daytime... All right now, Phillip? <sup>94</sup>	BRANDON: Tutto sommato... ha cominciato lui a scaldarsi e ad offenderci, e senza ragione. Ora... di questo triste incidente bisogna che non sappia niente nessuno. Sei d'accordo Phillip?

Tab. 2

La traduzione oscura anche il significato simbolico del bicchiere da cui David ha bevuto il suo ultimo whiskey. Nell'originale, per Brandon è «un pezzo da museo» (*Rope*, 5''10-13), segno del suo orgoglio per l'omicidio compiuto, e non l'«oggetto pericoloso» (*Nodo alla gola*, 5''13) da nascondere per non essere ingiustamente accusato. Questo dettaglio, che nella versione italiana viene diluito, fa parte di un più ampio gioco di doppi sensi e allusioni che attraversa tutto il film.

Susan Smith evidenzia egregiamente come lo spettatore, avendo fin dall'inizio accesso alla verità sull'omicidio, si sposti dalla paura per la morte di David alla paura dello smascheramento dei due giovani; questa conoscenza privilegiata comporta una complicità morale che lo rende anche partecipe<sup>95</sup>. La consapevolezza diventa un fardello, poiché il pubblico si trova costretto a condividere il segreto degli assassini, generando una tensione tra onniscienza e colpa<sup>96</sup>.

Anche Kenneth è trascinato in questa ambiguità; quando scopre che sarà ser-

<sup>93</sup> Hitchcock, *Rope*, min. 3''54-4''14. La traduzione italiana ufficiale dei dialoghi del film è stata condotta nel 1956 dalla Cooperativa Doppiatori Cinematografici (= CDC), che dal 1944 al 1959 ha avuto il monopolio delle versioni cinematografiche.

<sup>94</sup> Hitchcock, *Rope*, min. 4''20-45.

<sup>95</sup> Cfr. Smith 2019: 34.

<sup>96</sup> Cfr. Allen 2007: 62.

vito champagne, chiede se si stia festeggiando un compleanno; Brandon risponde che si tratta di «quasi l'opposto»<sup>97</sup>. Poco dopo, Phillip fa riferimento al suo essere rinchiuso per provare un concerto, e Kenneth replica inconsapevolmente con «spero che li faccia fuori»<sup>98</sup>, ancora una volta ignoro del macabro doppio senso.

Il divario verbal-percettivo tra originale e italiano trova le sue radici anche nella rappresentazione della malvagità di Hitchcock; il regista dona un fascino particolare ai suoi *villains*, che risultano figure ingannevolmente seducenti<sup>99</sup>.

Il male è insidioso proprio perché non è immediatamente riconoscibile, quanto, piuttosto, apparentemente affidabile e affabile. Brandon e Phillip impersonificano la pericolosità di questa seduzione; sono carismatici, intelligenti, persone rispettabili, tanto che il padre di David descrive Mr. Shaw come un giovane affascinante da cui il figlio potrebbe apprendere. Eppure, la natura benevola dei due ragazzi è assai più illusoria che effettiva.

INGLESE	ITALIANO (trad. CDC)
<p>BRANDON: Hitler was a paranoid savage. His supermen – all Fascist supermen – were brainless murderers. I'd hang any who are left. But then you see, I'd hang them first for being stupid. I'd hang all the incompetents and fools anyway. There are far too many in the world.</p> <p>KENTLEY: Then you should hang me, Brandon; because I am so stupid I cannot tell whether you are all serious or not.<sup>100</sup></p>	<p>BRANDON: Hitler era un paranoico, senz'altro. Ai suoi gregari, come a tutti i despoti, mancava il senso della misura e questo è grave. Perciò sono finiti, soprattutto per essere stati troppo ingenui. La stessa sorte tocca agli incompetenti e agli sciocchi, e ce ne sono troppi al mondo.</p> <p>KENTLEY: Giudicherete male anche me perché sono così stupido da non capire se dite sul serio o no.</p>

Tab. 3

L'atteggiamento prevaricatore di Brandon richiama mentalità di figure come Adolf Hitler, che vedeva il dominio assoluto e la sopraffazione degli "inferiori" come parte di una giustificazione fittizia per il suo regime di terrore.

<sup>97</sup> Hitchcock, *Rope*, min. 18"18-24: «KENNETH: It isn't someone's birthday, is it? / BRANDON: Don't look so worried, Kenneth. It's really almost the opposite».

<sup>98</sup> Hitchcock, *Rope*, min. 18"31-44: «KENNETH: Oh, where're you going? / PHILLIP: Just to Brandon's mother's place for a few weeks. I'm to be locked up. / KENNETH: What?! / BRANDON: To make certain he practices six hours a day. I've finally wangled a debut for him. / PHILLIP: In Town Hall, at that. / KENNETH: That's wonderful! I hope you knock 'em dead».

<sup>99</sup> Cfr. Martinelli 2021: 73-74.

<sup>100</sup> Hitchcock, *Rope*, min. 38"17-35.

Il discorso di Brandon crea un parallelo diretto con tale modo di concepire la supremazia; la sua critica non è rivolta alla mancanza di moderazione del dittatore, ma al suo status comportamentale paranoicamente compromesso (*Tab. 3*). La scelta del verbo “impiccare”<sup>101</sup> – *to hang* – è particolarmente significativa, poiché infigura la morte di David e la giustizia che incombe; si crea una disconnessione semantica dove lo spettatore percepisce una duplicità nei termini che gli invitati al party, inconsapevoli, non colgono<sup>102</sup>.

In *Rope* è presente una sorta di sovrapposizione tra il male deliberato di Brandon e una banalizzazione da parte di Phillip, il quale sembra in parte distaccarsi emotivamente dalle conseguenze delle sue azioni, quasi anestetizzandosi psicologicamente, per la paura di essere scoperto. Di contro, Brandon è un esempio di male lucido e attivo, che non si nasconde dietro giustificazioni di contesto o di obbedienza. Egli sceglie deliberatamente di compiere il male in un atto che rispecchia la sua personale volontà di potenza.

Mentre Brandon e Phillip operano fuori dai confini della moralità sociale, Rupert rappresenta il ritorno a essa e alla giustizia. Tale necessità, unita a quella di punire coloro che violano le norme sociali, può essere interpretata attraverso la *Teoria della Giustificazione del Sistema (SJT)*<sup>103</sup> dello psicologo sociale John Jost. In accordo con essa, le persone avrebbero una forte motivazione a mantenere e legittimare l'ordine sociale e il sistema di credenze in cui vivono<sup>104</sup>. La SJT suggerisce inoltre che le persone cercano di vedere positivamente se stesse (*ego-giustificazione*), il proprio gruppo (*giustificazione del gruppo*), e sono anche spinte a percepire il sistema (*giustificazione del sistema*) in cui sono inserite in modo positivo<sup>105</sup>,

e che questa tendenza svolge una “funzione palliativa”, poiché aiuta le persone a evitare la minaccia psicologica o l'ansia derivante dal riconoscere che il sistema in cui sono immerse potrebbe essere difettoso, corrotto o comunque subottimale.<sup>106</sup>

<sup>101</sup> Nel testo originale, il verbo si ritrova anche all'inizio del film, dopo l'omicidio, nel senso di “appendere” (un quadro); la festa rappresenta per Brandon il tocco finale al loro lavoro, come la firma di un artista. Senza la festa, secondo Phillip, sarebbe come dipingere un quadro senza appenderlo. Brandon ride, trovando la metafora poco appropriata.

<sup>102</sup> Cfr. Badmington 2021: 50.

<sup>103</sup> Cfr. Jost, Banaji 1994.

<sup>104</sup> Cfr. Mosso, Russo, Rutto, Viola 2013: 28-29.

<sup>105</sup> Cfr. Proudfoot, Kay 2014.

<sup>106</sup> *Ibi*: 2: «SJT posits that people possess a motivated tendency to justify and defend existing structural arrangements and that this tendency has a soothing “palliative function” (Jost & Hunyady, 2003), insofar as it helps people avoid the psychological threat or anxiety produced by acknowledging that the system they are embedded in may be flawed, corrupt, or otherwise suboptimal» (trad. mia).

Quando Brandon e Phillip trasgrediscono le norme morali, Rupert diventa il portavoce del sistema che deve essere ripristinato e legittimato attraverso la loro punizione, e il suo rifiuto della filosofia di Mr. Shaw è la riaffermazione del valore dell'essere umano come fine, non soltanto come mezzo.

Attraverso le modifiche apportate da Hitchcock rispetto alla pièce teatrale, l'opera si colloca nel contesto della Guerra Fredda, dove la difesa della democrazia e dei valori morali diventa un tema centrale nel discorso pubblico, esplorando la pericolosa fusione di talento e debolezza. In Hamilton, Rupert minaccia i colpevoli con l'impiccagione, chiudendo simbolicamente il cerchio della corda. In Hitchcock, il ruolo del mentore viene trasformato: Rupert si assume la responsabilità di denunciare il crimine e collaborare con la polizia, ambasciatore di una visione conservatrice.<sup>107</sup>

In inglese, Rupert (*Tab. 4*) sottolinea come ci sia sempre stato «qualcosa dentro di lui» che gli avrebbe impedito di compiere un atto simile. Questa posizione cerca quasi di comprendere una realtà emotiva e psicologica che percepisce in Brandon, nonostante gli sia particolarmente lontana. Il mentore sottolinea la responsabilità personale dell'ex allievo con l'idea che lui abbia "invertito" – *to twist* – le parole, e il focus è sull'azione attiva di manipolazione.

Nella versione italiana, il tono è più formale e filosofico (*Tab. 4*). Il peso morale è più forte, e il linguaggio risulta più distaccato e riflessivo, a volte evocando un senso di determinismo biologico; la scelta del verbo "contorcere" aggiunge una sfumatura quasi fisica o viscerale. Rupert rifiuta la complicità e traccia una linea etica irrevocabile che sottolinea una distinzione morale netta tra se stesso e Brandon.

Nell'originale inglese, il tono è carico di emozione (*Tab. 5*). Rupert accusa Brandon con domande retoriche che colpiscono la sua arroganza e sottolineano l'omicidio come violazione morale totale. Le frasi incisive rendono l'imputazione chiara e inappellabile, il che trasmette un senso di condanna senza riserve. L'approccio morale è fondato sulla sacralità della vita e sulla presunzione di Brandon, che viene apertamente criticato per essersi arrogato il diritto di decidere chi vive e chi muore.

Le riflessioni sulle potenziali alternative introducono, nella versione italiana, un approccio più razionale e speculativo (*Tab. 5*). Il focus è sulle conseguenze ipotetiche piuttosto che sulla colpa assoluta, con un taglio più misurato e analitico.

<sup>107</sup> Cfr. Osteen 2014: 114-117.

