

Massimo Adinolfi

*Come stordire e abbattere i conigli.*

*Istruzioni tecniche, considerazioni filosofiche*

*Abstract:* The paper presents two panels. The first one looks at what happens or, rather, what should happen according to the regulations adopted by the European Union during procedures for the killing of farm animals: a technique is recommended, which should spare the animal unnecessary suffering. Technique and cruelty, technique and humanity, technique and sensitivity, technique and politics: there are many knots that are knotted here. The second panel builds on another animal, duck or rabbit, drawn by J. Jastrow, to raise questions not of the psychology of perception but, in a broader sense, of the politics of images, digital profiling, and social control. Both one picture and the other, in different forms and ways, try to consider the lateral deviations, opening effects, and shifts in meaning that technique can induce. The hypothesis to be suggested is that certainly technique establishes a certain regime of visibility, in its own and specific ways: it forces one to see things in a certain way. But it is also, at the same time, a force of indeterminacy, of breaking niches or environmental circles, and thus not necessarily a place of capture but also, at least potentially, a point of escape.

Per cominciare, una piccola *excusatio*. Confesso che non sono particolarmente contento quando mi capita di sfogliare un libro di cui voglio farmi qualche idea dando anzitutto un'occhiata all'indice e però mi imbatto in titoli di capitoli o di paragrafi fantasiosi: viene difficile, infatti, capire cosa si troverà nel libro, di cosa si occupi il suo autore. Per questo, devo scusarmi per aver fatto lo stesso, e aver dato a questa mia relazione un titolo immaginifico, che non sono sicuro neanche di saper giustificare.

1. Il titolo non è poi così stravagante, in realtà, visto che riprende quello di un modulo di raccomandazioni rilasciate dalla Commissione europea in relazione al trattamento da tenere nel procedere all'abbattimento e, poi, alla macellazione, dell'animale presso una struttura domestica, privata. Le istruzioni tecniche sono tutte lì, nei documenti della Commissione, e benché io non mi occupi, in generale, di cose come l'etica degli animali, oppure il benessere animale, trovo che dedicarsi non sarebbe inutile. Non sarebbe inutile dico proprio in relazione al nostro tema<sup>1</sup>. Se c'è infatti qualcosa o qualcuno che è davvero in nostro potere, questi

1 In J. Derrida, *Séminaire. La bête et le souverain volume I (2001-2002)*, Éditions Galilée, Paris 2008, ed. it. a cura di G. Dalmaso; tr. it. di G. Carbonelli, *La bestia e il sovrano*, vol. 1

o questo è l'animale: l'oscillazione sui pronomi è voluta, naturalmente. E non c'è neppure bisogno di sottolineare come su questo potere poggi ciò che viene oggi chiamato, con espressione foucaultiana, il dispositivo antropologico (o anche la macchina antropologica), né quanta parte di questo potere si dispone ed esercita oggi tecnologicamente, grazie a un'intensa organizzazione tecnico-industriale di mezzi, macchinari, linee di produzione. Piuttosto, a mo' di citazione in esergo al mio testo, metto qui alcune straordinarie parole di Elias Canetti. Si tratta di un appunto preso a partire dalla *sconvolgente* espressione kafkiana, "*angoscia della posizione eretta*", contenuta in una lettera a Felice:

Bisogna sdraiarsi per terra fra gli animali per essere salvati. La posizione eretta rappresenta il potere dell'uomo sugli animali, ma proprio in questa chiara posizione di potere egli è più esposto, più visibile, più attaccabile. Giacché questo potere è anche la sua colpa, e solo se ci sdraiamo per terra tra gli animali possiamo vedere le stelle che ci salvano dall'angosciante potere dell'uomo.<sup>2</sup>

È un testo notevole, perché capovolge l'idea, che era di Vico, e di Kant, secondo la quale alzando il capo, mettendosi in posizione eretta, gli uomini avvertirono il cielo, e poterono riempirsi l'animo di ammirazione per la volta stellata. Capovolge l'idea, ribalta la postura.

Ma vengo allo schema della Commissione europea. Ovviamente, ve ne offro una illustrazione molto sintetica e anzi lacunosa, solo per dare un'idea<sup>3</sup>.

L'animale va stordito prima di essere abbattuto. Occorre, cioè, che sia incosciente, in modo da provocare una morte indolore. Le tecniche indicate sono due: in una, si fa ricorso a una pistola a proiettile captivo. Il proiettile captivo è una munizione studiata apposta per stordire o abbattere gli animali da macello, che si tratti di conigli, buoi, maiali o altri animali. Ve ne sono diverse tipologie, naturalmente, ma, in questa sede, non occorrono dettagli ulteriori (spero). Nell'altra

(2001-2002), Jaca Book, Milano 2009, è riprodotta la presentazione del corso tenuto a Parigi, all'EHESS, da Derrida. Eccone l'*incipit*: "Abbiamo proseguito delle ricerche, a riguardo del problema della pena di morte, che negli anni passati ci avevano portati a studiare la sovranità, la storia politica e ontoteologica del suo concetto e delle sue figure. Quest'anno, abbiamo deliberatamente privilegiato ciò che intrecciava questa storia con quella di un pensiero del vivente (del biologico e dello zoologico), più precisamente con quella del trattamento della vita cosiddetta animale in tutti i suoi registri (caccia e domesticazione, storia politica dei parchi e dei giardini zoologici, allevamento, sfruttamento industriale e sperimentale del vivente animale, figure della 'bestialità', della 'stupidità', ecc.)". È una traccia sufficiente per un programma all'altezza del tema, di cui si vuol mostrare qui solo una certa consapevolezza.

2 E. Canetti, *Das Gewissen der Worte*, Carl Hanser, München Wien 1976; tr. it. di R. Colorni e F. Jesi, *La coscienza delle parole*, Adelphi, Milano 2007, pp. 196-197. Sul Kafka di Canetti si tenga presente, da ultimo, E. Canetti, *Prozesse. Über Franz Kafka*, Carl Hanser Verlag GMBH & Co, München 2019, a cura di S. Lüdemann e K. Wachinger; tr. it. di R. Colorni e A. Vigliani, *Processi. Su Franz Kafka*, Adelphi, Milano 2024.

3 La scheda è reperibile a questo indirizzo: <https://op.europa.eu/it/publication-detail/-/publication/e8686fdf-c54e-11e9-9d01-01aa75ed71a1> (ultima consultazione: 24.01.2025).

tecnica raccomandata, lo stordimento è elettrico e richiede il posizionamento degli elettrodi in una zona precisa del cranio, tra la parte esterna degli occhi e la base delle orecchie, lontano dal naso.

Tutti i particolari sono efficacemente descritti: il voltaggio della tensione elettrica, ad esempio, o il modo in cui il coniglio va maneggiato, posizionato e immobilizzato, o ancora il tempo entro il quale bisogna procedere, dopo lo stordimento, all'abbattimento.

Anche questi pochi cenni sono sufficienti a procurare una certa impressione, che cioè, dentro la minuziosa disciplina raccomandata dalle autorità competenti, la morte dell'animale – questo fatto così decisivo entro tutte le culture umane, da che l'uomo è uomo – non significhi nulla.

