

UNIVERSITÀ DI MESSINA  
DIPARTIMENTO DI CIVILTÀ ANTICHE E MODERNE



# PELORO

rivista del dottorato in scienze umanistiche

IX, 1 - 2024

ISSN 2499-8923

UNIVERSITÀ DI MESSINA  
DIPARTIMENTO DI CIVILTÀ ANTICHE E MODERNE



# PELORO

rivista del dottorato in scienze umanistiche

IX, 1 - 2024

ISSN 2499-8923

## DIRETTORE RESPONSABILE

Caterina Malta (Messina)

## COMITATO SCIENTIFICO

Annamaria Anselmo (Messina), Andrea Bellantone (Toulouse), Elena Caliri (Messina), Lorenzo Campagna (Messina), François de Catalay (Brussel), László Csorba (Budapest), Vincenzo Fera (Messina), Giorgio Forni (Messina), Mauro Geraci (Messina), Giuseppe Giordano (Messina), Teresa Martínez Manzano (Salamanca), Florian Mehlretter (München), Petros Petsimeris (Sorbonne), Johnatan Prag (Oxford), Giuseppe Ucciardello (Messina)

## COMITATO DI REDAZIONE

Pierandrea Amato (Messina), Annamaria Anselmo (Messina), Rosalba Arcuri (Messina), Giovanni Barberi Squarotti (Torino), Paolo Guido Bettineschi (Messina), Salvatore Bottari (Messina), Elena Caliri (Messina), Lorenzo Campagna (Messina), Giovanni Cascio (Messina), Emanuele Castelli (Messina), Daniele Eligio Castrizio (Messina), Luciano Catalioto (Messina), Marie-Ange Causarano (Messina), Marco Centorrino (Messina), Giovanna Costanzo (Messina), Valentina Cuccio (Messina), Giovanna D'Amico (Messina), Paola de Capua (Messina), Pasquale De Meo (Messina), Patrizia De Salvo (Messina), Anita Di Stefano (Messina), Carlo Donà (Messina), Rosa Faraone (Messina), Giorgio Forni (Messina), Rita Fulco (Messina), Pierino Gallo (Messina), Fabio Gembillo (Messina), Mauro Geraci (Messina), Maria Laura Giacobello (Messina), Daniela Gionta (Messina), Giuseppe Giordano (Messina), Sandro Gorgone (Messina), Giuliana Gregorio (Messina), Caterina Ingoglia (Messina), Lorenzo Lozzi Gallo (Messina), Caterina Malta (Messina), Paola Megna (Messina), Claudio Meliàdò (Messina), Giovanni Messina (Messina), Marcello Mollica (Messina), Fabrizio Mollo (Messina), Mariangela Monaca (Messina), Marina Montesano (Messina), Marco Onorato (Messina), Jessica Piccinini (Macerata), Novella Primo (Messina), Mariangela Puglisi (Messina), Antonio Rollo (Napoli), Fabio Rossi (Messina), Fabio Ruggiano (Messina), Elena Santagati (Messina), Patrizia Sardina (Palermo), Alessandra Tramontana (Messina), Giuseppe Ucciardello (Messina), Anna Maria Urso (Messina), Susanna Villari (Messina)

## COMITATO TECNICO

Nunzio Femminò (Messina-SBA), Dario Orselli (Messina-SBA)

## GESTIONE EDITORIALE

Daniela Gionta (Messina), Pasquale De Meo (Messina)

## PROGETTO GRAFICO E IMPAGINAZIONE

GA Design | Giusy Algeri (Messina)

Contatto principale: [cmalta@unime.it](mailto:cmalta@unime.it)

Sito web: <http://cab.unime.it/journals/index.php/peloro>



SOMMARIO

MARIE-ANGE CAUSARANO, <i>Firenze oltre le mura: l'urbanizzazione delle campagne vicine alla città tra XIII e XIV secolo</i>	5
GIORGIO FORNI, <i>Sguardi dal passato sul femminicidio</i>	35
IRENE CALABRÒ, <i>L'estetica del colore in Peter Sloterdijk</i>	49



