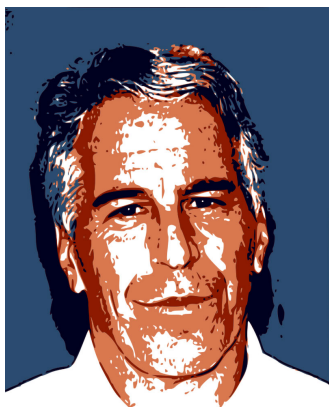


# Quaderni d'altri tempi



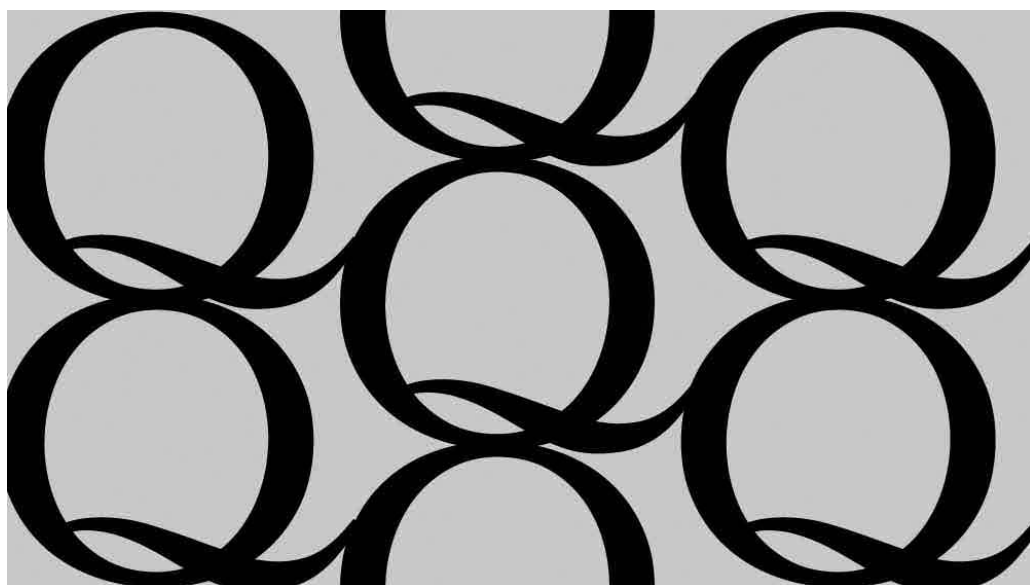
**Gli Epstein Files contengono riferimenti espliciti a sfruttamento sessuale, prostituzione coercitiva e abusi su minori, elementi già stabiliti nei procedimenti giudiziari che portarono alla condanna di Jeffrey Epstein nel 2008 e, successivamente, a quella di Ghislaine Maxwell per traffico sessuale. A rendere gli Epstein Files socialmente perturbanti non è però solo la presenza esplicita del male, bensì la forma archivistica in cui esso appare.**

## L'INUTILE VIRTÙ DELLA VERITÀ, O DELLO SPETTATORE ODIERNO

di *Filippo Scafi*

Le regole contenute nel manifesto del Dogma 95 sono semplici. Lars von Trier e Thomas Vinterberg, agli inizi di una fortunata carriera, annunciano il loro movimento alla conferenza parigina *Le cinéma vers son deuxième siècle*, il 13 marzo 1995, all'Odéon-Théâtre de l'Europe. Von Trier distribuiva opuscoli di colore rosso ai partecipanti della conferenza, riuniti per discutere del futuro del cinema nell'anno del suo centenario. Il 1995 è un anno di crisi simbolica: calo delle sale, concorrenza sempre più agguerrita della televisione, nascita dell'immaginario digitale e blockbuster industriali sempre più dominanti.

La domanda della conferenza non fu tanto legata a un banale "cosa ne sarà del cinema?": il *cosa ne sarà*, questa formula che emerge con bigotta semplicità ogni volta che appaiono elementi di cambiamento in un dato contesto, fu sostituito da un più produttivo *che cos'è*. Che cos'è il cinema quando cambia il mondo delle immagini? Il convegno fu organizzato attorno a tre assi portanti. Il primo: cinema come rappresentazione del mondo, ovvero cosa succede al cinema quando l'immagine non è più fotografica ma virtuale. Il secondo: forme del racconto cinematografico, ovvero che dialogo ha il cinema con le altre arti visive e sonore. Terzo: il futuro dello spettacolo collettivo, ovvero il cinema è ancora un'esperienza squisitamente di sala, o diventa anche esperienza domestica. Inizia l'epoca della dispersione mediale, e si può affermare che la conferenza parigina intercettò con grande efficacia questioni assai più larghe del tema che dichiarava di affrontare. Si può dire lo stesso di Vinterberg e Von Trier, con una speciale attenzione al primo.