<sup>108</sup> Hitchcock, *Rope*, min. 1'15"46-16"50.

<sup>109</sup> *Ibi*, min. 1'16"50-17"54.

<sup>110</sup> *Ibi*, min. 1'17"55-18"07.

INGLESE	ITALIANO (trad. CDC)
<p>RUPERT: You have tried to twist them into a cold, logical excuse for your ugly murder. They never were that, Brandon, and you can't make them that. There must have been something deep inside you from the very start that let you do this thing. But there's always been something deep inside me that could never let me do it...or would never let me be a party to it now.<sup>108</sup></p>	<p>RUPERT: Hai cercato di contorcerle a modo tuo per trovare una giustificazione al tuo nefando operato. Non erano concepite in questo senso e non potrai usarle a tua scusa. Ci deve essere stato qualcosa di profondo dentro di te sin dal giorno della nascita che ti ha portato a questo. Ma c'è sempre stato qualcosa di congenito in me che non mi avrebbe mai permesso di farlo... e non mi permette ora di rendermene complice.</p>

Tab. 4

INGLESE	ITALIANO (trad. CDC)
<p>RUPERT: By what right do you dare say there is a superior few to which you belong? By what right did you dare decide that that boy in there was inferior and therefore could be killed? Did you think you were God, Brandon? Is that what you thought when you choked the life out of him? Is that what you thought when you served food from his grave? I don't know what you thought or what you are, but I know what you've done! You've murdered. You've strangled the life out of a fellow human being who could live and love as you never could! And never do again!<sup>109</sup></p>	<p>RUPERT: Con quale cinismo hai osato rinchiudere quel povero ragazzo là dentro giudicando da te di non essere responsabile della sua morte? E se David non fosse morto in quel momento? Non hai pensato che forse un medico avrebbe potuto salvarlo? Non hai provato un senso d'orrore a servire il pranzo sulla sua bara? Il tuo comportamento è inqualificabile. Per conto mio potresti anche... Averlo assassinato! Comunque, resta il fatto che è scomparso un essere umano che avrebbe potuto vivere e amare come tu non hai mai saputo! E come non saprai mai.</p>

Tab. 5

INGLESE	ITALIANO (trad. CDC)
<p>RUPERT: It's not what I'm doing, Brandon. It's what society is going to do... I don't know what that will be, but I can guess, and I can help...You're going to die, Brandon. Both of you! You're going to die.<sup>110</sup></p>	<p>RUPERT: Io non agisco personalmente, Brandon. È la società che si difende e non so quello che farà. Ma posso indovinarlo. Io do solo il mio contributo. Voi pagherete, tutti e due! Pagherete insieme.</p>

Tab. 6

La frase «Io non agisco personalmente» (*Tab. 6*) mette l'accento sull'impersonalità della giustizia; è la società a difendersi, e Rupert si limita a dare il suo contributo con meno coinvolgimento. Nel dialogo inglese, egli è molto più diretto e aggressivo. È presente una condanna esplicita e inesorabile, che trasmette al pubblico un senso di giustizia implacabile e definitiva che non lascia spazio a interpretazioni. Il tono è severo e spietato, enfatizzando la partecipazione attiva di Rupert; si percepisce un senso di punizione imminente e il professore se ne fa carico quando dice che anche lui aiuterà il corso della giustizia.

In *Rope*, Hitchcock si schiera con la *vox populi*; non è presente un avvocato difensore come nel caso reale di Leopold e Loeb, ma un personaggio che assume il ruolo di pubblico ministero in cui l'idea di giustizia non concede seconde possibilità a chi uccide per divertimento o per arroganza. Il film mette in scena un'idea dicotomica tradizionalmente condivisa del male – arroganza, intolleranza, fascismo – e del bene – libertà, tolleranza, democrazia.

Non è solo un confronto tra una società regolata da leggi e uno o due individui che le sfidano: è la lotta eterna tra individualismo spietato e una società collaborativa ideale.<sup>111</sup>

Fermo restando il fragrante “tradimento” della traduzione italiana del testo inglese, le differenze linguistiche e culturali tra le versioni di *Rope* vanno ben oltre le sfumature traduttive e influenzano la percezione delle nozioni morali da parte del pubblico. Nella versione italiana, il concetto di male prende le sembianze di una devianza o di un intellettualismo eccessivo, con maggiore enfasi sulle attenuanti legate alle circostanze. Questo approccio contrasta con la rigidità anglosassone, dove la colpa individuale è trattata in modo assoluto e il crimine non trova giustificazioni.

Tale cambiamento riflette la complessa interazione tra cultura, linguaggio e percezione del male, dimostrando come i valori morali possano variare significativamente a seconda del contesto culturale. La “rivisitazione” italiana ridefinisce i confini tra ciò che è accettabile o condannabile, presentando i protagonisti sotto una luce meno colpevole non attraverso una giustificazione esplicita, ma mediante un'attenuazione della condanna morale, che rende più sfumata la distinzione tra giusto e sbagliato.

<sup>111</sup> Martinelli 2021: 52: «It is not only a confrontation between a society regulated by laws and one or two individuals who are challenging them: it is the eternal struggle between ruthless individualism and an ideal collaborative society» (trad. mia).

### 3.

## Il male dall'immaginario cinematografico alla realtà

### 3.1 Razionalizzare l'inaccettabile

La riflessione sul ruolo della comunità e della giustizia collettiva in *Rope* si collega direttamente a un'analisi più profonda del concetto di male, sia filosofico, come già visto, sia psicologico.

Philip Zimbardo descrive il male come «comportarsi intenzionalmente in modi da danneggiare, oltraggiare, umiliare, deumanizzare o distruggere altre persone innocenti»<sup>112</sup>, usando inoltre il proprio potere sistemico e la propria autorità per spingere altri a metterlo in atto. In breve, è «sapere ciò che è meglio ma fare il peggio»<sup>113</sup>: una deviazione dalla norma morale e, in alcuni casi, una disconnessione tra pensiero e azione.

Hannah Arendt, in una delle più conosciute e controverse analisi del male nella sua banalità, allontanandosi dalla visione tradizionale di un male assoluto rappresentato da figure demoniache, descrive Otto Adolf Eichmann, tenente colonnello delle SS durante il Terzo Reich, come un uomo ordinario e un burocrate meticoloso, non come un fanatico o un individuo intrinsecamente violento. Arendt non sminuisce la gravità del male – ne sottolinea la natura conoscibile<sup>114</sup>; Eichmann era una persona comune, come molti degli assassini che agivano sotto il suo comando.

In modo simile, Brandon e Phillip razionalizzano il loro crimine attraverso pretesti a loro avviso logici, convinti della visione dell'omicidio come espressione di un'arte superiore. Il male può, apparentemente, essere banalizzato e giustificato da chi, pur non avendo intenti sadici o demoniaci, trova modi “ragionevoli” per legittimarlo.

KENTLEY: E chi dovrebbe decidere chi è l'essere predestinato? [...]

BRANDON: I pochi che hanno il privilegio di uccidere. [...] I pochi sono quegli uomini che per superiorità intellettuale e culturale si elevano al di sopra dei concetti morali tradizionali. Bene e male, giusto e

<sup>112</sup> Zimbardo 2020: 29.

<sup>113</sup> *Ibidem*.

<sup>114</sup> Cfr. Arendt 2019 e Neiman 2018.

ingiusto sono stati inventati per l'uomo ordinario, per l'essere primitivo – perché ne ha bisogno.<sup>115</sup>

Brandon e Phillip incarnano dinamiche di auto-justificazione simili a quelle dei regimi totalitari. In questo modo, Hitchcock concepisce il film in risposta alla trascuratezza dei valori democratici e all'ascesa del nazifascismo<sup>116</sup>. Il regista non si limita a tracciare una linea netta tra bene e male, bensì mette in luce una complessità etica che si riflette nelle dinamiche esplorate anche dallo psicologo Jonathan Haidt, soprattutto nell'ambito del giudizio morale e della razionalizzazione del male.

Negli anni '60 e '70, i modelli tradizionali del paradigma razionalista consideravano il ragionamento morale un processo eminentemente cognitivo, in cui gli individui riflettevano razionalmente su ciò che è giusto o sbagliato, per poi formulare giudizi morali<sup>117</sup>. Questi, insieme alla conoscenza, erano ritenuti frutto principalmente della riflessione critica, con un ruolo marginale attribuito alle emozioni. Con il progredire delle ricerche, tuttavia, emerse che le persone spesso non riuscivano a spiegare chiaramente come giungevano ai loro giudizi morali. Venne inoltre riconosciuto che le emozioni non sono affatto irrazionali, e che il ragionamento è soggetto a limiti e, quindi, non sempre infallibile<sup>118</sup>.

Potrebbe essere il momento giusto per riconsiderare la tesi controversa di Hume: che le emozioni morali e le intuizioni guidano il ragionamento morale, proprio come è certo che un cane scuote la coda.<sup>119</sup>

<sup>115</sup> Hitchcock, *Rope*, min. 37"39-38"11: «KENTLEY: Then may I ask who is to decide another human being is inferior? And is therefore a suitable victim for murder? / BRANDON: The few who are privileged to commit murder. [...] The few are those men of such intellectual and cultural superiority that they are above the traditional moral concepts. Good and evil, right and wrong were invented for the ordinary average man, the inferior man – because he needs them».

<sup>116</sup> Martinelli 2021: 158-162.

<sup>117</sup> Kohlberg, ad esempio, sviluppa la sua teoria dei sei stadi di sviluppo morale sostenendo che il giudizio morale si evolve attraverso un processo di ragionamento e riflessione logica. Gli stadi, a coppia, si raggruppano in tre livelli: livello 1 o pre-convenzionale, in cui il pensiero morale dei bambini è ancora acerbo; livello 2 o convenzionale, legato al rispetto della legge e ai concetti appresi dalle strutture sociali in cui cresce l'adolescente; livello 3 o post-convenzionale, dove il ragionamento morale adulto si eleva e l'uomo mapprende la sacralità della vita e dei valori e diritti propri e altrui. Cfr. L. Kohlberg 1981.

<sup>118</sup> Cfr. Haidt 2001.

<sup>119</sup> *Ibi*: 830: «The time may be right, therefore, to take another look at Hume's perverse thesis: that moral emotions and intuitions drive moral reasoning, just as surely as a dog wags its tail» (trad. mia).

In linea con le idee di Hume<sup>120</sup>, il modello socio-intuizionista sostiene che «il giudizio morale sia causato da rapide intuizioni morali, seguito (quando necessario) da un ragionamento morale lento e retrospettivo»<sup>121</sup>. Esso risulterebbe, quindi, meno autonomo di quanto storicamente si credesse; ciò implica che le argomentazioni razionali abbiano un impatto limitato nel modificare le opinioni morali, dato che il ragionamento tende a giustificare decisioni già istintivamente formate<sup>122</sup>.