IRENE CALABRÒ

## L'ESTETICA DEL COLORE IN PETER SLOTERDIJK

1. *Tonalità*

Nel 2022, per i tipi di Suhrkamp Verlag appare *Wer noch kein Grau gedacht hat: Eine Farbenlehre* di Peter Sloterdijk<sup>1</sup>; nel 2023 viene pubblicata, da Marsilio, la traduzione italiana del testo, con il titolo *Grigio. Il colore della contemporaneità*<sup>2</sup>. Il titolo italiano restituisce la posta in gioco del testo di Sloterdijk, ossia l'innalzare quel colore-non-colore al rango di sfumatura tesa a esprimere l'imprendibilità del contemporaneo in quanto categoria storico-filosofica. Tuttavia, il titolo originale, che letteralmente si può tradurre *Chi non ha ancora pensato il grigio. Una dottrina dei colori*<sup>3</sup>, sembra racchiudere l'intento più squisitamente estetico del testo: pensare il grigio permetterebbe, infatti, di costruire una dottrina dei colori in grado di aprire a una comprensione *tonale* della contemporaneità. In effetti, nella costruzione della dottrina dei colori di Sloterdijk sembra opportuno parlare di tonalità più che di cromaticità: come se nella tonalità dei colori e, in particolare, del colore-non-colore grigio, ne andasse non di un tentativo di comprendere lo 'statuto ontologico' di quel colore, ma antropologico, ossia di esplicitare quella 'estetica antropologica' che Sloterdijk elabora nel corso della sua attività di scrittore e filosofo<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> P. SLOTERDIJK, *Wer noch kein Grau gedacht hat: Eine Farbenlehre*, Berlin 2022.

<sup>2</sup> Id., *Grigio. Il colore della contemporaneità*, Venezia 2023.

<sup>3</sup> Vd. S. VASTANO, *Filosofia dell'effervescenza. Estetica, etica e politica nel pensiero di Peter Sloterdijk*, Milano - Udine 2023, 259.

<sup>4</sup> *Ibid.*

Il compito di questo contributo è indagare il grigio di Sloterdijk in quanto tonalità fondamentale della contemporaneità. Inserendo il grigio all'interno del più ampio spazio che Sloterdijk dedica alla questione del 'mostruso', categoria che elabora 'dopo Heidegger' per leggere il nostro quotidiano, il contributo si propone di chiarire il motivo per cui è possibile considerare l'estetica del colore in quanto ulteriore espressione dell'estetica antropologica.

Innanzitutto, una domanda: perché, nella dottrina dei colori di Sloterdijk, è preferibile parlare di tonalità anziché di cromaticità?

Occorre sottolineare che lo stesso Sloterdijk, all'inizio del prologo del suo *Grigio*, sembra suggerire di pensare quel colore-non-colore in termini *tonali* e non *cromatici*:

Chi, quasi per capriccio, provasse a suggerire che il fenomeno del 'grigio' – come colore delle cose, come sfumatura dell'illuminazione di una stanza o come stato d'animo dell'esistenza – meriti una riflessione più approfondita di quella che finora gli è stata riservata negli ambiti della teoria estetica e filosofica potrebbe farsi tentare dalla frase attribuita a Paul Cézanne: «Finché non si è dipinto un grigio, non si è pittori», per cimentarsi poi con l'affermazione seguente complementare alla prima: finché non si è pensato il grigio, non si è filosofi. Che cosa avesse in mente Cézanne esigendo che il pittore provasse di essere tale dipingendo un grigio, diventerà chiaro in seguito. Le argomentazioni che svilupperemo adesso raccoglieranno una serie di indizi a sostegno della tesi per cui con la parola 'grigio' si debba intendere qualcosa di più di un mero valore cromatico, pressoché neutro, collocato tra il bianco e il nero, qualcosa di più di un accenno di acromaticità e indecisione. Come chiariremo in seguito, quel qualcosa sul quale il grigio fa riflettere sta a metà strada tra una grandezza metaforica e una grandezza concettuale<sup>5</sup>.

Per Sloterdijk, dunque, il grigio è più di un «mero valore cromatico, pressoché neutro, collocato tra il bianco e il nero, qualcosa di più di un accenno di acromaticità e indecisione»; non indaga quel colore-non-colore da un punto di vista cromatico, quindi non lo esplora da un punto di vista fisico o fisiologico<sup>6</sup>, ma lo analizza nella sua capacità di assumere il *tono* della contemporaneità.

<sup>5</sup> SLOTERDIJK, *Grigio*, 13.