La risposta alle domande della conferenza da parte del movimento dei due registi danesi, Dogma 95, fu che il futuro del cinema sarebbe stato ridurre il cinema. Se la questione più ampia e più profonda del cinema verso sé stesso era annodata attorno alla domanda relativa al proprio status fra mezzo tecnico o forma di esperienza, Dogma rispose con chiarezza. Rifiuto degli effetti speciali, rifiuto dell'industrializzazione, ritorno alla presenza reale – il cinema è esperienza, e l'esperienza è semplice. Il manifesto era estremamente meticoloso. Esempio di ciò lo si trova nel primo film uscito sotto la dottrina Von Trier-Vinterberg: *Festen* (1998), scritto e diretto da Vinterberg. Fra le regole, vi era il fatto che il vestiario degli attori dovesse essere tutto di proprietà degli attori stessi: essi dovevano vestirsi solo del proprio guardaroba. Vinterberg dovette comprare una giacca a uno degli attori appositamente per le riprese. All'inizio del film, lo sgarro è segnalato allo spettatore come una richiesta di perdono.

### ***Festen*: che cosa fai di fronte all'orrore?**

*Festen* è un film caustico. Narra di una ricca famiglia danese che si riunisce nell'elegante casa di campagna per festeggiare il compleanno patriarcale del padre per mettere in scena, con impeccabile educazione borghese, la propria perfetta normalità. Tra brindisi, sorrisi e discorsi imbarazzantemente cordiali, il figlio maggiore, Christian, prende la parola e, invece di ringraziare papà per l'infanzia felice, lo accusa pubblicamente di aver abusato sessualmente di lui e della sorella, da poco suicidatasi. Da quel momento il rituale sociale entra in modalità negazione collettiva: gli invitati continuano a mangiare, bere e discutere dell'organizzazione dei posti a tavola mentre la verità circola come un cattivo odore impossibile da ignorare. *Festen* è dunque la storia di una famiglia che preferirebbe salvare l'etichetta piuttosto che affrontare l'orrore, finché il pranzo di compleanno – istituzione sacra della civiltà occidentale – diventa un lento e spietato smontaggio della menzogna su cui si regge l'ordine familiare.



Vinterberg appare nel film per un breve ma importante momento. È il tassista che accompagna alla casa il nuovo fidanzato di una delle figlie, Helge. Il ragazzo, Gbatokai, è nero; il fratello di Helge, Michael, lo accoglie come qualcuno finito nel posto sbagliato, lì per errore. Michael è totalmente sordo alle giustificazioni di Gbatokai. Quando Helge gli correrà incontro, baciandolo e abbracciandolo, la fronte di Michael si stringerà come uno sfintere sopra gli occhi pieni d'odio e di sorpresa. Il tassista Vinterberg assiste alla scena, in attesa di

capire se deve andarsene da solo o di nuovo col suo passeggero. È forse solo Michael a essere profondamente razzista? Quando l'intera famiglia (meno i pochi elementi che minacciano l'ordine) inizia a intonare, a cena, una canzone che fa apparire *Faccetta nera* come un siparietto da Zecchino d'oro, lo spettatore non può che percepire questo momento come totalmente secondario. La sua gravità non riesce veramente a far presa. Quella scena di razzismo collettivo e odiosamente goliardico sembra avere senso in una famiglia così disfunzionale, ma appare anche superflua. Vinterberg lo sa: la scena se l'è presa già la questione dello stupro dei figli da parte del padre. Semmai lo spettatore dovesse percepire un sovraccarico, un "ah, pure razzisti!", il dispositivo avrebbe funzionato come deve: come funziona la percezione del perverso, del male? È accumulativa, ovvero più eventi intrisi di male percepiamo, più cresce la nostra risposta emotiva? O è una percezione di scala, per cui qualcosa di orrendo incamera e intorpidisce le emozioni relative a qualcosa di leggermente meno orrendo? La domanda di *Festen* non ha a che fare col male. Lo usa come dispositivo, esattamente come Vinterberg fa con *Il sospetto (Jagten)* quattordici anni dopo. Egli gioca sapientemente con due livelli: il primo, quello del male assoluto, che ha a che fare con categorie quanto più possibilmente universali, come la pedofilia. Il secondo, con il senso del male all'interno di un sistema sociale organizzato e definito nei ruoli e nei rituali. La struttura in cui l'assoluto viene immesso è teologicamente completa: la famiglia di *Festen*, pur con tutti i suoi problemi, come Dio può averne con Lucifero, è comunque un mosaico completo e ordinato; il paesino di *Jagten* è un luogo ammantato di una tranquillità da rappresentazione paesaggistica romantica, di una comunità raccolta attorno alla piccola chiesa. Vinterberg giustappone a questi puzzle completi un'immagine perturbante che uscirebbe fuori dal riordino delle stesse tessere di cui sono composti. Il male assoluto di Vinterberg non è mai qualcosa che viene da fuori, ma qualcosa che è già sempre dove è e che obbliga a riorganizzare lo spazio simbolico.