La creazione del giudizio morale è composta da quattro legami o processi principali; inizialmente l'individuo ha una reazione emotiva immediata che emerge dalla coscienza in maniera automatica (*intuizione morale*) e solo dopo può cercare di spiegarsi la sua decisione come sorta di giustificazione razionale (*ragionamento morale post hoc*); in seguito, il ragionamento morale si esprime con idee basate su intuizioni affettive nuove, con l'intento di persuadere l'altro (*persuasione ragionata*); infine, le opinioni e le emozioni altrui, insieme al complesso di interazioni sociali nel loro insieme, entrano in campo per plasmare il giudizio finale (*persuasione sociale*)<sup>123</sup>.

Haidt riconosce che il ragionamento può talvolta influenzare le intuizioni e portare a un cambiamento nel giudizio morale, come dimostra il caso di Rupert (ma non quello di Leopold): nonostante le provocazioni intellettuali e le sue convinzioni iniziali, finisce per condannare senza esitazione le azioni dei due ragazzi.

Inoltre, secondo l'approccio socio-intuizionista, le persone spesso usano il ragionamento morale per giustificare desideri o intuizioni emotive che non possono essere apertamente dichiarate. Anche Brandon e Phillip, con la loro visione distorta del superomismo, non fanno altro che trovare un linguaggio elevato per giustificare una pulsione più profonda, in modo affine a una razionalizzazione *post hoc*. È come se le loro emozioni e il desiderio di potere e controllo generassero in loro l'intuizione di avere “diritto all'omicidio”.

<sup>120</sup> Cfr. Hume 1998.

<sup>121</sup> Haidt 2001: 817: «The central claim of the social intuitionist model is that moral judgment is caused by quick moral intuitions and is followed (when needed) by slow, ex post facto moral reasoning. Clear definitions of moral judgment, moral intuition, and moral reasoning are therefore needed» (trad. mia). I giudizi morali sono valutazioni delle azioni o del carattere di una persona in relazione a virtù culturali. L'intuizione morale rappresenta l'emergere improvviso di un giudizio morale nella coscienza, con valenza affettiva e senza consapevolezza dei passaggi di ponderazione delle prove. Il ragionamento morale è un'attività mentale consapevole che trasforma informazioni date per giungere a un giudizio morale.

<sup>122</sup> Cfr. *ibi*: 814-818.

<sup>123</sup> Cfr. *ibi*: 818-819.

Il crimine in *Rope* rappresenta un caso emblematico di come il contesto sociale possa rimodellare la moralità personale. La riflessione finora sviluppata sull'intuizionismo morale e sulla banalità del male pone le basi per una nuova considerazione: quanto di ciò che si intende come male è effettivamente radicato nell'uomo, e quanto invece dipende dal contesto in cui egli si trova immerso?

### 3.2 *La metamorfosi dell'individuo sotto pressione*

Anzitutto, il mondo è pieno di bene e di male [...]. In secondo luogo, la barriera tra il bene e il male è permeabile e sfumata. E in terzo luogo, gli angeli possono diventare diavoli e, cosa forse più difficile da concepire, i diavoli possono diventare angeli.<sup>124</sup>

Philip Zimbardo

Un'interessante prospettiva analitica sulle dinamiche di potere e sugli ambienti favorevoli a comportamenti estremi è offerta da Zimbardo, il quale solleva un interrogativo cruciale: “cattivi si diventa”?

L'*effetto Lucifero*<sup>125</sup> descrive la trasformazione dell'individuo ordinario in agente del male sotto l'influenza di determinate circostanze; in linea con tale fenomeno, persone comuni, in determinate condizioni, possono compiere atti di crudeltà o immoralità. Zimbardo prende ispirazione dalle teorie psicologiche della folla di Gustave Le Bon che, alla fine del XIX secolo, pur non avendo ancora assistito alle drammatiche conseguenze di due guerre mondiali, riuscì comunque a predirne le componenti psicologiche di base<sup>126</sup>.

Zimbardo critica la concezione del male come entità essenziale separata dal bene, in quanto generatrice di una dicotomia netta secondo cui i malvagi vengono identificati come intrinsecamente cattivi, mentre i buoni si sentono sollevati da qualsiasi corresponsabilità. Alla riduzione del male a qualità innata, lo psicologo contrappone un'alternativa *incrementale*, in cui ogni persona può potenzialmente esprimere tratti negativi o positivi a seconda delle circo-

<sup>124</sup> Zimbardo 2020: 27.

<sup>125</sup> Cfr. *ibi*: 25-27. Il nome dell'effetto è ispirato alla storia di Lucifero, che rappresenta il passaggio dal bene al male e la cui metamorfosi simbolica mostra come la linea tra i due sia permeabile e sfumata.

<sup>126</sup> Cfr. Le Bon 2021: 6-11. In particolare, il concetto di folla psicologica (un'entità psicologica collettiva) è associato a tre caratteristiche fondamentali: l'anonimato, la contagiosità emotiva, la suggestionabilità.

stanze<sup>127</sup>. Da ciò si sviluppa un confronto tra l'approccio *disposizionale*, che attribuisce le cause del comportamento a tratti personali come il carattere o la genetica – similmente alle teorie nietzschiane precedentemente affrontate – e l'approccio *situazionale*, che enfatizza l'influenza delle condizioni esterne nel determinare le azioni umane e riconosce la fluidità della natura morale di ciascuno<sup>128</sup>.

Zimbardo sostiene che «per comprendere schemi comportamentali complessi si devono prendere in considerazione sistemi, e non semplicemente disposizioni individuali»<sup>129</sup>; il *potere delle situazioni* sarebbe capace di sovvertire l'identità morale e i valori etici di un soggetto fino a comportamenti aberranti. Il celebre Esperimento Carcerario di Stanford<sup>130</sup> del 1971 ha suscitato un interesse duraturo proprio per la rivelazione di tale “mutazione caratteriale”.

L'esperimento, condotto nei sotterranei del dipartimento di psicologia dell'Università di Stanford (Palo Alto, California), coinvolge ventiquattro studenti universitari, assegnati – «lanciando una moneta»<sup>131</sup> – ai ruoli di guardie e prigionieri in una simulazione carceraria. Al fine di incentivare l'anonimato tra i nove detenuti, all'arrivo vengono loro consegnate un'uniforme austera con il numero di matricola cucito sul petto e una calza di nylon per coprirne i capelli<sup>132</sup>. Nel giro di pochi giorni – da domenica a venerdì – le guardie cominciano a esercitare un abuso di potere sempre più grave, infliggendo umiliazioni e maltrattamenti ai prigionieri, che a loro volta, dopo vani tentativi di ribellione, sviluppano sintomi di stress emotivo intenso. Col progredire dell'esperimento, emerge chiaramente il potere delle situazioni negative e dei sistemi oppressivi nel trasformare individui comuni ed equilibrati, inducendoli a comportamenti patologici<sup>133</sup>.

<sup>127</sup> Cfr. Zimbardo 2020: 31-32.

<sup>128</sup> Cfr. *ibi*: 32-36.

<sup>129</sup> *Ibi*: 35-36.

<sup>130</sup> Zimbardo ammette che, da una prospettiva di etica assoluta, l'esperimento non può essere considerato etico a causa delle sofferenze psicologiche, dell'abuso di potere e dell'incapacità di intervenire tempestivamente.

<sup>131</sup> Zimbardo 2020: 66. I partecipanti vengono scelti entro un gruppo di cento ragazzi di età compresa tra i 20 e i 30 anni in base a criteri specifici, somiglianti alla popolazione generale in termini di salute mentale, fisica o sociale; si utilizzano annunci pubblicati sul *Palo Alto Times* e sullo *Stanford Daily*, in cui si chiede la partecipazione volontaria per un esperimento di psicologia della detenzione della durata di due settimane, con un compenso di \$15 al giorno.

<sup>132</sup> Cfr. *ibi*: 85.

<sup>133</sup> Cfr. *ibi*: 80-286. Un partecipante (Doug-8612) viene rilasciato, non senza dubbi da parte dei ricercatori circa le reali motivazioni dietro questo caso, inizialmente attribuito alle caratteristiche personologiche ed emotive del ragazzo; successivamente si resero conto dell'ironia stessa del loro ragionamento, poiché avevano escluso dalle ipotesi il potere delle forze situazionali (*ibi*: 290).

In continuità con l'analisi del potere situazionale delineata fin qui – e che verrà approfondita ulteriormente – è opportuno considerare criticamente le evidenze empiriche su cui tale interpretazione si fonda. Il dibattito scientifico intorno allo Stanford Prison Experiment si è progressivamente spostato da un'accettazione acritica del determinismo situazionista a un'analisi rigorosa delle sue falle metodologiche ed epistemologiche. La validità ecologica del paradigma sperimentale e la solidità delle inferenze teoriche proposte vengono progressivamente messe in discussione tramite riletture critiche nel corso di diversi anni<sup>134</sup>.

In primo luogo, la configurazione sperimentale dello studio di Stanford risulta scarsamente rappresentativa delle dinamiche sociali autentiche, compromettendo la validità ecologica dell'intera ricerca. L'ambiente artificiale e la deliberata induzione di condotte brutali limitano la possibilità di trasporre tali evidenze ai processi ordinari di identificazione sociale in contesti naturali. Un elemento di particolare criticità risiede nella persistente consapevolezza sperimentale dei soggetti: la percezione del set come finzione, alimentata dalla presenza costante dei media e dai frequenti debriefing, suggerisce che i comportamenti osservati non fossero un'adesione identitaria ai ruoli. Dal punto di vista metodologico, la robustezza dello studio è ulteriormente indebolita da un bias di campionamento sistematico<sup>135</sup>. La documentazione raccolta copre una percentuale irrisoria – meno del 15% – della durata totale dell'esperimento, privilegiando episodi di forte impatto drammatico a scapito della routine istituzionale; tale lacuna preclude una comparazione statistica rigorosa con le reali dinamiche carcerarie<sup>136</sup>.

<sup>134</sup> Le evidenze prodotte in anni più vicini all'esperimento, come Fromm e Banuazizi, Movahedi, analizzano la non spontaneità nella condotta dei partecipanti in risposta all'ambiente carcerario, bensì il risultato di caratteristiche della domanda e di una marcata pressione dello sperimentatore, che avrebbe orientato i soggetti verso le risposte attese. Tale prospettiva è corroborata dalle repliche di Lovibond e Haslam, Reicher, le quali dimostrano che, in assenza di una leadership autoritaria o variando l'assetto organizzativo, non si osserva l'insorgenza automatica di comportamenti sadici. Infine, il contributo, in anni più recenti, di Carnahan e McFarland introduce il concetto di autoselezione dei volontari, suggerendo che il campione originale non fosse rappresentativo della popolazione generale, ma composto da individui con tratti predisponenti (aggressività, autoritarismo) attratti specificamente dal contesto carcerario. La somma complessiva di queste critiche delinea un modello di interazionismo persona-situazione, invalidando in parte la tesi di Zimbardo sulla presunta ineluttabilità del male situazionale. Cfr. Fromm 1973; Banuazizi, Movahedi 1975; Le Texier 2019.