2. Devo spiegarmi, su questo punto. Se leggiamo il regolamento del consiglio europeo relativo alla protezione degli animali durante l'abbattimento – regolamento dalla cui applicazione discendono le istruzioni richiamate – ci troviamo un gran numero di considerazioni che, tutte, ci appaiono sensate e, nella generalità dei casi, condivisibili, almeno dall'opinione comune, che non pensa più degli animali quel che pensava Descartes. Possiamo avere una sensibilità più o meno spiccata, ma siamo comunque colpiti dal triste destino di macellazione degli animali da reddito (così si chiamano, burocraticamente parlando) e, soprattutto, siamo d'accordo nel cercare di evitare – la dico in termini dostoevskijani – la sofferenza inutile. Anche solo la necessità di preoccuparsi dell'essere o meno cosciente dell'animale destinato al macello indica questa diversa cura. La prima proposizione del Regolamento del 2009, dopo aver citato la direttiva di riferimento, recita ad esempio: "L'abbattimento degli animali può provocare dolore, ansia, paura o sofferenze di altro tipo agli animali anche nelle migliori condizioni tecniche"<sup>4</sup>. C'è anche una consapevolezza riguardante i limiti dell'intervento tecnico. Ma vorrei far notare: non solo dolore o sofferenza, ma anche stati emotivi come la paura o l'ansia. Poco più avanti si legge che "la soppressione di animali da reddito che versino in condizioni di grave sofferenza, in assenza di soluzioni economicamente valide atte ad alleviare il dolore, è un dovere morale" (§ 12). È il superamento del classico schema kantiano, nel quale i doveri morali sussistono solo fra simili<sup>5</sup>.

4     Cfr. <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/IT/TXT/PDF/?uri=CELEX:32009R1099>, § 2.

5     I. Kant, *Die Metaphysik der Sitten*, in I. Kant, *Werke*, Akademie Textausgabe, de Gruyter, Berlin 1968, Bd. VI; tr. it. di G. Vidari, *La metafisica dei costumi*, parte II: *Principi metafisici della dottrina della virtù*, libro I: *Dei doveri perfetti verso noi stessi*, sezione episodica, Laterza, Roma-Bari 1983, § 16, p. 303: "Giudicando secondo la pura ragione l'uomo ha soltanto dei doveri verso l'uomo (verso se stesso o verso gli altri)". Fermo restando questo principio, nel successivo § 17 Kant dichiara tuttavia che la violenza e la crudeltà nel trattamento degli animali sono "contrari al dovere dell'uomo verso se stesso, perché così resta attutita nell'uomo la compassione [...] e per conseguenza si indebolisce e si distrugge a poco a poco una disposizione naturale molto giovevole alla moralità dell'uomo nei suoi rapporti con i suoi simili" (ivi, p. 304).

Queste preoccupazioni sono dunque ben presenti all'ente regolatore, e costituiscono l'indispensabile premessa, la cornice giuridica e morale che rende poi possibile l'emanazione di determinate raccomandazioni al riguardo. Solo dopo arrivano le istruzioni tecniche. Solo dopo, in un secondo momento, quando, cioè, la morte ormai non significa più nulla. La tecnica è insomma, dentro questa impostazione, tutto ciò che segue – segue soltanto – alla determinazione del significato, del valore di ciò che dovrà poi essere trattato, per l'appunto, tecnicamente, secondo dettami meramente pragmatici, che in termini kantiani possono essere descritti in questo caso come meri imperativi ipotetici dell'abilità, la questione morale essendo già stata affrontata e regolata in premessa<sup>6</sup>.

Si potrebbe persino dire che questa è una buona esemplificazione del significato corrente di tecnica, in quel senso *strumentale e antropologico* che Heidegger giudica del tutto insoddisfacente in apertura del suo famoso saggio sulla tecnica in questione<sup>7</sup>. Io mi sentirei tuttavia di aggiungere che in quel saggio Heidegger mette in discussione una comprensione meramente strumentale della tecnica, lasciando però perdere del tutto l'operare dello strumento. Per esser più precisi, Heidegger domanda esplicitamente “che cos'è la strumentalità in se stessa” e “a che cosa ci riportano elementi come mezzo e fine”<sup>8</sup>, e proprio attraverso queste domande giunge a pensare la tecnica come “modo del disvelamento”<sup>9</sup>, un modo che chiama dunque in causa la verità dell'essere, ma proprio perciò, quando perviene a questo risultato, può scrivere: “L'elemento decisivo della *techne* non sta nel fare e nel maneggiare”<sup>10</sup> – il fare e il maneggiare, anche qui, arrivano dopo –, il che vuol dire che l'elemento decisivo non sta in ciò che abbiamo visto all'opera, a proposito dei nostri conigli, essendo persino disegnato nelle *slide* della Commissione. Anche secondo Heidegger, allora, se posso dirla con un filo di paradosso, la verità dell'intervento di stordimento o di abbattimento dei conigli non sta nelle istruzioni tecniche, nel modo in cui si afferra il coniglio o nel modo in cui si posiziona la pistola. Lì non accade propriamente nulla di decisivo. Ho l'impressione – non credo sia una lettura semplificata del saggio heideggeriano, che comunque rimane, tengo a dirlo, fondamentale nell'indicare la necessità di superare la comprensione meramente strumentale della tecnica – ho l'impressione, dicevo, che, nonostante l'interrogazione ontologica sulla strumentalità, gli strumenti finiscano comunque con l'essere gettati via da qualche parte come *meri* strumenti. Quando Heidegger

6 “Qui non si chiede se il fine sia razionale e buono, ma soltanto che cosa si deve fare per raggiungerlo”, Id., *Grundlegung der Metaphysik der Sitten*, in I. Kant *Werke*, cit., Bd. IV; tr. it. di P. Chiodi, intr. di R. Assunto, *Fondazione della metafisica dei costumi*, parte II: *Passaggio dalla filosofia morale popolare alla metafisica dei costumi*, Laterza, Roma-Bari 1985, p. 42.

7 M. Heidegger, *Die Frage nach der Technik*, in *Vorträge und Aufsätze*, Günther Neske, Pfullingen 1954, a cura di G. Vattimo, *La questione della tecnica*, in *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 1976, p. 5.

8 Ivi, p. 6.

9 Ivi, p. 9.

10 Ivi, p. 10.

dice che la tecnica non è semplicemente un mezzo non si preoccupa di riscattare *il mezzo stesso* dall'essere semplicemente un mezzo. Il mezzo gli rimane “mero strumento”, e così anche il “fare” e il “maneggiare”: non è quello che davvero conta. Il vizio principale di una concezione strumentale – il collocare i fini e cioè il senso dei mezzi altrove rispetto ai mezzi stessi – ho il timore così che non sia veramente superato. E ho pure il timore che non verrà superato finché il fare, il maneggiare e i suoi strumenti si troveranno collocati più in basso, in una dimensione che si presenta ancora come «mera», cioè come decaduta e subordinata, accessoria, rispetto a ciò che invece è decisivo. (Faccio così, sia pure, *en passant* un'affermazione che ha una portata generalissima, una portata che non dovrei esitare a considerare ontologico-universale per la quale dunque spenderei volentieri parole molto impegnative: ho l'impressione che sia strumentale, la stessa disposizione dei due piani, l'uno subordinato all'altro, e perciò anche l'uno ordinato all'altro e dall'altro).

Il verbo “maneggiare” che troviamo impiegato nel saggio sulla tecnica consentirebbe, peraltro, di spostare il confronto su un altro, celeberrimo testo di Heidegger, *Che cosa significa pensare?*, preso magistralmente di mira, com'è noto, da Jacques Derrida. Al cuore di quella disamina della mano sta la seguente riflessione: “Ogni movimento della mano in ciascuna delle sue opere si compie attraverso l'elemento del pensiero, in esso si mostra come gesto. Ogni opera della mano poggia sul pensiero”<sup>11</sup>. Senza scomodare l'accusa (ben giustificabile) di logocentrismo, è facile vedere che, se questa mano non è soltanto impregnata di pensiero (ed è così che è mano umana), ma poggia sul pensiero, allora essa non apre affatto la strada al pensiero, ma è dal pensiero sempre preceduta e sostenuta. Come mano, la mano non fa nulla, non maneggia nulla di decisivo; questa mano già educata al gesto non ha alcuna funzione inaugurale, di avventura o scoperta, non esplora né procede a casaccio, o almeno a tentoni<sup>12</sup>. Prendendo – spero garbatamente – in giro Heidegger, direi così, che forse il mondo di Heidegger mondeggia, ma la sua mano non maneggia affatto, o meglio: l'*Handeln* della *Hand* heideggeriana non appartiene veramente al corpo, ma solo alla parola e al pensiero<sup>13</sup>.