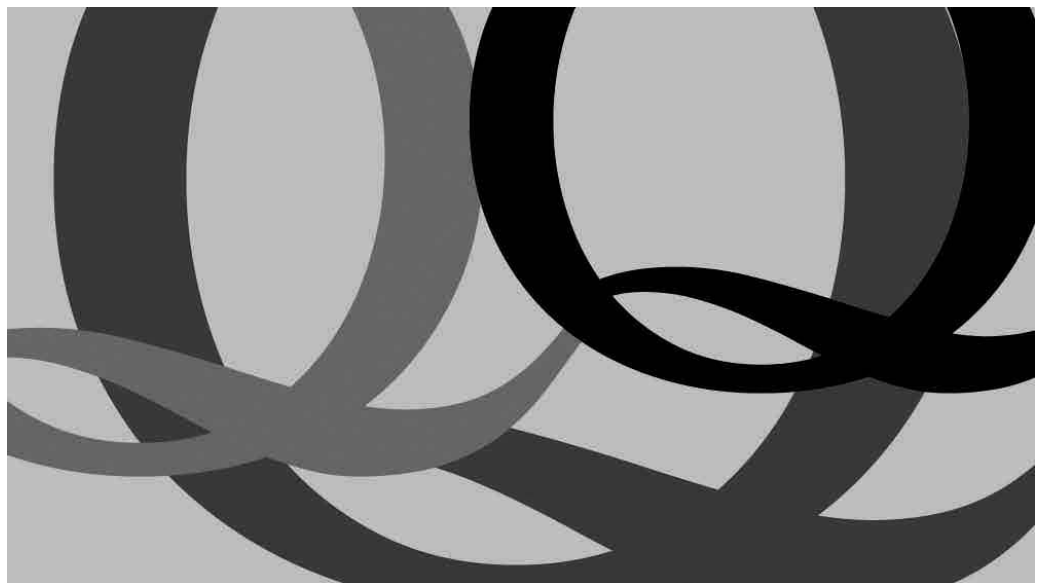


*Festen* domanda: che cosa succede quando il male è già noto ma il mondo continua come se nulla fosse? Quando Christian, il figlio vittima degli stupri e a essi sopravvissuto, al contrario della sorella Linda, sostituisce al suo discorso di compleanno la rivelazione, egli introduce una verità dentro un rituale sociale che non ha protocolli per gestirla. Il compleanno è la forma dell'ordine familiare rinnovata tramite regimentazione: i tavoli sono assegnati, la parola la si prende a turno, si chiamano i brindisi. Una macchina di continuità e di fondazione

sociale. Le parole di Christian non distruggono l'ordine: il male è da quest'ordine riassorbito fintanto che gli è possibile. Anche quando le parole sono di Linda, tramite la sua lettera di suicidio, la reazione non è generale, non è uniforme. Alcuni invitati ancora danzano, seppure in un'atmosfera ormai torbida; Vinterberg è eccelso nel far percepire una spaccatura infinita fra coloro che *hanno compreso e realizzato*, e coloro che fluttuano in una negazione dissociativa. Il puzzle non viene distrutto. Il giorno dopo, sono tutti a tavola a colazione insieme: solo il padre stupratore viene allontanato, quando tutti gli altri, madre compresa, siedono assieme, illuminati dalla luce del sole mattutino. A volte, perché l'immagine del puzzle non si turpi in un'icona d'orrore, basta estrarre e gettare qualche tessera. Il cervello potrà sempre proiettare ciò che si aspetta di vedere là dove ora ci sono buchi.