<sup>135</sup> Un errore sistematico che emerge quando alcuni elementi della popolazione hanno maggiore o minore probabilità di essere inclusi nel campione a causa del metodo di selezione adottato. Non va confuso con il campionamento sistematico, che è una tecnica valida.

<sup>136</sup> Cfr. Le Texier 2019: 10-12.

Ulteriori criticità riguardano il grado di autonomia comportamentale delle guardie. La presenza di figure di supervisione, tra cui lo stesso Zimbardo, introduce una potenziale fonte di influenza normativa. La revisione critica dei materiali d'archivio smentisce la tesi della spontaneità comportamentale dei soggetti; come analizzato da Thibault Le Texier sembra infatti che l'escalation di abusi non sia stata un prodotto dell'interazione situazionale ecologica, quanto l'esito di un disegno sperimentale direttivo inficiato da marcati "bias dello sperimentatore"<sup>137</sup>. L'analisi documentale dimostra che le guardie furono sottoposte a un addestramento sistematico volto a indurre variabili psicologiche predeterminate – quali deumanizzazione, impotenza e arbitarietà – attraverso istruzioni esplicite fornite dai ricercatori durante le fasi di orientamento<sup>138</sup>.

In questa direzione, ulteriori analisi sottolineano come permanga «l'incertezza euristica se tale fenomeno sia ascrivibile [...] a un'adesione "intrinseca" alle prescrizioni di ruolo, ovvero se sia riconducibile all'influenza esercitata dalla leadership dei ricercatori»<sup>139</sup>, mettendo in dubbio l'idea che tali condotte emergano spontaneamente dal ruolo. Ancora più esplicitamente, le istruzioni fornite alle guardie sembrano orientare attivamente il comportamento, come emerge dall'indicazione: «È possibile indurre nei detenuti stati di alienazione e vissuti di timore [...] è altresì possibile generare una percezione di arbitarietà, tale per cui la loro esistenza risulti interamente eterodiretta dalla nostra autorità»<sup>140</sup>. L'intervento attivo dello staff, che correggeva le condotte eccessivamente indulgenti e incentivava l'adozione di una postura autoritaria per finalità di risonanza mediatica e riforma sociale, ha generato un forte "effetto aspettativa"<sup>141</sup> (o caratteristiche della domanda). Tale condizionamento è stato

<sup>137</sup> Una forma di bias cognitivo in cui lo sperimentatore altera, senza piena intenzione, la raccolta, l'interpretazione o la registrazione dei dati in modo coerente con le proprie aspettative.

<sup>138</sup> Cfr. Le Texier 2019: 4-5.

<sup>139</sup> Reicher, Haslam 2006: 4: «it is unclear whether, as Zimbardo and his colleagues claim, this was due to their 'natural' acceptance of role requirements or due to the leadership provided by the experimenters» (trad. mia).

<sup>140</sup> *Ibidem*: «You can create in the prisoners feelings of boredom, a sense of fear to some degree, you can create a notion of arbitrariness that their life is totally controlled by us, by the system, you, me – and they'll have no privacy. They'll have no freedom of action, they can do nothing, say nothing that we don't permit. We're going to take away their individuality in various ways. In general what all this leads to is a sense of powerlessness» (trad. mia).

<sup>141</sup> Con il quale si intende la modificazione del comportamento, delle percezioni o degli esiti di un esperimento dovuta alle convinzioni o aspettative preesistenti, piuttosto che a un effetto reale della variabile studiata. Il concetto è stato sviluppato e reso centrale negli anni '60 da Robert Rosenthal, che parlò di "experimenter expectancy effect" (effetto aspettativa dello sperimentatore).

ulteriormente esacerbato da un inganno metodologico che ha indotto i partecipanti a identificarsi con il gruppo di ricerca anziché con l'oggetto dello studio<sup>142</sup>.

Un ulteriore limite metodologico concerne la procedura di selezione del campione. Secondo Le Texier, nel configurare il suo esperimento, Zimbardo era consapevole del fenomeno delle “caratteristiche della domanda”, avendone discusso in precedenti pubblicazioni; sapeva che lo Stanford Prison Experiment era una situazione densa di sollecitazioni, poiché i partecipanti conoscevano l'oggetto dello studio psicologico e le guardie erano state informate in anticipo sugli obiettivi dei ricercatori<sup>143</sup>. L'annuncio originale, che esplicitava la natura carceraria dello studio, potrebbe aver attratto individui con specifiche caratteristiche disposizionali. A sostegno di questa ipotesi, lo studio di Carnahan e McFarland (2007)<sup>144</sup> mette in discussione il paradigma situazionista classico introducendo la variabile cruciale dell'autoselezione dei partecipanti. Attraverso un disegno sperimentale che confrontava un annuncio di reclutamento specifico per uno “studio sulla vita carceraria” con uno generico, i ricercatori hanno dimostrato che i soggetti attratti dal contesto carcerario presentano tratti di personalità significativamente più inclini all'aggressività, all'autoritarismo, al machiavellismo e alla dominanza sociale, unitamente a ridotti livelli di empatia disposizionale. Questi risultati suggeriscono che le dinamiche abusive osservate nell'esperimento di Stanford non siano state generate esclusivamente dalla pressione ambientale della situazione, ma siano il prodotto di un'interazione persona-situazione. In tale prospettiva, il contesto carcerario agirebbe come un catalizzatore per individui già caratterialmente predisposti a condotte dominanti e coercitive, inficiando l'assunto di Zimbardo circa la presunta “normalità” dei partecipanti originali<sup>145</sup>.

Ancora, è stato osservato come la rappresentazione dei risultati possa aver enfatizzato selettivamente i comportamenti più estremi. Documentazioni interne indicano infatti che una quota significativa delle guardie non manifestò condotte apertamente sadiche, suggerendo che la diffusione della violenza non fosse uniforme<sup>146</sup>. Infine, Zimbardo, pur dichiarandosi sorpreso dagli eventi,

<sup>142</sup> Cfr. Texier 2019: 6-7.

<sup>143</sup> Cfr. *ibi*: 9-10.

<sup>144</sup> Cfr. Carnahan, McFarland 2007.

<sup>145</sup> Carnham e McFarland (2007) sollevano autonomamente la criticità di associare uno studio del 2004 a uno del 1971 ed evidenziano le differenze tra una società punitiva passata e una più “libera” attuale; tuttavia, secondo gli autori è rimasto pressoché immutato l'immaginario collettivo sulla prigione, che in maggioranza influenza il volontario selettivo.

<sup>146</sup> Cfr. *ibidem*. Le ipotesi vengono testate dagli autori attraverso il British Broadcasting

aveva progettato lo studio come una dimostrazione empirica della propria tesi sulla tossicità delle istituzioni totali, finalizzata a promuovere una radicale riforma carceraria. Lo studio sembra configurarsi più come una performance sociopsicologica a tesi che come un esperimento scientifico aperto a diverse conclusioni, dove la “verità” era già stata stabilita prima ancora che i soggetti entrassero nel simulacro carcerario.

Alla luce di tali criticità, pur non invalidando completamente il valore del modello situazionale<sup>147</sup> proposto, risulta necessario adottare un approccio interpretativo più cauto, che consenta di integrare tali evidenze in una prospettiva teorica più articolata e meno deterministica; il modello resta perciò utile come chiave interpretativa di *Rope*, in somiglianze e differenze.

Similmente alle dinamiche descritte da Zimbardo, in *Rope* i protagonisti intraprendono quello che può essere considerato un esperimento intellettuale, condizionato dalla loro concezione elitaria della vita e dall'influenza del loro mentore. L'omicidio, inizialmente inteso come esercizio accademico, si trasforma ben presto in una manifestazione della loro vulnerabilità psicologica e della facilità con cui cedono alle aspettative situazionali (Phillip a quelle di Brandon, Brandon a quelle di Rupert). Come nell'esperimento carcerario, il loro comportamento non è solo espressione della loro personalità, ma è fortemente influenzato dal contesto in cui operano.

Zimbardo stesso ha vissuto una transizione dei ruoli che lo ha condotto a un'alterazione della percezione della realtà. Da sperimentatore imparziale, si era gradualmente trasformato in sovrintendente, razionalizzando i comportamenti crudeli dei partecipanti. Come accaduto durante il processo di Norimberga, dove i leader nazisti si difesero sostenendo di aver agito secondo gli

Corporation (BBC) Prison Study, un esperimento controllato che replica in parte il paradigma carcerario ma con maggiore rigore metodologico e controllo etico. I risultati mostrano che le guardie non sviluppano automaticamente comportamenti autoritari, anzi, faticano a costruire un'identità di gruppo coesa e risultano riluttanti a esercitare il potere. Parallelamente, i prigionieri tendono inizialmente a sviluppare una maggiore solidarietà e coesione, mettendo in discussione l'idea che la subordinazione produca inevitabilmente passività e disgregazione. La tirannia emerge dunque non come effetto inevitabile della struttura, ma come esito contingente di dinamiche di gruppo specifiche. Rifiutando il determinismo situazionale, gli individui mantengono un certo grado di *agency* e responsabilità morale anche in contesti estremi. Cfr. Reicher, Haslam 2006.

<sup>147</sup> Si può affermare che la violenza sociale emerge da un'interazione dinamica: da un lato l'ambiente influenza l'uomo, dall'altro l'individuo trasforma il contesto attraverso la leadership e la mobilitazione. Nonostante l'importanza del dibattito aperto dallo studio, la sua fama e i problemi etici hanno a lungo cristallizzato una versione dei fatti troppo semplice, che trascura la complessità del rapporto tra carattere e società. Per ulteriori approfondimenti si rimanda a Smith, Haslam 2012: 126-141.

ordini e i ruoli istituzionali<sup>148</sup>, Brandon e Phillip si allontanano dalla responsabilità individuale, trovando nel contesto filosofico in cui si muovono un pretesto per il loro crimine.

Rupert, che inizialmente incarna il ruolo del mentore filosofico e intellettuale, si trova obbligato a confrontarsi con le conseguenze etiche delle proprie idee; la sua epifania lo costringe a riconoscere la distorsione morale che ha instillato nei suoi allievi.

BRANDON: Ti ricordi quelle originali teorie filosofiche che elaboravamo a scuola? Ricordi che abbiamo detto, abbiamo sempre detto, tu ed io, che i concetti morali del bene e del male e del giusto e dell'ingiusto possono essere considerati molto relativi? Ti ricordi, Rupert?<sup>149</sup>

Nel film come nell'esperimento, il distacco dalla propria identità morale e il rifugio nei ruoli prestabiliti riducono il senso di responsabilità, portando a comportamenti disumanizzanti.