<sup>6</sup> «The notion of *color* refers both to the sensation determined by the action of

L'idea che il grigio sia inteso in quanto tono decisivo della contemporaneità, che è tale solo nella misura in cui si presenta, di volta in volta, in differenti sfumature, è innanzitutto espressa dal metodo archeologico che Sloterdijk adotta in *Grigio*: d'altronde, «tra le deformazioni professionali dei filosofi c'è quella di partire il più lontano possibile per ricondurre a noi le cose, preferibilmente a partire da un'*arché*, un'estremità iniziale che unisce fondamento e abisso»<sup>7</sup>. Ed è proprio il carattere archeologico della dottrina dei colori che sembra richiamare 'l'estetica antropologica'; come nota Pietro Montani, la finalità dell'estetica antropologica è «delineare l'habitat di questa creatura [l'uomo] e di decostruirne le numerose pratiche irriflesse che, istruite nell'ambito del suo commercio sensibile con le cose – per esempio nell'ambito di quella che qui Sloterdijk definisce *Werkmacht*, una capacità di dotarsi di attrezzi e di artefatti – si sono dimostrati, e si dimostrano, influenti per la determinazione strutturale e il destino storico di quell'habitat e delle forme di vita associata che vi si configurano»<sup>8</sup>.

L'analisi delle modalità in cui l'uomo maneggia le cose, dunque, ha come conseguenza la declinazione dell'estetica in senso antropologico – declinazione che permette a Sloterdijk di abbandonare «la definizione disciplinare dell'estetica come filosofia dell'arte, ma anche [...] ogni effettiva convergenza con la riflessione heideggeriana [...] che in nessun modo avrebbe potuto includere un approccio antropologico nel quadro ontologico in cui costantemente si muove»<sup>9</sup>. L'inquadramento dell'estetica antropologica da parte di Montani ha il merito di inserire la posta in gioco del pensiero di Sloterdijk sull'estetica all'in-

light emissions of different spectral composition (subjective color), and to the light itself (objective color), which can be monochromatic (simple) or polychromatic (composed), depending on whether electromagnetic radiation has a single or various wavelengths. The study of colors can therefore be approached both from a physical point of view, relative to their spectral composition, and from a physiological point of view, relative to the sensation of color we experience»: A. GATTI, *Color*, in *International Lexicon of Aesthetics*, eds. E. FRANZINI et alii, I, Milano - Udine 2022, 116.

<sup>7</sup> SLOTERDIJK, *Grigio*, 117.

<sup>8</sup> P. MONTANI, *Prefazione*, in P. SLOTERDIJK, *L'imperativo estetico. Scritti sull'arte*, Milano 2017, X-XI.

<sup>9</sup> *Ibid.*

terno di una questione che è centrale, se non decisiva, nel dibattito sullo statuto stesso della materia: il rapporto dell'estetica con l'arte. Montani, a questo proposito, richiama in causa Kant e la rivoluzione operata nella sua *Critica della facoltà di giudizio* (1790), che «altro non è che un'innovativa riflessione sul ruolo determinante svolto dall'*aisthesis* in quanto sentimento fondativo o condizione di possibilità dell'esperienza umana»<sup>10</sup>. Riflessione, quindi, che va ben oltre la questione dell'arte in senso stretto, perché è «*un altro modo* di guardare all'esperienza estetica e ai suoi possibili oggetti»<sup>11</sup>. In questo modo, l'estetica antropologica di Sloterdijk prende le distanze tanto dall'estetica intesa come filosofia dell'arte, quanto dalla questione squisitamente ontologica di stampo heideggeriano<sup>12</sup>. Motivo per cui Montani presenta il carattere 'decostruttivo' – una decostruzione che va al di là di Derrida<sup>13</sup> – dei saggi raccolti in *L'imperativo estetico*: Sloterdijk decostruisce gli oggetti estetici che prende in esame, nel tentativo di aprirli – e di aprirsi – a un'altra loro presenza.

Benché le riflessioni di Sloterdijk sulla funzione dell'arte vengano ripositionate in una dimensione antropologica che elabora già nella trilogia delle *Sfere*<sup>14</sup>, dimensione che, come afferma Montani, prende radicalmente le distanze dall'ontologia (dell'arte) heideggeriana, è anche da un confronto con quell'ontologia, iniziato già almeno nel fondamentale saggio *La domesticazione dell'essere. Lo spiegarsi della Lichtung*<sup>15</sup>, che Sloterdijk elabora la dimensione antropologica fondamentale per comprendere la posta in gioco della sua riflessione estetica. È forse possibile pensare che l'estetica del grigio sia un prosieguo tanto di quei saggi in cui Sloterdijk indaga diversi oggetti este-

<sup>10</sup> MONTANI, *Prefazione*, X.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> Vd. M. HEIDEGGER, *L'origine dell'opera d'arte*, Milano 2000.