11 M. Heidegger, *Was heißt Denken?*, Max Niemeyer, Tübingen 1971; tr. it. di U. Ugazio e G. Vattimo, *Che cosa significa pensare?*, SugarCo, Milano 1978, p. 109. Cfr. anche p. 108: “Solo un essere parlante, ossia pensante, può avere le mani e compiere così, attraverso la manipolazione, opere della mano”.

12 “Forse pensare è semplicemente la stessa cosa che costruire un armadio” M. Heidegger, *Che cosa significa pensare?*, cit., p. 108, scrive Heidegger. Ma forse non è presso quest'opera, ben iscritta dentro un mondo umano di azioni e pensieri, che andrebbe cercata la mano; non, cioè, nella sua presunta “abissalità essenziale” (*ibid.*), bensì piuttosto nel suo ancora vago protendersi alla superficie del mondo. Heidegger, invece, non vuol saperne nulla dell'organo prensile, della parentela con “zampe, artigli, zanne” (*ibid.*); vuole marcare una discontinuità, come se questa non si disegnasse e non sottentrasse comunque a una più antica continuità e solidarietà.

13 È il motivo portante dell'analisi critica di Derrida: J. Derrida, *Psyché. Invention de l'autre. Tome 2*, Éditions Galilée, Paris 1987; tr. it. di R. Balzarotti, *La mano di Heidegger (Geschlecht II)*, in Id., *Psyché. Invenzioni dell'altro*, vol. 2, postfazione di G. Dalmasso, Jaca Book, Milano 2021. Il saggio appartiene a una sequenza di studi sulla polivocità della parola tedesca

3. Torno però ai miei conigli, dopo questa digressione heideggeriana (la considero così, anche se è uno sfondo ineludibile). Torno a conigli che non si intrufolano in cunicoli in piena campagna, non sono liberi di saltellare sui prati e nemmeno indossano panciotti come nelle pagine di Lewis Carroll: sono in un'azienda agricola e sono lì per fornire carne bianca e magra, come alternativa a quella di pollo e di tacchino. Sono lì per essere storditi e abbattuti, sia pure con tutte le cure del caso.

Le cure sono intese, dicevamo, a evitare il più possibile che l'animale soffra. La mia descrizione del procedimento consigliato a tal fine è stata approssimativa, ma s'immagini invece che ne sia fornita una più minuziosa, più precisa, più dettagliata. Che non mi limiti a dire che viene raccomandato un certo voltaggio ma che si spieghi particolareggiatamente anche il perché, e che si spieghi pure cosa accadrebbe se il voltaggio fosse per esempio troppo basso, o, passando all'altra tecnica, cosa accadrebbe se il proiettile non fosse sparato tenendo il coniglio nella giusta posizione. Non credo di sbagliarmi se dico che una presentazione così scrupolosa, accompagnata da ogni possibile casistica, apparirebbe crudele. Orbene, io posso risparmiarla, in questa sede – posso risparmiarla anche a me stesso, per fortuna – perché sto parlando di conigli solo a titolo di esempio, ma l'estensore delle schede tecniche a cui mi sto riferendo non avrà potuto semplicemente sorvolare. Oppure, se anche lo avrà fatto, magari solo per ragioni di brevità, sa e non può non sapere che l'intera tecnica trova giustificazione proprio in quegli elementi su cui elegantemente avrà sorvolato. Egli sa da cosa ci stiamo guardando, insomma.

Posso riassumere il punto dicendo che la tecnica si rivela o si rivelerebbe in questo modo come un esercizio di crudeltà<sup>14</sup>. Muovo subito a me stesso l'obiezione più ovvia: è tutto il contrario. Tutta la cura di cui parliamo, la precisione chirurgica applicata, è una forma di delicatezza, è per risparmiare all'animale una sofferenza inutile: è, cioè il contrario della crudeltà. È anzi una forma di tutela, di rispetto della vita animale, ed è il precipitato di una nuova consapevolezza, di una cultura più matura, più civile, aperta all'idea che gli animali siano soggetti di diritto. Non sto quindi proponendo di passare alle vie brevi, come nella descrizione che fornirò

*Geschlecht*, la cui pubblicazione si è completata solo di recente, con l'uscita di J. Derrida, *Geschlecht III. Sexe, race, nation, humanité*, Éditions du Seuil, Paris 2021; tr. it. di R. Frauenfelder, *Geschlecht III. Sesso, razza, nazione, umanità*, pref. di R. Therezo, Jaca Book, Milano 2021. Il passaggio da uno studio all'altro è offerto dalla seguente considerazione: Heidegger è sempre alle prese con *la mano*, mai con le *mani*. La pluralità (e la disparità) sono occultate anche nella riflessione sul sesso e sul genere, e riguardano più in generale il pregiudizio metafisico che vizia le analisi di Heidegger nei confronti del biologico e dell'animale.

14 “Cosa vuol dire ‘crudele’? [...] Dove comincia e dove si ferma la crudeltà? Possono un'etica, un diritto una politica mettervi fine?”: J. Derrida, *États d'âme de la psychanalyse*, Édition Galilée. Paris 2000, intr. e tr. it. di C. Furlanetto, *Stati d'animo della psicoanalisi. L'impossibile aldilà di una sovrana crudeltà. Con un'intervista a René Major*, Edizioni ETS, Pisa 2013, p. 47. Poiché queste considerazioni sono passate anche attraverso Derrida, non si può non ricordare come il tema della crudeltà abbia incrociato numerosissimi fili della riflessione derridiana – tra metafisica, politica, e antropologia –, e trovato in certo senso il suo culmine nel testo citato.

sce Kafka nella sua pagina più *lancinante*, in cui la barbarie irrompe nel bel mezzo della civiltà e rinuncia alla fatica, ma anche alla cura – ossia alla tecnica – della macellazione. Eccola:

Ultimamente il macellaio pensò di potersi risparmiare almeno la fatica di macellare, e al mattino portò un bue vivo. Non deve assolutamente rifarlo. Per un'ora io rimasi disteso sul pavimento in un angolo del mio laboratorio, e mi ammucchiai addosso tutti i miei vestiti, le coperte e i guanciali pur di non sentire i muggiti di quel bue che i nomadi assalivano da ogni parte per strappargli coi denti brandelli di carne viva. Il silenzio regnava da tempo quando mi arrischiai a uscire; i nomadi giacevano stanchi intorno ai resti del bue come bevitori intorno a una botte.<sup>15</sup>

Non vorrei ora essere frainteso, su questo punto. Non sto suggerendo nulla che abbia a che fare con scelte di vita più o meno progressiste, oppure più o meno naturaliste, di apprezzamento o meno del progresso e della civiltà, o invece di accusa e denuncia. Non sto sostenendo la causa animalista ma non voglio neppure trarre all'opposto conclusioni circa l'inevitabilità dello strazio animale (e dell'umana crudeltà). Più semplicemente, non sto ponendo una questione di ordine soltanto morale, e non sto quindi suggerendo che va fatto in questo modo e non invece in quest'altro. Non sto nemmeno lasciando perdere la cosa, e che si faccia un po' come si vuole, ciascuno secondo le proprie tradizioni, i propri bisogni o la propria sensibilità. Tuttavia, senza alcuna pretesa normativa, procedo come Descartes – mi riferisco ora al Cartesio che dice di essere cristiano solo per avere ricevuto la religione insieme al latte della nutrice: adottato, cioè, una morale *par provision* (che nel mio caso, e mi considero fortunato, ha pietà e compassione per l'animale e prova a risparmiargli un po' di sofferenza) e provo, però, ad andare più a fondo sul punto che mi pare teoreticamente rilevante. Vorrei formularlo così: la tecnica interviene nella *partizione del visibile*, nel distribuire le parti di ciò che si vede e di ciò che non si vede. Uso l'espressione al modo in cui Jacques Rancière parla di *partage du sensible*, di partizione, o ripartizione del sensibile, cioè di un "sistema di evidenze" che assegna e ripartisce le parti, e decide la possibilità che una certa parte sia visibile e un'altra no<sup>16</sup>. Siccome Rancière usa questo concetto per sancire tra l'altro la stretta

15 È sempre Canetti a citarla (dal racconto breve *Una vecchia pagina*), a darle un valore rivelativo e a commentare così: "non c'è vestito né coperta né guancia che possa far tacere per sempre quel muggito tremendo" (E. Canetti, *La coscienza delle parole*, cit., p. 197).