La contraddizione dei partecipanti all'esperimento di Stanford tra azioni e credenze morali li spinge a razionalizzare il proprio comportamento in modi distorti creando una frattura tra il sé personale e il sé di ruolo. Tale fenomeno può essere spiegato tramite la *dissonanza cognitiva*. Come descritta da Leon Festinger e ampliata da Michael Leippe e da Zimbardo, essa rappresenta una tensione psicologica che si verifica quando un individuo sperimenta una discrepanza tra credenze possedute e azioni compiute. Lo stato di incongruenza genera disagio e spinge il soggetto a modificare o giustificare le proprie cognizioni per ristabilire una coerenza interna, specialmente quando le giustificazioni esterne sono deboli<sup>150</sup>.

Nel caso di Phillip, le sue scarse attenuanti contestuali non bastano a eliminare il conflitto interiore; egli si fa inconsapevole testimone di incongruenza tra credo e azione, in lotta con il peso della sua colpa. A differenza di Brandon, che razionalizza completamente e nel quale non sembra presente un dualismo tra ideale e atto, Phillip non riesce a conciliare l'omicidio commesso con la sua moralità, e questa tensione si manifesta attraverso il crescente nervosismo e i tentativi falliti di mantenere il controllo. La sua dissonanza cognitiva rappresenta il conflitto tra il ruolo di intellettuale superiore e la sua umanità, che alla fine non può ignorare.

<sup>148</sup> Cfr. Arendt 2019.

<sup>149</sup> Hitchcock, *Rope*, min. 1'15"02-18: «BRANDON: Remember we said the lives of inferior beings are unimportant? Remember we said, we've always said, you and I, that moral concepts of good and evil and right and wrong don't hold for the intellectually superior. Remember, Rupert?».

<sup>150</sup> Cfr. Festinger 1968: 3-10; Zimbardo, Leippe 1991: 234-236; Zimbardo 1966.

A questa dimensione individuale si sovrappone l'influenza della pressione sociale. Come suggerito da Zimbardo, il *bisogno di approvazione sociale* gioca un ruolo cruciale nel comportamento<sup>151</sup>; per definizione, tale bisogno «indica un desiderio di conformarsi, una preoccupazione per le opinioni altrui e una spinta a essere socialmente accettabili»<sup>152</sup>. Phillip, nella sua ricerca di accettazione, sembra trovarsi tra l'identificazione e l'internalizzazione – come teorizzate da Herbert Kelman<sup>153</sup>– dei valori di Brandon, spinto dal desiderio di sentirsi parte di qualcosa di più grande.

Nel suo modello della *gerarchia dei bisogni*, Abraham Maslow include quelli di appartenenza e stima, quest'ultimo strettamente legato al bisogno di approvazione<sup>154</sup>. È lecito dubitare dell'idea che Brandon stimi Phillip, alla luce di numerosi momenti in cui, più che aiutarlo o congratularsi con lui, lo richiama all'ordine. Brandon incarna la figura dominante ed esercita una forte pressione su Phillip, che, nonostante le sue incertezze, finisce per conformarsi alle direttive. Il pianista cerca implicitamente l'approvazione del suo amico – come Brandon quella di Rupert – spinto dalla mania di essere accettato e di sentirsi parte di una sorta di élite di cui Mr. Shaw si fa leader. Queste forti componenti sociali mostrano come Phillip sia intrappolato in un meccanismo che lo spinge ad agire e imitare comportamenti altrimenti inaccettabili, mentre la crescente consapevolezza della gravità delle sue azioni erode progressivamente la sua stabilità emotiva e morale, a scapito della propria identità e senso di responsabilità.

Le dinamiche sociali possono condurre alla trasformazione dell'individuo, e la pressione esterna può gradualmente portare alla perdita della propria umanità e alla riduzione dell'altro a semplice oggetto.

<sup>151</sup> Cfr. Zimbardo 2020: 324-326.

<sup>152</sup> Twenge, Im 2007: 173: «By definition, the need for social approval indicates a desire to conform, a concern with others' opinions, and an urge to be socially acceptable» (trad. mia).

<sup>153</sup> Cfr. Kelman 1958. Per Kelman, il bisogno di approvazione sociale è un meccanismo per cui le persone si conformano alle norme sociali alla ricerca di approvazione esterna (conformità) con comportamenti per essere accettate dal gruppo (identificazione), o interiorizzano valori quando l'approvazione diventa parte della loro identità (internalizzazione).

<sup>154</sup> Il concetto di bisogno fondamentale può essere definito in relazione alle domande a cui risponde e alle operazioni che lo hanno scoperto. La mancanza di questi bisogni (sicurezza, appartenenza, relazioni affettive e rispetto) provoca malessere. Cfr. Maslow 1968 e 1987.

### 3.3 *Quando l'uomo diventa oggetto*

Una delle cose peggiori che possiamo fare ad altri esseri umani è privarli della loro umanità, renderli privi di valore.<sup>155</sup>

Philip Zimbardo

David, agli occhi di Brandon e Phillip, non è altro che uno strumento funzionale alla realizzazione del loro esperimento. La sua morte non è il fine, bensì un mezzo attraverso cui Brandon cerca di affermare la propria superiorità intellettuale e morale. In questo contesto, la deumanizzazione diventa centrale: David diviene “complemento d’arredo” per la macabra celebrazione dell’ego di Brandon. Il crimine non nasce per vendetta o passione, ma dall’intento di affermare se stessi; pensare al giovane Kentley come mezzo per raggiungere tale scopo permette loro di vedere la sua morte come un sacrificio necessario per la propria autorealizzazione.

La *deumanizzazione* è un meccanismo psicologico di difesa che consente agli individui di vedere gli altri come esseri inferiori; ciò riduce il senso di colpa o disagio morale, poiché l’altro viene percepito come privo di umanità, rendendo più semplice giustificare l’aggressione o la repressione<sup>156</sup>. Zimbardo ammette che «l’Esperimento Carcerario di Stanford ha creato un’ecologia della deumanizzazione»<sup>157</sup>, fenomeno che si radica nei contesti di potere e permette a chi detiene il controllo di giustificare moralmente atti di violenza o crudeltà<sup>158</sup>.

A tal proposito, Albert Bandura introduce il concetto di *disimpegno morale*, che permetterebbe agli individui di giustificare azioni riprovevoli e dannose per la sicurezza sociale, al fine di preservare la propria immagine<sup>159</sup>. Bandura identifica dei meccanismi cognitivi che facilitano tale disimpegno: le persone creano narrazioni che nobilitano la violenza, confrontando il loro comportamento con quello di nemici più malvagi; inoltre, tendono a spostare la responsabilità personale, sminuendo le conseguenze negative delle proprie azioni; infine, riducendo l’altro a un’entità inferiore, annullano la responsabilità dell’agente<sup>160</sup>. La mancanza di colpa è visibile nel comportamento freddo e distaccato di Brandon, che canzona più volte la vittima.

<sup>155</sup> Zimbardo 2020: 326.

<sup>156</sup> Cfr. Perrucci, Pilisuck 1971: 16-30.

<sup>157</sup> Zimbardo 2020: 327.

<sup>158</sup> Cfr. *ibi*: 314-318.

<sup>159</sup> Cfr. Bandura et al. 2001.

<sup>160</sup> Cfr. Bandura 1986, cc. 8-10; Bandura, Underwood, Fromson 1975.

Gli individui più deboli possono essere spinti a seguire comportamenti aggressivi e disumani sotto l'influenza di un leader carismatico, il che spiega il ruolo passivo di Phillip, che è psicologicamente intrappolato nella visione distorta di Brandon. I due non vedono David come un individuo con dignità, ma come una pedina sacrificabile per un obiettivo più grande, similmente ai processi che Ervin Staub descrive come precursori ai soprusi che avvengono in gruppo. In particolare, la deumanizzazione per Staub è spesso un preludio alla violenza, poiché trasforma le persone in bersagli anonimi, la cui sofferenza può essere ignorata<sup>161</sup>, in contrasto al godimento sadico di Brandon verso vittima e familiari.

La *deindividuation* è un altro concetto chiave trattato da Zimbardo, il quale sostiene:

Le persone possono diventare malvagie quando si trovano coinvolte in situazioni in cui i controlli cognitivi, che normalmente guidano il loro comportamento secondo modalità socialmente desiderabili e personalmente accettabili, sono bloccati, sospesi o distorti.<sup>162</sup>

Questa sospensione può portare a una serie di conseguenze, tra cui la perdita di autoconsapevolezza, moralità, responsabilità e analisi delle proprie azioni, rendendo più difficile distinguere il giusto dallo sbagliato e valutare le implicazioni delle proprie scelte<sup>163</sup>. La deindividuation si verifica quando un soggetto perde il senso di identità personale e, con esso, la responsabilità morale per le proprie azioni. Questo processo è spesso favorito dall'anonimato, come accade nella folla psicologica; in questi contesti, le persone diventano meno consapevoli di sé e conformano il proprio comportamento alle norme del gruppo, anche quando esse promuovono comportamenti antisociali o violenti<sup>164</sup>. Festinger collega la deindividuation alla riduzione della dissonanza cognitiva: quando una persona si trova in una situazione in cui la sua identità è oscurata o annullata, la mancanza di autocontrollo e di responsabilità personale può ridurre il conflitto tra comportamenti immorali e l'immagine positiva di sé. In altri termini, l'anonimato e la perdita d'identità individuale permettono di commettere azioni riprovevoli senza percepirsi come colpevoli, poiché non si sente la pressione di mantenere una coerenza morale interna<sup>165</sup>.

Sebbene l'Esperimento carcerario di Stanford e la dinamica omicidiaria di *Rope* condividano la rappresentazione della deriva sadica, esse divergono ra-

<sup>161</sup> Cfr. Staub 1989: 51-70.

<sup>162</sup> Zimbardo 2020: 427.

<sup>163</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>164</sup> Cfr. *ibi*: 419-429.

<sup>165</sup> Cfr. Festinger 1968.

dicalmente nell'eziologia del male. Nell'Esperimento, la violenza scaturisce dall'anonimato e dalla perdita di identità individuale dietro uniformi e occhiali riflettenti, ed essa è di natura emergente e situazionale; in *Rope* il delitto è un atto di auto-affermazione ipertrofica, un'azione di matrice ideologica e volontaristica. David non è vittima di un sistema burocratico, ma il materiale inerte di una sperimentazione estetica. In questo senso, se Zimbardo osserva la perdita del Sè nell'ingranaggio situazionale, Brandon persegue un'iper-individuazione, ponendo l'Ego al di sopra del contratto sociale anziché nasconderselo dietro una maschera. Come egli stesso afferma provocatoriamente:

BRANDON: I bravi americani di solito muoiono giovani sul campo di battaglia, vero? Beh, i David di questo mondo occupano solo spazio. Ecco perché era la vittima perfetta per l'omicidio perfetto... ovviamente, era uno studente di Harvard. Questo potrebbe renderlo un omicidio giustificabile.<sup>166</sup>

In *Rope* Brandon rivendica la piena agenzia morale, nobilitando il delitto attraverso una narrazione di superiorità intellettuale; nell'esperimento di Zimbardo il disimpegno morale di Bandura si manifesta attraverso lo spostamento della responsabilità sull'autorità o sulla situazione.