<sup>13</sup> Vd. MONTANI, *Prefazione*, XIII.

<sup>14</sup> Vd. VASTANO, *Filosofia dell'effervescenza*, 242. Si veda, quindi, la trilogia *Sfere*: P. SLOTERDIJK, *Sfere I. Bolle*, Milano 2014; P. SLOTERDIJK, *Sfere II. Globi*, Milano 2014; P. SLOTERDIJK, *Sfere III. Schiume*, Milano 2015.

<sup>15</sup> Vd. VASTANO, *Filosofia dell'effervescenza*, 242; P. SLOTERDIJK, *Non siamo ancora stati salvati. Saggi dopo Heidegger*, Roma 2024, 153-249; in proposito, è fondamentale anche il saggio *Regole per il parco umano. Una risposta alla Lettera sull'umanesimo di Heidegger*, *ibid.* 321-56.

tici – l'architettura, la musica, il design, il museo, la città, non meno che alcune pratiche estetico-esistenziali<sup>16</sup> –, quanto delle riflessioni che scaturiscono da un confronto con il pensiero heideggeriano, nella misura in cui il grigio diventa la *tonalità fondamentale* attraverso cui indagare la mostruosità del quotidiano, peculiare della dimensione estetico-antropologica della contemporaneità.

Che la riflessione di Sloterdijk sul grigio si inserisca all'interno del mostruoso in quanto carattere fondamentale della dimensione estetico-antropologica della contemporaneità, e che quella riflessione si propaghi da un confronto con l'ontologia heideggeriana, è evidenziato già nel primo capitolo di *Grigio*, dedicato a un'archeologia del colore nella storia della filosofia. Sloterdijk considera Heidegger l'«interprete filosofico fondamentale delle sfumature di grigio, [...] perché egli, senza pronunciare direttamente il termine che indica il colore, ne ha vagliato le gradazioni sottili in modo più dettagliato, in modo più preciso, con più dovizia di sfumature, con più pazienza di qualsiasi pensatore prima di lui, per così dire con la perseveranza di un monaco del mondo, paragonabile a un Cézanne del mondo intellettuale»<sup>17</sup>. Se Heidegger è colui il quale, in ambito filosofico, si è arrischiato a pensare profondamente il grigio, al pari di Cézanne in pittura, è perché pur non utilizzando mai la parola 'grigio', elabora una serie di immagini che richiamano quel colore-non-colore: «egli ha esteso la zona dell'articolarità dell'inosservato con parole sui toni del grigio come nebbia, noia profonda, malinconia, chiacchiera, Sì, inautenticità, poco appariscente, nascondimento, *lethe*, 'giro' (*das Ge-ring*), foschia e altre ancora»<sup>18</sup>.

Ancor prima delle importanti riflessioni sul grigiore della noia in *Concetti fondamentali della metafisica. Mondo – Finitezza – Solitudine*

<sup>16</sup> Come nota Pietro Montani, i saggi contenuti in *L'imperativo estetico*, intitolati *Confessioni di un perdente* e *Perdigiorno torna a casa*, restituiscono un «versante affermativo» «dell'*homo aestheticus*», e richiamano *Devi cambiare la tua vita*, «un testo che non si farebbe fatica a sussumere, a cominciare dal titolo, sotto il segno di un 'imperativo estetico'» (MONTANI, *Prefazione*, XII). I due saggi e il testo indicati da Montani esprimono la «silhouette nietzschiana» che percorre tanto gli scritti squisitamente estetici, quanto quelli 'etici' di Sloterdijk, rivelando così un'inscindibilità, nel suo pensiero, delle due discipline. Vd. P. SLOTERDIJK, *Devi cambiare la tua vita*, Milano 2010.

<sup>17</sup> SLOTERDIJK, *Grigio*, 57.

<sup>18</sup> *Ibid.*, 57-59.