16 Cfr. J. Rancière, *Le partage du sensible. esthétique et politique*, La Fabrique-éditions, Paris 2000; tr. it. di F. Caliri, *La partizione del sensibile. Estetica e politica*, DeriveApprodi, Roma 2016, p. 13. Ma si veda già J. Rancière, *La Mésentente. Politique et philosophie*, Éditions Galilée, Paris 1995; tr. it. di B. Magni, *Il disaccordo. Politica e filosofia*, Meltemi, Roma 2007: "L'attività politica è quell'attività che sposta un corpo dal luogo che gli era stato assegnato, o che cambia la destinazione di un luogo; fa vedere ciò che non aveva modo di essere visto" (p. 48). Si può solo aggiungere che, a ben pensare, non la politica ma ogni azione, se è tale e proprio come azione, fa, in qualche misura almeno, quanto qui Rancière dice essere proprio dell'attività politica in particolare.

prossimità di estetica e politica – la politica verte appunto su cosa si vede e cosa no, su chi ha la competenza per stabilire cosa va visto e cosa no, e chi può dirne e chi no – non ho difficoltà a riconoscere la politicità della tecnica, che mi interessa proprio presentare, in breve, come un certo regime di visibilità: la crudeltà che si vede, la crudeltà che non si vede.

A riguardo del quale mi occorrono però due brevi precisazioni, per tornare poi ai conigli. La prima. Io non voglio dire che la tecnica ci nasconde ciò che vorremmo o dovremmo invece vedere, o vivere, o almeno sapere (che gli animali soffrono e la cosa non può lasciarci indifferenti), al modo in cui si dice per esempio che la morte è oggi nascosta, sottratta alla nostra vista, ospedalizzata, dedrammatizzata, e così strappata ai suoi luoghi storico-naturali, alla sua intima eticità. Di solito, quando la si mette in questi termini, si assegna un surplus di verità o di autenticità a un certo mondo che la tecnica – la modernità, la civilizzazione, la secolarizzazione, l'occidentalizzazione, l'americanizzazione – violerebbe o profanerebbe addirittura. È l'ultima cosa che penso, la più lontana dal mio modo di intendere questi processi, che ho volutamente evocato in modo sommario, processi che in alcun modo vorrei descrivere nei termini semplici e troppo lineari di una qualche perdita di sostanza, di uno sperpero o di uno sciupio della bellezza e della verità del mondo.

Qui, però, mi devo concedere un'altra piccola digressione dal sapore quasi autobiografico, nel citare un brano di una lettera di Rilke di cent'anni fa (novantanove, precisamente: è il 13 novembre 1925), lettera inviata al suo traduttore polacco, Witold von Hulevicz. La citazione, lo confesso subito, è di seconda mano: la riprendo infatti da *Topologia del moderno*, forse il più importante libro di Vincenzo Vitiello. Non lo cito interamente, il brano, ma mi limito a poche righe, essendo peraltro notissimo:

Ancora per i nostri padri una 'casa', una 'fontana', una torre a loro familiare, perfino il loro vestito e il loro cappotto, erano infinitamente di più, infinitamente più intimi che per noi, ogni cosa quasi un'urna, in cui trovavano un che di umano da mettervi in serbo. Ora dall'America s'affollano le tante cose vuote e indifferenti, parvenze di cose, imitazioni di vita. [...] Una casa, nello spirito americano, una mela americana o una vita di laggiù non hanno nulla in comune con la casa, il frutto il grappolo in cui la speranza e la meditazione dei nostri avi era letteralmente penetrata.<sup>17</sup>

La prima cosa che mi viene fatto di dire, in modo sicuramente irriguardoso, è che c'è ancora un posto, forse uno solo, in cui casa, fontana e torre possono essere accostati a questo modo, in un unico quadretto quasi bucolico, ed è un rebus de *La settimana enigmistica*, la vignetta di un rebus. Le vignette dei rebus hanno tutte,

17 V. Vitiello, *Topologia del moderno*, Marietti, Genova 1992, p. 107. Sulla lettera di Rilke aveva richiamato l'attenzione M. Heidegger, *Wozu Dichter*, in *Holzwege*, Klostermann, Frankfurt am Main, 1950; tr. it. di P. Chiodi, *Perché i poeti?*, in *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze 1984, p. 268. È Heidegger a lamentare il carattere *amorfo* dei prodotti della tecnica e a leggere la poesia di Rilke come un tentativo di "salvare le cose dei nostri padri" (p. 269).

o quasi, un sapore inguaribilmente retrò, passatista, per non dire francamente reazionario. Ma il punto vero è che io non ho nulla contro le mele o le viti americane (anzi: in California, mi assicurano, si fanno ormai degli ottimi vini), e non vedo perché dovrei pensarle come vuote, prive di spessore ontologico, o anche come la rivelazione ultima e prima, ultima perché prima, della nientità dell'ente, quindi del nichilismo. Trovo anzi che la domanda: "Come riuscire a serbare il valore *larico* e quindi umano delle cose?" (delle cose, come della morte o del morire, aggiungo) – domanda che Vitiello riprendeva da Heidegger e riproponeva a proposito della mela americana – trovo che la domanda, ben più e ben prima che la risposta che provava a dare spingendosi, con Heidegger, oltre Heidegger, trovo che quella domanda sia, per ciò che presuppone, sbagliata, nonostante il calore che sicuramente emana e che tutti avvertiamo.

La seconda precisazione frequenta più o meno gli stessi paraggi. La tecnica instaura un certo regime di visibilità, il che io vorrei che fosse ora pensato come uno *spostamento orizzontale*, non come un occultamento o sprofondamento verticale. In altre parole, non si tratta di un velamento essenziale, al modo in cui Heidegger pensa – se capisco – il ritrarsi dell'essere. Vorrei insomma rinunciare alla profondità: i giochi di luce e d'ombra, i tagli, i sezionamenti che la tecnica opera avvengono tutti su una stessa superficie. Sullo stesso tavolo operatorio, mi verrebbe voglia di dire, con intenti diversi da quelli di Lautréamont, e cioè per non eccettuare nemmeno la superficie dall'intervento tecnico: si tratta, per l'appunto, di un tavolo operatorio; non di uno sfondo di altra natura rispetto a ciò che vi si incontra. E la ragione è, molto semplicemente, che non sappiamo nulla di quest'altra natura: se d'altra parte ne sapessimo qualcosa, non sarebbe sufficientemente altra, quindi non sarebbe sufficientemente velata. Ma il vero vantaggio nel metterla in questi termini sta in ciò, che non abbiamo bisogno di svolte, di rivolgimenti epocali e avvenimenti decisivi per vedere cambiare il paesaggio.