Il cadavere di David, celato nella cassapanca che funge da tavola per il buffet, non rappresenta dunque una deindividuatione per occultamento, ma il fulcro di una sfida intellettuale. Se per Zimbardo l'anonimato riduce le inibizioni poiché il soggetto si sente "uno tra tanti", Brandon si sente "l'Unico". La sua mancanza di colpa deriva da una solida impalcatura ideologica che lo fa vivere in una sorta di illusione di impunità, e non da una sospensione temporanea dei controlli cognitivi dovuta al contesto. Brandon nobilita la violenza sminuendo la vittima a entità inferiore e annulla la propria responsabilità tramite una pretesa superiorità intellettuale. È proprio in questa "estetica del delitto" che emerge la differenza fondamentale con i soggetti di Zimbardo: le guardie di Stanford scivolano nel sadismo per via del ruolo istituzionale, Brandon orchestra il delitto con meticolosa premeditazione. La deumanizzazione di David non è effetto collaterale della situazione, ma premessa necessaria della loro presunta eccellenza.

Tuttavia, il parallelismo con Zimbardo e Festinger ritrova vigore nell'analisi di Phillip, il contraltare psicologico. In lui, la deindividuatione fallisce; la "facciata" dell'esteta superiore cede sotto il peso della dissonanza cognitiva,

<sup>166</sup> Hitchcock, *Rope*, min. 5"43-6"04: «BRANDON: Good Americans usually die young on the battlefield, don't they? Well, the Davids of this world merely occupy space. Which is why he was the perfect victim for the perfect murder...of course, he was a Harvard undergraduate. That might make it justifiable homicide» (trad. mia).

un fallimento della superiorità contro il rimorso. Mentre Brandon mantiene la maschera di impunità, Phillip vive il ritorno della realtà come un trauma fisico e sonoro – il suono del piano, il ticchettio degli oggetti, l'uso eccessivo dell'alcool. Come sostenuto da Festinger, più grave è il conflitto tra il comportamento e la percezione di sé, maggiore è la tensione psicologica che ne deriva<sup>167</sup>. Come nell'esperimento di Zimbardo, in cui le guardie alla fine si trovarono a dover fare i conti con le loro azioni, anche Brandon e Phillip vedono riemergere la realtà.

Nel ruolo dell'autorità il confronto si frattura definitivamente; laddove Zimbardo, nel ruolo di soprintendente, valida implicitamente le violenze non intervenendo, la figura di Rupert Cadell agisce come un catalizzatore etico che demistifica l'ideologia dei due giovani. Rupert funge da "specchio morale" attivo fin dall'annuncio del suo invito al party. Ciò che incastra i due è il tradimento dell'ideale da parte del loro stesso mentore, e non semplicemente la riemersione di una responsabilità astratta. La scoperta del cadavere non è, come nell'esperimento di Stanford, il termine procedurale di una simulazione degenerata, ma il momento in cui l'autorità intellettuale rinnega il proprio discepolo, trasformando l'illusione di un "omicidio perfetto" nella cruda realtà di un crimine volgare. Se nell'esperimento di Zimbardo l'autorità legittima implicitamente la violenza, in Hitchcock l'autorità (Rupert) la rinnega con orrore, distruggendo l'illusione di impunità di Brandon, e riscrive il loro "esperimento filosofico" come un atto di cronaca nera: il suono delle sirene rompe definitivamente la finzione di "superiorità" intellettuale, che non esime dal giudizio della società e della legge.

### 3.4 *Guardare senza vedere*

Uno dei contributi al male più cruciali, e meno riconosciuti, viene dal silenzioso coro di coloro che guardano ma non vedono, sentono ma non ascoltano.<sup>168</sup>

Philip Zimbardo

Il concetto di male e la sua perpetuazione attraverso l'inerzia sociale guida l'intera riflessione sulla responsabilità morale di ogni soggetto o gruppo sociale. Zimbardo richiama, a sostegno di questa tesi, gli esperimenti condotti da Bibb Latané e John Darley sul fenomeno del *bystander effect* (effetto

<sup>167</sup> Cfr. Festinger, Pepitone, Newcomb 1952.

<sup>168</sup> Zimbardo 2020: 437.

spettatore)<sup>169</sup> per dimostrare che il male non consiste solo in atti di violenza diretta, ma anche della passività degli astanti, che scelgono di non intervenire. Fattori situazionali, quali la percezione della presenza di altri potenziali soccorritori, influenzano pesantemente la propensione ad agire prosocialmente<sup>170</sup>.

L'inerzia di fronte al male non è necessariamente il risultato di freddezza o insensibilità personale, ma spesso rispecchia una complessa interazione tra individuo e contesto; il timore del giudizio altrui o la paura di compiere un errore possono portare anche persone consapevoli del proprio dovere morale a non agire<sup>171</sup>.

*Rope*, in quest'ottica, rappresenta l'importanza di guardare oltre le azioni individuali per analizzare le dinamiche di potere che alimentano e mantengono il male. Il thriller hitchcockiano fa eco a quanto evidenziato dalla *teoria Persona-Situazione-Sistema* che permea l'intera opera di Zimbardo, secondo la quale la Persona è solo uno dei tre fattori che determinano il comportamento umano, insieme al Contesto situazionale e al Sistema che lo circonda.

Ridurre la deumanizzazione, concetto chiave di questo saggio, rappresenta una sfida complessa poiché essa è radicata in pregiudizi storici, meccanismi inconsci e bisogni difensivi dell'identità di gruppo che rendono i soggetti resistenti al cambiamento. Le strategie più efficaci individuate dalla psicologia sociale si basano sulla *Teoria del contatto intergruppi*<sup>172</sup> e sulla promozione di un'identità sovraordinata che enfatizzi le somiglianze e il destino comune tra le fazioni. Tuttavia, tali approcci richiedono cautela, poiché richiamare una generica "umanità condivisa" può talvolta essere strumentalizzato dai gruppi dominanti per eludere le proprie responsabilità o normalizzare l'aggressività come un tratto intrinseco della natura umana.

Spesso la società si concentra esclusivamente sulla responsabilità personale, attribuendo la colpa solo agli individui coinvolti in atti moralmente riprovevoli, dimenticando che le influenze sistemiche e situazionali facilitano

<sup>169</sup> Cfr. Darley, Latané 1968.

<sup>170</sup> Cfr. Zimbardo 2020: 438-440.

<sup>171</sup> Cfr. *ibi*: 440-441.

<sup>172</sup> Formulata originariamente dallo psicologo sociale Gordon Allport nel 1954, è una delle strategie più note e studiate per ridurre il pregiudizio, la discriminazione e la deumanizzazione tra gruppi sociali diversi. L'assunto fondamentale è che il contatto diretto tra i membri di gruppi differenti, se avviene sotto determinate condizioni, possa ridurre l'ostilità e migliorare le relazioni reciproche. Attraverso la riduzione dell'ansia e l'aumento dell'empatia, questa dinamica permette di superare gli stereotipi e di costruire un'identità comune basata su obiettivi condivisi. Cfr. Haslam, Loughnan 2014.

queste azioni. Per contrastare efficacemente il male, non è sufficiente punire i singoli: bisogna smantellare i sistemi che creano e sostengono le condizioni favorevoli alla sua perpetuazione<sup>173</sup>. Zimbardo, a questo proposito, propone un programma di resistenza contro le influenze negative per promuovere la resilienza e la virtù civica. Le pratiche consapevoli proposte nel programma in dieci punti rappresentano un tentativo di sviluppare una maggiore resistenza alle influenze sociali indesiderate. Riconoscere le dinamiche situazionali e assumersi la responsabilità personale sono strumenti essenziali per combattere l'inerzia morale e favorire la costruzione di contesti sociali più giusti. Inoltre, la capacità di resistere all'obbedienza cieca, mantenere la propria individualità e promuovere un pensiero critico sono doti indispensabili per sviluppare una consapevolezza morale solida<sup>174</sup>.

Zimbardo introduce anche il concetto di *eroismo quotidiano*, un comportamento che emerge nella lotta contro il male istituzionalizzato e situazionale. Questo tipo di eroismo, sebbene meno spettacolare di quello tradizionalmente celebrato, rimane profondamente significativo, manifestandosi nelle piccole scelte quotidiane in cui l'individuo è chiamato a opporsi a pressioni sociali e morali, preservando la propria integrità e autonomia.

In questo contesto, i concetti centrali della *psicologia positiva*, come il *flourishing* (fiorire) e le virtù personali, si intrecciano con la concezione dell'eroismo proposta da Zimbardo. I principi fondanti di Martin Seligman si focalizzano sulle potenzialità umane e sulla capacità di sviluppare resilienza, forza di carattere e consapevolezza morale, strumenti necessari per affrontare le sfide della vita quotidiana e, in contesti più estremi, per compiere atti eroici<sup>175</sup>. Questi ultimi, benché rari, sono potenzialmente alla portata di tutti, purché coltivati attraverso riflessione critica e impegno personale.

*Rope* è un esempio emblematico di come il coraggio possa manifestarsi nella resistenza al male che emerge in situazioni apparentemente ordinarie. La figura di Henry Kentley non è eroica nel senso convenzionale, ma incarna una forma di integrità che si esprime nella capacità di riconoscere e opporsi alle ideologie distorte che attraversano il film. Kentley dimostra che il vero valore risiede nel rifiutare la complicità e nell'affrontare le conseguenze morali delle proprie scelte, anche quando ciò comporta un conflitto con le influenze sociali dominanti. La virtù non si esprime solo nei grandi sacrifici, ma anche nella prontezza a contrastare il male in contesti quotidiani.

<sup>173</sup> Cfr. Zimbardo 2020: 592-593.

<sup>174</sup> Cfr. *ibi*: 595-601.

<sup>175</sup> Cfr. Seligman, Csikszentmihalyi 2001; Seligman et al. 2005; Seligman 2012.