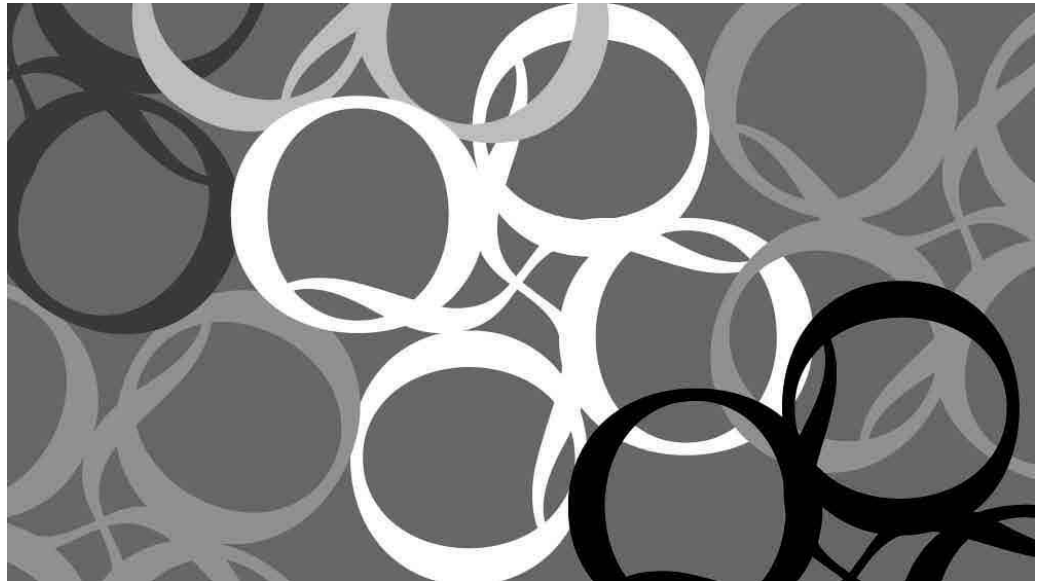
### ***Have you seen the Dow-Jones? Epstein e la banalità***

Il novembre 2025 è stato un mese importante per gli Stati Uniti. Nella sua campagna elettorale, Donald Trump fece della pubblicazione degli *Epstein Files* uno dei suoi cavalli di battaglia, tanto da attirarsi sempre più critiche quando, dopo l'elezione al suo secondo mandato da POTUS, questa pubblicazione tardava ad arrivare. Nel novembre 2025 la *House of Representatives* ha promulgato lo *Epstein Files Transparency Act*, approvato unanimemente dal Senato. La prima, molto ridotta, tornata di pubblicazioni si è avuta nel dicembre seguente. Ancora troppo poco, per l'opinione pubblica. Il 30 gennaio 2026 ulteriori tre milioni di pagine vengono rilasciate, molte delle quali oscurate nei loro dati più sensibili.

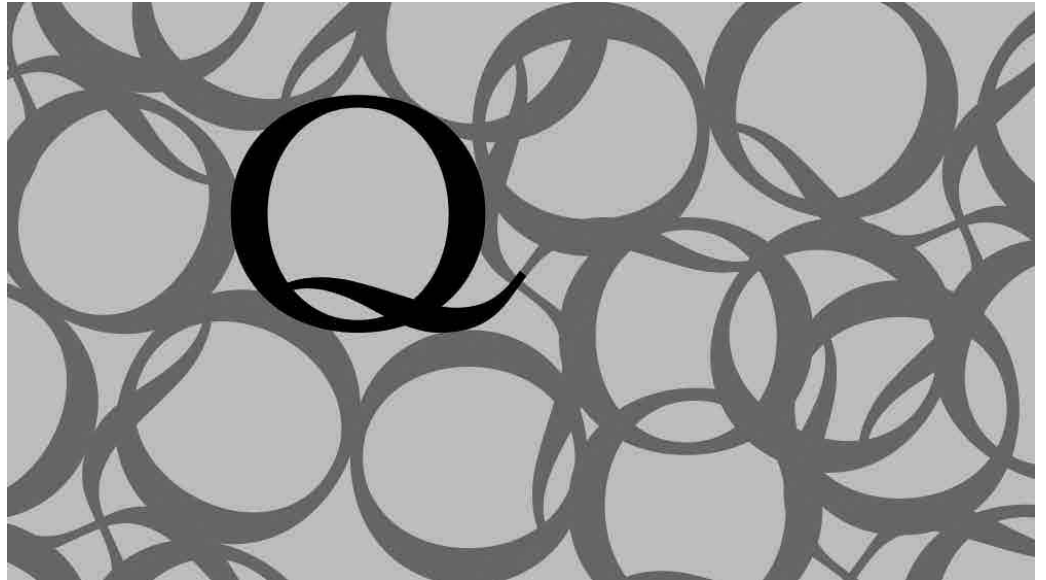


Gli *Epstein Files* contengono riferimenti espliciti a sfruttamento sessuale, prostituzione coercitiva e abusi su minori, elementi già stabiliti nei procedimenti giudiziari che portarono alla condanna di Jeffrey Epstein nel 2008 e, successivamente, a quella di Ghislaine Maxwell per traffico sessuale. Nei file compaiono deposizioni di vittime, testimonianze sotto giuramento, descrizioni dettagliate dei meccanismi di reclutamento di ragazze adolescenti, pagamenti per "massaggi" sessuali e accuse dirette di violenze e coercizione: il nucleo criminale non è implicito, ma documentato. E tuttavia ciò che rende gli *Epstein Files* socialmente perturbanti non è solo la presenza esplicita del male, bensì la forma archivistica in cui esso appare. Le conseguenze del rilascio degli Epstein Files hanno assunto una forma quasi paradossale. Invece di produrre un momento catartico di resa dei conti collettiva, hanno generato una miscela di scandalo permanente, conflitto politico e crescente sfiducia pubblica. Il Dipartimento di Giustizia ha presentato l'operazione come un atto di trasparenza