Fatte le due precisazioni, posso tornare alle istruzioni tecniche della Commissione un'ultima volta. Ho detto che le istruzioni procurano una certa inquadratura della scena, nella quale all'animale è risparmiata il più possibile la sofferenza (un animalista avrebbe molto da ridire su questa proposizione, che sorvola su tecniche di allevamento e condizioni di vita dell'animale oggi, ma non è questo il punto che intendo sollevare)<sup>18</sup>. L'uccisione non è meno crudele, ma la crudeltà non si scarica sull'animale. Dove, allora? Sull'uomo, forse. E intendo dire: su alcuni uomini (nessun essenzialismo). Non su quanti ignorano beatamente tutto della procedura, forse neanche su quelli che, del tutto avvezzi al mestiere, la seguono ed eseguono

18 Colgo l'occasione, però, per un invito alla lettura dell'inchiesta di J. Kleeman, *Sex, Robots & Vegan Meat. Adventures at the Frontier of Birth, Food, Sex & Death*, Picador, London 2020; tr. it. di A. Vezzoli, *Sesso androidi e carne vegana. Avventure ai limiti di cibo, eros e morte*, Il Saggiatore, Milano 2021, in part. parte II, *Il futuro del cibo*, che mostra bene l'intrico di significati a cui è associato il consumo di carne, che torna in gioco oggi nella discussione sull'introduzione della cosiddetta carne coltivata. Cfr. anche A. Ferrari, *La carne coltivata. La rivoluzione a tavola?*, Fandango, Roma 2023.

col pilota automatico, come si dice, senza alcun soprassalto di coscienza, ma su quanti devono stendere quelle istruzioni, redigerle, su quanti devono descrivere la cosa, cercando il vocabolario giusto.

La crudeltà – voglio dire – non è scomparsa: si è spostata. Siccome si tratta, dopo tutto, di un esempio, non mi importa difenderlo più di tanto. Quel che mi interessa però ricavare dalla sua presentazione è la possibilità di descrivere l'esperienza nei termini piani, *superficiali*, di uno spostamento. Non di occultamento – come in Heidegger – né di rovesciamento – come in Hegel – e neppure di rimozione – come in Freud. Non perché non si possano riconoscere simili movimenti, ma perché mettono in ombra lo *scarto laterale* su cui intendo insistere, il fatto che certe cose non sono veramente occultate, ma vanno casomai cercate da un'altra parte. Da quella parte da cui se volete può cominciare un'altra storia, una diversa catena di effetti.

Aggiungo. Se vi piace, si può anche parlare dialetticamente di un rimbalzo, o di un contraccolpo: la crudeltà di cui era vittima l'animale è ora rimbalzata sull'uomo che deve sapere, deve conoscere i dettagli di tutta la scena: come immobilizzarlo, come stordirlo, come abbatterlo, come fare in modo che non rimanga solo mezzo scosso, o agonizzante (e cosa fare se questo dovesse invece, per errore accadere): più aggiungo particolari e più aumento la tensione. Non la tensione elettrica della scarica, ma la tensione emotiva che vi chiedo di sopportare, che io stesso devo sopportare. Si può, volendo, descrivere questo spostamento nei termini di un contraccolpo, a condizione però del fatto che non c'è nessuna ricapitolazione, nessun *risultato calmo* in cui questo movimento precipita e si risolve. Quel che c'è, è casomai la continuazione e trasformazione di una storia. Che non smette di riguardarci, e di interrogarci, per il fatto che passa non per esperienze, miti o racconti, ma attraverso slides, procedure, istruzioni e raccomandazioni.

Ma ora mi sposto davvero. Su un piano diverso, su cui è disegnato un coniglio diverso. Non diversamente dalla precedente, questa parte del mio intervento mantiene il carattere di un'argomentazione a ridosso dei fenomeni che prova a osservare. Alla slide della Commissione europea sostituisco ora un disegno, e ci ragiono su. Un po' come fa Wittgenstein nei paragrafi organizzati come un album delle sue *Ricerche filosofiche*<sup>19</sup>.

4. Poiché si tratta di un coniglio disegnato, si direbbe che non c'è il rischio che venga stordito e abbattuto, per la buona ragione che non si tratta di un coniglio vivo. Né vivo né morto, il coniglio della *duck rabbit illusion* proposta dallo psicologo statunitense Joseph Jastrow, non è l'unico coniglio famoso, anzi. Dalla *Madonna del coniglio* di Tiziano (1530) al coniglio in acciaio inox di Jeff Koons

19 L. Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, Basil Blackwell, Oxford 1953, a cura di M. Trinchero, *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino 1999, § XI, pp. 255 e ss. Nel testo di Wittgenstein, il nostro coniglio è purtroppo diventato una lepre, ma in J. Jastrow, *Fact and Fable in Psychology*, MacMillan & Co., London 1901, dove è riportata l'illustrazione, la domanda è: «*do you see a duck or a rabbit, or either?*» (p. 295).

(1986), che è stato battuto all'asta da Christie's, al prezzo record di 91,1 milioni di dollari, di conigli entrati nella storia ce ne sono diversi e arrivano, a proposito di disegni – anzi: di vignette, di *comics* –, fino a Bugs Bunny. Ma quello di Jastrow ha come tutti sanno la particolarità di condividere il profilo con un'anatra: le sue orecchie sono il becco dell'anatra, il suo muso il cranio dell'uccello. Una duplicità che per la verità appartiene anche al coniglio di Tiziano, accarezzato, nel quadro, da Maria. Il coniglio è infatti, nella pittura religiosa, simbolo di fertilità, essendo un animale assai prolifico, ma insieme anche di verginità, per via del suo candido pelo bianco.

Nonostante la sua rivendicata superficialità, neanche il coniglio pop di Jeff Koons ha perduto – mi sembra – una qualche densità semantica. In occasione della mostra “*Shine*”, apertasi a palazzo Strozzi, a Firenze, ai primi di ottobre di tre anni fa, Koons ha rilasciato un'intervista molto ampia al quotidiano *La Stampa*, che il giornale ha titolato: *Jeff Koons: “C'è Sartre dietro il mio coniglio”*. Un titolo rumoroso e ad effetto, non c'è che dire, ma ecco la risposta da cui il titolista ha prelevato la frase:

L'idea per il coniglio è nata seguendo le mie intuizioni e passioni, non c'è niente di più gioioso nella vita che seguire le cose che ci incuriosiscono. Un giorno stavo camminando per le strade di New York e ho notato alcuni oggetti gonfiabili, tra cui proprio questo coniglio. E mi è subito piaciuta l'idea di usarlo. Mi ha fatto pensare a Kierkegaard e Sartre in una riflessione sull'essere e sulla sua negazione. Ho sentito che il coniglio aveva questo tipo di vuoto interiore. E allo stesso tempo anche il suo esterno era vuoto e poteva esserci reversibilità tra le due dimensioni. Non ho mai pensato al Rabbit come a un mio alter ego. Lo considero davvero più un modo di guardare il mondo in maniera filosofica.<sup>20</sup>

Non mi azzardo a dire la mia sulla lucentezza specchiata della superficie del coniglio di Koons; mi limito piuttosto a riprendere l'intenzione dell'artista, così come la presenta in questa intervista (ma anche in dialogo con Robert Storr, nel recente, volume *Interviste sull'arte*)<sup>21</sup>: “L'arte è quel qualcosa che riflette chi la guarda”, proposizione che va intesa in senso vitalistico e volontaristico (Koons è pur sempre americano, non tedesco), e che quindi contiene un invito non a contemplare, ma a entrar dentro l'opera, a fare altrettanto, a divenire artisti, insomma. È, in qualche modo, il “questo lo so fare anch'io” con cui noi siamo soliti disprezzare il lavoro artistico contemporaneo, e che è invece per Koons un signor complimento e quasi il senso più vero dell'arte di oggi, qualcosa come: *se lo sai fare, allora fallo! Cosa vuoi di più?* Il vuoto di cui parla Koons è quindi

20 [https://www.lastampa.it/archivio/2021/09/27/news/jeff\\_koons\\_c\\_e\\_sartre\\_dietro\\_il\\_mio\\_coniglio\\_-84336/](https://www.lastampa.it/archivio/2021/09/27/news/jeff_koons_c_e_sartre_dietro_il_mio_coniglio_-84336/) (ultima consultazione 24 novembre 2024).

21 R. Storr, *Interviews on Art*, Heni Publishing, London 2017, a cura di F. Pietropaolo; tr. it. di T. Albanese, V. Gorla, N.A. La Biunda, *Interviste sull'arte*, Il Saggiatore, Milano 2019, pp. 241-261.

molto diverso da quello di Rilke, che era indice di un drammatico svuotamento ontologico delle cose. Ed è ovviamente diverso anche dal vuoto accogliente della brocca di Heidegger<sup>22</sup>, che non potrà mai esser colmato dalla volontà di potenza di cui l'entusiasmo di Koons è invece figlio.