Come suggerito dall'opera di Hitchcock e ribadito dalla psicologia positiva, il male non si manifesta esclusivamente attraverso azioni violente o palesi, ma può insinuarsi attraverso la passività e l'inerzia morale. Le dinamiche sistemiche e situazionali giocano un ruolo determinante nel plasmare il comportamento umano, ma è attraverso la riflessione critica e l'impegno consapevole che l'individuo può elevarsi, opponendosi al male e promuovendo una società più giusta e rispettosa della dignità umana. Attraverso le *dramatis personae* di Rupert e Henry Kentley, *Rope* ci ricorda che, sebbene vulnerabili alle pressioni sociali e alle influenze esterne, abbiamo la capacità di scegliere la strada della responsabilità morale, agendo per il nostro bene personale e per quello collettivo.

## Conclusione

Percepire un essere umano come meno che umano sembrerebbe, in superficie, uno straordinario errore categoriale. Se così fosse, si tratterebbe di un errore straordinariamente tenace e diffuso. Le vittime di genocidio sono etichettate come “parassiti” dai carnefici. [...] I poveri vengono derisi come sciocchi libidinosi. I passanti guardano attraverso i senzatetto come se fossero ostacoli trasparenti. [...] I pazienti sentono che le loro identità individuali sono state spogliate da una medicina depersonalizzata.<sup>176</sup>

N. Haslam - S. Loughnan

Il percorso di analisi condotto attraverso *Rope* di Alfred Hitchcock e le riflessioni sulla razionalizzazione psicologica del male ci portano a confrontarci con la questione: quali forme assume il male nella società contemporanea?

Se nel film il male si manifesta attraverso una distorsione ideologica, nella nostra realtà esso si rivela in forme più sottili, come l'indifferenza e la competizione esasperata. La reificazione dell'altro e la retorica della meritocrazia alimentano l'emarginazione sociale, fenomeni riflessi e ingigantiti nel personaggio di Brandon, che manipola chi lo circonda per affermare se stesso nel suo delirio aristocratico-superomistico<sup>177</sup>.

Alla società attuale sembra far difetto un autentico senso morale, non nei termini tradizionali legati alla religione o alla sessualità, ma piuttosto nel ri-

<sup>176</sup> Haslam-Loughnan 2014: 400: «To perceive a human being as less than human would seem on the surface to be an extraordinary category mistake. If so, it is a mistake that is remarkably tenacious and widespread. Victims of genocide are labeled as vermin by perpetrators. [...] The poor are mocked as libidinous dolts. Passers-by look through homeless people as if they were transparent obstacles. [...] Patients feel their individual identities have been stripped away by depersonalized medicine» (trad. mia).

<sup>177</sup> Cfr. Bauman 2012: 210: «L'interesse primario della sociologia tagliata su misura della modernità liquida deve essere la promozione dell'autonomia e della libertà; tale sociologia deve quindi porre al centro della propria attenzione l'autocoscienza, la comprensione e la responsabilità individuale»; Sandel 2021: 216: «Per quale ragione chi ha successo deve qualcosa ai membri meno avvantaggiati della società? La risposta a questa domanda dipende dal riconoscimento del fatto che, pur con tutti i nostri sforzi, noi non ci autorealizziamo e non siamo autosufficienti; ritrovarci in una società che premia i nostri talenti è la nostra fortuna, non è quanto ci è dovuto».

spetto dell'altro in quanto persona; anche la gestione della disuguaglianza sociale diventa espressione di un male silenzioso, poiché basata sull'idea che alcuni individui siano meno meritevoli di protezione o sostegno, e che gli intenti politici o economicientino più dell'individuo.

Numerosi studi recenti analizzano come attualmente il male venga perpetrato tramite “sotterfugi psicologici” che, consciamente o meno, convincono sia singoli individui sia intere popolazioni di essere dalla parte della storia che verrà ricordata per le azioni giuste e non per le atrocità commesse<sup>178</sup>. Deumanizzare l'*outgroup* – il nemico da combattere – e fare comparazioni favorevoli (*advantageous comparison*) – dove altre potenze vengono definite più estorsive o pericolose – hanno permesso di oltrepassare la questione morale, giustificando la difesa dell'identità: «mantenere il proprio status sotto forma di superiorità morale rappresenta un obiettivo chiave del gruppo, centrale per la loro identità collettiva»<sup>179</sup>.

Ancora, riprendendo nuovamente il concetto di deumanizzazione, essa rappresenta un fenomeno psicologico di profonda complessità che si manifesta attraverso due direttrici principali, tra loro interconnesse: una qualitativa, riguardante il contenuto della negazione dell'umanità, e una quantitativa, relativa alla sua intensità e visibilità. Sotto il profilo qualitativo, il modello di Nick Haslam e Steve Loughnan<sup>180</sup> distingue tra la riduzione dell'altro ad animale — la cosiddetta *animalized dehumanization*, che comporta la privazione di civiltà e cultura — e la riduzione ad automa, o *deumanizzazione meccanicistica*, che spoglia l'individuo di calore ed emozioni. Nello specifico, la deumanizzazione animalizzata si basa spesso sull'associazione del target ad animali collettivamente considerati disgustosi o insignificanti. Come spiegato da Zouheir A. Maalej e Aseel Zibin (2025), in contesti di conflitto tali metafore non sono semplici figure retoriche, ma vengono deliberatamente scelte come strumenti cognitivi e ideologici atti a legittimare la violenza in quanto forma di “disinfestazione”<sup>181</sup>. Queste metafore funzionano come “pavimentazioni ideo-

<sup>178</sup> Un recente articolo (Bliuc, Muntele-Hendreş 2025) esplora come il disimpegno morale, la distorsione narrativa, l'illusione di superiorità morale – tenendo conto di media e social media – siano riusciti a giustificare strategicamente le critiche morali a salvaguardia dell'autostima collettiva di alcuni Paesi vicini all'Ucraina, filorussi, all'interno del conflitto ucraino-russo del 2022.

<sup>179</sup> Bliuc, Muntele-Hendreş 2025: 3: «thus, for the pro-Russian camp, maintaining their status in the form of moral superiority represents a key group goal, central to their collective identity, but harder to achieve given the challenges of morally justifying acts of war».

<sup>180</sup> Cfr. Haslam, Loughnan 2014: 405-407.

<sup>181</sup> Nello specifico, gli autori si riferiscono alla *Conceptual Theory of Metaphor* di Lakoff e Johnson (1980-1999), e alla *Great Chain of Being Metaphor* di Lakoff e Turner (1989).

logiche” – cioè, preludi discorsivi alla normalizzazione di atti estremi, incluso il genocidio. In questo senso, deumanizzare l'altro diventa un passaggio obbligato per rendere accettabile la distruzione sistematica, trasformando l'essere umano in un bersaglio privo di dignità ontologica.

Parallelamente, la direttrice quantitativa si muove lungo un *continuum* di gravità che spazia da forme palesi e assolute, caratterizzate da odio manifesto e metafore verbali degradanti, a forme sottili e implicite. Queste ultime, spesso definite come “infra-umanizzazione”, sono rilevabili talvolta solo attraverso indagini scientifiche, come la negazione inconscia di tratti unicamente umani o la ridotta attivazione cerebrale nelle aree deputate all'empatia.

In definitiva, la deumanizzazione rappresenta la violazione più eclatante della fede in una comune umanità e dell'assunto illuminista secondo cui siamo tutti essenzialmente uguali. Che sia guidata dall'odio, dalla lussuria o dall'indifferenza, e che si organizzi in modo collettivo o rimanga una dinamica intensamente personale, essa rimane un fenomeno terribile nelle sue conseguenze, poiché permette di percepire l'annientamento dell'altro non come un crimine, ma come una necessità logica o estetica<sup>182</sup>.

Una società alienante, incapace di offrire all'individuo un'autentica espressione di sé, può spingere le persone a rifugiarsi in ideologie che sacrificano la libertà per una falsa sicurezza<sup>183</sup>. Come il signor Kentley in *Rope*, che incarna una morale viscerale, tutt'altro che ipocrita, opponendosi al cinismo che lo circonda, così anche nella nostra società l'eroismo può adeguatamente manifestarsi nell'opposizione quotidiana alle fenomenologie del male, nella difesa della dignità umana e nella resistenza all'indifferenza. In definitiva, le scienze psicologiche e la filosofia morale offrono soluzioni concrete nella misura in cui promuovono valori di empatia e rispetto, contribuendo alla speranza in un futuro meno gravato dal male.

<sup>182</sup> Cfr. Haslam, Loughnan 2014: 400-404.

<sup>183</sup> Cfr. Fromm 2015: 174: «Che cosa sia bene o male per l'uomo non è una questione metafisica, ma un problema empirico a cui si può dare una risposta in base all'analisi della natura dell'uomo e degli effetti che certe condizioni hanno su di lui. Ma che dire degli “ideali”, come quelli dei fascisti, che si dirigono decisamente contro la vita? Come dobbiamo interpretare il fatto che degli uomini seguono questi falsi ideali con lo stesso fervore con cui altri uomini seguono i veri ideali?»

### Bibliografia citata

- Abbey, R. 2000. *Nietzsche's Middle Period*, Oxford University Press, New York.
- Alfano, M. 2019. *Nietzsche's Moral Psychology*, Cambridge University Press, New York.
- Allen, R. 2007. *Hitchcock's Romantic Irony*, Columbia University Press, New York.
- Ansell-Pearson, K. 2006. "Introduzione", in Nietzsche, F., *On the Genealogy of Morality and Other Writings*, Cambridge University Press, New York.
- Arendt, H. 2019. *La banalità del male: Eichmann a Gerusalemme*, Feltrinelli, Milano.
- Badmington, N. 2021. *Perpetual Movement: Alfred Hitchcock's Rope*, State University of New York Press, Albany.
- Bandura, A. 1986. *Social Foundations of Thought and Action: A Social Cognitive Theory*, Prentice Hall, New Jersey.
- Bandura, A. - Underwood, B. - Fromson, M.E. 1975. *Disinhibition of Aggression through Diffusion of Responsibility and Dehumanization of Victims*, "Journal of Research in Personality", 9(4), pp. 253-269.
- Bandura, A. - Caprara, G.V. - Barbaranelli, C. - Pastorelli, C. - Regalia, C. 2001. *Socio-Cognitive Self-Regulatory Mechanisms Governing Transgressive Behavior*, "Journal of Personality and Social Psychology", 80(1), pp. 125-135.
- Banuazizi, A. - Movahedi, S. 1975, *Interpersonal dynamics in a simulated prison: A methodological analysis*, "American Psychologist", 30, pp. 152-160.
- Bauman, Z. 2012. *Modernità liquida*, trad. it. di S. Minucci, Laterza, Roma-Bari.
- Bienen, L. 2012. *1924: Leopold and Loeb*, in *Homicide in Chicago 1870-1930*, Northwestern University, Archive Internet Snapshot, <https://homicide.northwestern.edu/crimes/leopold/>
- Bliuc, A.M. - Muntele-Hendreş, D. 2025. *Narratives of Moral Superiority in the Context of War in Ukraine: Justifying Pro-Russian Support through Social Creativity and Moral Disengagement*, "British Journal of Social Psychology", 64(2), pp. 1-21.
- Boschi, A. 2009. *Alfred Hitchcock. Nodo alla gola*, Lindau, Torino.
- Carnahan, T. - McFarland, S. 2007. *Revisiting the Stanford Prison Experiment: Could Participant Self-Selection Have Led to the Cruelty?*, "Personality and Social Psychology Bulletin", 33(5), pp. 603-614.
- Darley, J.M. - Latané, B. 1968. *Bystander Intervention in Emergencies*, "Journal of Personality and Social Psychology", 8(4), pp. 377-383.
- De Bonis, G. 2014. *Alfred Hitchcock Presents: Multilingualism as a Vehicle for ... Suspense. The Italian Dubbing of Hitchcock's Multilingual Films*, "Linguistica Antverpiensia", 13, pp. 169-192.