istituzionale, ma la ricezione sociale è stata dominata non dal sospetto. Università, aziende e figure pubbliche stanno affrontando dimissioni, indagini e campagne di protesta, mentre studenti e docenti parlano apertamente di "delusione profonda" verso istituzioni che avevano continuato a collaborare con Epstein dopo la sua condanna.



Parallelamente, l'*Attorney General* Pam Bondi è diventata una figura quasi simbolica dell'ambiguità del momento: interrogata al Congresso, ha evitato molte domande, segnalando come l'attenzione tutta rivolta ai *Files* stesse oscurando il magnifico andamento della borsa statunitense (*have you seen the Dow-Jones?*). Ha poi ingaggiato scontri verbali con i parlamentari e rifiutato di scusarsi per redazioni controverse e per la diffusione accidentale di dati sensibili delle vittime; sia democratici sia settori della destra hanno parlato apertamente di possibile *cover-up* o gestione politicamente strumentale dei documenti. Ma la conseguenza forse più significativa è culturale: sui social network il rilascio disordinato, incompleto e spesso contraddittorio dei file viene frequentemente descritto come uno *specchio per le allodole*, un'enorme dispersione informativa che produce rumore invece di responsabilità. La pubblicazione massiva e frammentaria – con documenti mancanti, redazioni incoerenti e materiali diffusi senza chiaro ordine interpretativo – ha alimentato un ecosistema di sospetti generalizzati, teorie e panici morali che talvolta colpiscono perfino soggetti senza alcuna prova di coinvolgimento, come dimostrano le campagne online contro aziende indirettamente collegate a investitori associati a Epstein. Il risultato complessivo è stranamente vicino alla dinamica di *Festen*: non l'esplosione della verità, ma la sua saturazione. Tutti sanno di più, tutti parlano di più, le istituzioni oscillano tra difesa e gestione del danno, e tuttavia la struttura sociale continua a funzionare, come se l'eccesso stesso di rivelazione fosse diventato il nuovo modo di neutralizzare l'evento morale.