Ma che si tratti dell'uno, oppure dell'altro, il vuoto è sempre la traccia di qualcosa d'altro, vuoi del malinconico niente nichilistico di Rilke, vuoi di quello aprentecustodente di Heidegger, o anche del vuoto come proposta comunicativa di Koons. Seguiamo allora questa traccia, se possibile, spostandoci, lo dicevo prima, su un altro piano.

5. Niente di meglio che cominciare daccapo dal coniglio implicato nell'ambigua figura di Jastrow. Come lo vediamo: come un'anatra o come un coniglio? Non importa ora in qual maniera sia esercitato questo *vedere come*, quanto spontaneo, riflesso o cosciente esso sia: lasciamo a Ludwig Wittgenstein, che si è esercitato sulla figura di Jastrow, tutte le considerazioni che ha svolto al fine di mostrare come nel vedere ci sia più che un semplice vedere, e stiamo al fatto. O meglio: al trattamento che possono ricevere oggi. E con trattamento intendo riferirmi alla sempre maggiore disponibilità di macchine sufficientemente potenti, in grado di gestire un'enorme mole di dati, e di elaborarla in modo da stabilire correlazioni di grana finissima tra la risposta data alla domanda: "Cosa vedi, nel disegno?", e le caratteristiche dei soggetti che forniscono la risposta, nell'esperimento che stiamo idealmente conducendo<sup>23</sup>. Non ha alcuna importanza chiedersi quali caratteristiche vale la pena monitorare, ovviamente: conta invece che sia sufficientemente grande la quantità di dati da elaborare, e sufficientemente potente la capacità di calcolo degli elaboratori. Ma queste sono caratteristiche di cui oggi il sistema tecnico di fatto dispone, o di cui può, nel medio-lungo periodo, disporre. Posso perciò procedere, classificando gli individui coinvolti nell'esperimento, in base alle caratteristiche sottoposte a screening. Ovviamente, maggiore è il numero di caratteristiche, più fine, più preciso, più affidabile sarà l'esito dell'esperimento. Ora, poniamo che un certo numero di individui rispon-

22 M. Heidegger, *Das Ding*, in in *Vorträge und Aufsätze*, cit.; tr. it. a cura di G. Vattimo, *La cosa*, in *Saggi e discorsi*, cit., p. 110 e ss. Nelle ultime battute della conferenza, Heidegger scrive: "Modesta è la cosa: la brocca e il banco, il ponticello e l'aratro". Posso dirlo (irrispettosamente)? Benché la cosa nel suo dispiegarsi (nel suo coseggiare) convochi, avvicinandoli, la terra e il cielo, i divini e i mortali, il *Geviert* che così si disegna somiglia terribilmente al quadretto di un rebus, cosa che avevo di mira già sopra.

23 Sulle possibilità della profilazione digitale (che nel testo affronto in una chiave strettamente teorica), sulle nuove tecniche di sorveglianza e controllo, sull'impatto economico, sociale e politico di simili pratiche, esiste ormai una letteratura amplissima, alla quale non è possibile rinviare in questa sede. Mi limito pertanto a un'unica indicazione relativa al saggio che, in anni recenti, è stato più di tutti al centro della discussione pubblica: S. Zuboff, *The Age of Surveillance Capitalism. The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power*, Public Affair, New York 2019; tr. it. di P. Bassotti, *Il capitalismo della sorveglianza. Il futuro dell'umanità nell'era dei nuovi poteri*, Luiss University Press, Roma 2019.

da di vedere, di primo acchito, un'anatra e sia pertanto richiesto di dire A; che un altro numero reagisca dicendo C, cioè di vedere un coniglio, e che un ultimo gruppo, vedendo sia un'anatra che un coniglio, riuscendo cioè immediatamente a slittare dall'una all'altra figura, dia la risposta B. Supponiamo ora che l'esperimento evidenzi determinate correlazioni: che per esempio un certo numero di individui non riesca neanche dopo ripetuti tentativi a passare da A a C, dalla visione dell'anatra a quella del coniglio. Abbiamo per ipotesi elaboratori in grado di macinare i dati di profilazione di questi individui e siamo quindi in grado di mettere in correlazione con la risposta data un certo profilo, che emerge grazie alle caratteristiche monitorate. Sappiamo, cioè, *chi* è l'individuo che vede nel disegno di Jastrow solo conigli. Sappiamo anche, allo stesso modo, quali caratteristiche possiedono gli individui che rilasciano risposte di tipo B. Sappiamo chi siano gli uni e gli altri e, volendo, li possiamo stordire e abbattere.

Si badi: un simile esito non dimostrerebbe nulla quanto a ciò che nel disegno sarebbe davvero rappresentato. L'interpretazione del disegno può rimanere ontologicamente indecisa, e noi continuare a trovare mal posta la domanda se il disegno raffiguri un'anatra o un coniglio. Ma, al termine dell'esperimento, diverrebbe possibile quello che prima non era possibile. Grazie alla correlazione stabilita nel corso della nostra ricerca, si potrebbe confezionare il lotto di individui da portare d'ora innanzi al cospetto del disegno di Jastrow, così da poter avere come interpretazione univoca del disegno di Jastrow la risposta A: nel disegno è raffigurata un'anatra, e solo un'anatra. *Computation is disambiguation*: ogni ambiguità dal disegno sarebbe di fatto eliminata. Il conflitto delle interpretazioni cesserebbe.

Una simile, turpe azione – stordire e abbattere coloro che vedono conigli – appare molto sciocca, ne convengo. Ma il difetto è solo nell'esempio: nessuno vuole togliere i conigli dal mondo, dall'arte o dai cartoni animati. E nessun vuole eliminare le *visioni-di-conigli*. Pur nella sua sciocchezza, l'azione mostra però cosa può accadere in realtà (meglio: che cosa si può fare in modo che accada). Può accadere che il tipo di azione che rilascia un dato sistema (nell'esempio: il sistema di gestione e analisi dei *data*, che seleziona individui) conformi anticipatamente la risposta attesa (A, nell'esempio). L'umanità sotto esperimento si presenterebbe, cioè, in modo casuale all'entrata, in modo non più causale ma univoco, e controllato, all'uscita dall'esperimento. Prima di domandare per quale razza di motivo dovremmo eliminare la visione di conigli dal mondo, va ribadito cosa è stato “progettato”. Ripropongo il risultato: non ci sarebbero più conigli nascosti nel profilo delle anatre scorte dai soggetti, non ci sarebbero nuove determinatezze oltre la cerchia costruita dal sistema, non ci sarebbero progressi ulteriori da fare. Solo anatre: nient'altro.

Nell'esperimento ideale che ho proposto sin qui, c'è in realtà ancora un “fuori”, un “aldilà”, che lo rende particolarmente ostico (e sciocco, dicevo prima), ed è la volontà che inspiegabilmente si è incaponita con l'idea di abbattere tutti i conigli (le *visioni-di-coniglio*, più precisamente). Ma è un limite dell'esempio, che non fornisce plausibili ragioni per un simile arbitrario esercizio di volontà. Nella realtà, in

ciò che è in via di realizzazione, che cosa può invece accadere? Lo dico così: che il disegno e la sua visione – ovvero, in termini hegeliani, la determinazione finita e ciò per cui essa è tale, cioè coniglio e non altro<sup>24</sup> – si corrispondano sempre di più e sempre meglio, allineandosi reciprocamente fino al punto in cui cade del tutto l'altro rispetto al quale il finito è soltanto finito, ossia il disegno è qualcosa (un'anatra) senza il suo altro (il coniglio).