- Fass, P.S. 1993. *Making and Remaking an Event: The Leopold and Loeb Case in American Culture*, "The Journal of American History", 80(3), pp. 919-951.
- 2006. *Children of a New World: Society, Culture, and Globalization*, New York University Press, New York.
- Festinger, L. 1968. *A Theory of Cognitive Dissonance*, Stanford University Press, Stanford.
- Festinger, L. - Pepitone, A. - Newcomb, T. 1952. *Some Consequences of De-Individuation in a Group*, "Journal of Abnormal and Social Psychology", 47, pp. 382-389.
- Freedman, J. - Millington, R. 1999. *Hitchcock's America*, Oxford University Press, New York.
- Fromm, E. 1973. *The anatomy of human destructiveness*, Gruppo editoriale di Holt, Rinehart e Winston, New York.
- 2015. *Fuga dalla libertà*, trad. it. di C. Mannucci, Mondadori, Milano.
- Gehring, W. D. 2019. *Hitchcock and Humor: Modes of Comedy in Twelve Defining Films*, McFarland & Company, Jefferson.
- Geis, G. - Bienen, L.B. 1998. *Crimes of the Century: From Leopold & Loeb to O. J. Simpson*, Northeastern University Press, Boston.
- Gottlieb, S. 1997. *Hitchcock on Hitchcock: Selected Writings and Interviews*, University of California Press, Berkeley.
- Haidt, J. 2001. *The Emotional Dog and Its Rational Tail: A Social Intuitionist Approach to Moral Judgment*, "Psychological Review", 108(4), pp. 814-834.
- Haslam, N. - Loughnan, S. 2014. *Dehumanization and Infrahumanization*, "Annual Review of Psychology", 65, pp. 399-423.
- Hitchcock, A. 1948. *Let 'Em Play God*, "Hollywood Reporter", 11 ottobre.
- Humbert, D. 2013. *Re-Visiting the Double: A Girardian Reading of Alfred Hitchcock's Rope and Strangers on a Train*, "Contagion: Journal of Violence, Mimesis, and Culture", 20, pp. 253-261.
- Hume, D. 1998. *An Enquiry Concerning the Principles of Morals*, Oxford University Press, New York.
- Jost, J.T. - Banaji, M. R. 1994. *The Role of Stereotyping in System-Justification and the Production of False Consciousness*, "British Journal of Social Psychology", 33, pp. 1-27.
- Kelman, H.C. 1958. *Compliance, Identification, and Internalization: Three Processes of Attitude Change*, "The Journal of Conflict Resolution", 2(1), pp. 51-60.
- Kohlberg, L. 1981. *The Philosophy of Moral Development: Moral Stages and the Idea of Justice*, Harper & Row, New York.
- Larson, E.J. 2008-2010. *An American Tragedy: Retelling the Leopold-Loeb Story in Popular Culture*, "The American Journal of Legal History", 50(2), pp. 119-156.
- Le Bon, G. 2021. *Psicologia delle folle*, trad. it. di L. Morpurgo, Gruppo editoriale Mauri Spagnol, Milano.

- Le Texier, T. 2019. *Debunking the Stanford prison experiment*, “American Psychologist”, 74 (7), pp. 823-839.
- Leiter, B. 2015. *Nietzsche on Morality*, 2<sup>a</sup> ed., Routledge, New York.
- Leiter, B. - Sinhababu, N. 2007. *Nietzsche and Morality*, Oxford University Press, New York.
- Maalej, Z.A. - Zibin, A. 2025. *Metaphors They Kill by: Dehumanization of Palestinians by Israeli Officials and Sympathizers*, “International Journal of Arabic-English Studies”, 25(1), pp. 201-222.
- Marantz Cohen, P. 2021. *Alfred Hitchcock. The Legacy of Victorianism*, The University Press of Kentucky, Lexington.
- Margoni, F. 2019. *L’aurora della psicologia morale. La psicologia morale di Nietzsche e alcune recenti indagini empiriche*, “Rivista internazionale di filosofia e psicologia”, 10(2), pp. 164-176.
- Martinelli, D. 2021. *The Intertextual Knot. An Analysis of Alfred Hitchcock’s Rope*, Springer Nature Switzerland, Cham.
- Maslow, A.H. 1968. *Toward a Psychology of Being*, 2<sup>a</sup> ed., Van Nostrand Reinhold Company, New York.
- 1987. *Motivation and Personality*, Longman, London.
- Matthews, K.L. 2010. *Reading, Guidance, and Cold War Consensus in Alfred Hitchcock’s Rope*, “The Journal of Popular Culture”, 43(4), pp. 738-760.
- Moreno Fernández, A. 2016. *La conversione nella teoria mimetica di René Girard*, “Fogli Campostrini”, 10(1), pp. 25-55.
- Mosso, C. - Russo, S. - Rutto, F. - Viola, E. 2013. *La relazione tra infraumanizzazione e ideologie sociali nei bambini: Il ruolo della giustificazione del sistema*, “In-Mind Italia”, 4, pp. 27-31.
- Neiman, S. 2018. *In cielo come in terra. Storia filosofica del male*, trad. it. di F. Giardini, Laterza, Roma.
- Nietzsche, F. 1995. *La volontà di potenza*, a cura di M. Ferraris e P. Kobau, Bompiani, Milano.
- 2010a. *Così parlò Zarathustra*, a cura di S. Giametta, Bompiani, Milano.
- 2010b. *La gaia scienza. Idilli di Messina*, 4<sup>a</sup> ed., a cura di S. Giametta, BUR Rizzoli, Milano.
- 2012. *Genealogia della morale*, trad. it. di V. Perretta, Newton Compton Editori, Roma.
- 2015. *Al di là del bene e del male*, ed. it. di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano.
- Osteen, M. 2014. *Hitchcock and Adaptation: On the Page and Screen*, Rowman & Littlefield, Plymouth.
- Patricola, G. 2015. *Linguaggio e tecniche espressive del cinema e del video*, 2<sup>a</sup> ed., Edizioni Gipat, Milano.
- Perrucci, R. - Pilisuck, M. 1971. *The Triple Revolution Emerging. Social Problems in Depth*, Little, Brown & Company, Boston.

- Pichel, I. - Hitchcock, A. 1948. *A Long Rope*, "Hollywood Quarterly", 3(4), pp. 416-420.
- Proudfoot, D. - Kay, A.C. 2014. *System Justification in Organizational Contexts: How a Motivated Preference for the Status Quo Can Affect Organizational Attitudes and Behaviors*, "Research in Organizational Behavior", 34, pp. 1-15.
- Raubichek, W. - Srebnick, W. 1991. *Hitchcock's Rereleased Films: From Rope to Vertigo*, Wayne State University Press, Detroit.
- Reicher S. - Haslam, S.A. 2006. *Rethinking the psychology of tyranny: The BBC prison study*, "British Journal of Social Psychology", 45, pp. 1-40.
- Rogers, C.R. 1980. *A Way of Being*, Houghton Mifflin Company, Boston.
- San Juan, E. - McDevitt, J. 2013. *Hitchcock's Villains: Murderers, Maniacs, and Mother Issues*, Scarecrow Press, Plymouth.
- Sandel, M.J. 2021. *La tirannia del merito. Perché viviamo in una società di vincitori e di perdenti*, trad. it. di C. Del Bò e E. Marchiafava, Feltrinelli, Milano.
- Seligman, M.E.P. 2012. *Flourish: A Visionary New Understanding of Happiness and Well-Being*, Free Press, New York.
- Seligman, M.E.P. - Csikszentmihalyi, M. 2001. *Positive Psychology: An Introduction*, "American Psychologist", 55(1), pp. 5-14.
- Seligman, M.E.P. - Steen, T.A. - Park, N. - Peterson, C. 2005. *Positive Psychology Progress: Empirical Validation of Interventions*, "American Psychologist", 60(5), pp. 410-421.
- Smith, S. 2019. *Hitchcock: Suspense, Humour and Tone*, Bloomsbury Publishing, London.
- Smith J. - Haslam S. 2012. *Social psychology: Revisiting the classic studies*, SAGE Publications Ltd, London.
- Spoto, D. 2015. *The Dark Side of Genius. The Life of Alfred Hitchcock*, Dansker Press, Los Angeles.
- Staub, E. 1989. *The Roots of Evil. The Origins of Genocide and Other Group Violence*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Truffaut, F. 2014. *Il cinema secondo Hitchcock*, trad. it. di G. Ferrari e F. Pititto, il Saggiatore, Milano.
- Twenge, J.M. - Im, C. 2007. *Changes in the Need for Social Approval, 1958-2001*, "Journal of Research in Personality", 41, pp. 171-189.
- Walker, M. 2011. *Hitchcock's Motifs*, Amsterdam University Press, Amsterdam.
- Zimbardo, P.G. 1966. *Division of Psychology: The Cognitive Control of Motivation*, "Transactions of the New York Academy of Sciences", 28(7), pp. 902-922.
- 2020. *L'effetto Lucifero. Cattivi si diventa?*, 1<sup>a</sup> ed., trad. it. di M. Botto, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- Zimbardo, P.G. - Leippe, M.R. 1991. *The Psychology of Attitude Change and Social Influence*, Temple University Press, Philadelphia.

## Filmografia

- Hitchcock, A., *Lifeboat (Prigionieri dell'oceano)*, 20th Century Fox, USA 1944.
- *Rope (Nodo alla gola)*, Warner Bros.-Transatlantic Pictures, USA 1948.
  - *Strangers on a Train (L'altro uomo)*, Warner Bros.-Transatlantic Pictures, USA 1951.
  - *Rear Window (Finestra sul cortile)*, Paramount Films, USA 1954.
  - *Vertigo (La donna che visse due volte)*, Paramount Films, USA 1958.
  - *North by Northwest (Intrigo internazionale)*, Metro-Goldwyn-Mayer, USA 1959.