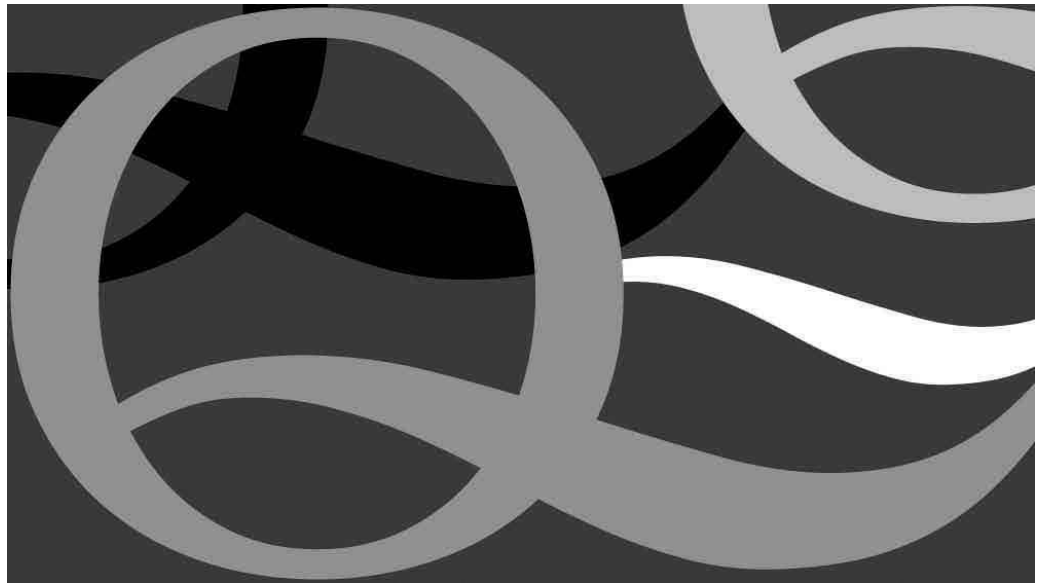


I *files* contengono una cartografia della normalità del potere. I documenti mescolano reati accertati, accuse testimoniali e semplici relazioni sociali – registri di volo, rubriche telefoniche, inviti, contatti professionali – creando una mappa in cui la violenza estrema coesiste con la banalità delle reti di prestigio e potere. Non emergono soltanto criminali identificabili, ma un ecosistema sociale capace di circondare, tollerare o ignorare pratiche criminali senza interrompere il proprio funzionamento. Descrivono una rete estremamente ordinaria di relazioni sociali: politici, imprenditori, accademici, finanziari, celebrità, intermediari, assistenti, avvocati. Per questo la frustrazione pubblica è così intensa: i *files* non funzionano come un “momento Watergate”, ma mostrano che il male può essere esplicitamente conosciuto, testimoniato e perfino giudicato senza produrre una rottura collettiva immediata. Essi appaiono come la documentazione di un paradosso politico e morale: non se il male esista, ma quanto una società possa sapere e continuare comunque a vivere come prima. In fondo, ciò che i file contengono davvero non è solo informazione su Epstein, ma la dimostrazione che il male sistemico raramente appare come eccezione: si presenta piuttosto sotto la forma familiare delle relazioni rispettabili.

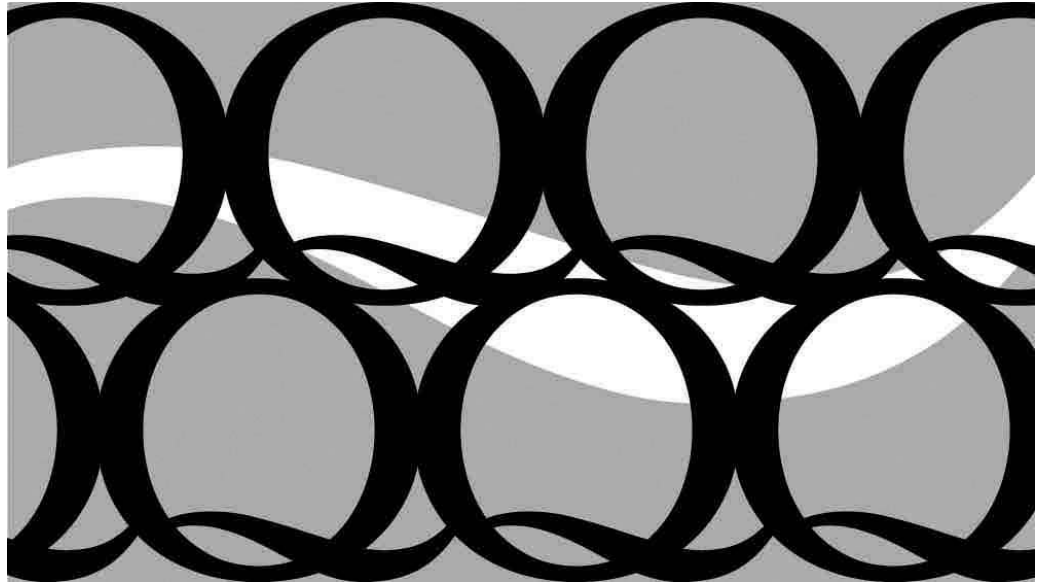
### **La spettacolare banalità dello spettatore**

Il pensiero corre quasi immediatamente sulle pagine scritte da Hannah Arendt ne *La banalità del male*. La sua celebre tesi è che il male può essere compiuto da individui ordinari che smettono di pensare (cfr Arendt, 2013). Colti nell’insieme delle pratiche della rete relazionale che costituisce il sociale, gli individui ordinari diventano nodi conformi, obbedienti o semplicemente intorpiditi di un macchinario che procede inerzialmente. Nel caso degli *Epstein Files*, però, la situazione è differente: la riflessione della Arendt ha sì ancora presa, ma ha a che fare molto più con *le conseguenze della conoscenza*. La questione di Arendt parla di cosa accade in *Festen dopo che Christian parla*; con i *Files* e per Vinterberg, il problema è invece quello dell’*assenza di evento sociale*. Non banalità del male, ma banalità di continuità: l’ordine sociale ha una soglia di assorbimento dell’urto. Il problema emerge quando questa soglia supera in intensità ciò che dà senso all’ordine sociale stesso. In *Festen*, il padre viene protetto perché la cena deve proseguire, il compleanno deve compiersi, e i rituali ultimarsi. Se in Arendt il problema è quello dell’agente, l’autore del male, sia in *Festen* che nei *Files* il problema è lo spettatore, perché oggi, vista la stratificazione dei media attraverso cui ci giungono notizie da tutto il mondo in maniera immediata, la questione della

conferenza sul cinema del 1995, è invertita sulla domanda: che cos'è lo spettatore, se la società è uno spettacolo?