Ecco come la cosa può avvenire: sul motore di ricerca di Google io posso cercare quello che voglio, e Google può suggerirmi quello che vuole, ma a furia io di cercare e Google di raccogliere dati su quello che io cerco, i due poli si avvicinano rispecchiandosi sempre di più: Google è in grado di anticipare le mie ricerche, di fornirmi i migliori suggerimenti, di indovinare i miei desiderata, di rispecchiare sempre meglio le mie preferenze, e io d'altra parte mi conformo sempre di più alla barra di ricerca personalizzata che governa la mia navigazione online<sup>25</sup>. Ne seguo le piste, lasciandomi docilmente prendere nella Rete. La retta indefinita (e casuale) delle mie ricerche si piega in circolo. Certo, nessuno mi chiede di *stare contento al quia, e più non dimandare*, perché io domando, posso anzi sempre nuovamente domandare; ma è la risposta a farmi immancabilmente contento, confermandomi nella bolla costruita dall'algoritmo di Google, interamente presente al *quia*. Senza più nessun *al di là*, senza qualcos'altro che rimanga fuori dalla portata della domanda. Nel punto in cui non c'è più l'esser "non altro" del qualcosa – l'esser non altro del disegno di Jastrow, che ora è soltanto anatra per gli occhi selezionati che lo vedono – il progetto di idealizzazione del finito è compiuto<sup>26</sup>. *Omne consummatum est*.

6. Sappiamo bene che una simile conclusione ha un cupo aspetto distopico. Domandiamoci allora, in primo luogo, perché ce l'ha, e poi cosa essa in realtà non cattura. Evidentemente l'aspetto distopico, preoccupante, angosciante, deriva dal fatto che presupponiamo che qualcosa rimanga tagliata fuori dal circolo – dalla

24 Mi riferisco alle pagine della *Scienza della logica*, in cui è introdotto l'essere determinato. Il momento in cui l'essere determinato si presenta come finito è imperniato sulla categoria del *qualcosa*, che ha di contro l'*altro*. L'infinito in cui si risolve il finito è il superamento dell'esser altro da cui è inizialmente determinata la determinazione finita: G.W.F. Hegel, *Wissenschaft der Logik*, in G.W.F. Hegel, *Werke in zwanzig Bänden*, hrsg. von E. Moldenhauer und K.M. Michel, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1969-70, Bd. 6; tr. it. di A. Moni, *Scienza della logica*, vol. I: *La logica oggettiva*, libro I: *La dottrina dell'essere*, sezione I: *Determinatezza (qualità)*, cap. II: *L'esser determinato*, Laterza, Roma-Bari 1988, vol. 1, pp. 102 e ss.

25 In una chiave di allarme geopolitico, discutibile ma interessante, cfr. il precoce studio di B. Cassin, *Google-moi. La deuxième mission de l'Amérique*, Albin Michel, Paris 2006.

26 La vera idealità di cui si tratta – spiegava Hegel (*Scienza della logica*, cit., p. 160) – non è nulla di meramente soggettivo. Non è in gioco solo la forma della rappresentazione, che lascerebbe il contenuto ad essa esterno nella sua determinatezza finita. Ideale è invece il *divenire* dell'essere determinato in quanto però non cade più fuori di sé, non finisce, cioè, in un'altra determinatezza. Per questa l'idealità non è semplicemente un contenuto *mio* (di contro ad altro), e questa precisazione pure ci è utile: in qual senso potrei infatti ancora dire mio il contenuto che Google seleziona per me?

bolla come si dice<sup>27</sup> –, perché ci collochiamo pregiudizialmente all'esterno di essa, perché sappiamo ancora che avremmo potuto vedere conigli, non solo anatre. Rispetto a questo esterno, l'interno ha inevitabilmente un aspetto claustrofobico: non è che non vi sia nulla fuori dal circolo (o dalla bolla, come si dice), è che io non mi ci affaccio più.

Ma a quali risorse si attinge per collocare fuori, da qualche parte questo *esterno*, che il circolo della tecnicizzazione taglierebbe fuori? In un primo schema, al quale abbiamo peraltro già alluso con l'aiuto della lettera di Rilke, fuori rimane la tradizione, l'anima, lo spirito. Si può variare in mille modi su questo motivo, e si vedrà bene che tutta questa preziosa sostanza spirituale che non entra nella bolla, o vi entra a prezzo di inaccettabili compromessi e indecenti prostituzioni, è il *passato*, è puramente e semplicemente il passato, è una provenienza, è ciò che eravamo prima. Non importa ora di quali tinte e colori si rivesta il prima, in ragione di ciò che gli è venuto dopo; quel che rileva, è che è questo "prima" ad essere rivendicato come presupposto, e ad alimentare dunque l'insoddisfazione circa il presente e la sua ansia di proporsi come la totalità di ciò che è. Nel passato, insomma, nella mela o nella vite europea si vuole che ci sia ancora qualcosa, che non si trova su Google né ci viene proposto da Amazon. Hegel lo sapeva così bene, peraltro, da chiedere al movimento logico di impadronirsi assolutamente dell'essenza, del passato "senza tempo" della cosa, di ciò che già sempre era, riversandola interamente nella pienezza presente dell'idea, di modo che il presente, la presenza, potesse prendere il significato della rivelazione, della intera *parousia* di ciò che era prima.

Il secondo schema parla invece in termini di evento, di venuta. Ciò che non entra nel progetto tecnologico contemporaneo è allora l'incalcolabile, il non anticipabile, l'impossibile – così si spinge a dire Jacques Derrida – su cui fanno leva tutte le esperienze autenticamente umane che l'orizzonte tecnologico contemporaneo precluderebbe o svilirebbe: l'amicizia, l'ospitalità, il dono, la parola stessa (che è sempre, insieme, impegno e fiducia nell'altro). Si tratta, in breve, di ciò che per noi vale come futuro, di ciò da cui dipende l'apertura di un futuro che, al di là di ogni prova, di ogni dato e di ogni calcolo, non appartiene all'orizzonte della presenza.

Orbene, se è vero che né uno schema né l'altro si arrendono alla distopia tecnica, è anche vero che l'uno e l'altro finiscono in realtà col dipenderne. La protesta contro le pretese totalizzanti della tecnica, di cui si ritiene piuttosto ingenuamente di conoscere ormai il piano di dispiegamento definitivo, è elevata, infatti, in nome di una riserva di principio, il cui valore trascende qualunque attestazione. Non solo l'avvenire a cui consegniamo ogni idea di umanità non è infatti per principio concludibile dentro l'iridescente bolla digitale, ma anche il passato è per principio contraffatto in qualunque maniera venga restituito dall'algoritmo del presente. Ora, però, a ciò che pretende di valere per principio – senza godere, cioè, d'altro

27    Cfr. E. Pariser, *The Filter Bubble. What The Internet Is Hiding From You*, Penguin Books, London 2012; tr. it. di B. Tortorella, *Il Filtro. Quello che internet ci nasconde*, Il Saggiatore, Milano 2011.

che di un' *esibizione negativa*<sup>28</sup> – si può certamente assegnare il significato più alto e nobile (sublime, direbbe Kant) della testimonianza, ma bisognerebbe poi anche assegnargli una sede confacente, e questa è, ammettiamolo, una sede puramente morale. È, questo, il mio ultimo gesto dal sapore hegeliano: si tratta di squisite prese di posizione morali: tanto belle, quanto, però, astratte e, in genere, ineffettuali. E soprattutto manchevoli di qualunque giustificazione del valore che assegnano a ciò che sarebbe escluso dalla macchinazione tecnica. Invece però di assegnarsi il compito di trovare simili giustificazioni, non converrà – mi chiedo – ritornare sulla descrizione fornita, per vedere se ad essa non manchi qualcosa?