La definizione di *società dello spettacolo* proposta da Guy Debord non riguarda semplicemente la proliferazione delle immagini o il dominio dei media, ma una trasformazione strutturale del rapporto tra individui e realtà sociale. Lo spettacolo, scrive Debord, è un rapporto sociale mediato dalle immagini: la vita collettiva si organizza attraverso rappresentazioni che sostituiscono l'esperienza diretta (cfr. Debord, 2008). Ciò significa che la partecipazione sociale assume progressivamente la forma della visione; gli individui non agiscono primariamente nel mondo, ma *assistono al suo svolgersi*. La politica diventa evento mediatico, la morale scandalo consumabile, la storia successione di scene osservabili. Guardiamo un documentario sui trattamenti inumani di *America's Next Top Model*, un altro sugli scandali di *American Apparel*, un film su Gaza o sulla trattativa statomafia, uno su Capaci, o sulla strage di Bologna. Talk-show eterni e ripetitivi alternano volti desquamati dalle lunghe ore sotto riflettori artificiali, voci acute e oscillanti sulla scala della *self-confidence*, che emettono parole somiglianti all'ultima onda di ritorno di un'eco, con un grado di utilità leggermente inferiore a essa. La posizione fondamentale prodotta dalla modernità avanzata non è più quella del cittadino o dell'agente, ma quella dello spettatore, figura apparentemente passiva ma in realtà strutturalmente necessaria al funzionamento dell'ordine sociale: lo spettacolo esiste solo finché qualcuno guarda senza intervenire.

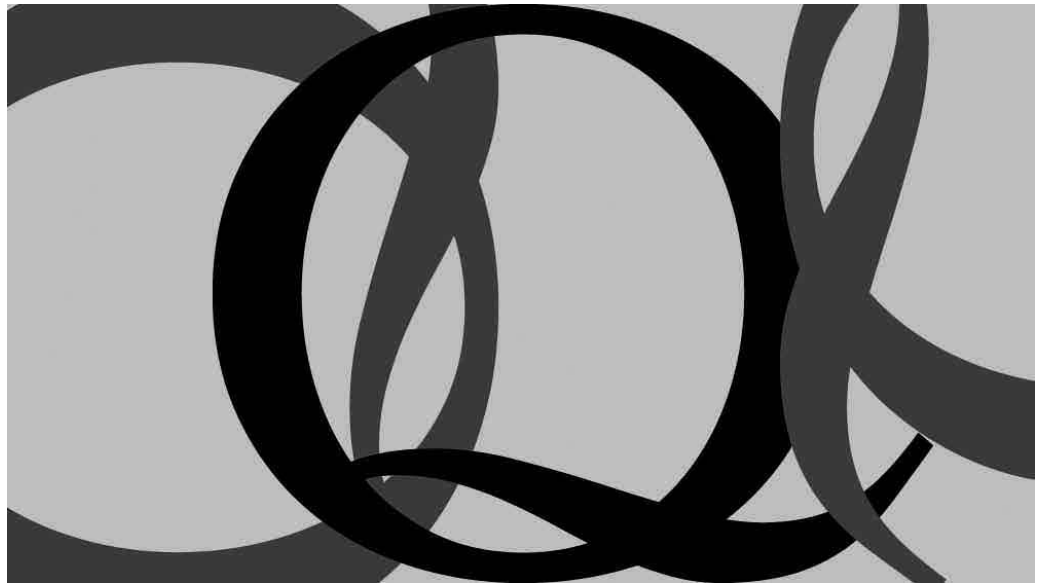


È significativo che la conferenza *Le cinéma vers son deuxième siècle* abbia posto al centro proprio la domanda *che cos'è il cinema?*, scoprendo progressivamente che la questione non riguardava più il mezzo tecnico, la pellicola o la sala, ma lo spettatore stesso e la sua esperienza. Quando il cinema entra nel suo secondo secolo, esso smette di essere un'arte delimitata e diventa una condizione generale delle immagini contemporanee: il mondo intero assume forma cinematografica. La domanda sul cinema si trasforma così in una domanda antropologica e politica, quella di chi sia lo spettatore in un'epoca in cui tutto è visibile, registrato e condiviso, se esso sia un nodo trasformativo o un coagulo di imbecillità, di passività, o di impotenza. Se nel Novecento il cinema produceva lo spettatore, oggi è lo spettatore della società dello spettacolo a diventare problematico. Non si tratta più di capire come guardiamo i film, ma come guardiamo la realtà stessa, organizzata come sequenza infinita di rivelazioni, scandali e narrazioni che chiedono attenzione senza necessariamente esigere azione. Società dell'intrattenimento, dove anche i pensieri, i concetti, gli affetti e i traumi sono sfruttati come qualcosa che occupa il tempo.



La rivelazione del male, in *Festen* come nel caso Epstein, non rompe automaticamente lo spettacolo; al contrario, rischia di esserne assorbita come un nuovo episodio da osservare. Christian, in *Festen*, compie allora un gesto decisivo: non aggiunge semplicemente

informazione, ma distrugge la posizione dello spettatore. Il suo discorso costringe gli invitati a scegliere se restare pubblico della scena o diventare attori della situazione, trasformando la conoscenza in implicazione. Ciò che emerge qui non è soltanto una questione di responsabilità morale, ma un momento di *soggettivazione politica*: la società dello spettacolo funziona finché il male può essere visto senza modificare le pratiche che lo sostengono. La vera domanda contemporanea non è più *che cos'è il male?* né *chi è colpevole?* (domanda patetica capace solo di indicare capri espiatori patetici) ma quando e come uno spettatore smette di guardare e accetta di interrompere la festa, cioè di riconoscersi come nodo attivo della rete sociale che fino a quel momento sembrava soltanto osservare.



Si può concludere con la constatazione che problema del nostro tempo non è la banalità del male, ma la banalità dello spettatore. Non siamo governati dal segreto, ma dall'abitudine a vedere senza intervenire. Ogni scandalo che non *interrompe* la normalità rafforza l'ordine che pretendeva di denunciare. Per questo la domanda finale non è politica né morale, ma personale: se la festa continua, non è perché nessuno ha parlato. È perché abbastanza persone hanno deciso di restare. Quando Pam Bondi richiama il Dow-Jones – quando cerca di spostare l'attenzione – rivela la cifra di un'imbecillità senza confini o di una sofisticazione propria di un finissimo stratega. O lei *sa* che distogliere l'attenzione dal male *non serve già più a niente* (esso già appare, è già apparso, ed è già di casa), o per un breve momento qualcosa in lei entra in crisi davanti a delle domande a cui deve offrire una risposta ideologica e quindi imbecille.

Nel saggio conclusivo de *L'Inumano*, intitolato *Domus e la Megalopoli*, Jean François Lyotard descrive il passaggio dalla *domus* – lo spazio abitabile, umano, ancora attraversato da memoria, conflitto e responsabilità – alla *megalopoli*, il sistema planetario della comunicazione, della circolazione e della performance. La megalopoli non domina attraverso il segreto o la censura, ma attraverso la continuità operativa: tutto deve funzionare, connettersi, ottimizzarsi. Qui non si censura nulla: si pubblica tutto. Parlare di censura nella megalopoli è eguale a dichiarare la propria inadeguatezza. Non si eliminano gli scrittori, gli artisti, i testimoni: li si invita a parlare. La megalopoli desidera il testimone perché la testimonianza alimenta il flusso, produce contenuto, genera cultura, mantiene vivo il circuito. Ed è per questo che Lyotard chiude con una formula che pone fine a un certo modo di intendere la società:

“Il testimone del torto e della sofferenza, generate dal dissidio del pensiero con ciò che non arriva a pensare, questo testimone, lo scrittore, la megalopoli lo vuole, la sua testimonianza potrà servire. Attestati, la sofferenza, l'indomabile sono come già distrutti. Voglio dire: testimoniando si stermina. Il testimone è un traditore” (Lyotard, 2015).

Traditore non perché mente, ma perché ogni testimonianza, nel momento stesso in cui prende forma, diventa utilizzabile, archiviabile, valorizzabile dal sistema che pretendeva di denunciare. Scrivere, raccontare, rivelare: tutto rischia di rafforzare ciò che voleva interrompere. La megalopoli non teme la verità, vive della sua esposizione permanente. E allora la ferita che resta aperta, quella che *Festen* e gli *Epstein Files* lasciano sanguinare, è questa: come testimoniare senza diventare utili? Come parlare senza essere immediatamente reintegrati nello spettacolo? Forse oggi la questione politica non è più rivelare il male – il male è già pubblico – ma trovare un gesto capace di non essere consumato, una parola che non continui semplicemente la festa. Lo spettatore ha goduto dello spettacolo; ora è tempo di riconoscersi come ciò che lo rende possibile.

---

### letture

- Hannah Arendt, *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*, Feltrinelli, Milano, 2013.
- Guy Debord, *La società dello spettacolo*, Baldini & Castoldi, Milano, 2008.
- Jean-François Lyotard, *L'Inumano*, Lanfranchi, Milano, 2015.
- Lars von Trier, Thomas Vinterberg, *Dogma 95. Il voto di castità*, Copenhagen, 1995.

---

### visioni

- Thomas Vinterberg, *Festen*, Zentropa Entertainments, Danimarca, 1998.

18 marzo 2026