Per mio conto, tornarci su significa lavorare a un'ipotesi di intervento teorico che combini diversamente il finito e la sua ideal-realizzazione. Un'ipotesi che ponga diversamente la questione della tecnica, in termini cioè non definitivi (e, più banalmente, non apocalittici), ma generativi (e perciò neppure semplicemente integrati): non per ciò che verrebbe a morire – fossero pure mere *visioni-di-conigli* –, ma per ciò che potrebbe nascere (d'altronde, parlavamo proprio di conigli). Un'ipotesi che ponga il finito come infinito senza passare per il *tour de force* dell'idealizzazione. Senza passare, cioè, per il togliimento dell'altro – opera che sarebbe realizzata non filosoficamente dal concetto ma tecnologicamente da Google – ma senza neppure relegare l'infinito in un'inaccessibile, indisponibile, indecostruibile alterità.

Alcune esperienze artistiche contemporanee possono forse dare qualche indicazione, mostrare cioè un lato infinito delle cose che non passa attraverso la negazione della finitezza, e che andrebbe però presentato speculativamente, con i mezzi della filosofia. Le raccolgo intorno all'operazione di appropriazione, variamente condotta, per esempio da Duchamp, quando colloca un orinatoio in un museo; da Warhol, quando filma per otto ore consecutive l'*Empire State Building*, o infine, e più prosaicamente dal tabaccaio di Paul Auster, che ne *Il racconto di Natale di Auggie Wren*, si dedica con ostinazione a fotografare ogni giorno, alla stessa ora, lo stesso angolo di strada. In tutti questi casi, la dico nella maniera più banale, quel che si fa è copiare, semplicemente riprodurre, oppure riproporre tal quale, fino alla noia, senza alcun intervento propriamente artistico, senza alcuna rivendicazione di originalità. L'operazione dell'arte non consiste allora in uno smontaggio critico-decostruttivo, oppure in una trasmutazione in forma, sebbene l'uno e l'altro effetto possano anche conseguirne, ma in una for-

28 Vale la pena ricordare, a questo proposito, la centralità che ha assunto la categoria del sublime per l'estetica e le arti contemporanee (si pensi al Quadrato nero di Malevi, o al programmatico *The Sublime is Now* di Barnett Newman), in particolare in area francese (da Baudrillard a Nancy, da Deleuze a Derrida). Qui va riconosciuto a J.F. Lyotard il merito di una frequentazione del tema a partire dalle genuine fonti kantiane, per cui si veda almeno J.F. Lyotard, *Leçons sur l'Analytique du sublime*, Klincksieck, Paris 2015; tr. it. di A. Branca, *Lezioni sull'Analitica del sublime*, Mimesis, Milano 2021. In Italia, tra i molti saggi in argomento mi limito a segnalare la ricognizione di M. Carboni, *Il Sublime è ora. Saggio sulle estetiche contemporanee*, Castelvecchi, Roma 2003.

ma di appropriazione meramente meccanica. Senza originalità, ma anche senza autorialità, senza manualità, senza sovrappiù estetici, con il minimo intervento possibile su ciò che è appropriato, che quindi è tanto poco fatto proprio quanto il proprio è invece espropriato – alienato, si può sicuramente dire nel caso di Warhol – e che però, proprio così, proprio grazie a questa anodina ripetizione, interamente affidata alla tecnica, alla macchina, al dispositivo, non si richiude affatto nel già visto, ma anzi amplia radicalmente lo spazio di ciò che è artisticamente esprimibile: cosa espone, Duchamp: l’orinatoio o il museo, l’anatra o il coniglio? Cosa filma Warhol, qualcosa che accade o qualcosa che non accade? E cosa fotografa il tabaccaio, il sempre uguale o il sempre diverso?<sup>29</sup>

Come nel caso del coniglio di Jeff Koons, così qui non voglio impancarmi a critico d’arte. Voglio invece concludere provando a istruire, da ultimo, una certa ipotesi.

A proposito degli esempi che ho portato, credo si possa dire che l’arte non prova a concludere nulla, ma semmai a sbiadire la linea che demarca la totalità di ciò che può stare dentro un museo, o su uno schermo, o in una cornice, e così infinitizza il finito senza però idealizzarlo: trovando nella semplice cosa – nell’orinatoio, nel grattacielo o in un tratto di strada l’opera – in generale: in ciò che è determinato, massimamente determinato, fino alla noia, non il negativo ma il positivo; non però togliendo (e compiendo) la negazione – la virtù del movimento dialettico – ma indeterminando il determinato, scoprendo o rivelando il determinato come indeterminato, irrisolto, indifferente. È ancora una prova di ambiguità, se volete.

Allo stesso modo, mi chiedo se non sia possibile riconoscere la stessa potenza alla tecnica. E in effetti, presi dentro la bolla, non abbiamo visto il lato che manca nella nostra descrizione, non abbiamo più riconosciuto la forza di spostamento, la forza d’urto, la forza di ripartizione, di ridefinizione delle parti del visibile che le è propria. Ma ora l’ipotesi – solo un’ipotesi, ribadisco – che voglio in conclusione avanzare, e che suonerà forse paradossale, abituati come siamo a pensare trivialmente l’arte come l’espressione di emozioni e sentimenti che diciamo soggettivi, e la tecnica come un dar forma e solida costruzione all’oggettività del mondo, è la seguente: non sarà il contrario, che l’arte fa vedere cose nuove nell’oggetto, mentre la tecnica fa vedere cose nuove nel soggetto?

In effetti, non è nel soggetto che avevamo visto spostarsi la crudeltà inflitta all’animale? Più in generale: non sono i soggetti ad essere ogni volta reinventati: dalla ruota, o dalla stampa, o dall’elettricità, o dalla Rete? Non sarà l’uomo a perdere ogni volta la sua determinatezza, cioè il suo intonarsi e connettersi al mondo? Non è la tecnica essenzialmente una forza di indeterminazione, di rottura di nicchie o di cerchie ambientali? Non siamo vittime di un abbaglio, ogni volta che temiamo di finir dentro e venir catturati, quando è evidente, a me pare evidente, che la tecnica è piuttosto una forza che spinge fuori, che disloca e dis-identifica?

29 Sulla possibilità di istruire simili questioni a partire dagli “esempi” considerati mi permetto di rinviare a M. Adinolfi, *Infinito*, in M. Adinolfi *et al.*, *Nova Theoretica. Manifesto per una nuova filosofia*, Castelveccchi, Roma 2021, pp. 129-141.

La tecnica cambia la faccia del mondo, diciamo. Ma ad essere irriconoscibile, incognita, a non essere più nel mondo e del mondo (del mondo noto e conosciuto) è la nostra faccia: il mondo, lui, sta bene come sta. È *la nostra faccia l'incognita irrisolta*, non trattata e forse intrattabile nelle istruzioni tecniche che vi ho prima sottoposto, ed è proprio grazie alla tecnica che di essa sappiamo di meno, non di più. È proprio per questo, perché la tecnica è un dispositivo che produce incognite, molto più che soluzioni.

Concludo. Non si rimane né ammirati né coinvolti di fronte all'orinatoio di Duchamp ed è difficile negare che le otto ore dell'*Empire State Building* di Warhol annoino. Vi deve essere allora necessariamente un fuori scena dell'oggetto, perché esso assurga allo statuto dell'opera. Allo stesso modo, penso e voglio suggerire che l'uomo abbia un lato fuori-scena, o per meglio dire che egli l'acquisti, e che la tecnica, il fare e il maneggiare siano la modalità principale grazie a cui avviene incessantemente una simile acquisizione. Che non è un modo di esser presso di sé, un'appartenenza, ma al contrario la traccia di una disappartenenza, e il principio di un'avventura. Proprio quello che succede con i nostri conigli, che sulla scheda tecnica predisposta dalla Commissione vengono storditi e abbattuti *comme il faut*, e non danno problemi, ma che proprio per questo non cesseranno di saltar fuori da qualche altra parte, creando nuovi scompigli. Magari sulla superficie lunare, le cui macchie secondo una tradizione giapponese possono essere viste come un coniglio che pesta del riso per farne una pasta gommosa (il mochi). Una antica tecnica, che, a quanto pare, altro che anatre: permette di vedere conigli persino sulla Luna.