(1929-1930), che Sloterdijk cita in quanto considerazioni fondamentali per comprendere la posta in gioco del grigio nella contemporaneità<sup>19</sup>, è in *Essere e tempo* che Heidegger sembra aprire a una questione del tono in quanto carattere estetico fondamentale del nostro stare al mondo.

Nella sua analitica dell'Esserci, in particolare nel paragrafo 29, là dove individua *L'Esser-ci come situazione emotiva*, Heidegger chiarisce che «ciò che in sede ontologica indichiamo con l'espressione 'situazione emotiva' è onticamente un fenomeno ben noto e quotidiano: la tonalità emotiva, l'umore»<sup>20</sup>. In realtà, è sempre in *Essere e tempo* che una parola riferita al grigio fa la sua apparizione, nel sottoparagrafo b intitolato *La temporalità della situazione emotiva*, dove si indagano i rapporti tra quotidianità (delle situazioni emotive e delle sue tonalità) e temporalità:

Come sarà possibile rintracciare un senso temporale nella scialba indeterminatezza emotiva che caratterizza 'il grigiore quotidiano'? E che dire della temporalità di tonalità emotive e di emozioni come la speranza, la gioia, l'entusiasmo, l'allegria? Il fatto che non soltanto la paura e l'angoscia sono fondate esistenzialmente in un esser-stato, ma lo sono anche altre tonalità emotive, risulta chiaro se si esaminano fenomeni come il tedio, la tristezza, la malinconia e la disperazione<sup>21</sup>.

Che il 'grigiore quotidiano', di cui sia difficile rintracciare un senso temporale in quanto la tonalità emotiva che caratterizza quella situazione è indeterminata, sia un segnavia fondamentale per la costruzione dell'estetica del colore il cui fulcro è il grigio, sembra espresso chiaramente da Sloterdijk:

Heidegger lega la filosofia a una base esistenziale, a uno sfondo quotidiano che ci ha sempre già coinvolto nel nostro fare e non riguarda più le dimensioni teoretiche di Platone o di Hegel. Filosofia in Heidegger è immersione nelle cure giornaliere, dove ognuno di noi si scopre come una specie parti-

<sup>19</sup> Già nei saggi 'dopo Heidegger', Sloterdijk individua la noia e l'angoscia in quanto elementi fondamentali del pensiero heideggeriano. Vd. SLOTERDIJK, *Non siamo ancora stati salvati*, 154.

<sup>20</sup> M. HEIDEGGER, *Essere e tempo*, Milano 2015, 207.

<sup>21</sup> *Ibid.*, 510.

colarissima di 'animale grigio'. E cioè sempre rigettato in un vortice di rimandi, ma con l'impulso a uscirne fuori per progettarne di nuovi. Questa circolarità fra passato e progettazione del futuro delinea la fenomenologia così grigia del nostro intricato passaggio su questa terra<sup>22</sup>.

La scoperta incosapevole da parte di Heidegger del grigio come colore fondamentale del nostro stare al mondo permette a Sloterdijk di riflettere, nel capitolo che in *Grigio* dedica alla breve archeologia del colore nella storia della filosofia, anche sulla dimensione livellante del «Si», in cui l'Esserci vive «per lo più»; «che non è un Esserci determinato ma tutti (anche se non come somma)», e che «decreta il modo di essere della quotidianità»<sup>23</sup>, ossia la vittoria della medietà, o del «livellamento di tutte le possibilità di essere»<sup>24</sup>. Che in altri termini, per Sloterdijk, significa dispersione «nel basso, tra le cose, le routine e i meccanismi: tra i minerali e i cadaveri viventi. Il surrealismo avrebbe persino detto: tra i borghesi. Il termine verso cui sprofonda la deiezione si chiama quotidianità, o, detto con un'espressione più netta, 'reattività sfrenata' che equivale alla 'nostra vicenda quotidiana'»<sup>25</sup>. Tuttavia, proprio al termine della riflessione sul 'grigiore' in Heidegger, Sloterdijk afferma che riflettere sul grigio significa individuare il luogo in cui è possibile porre «la domanda se sia possibile un'esistenza in mezzo all'ambiguità di tutte le azioni e le omissioni che non possa essere confusa con l'indifferenza, nella misura in cui quest'ultima, nel senso deteriore, significa farsi trasportare ingenuamente o cinicamente dalla deriva verso l'utilizzo, la distorsione, lo sfruttamento di tutte le cose»<sup>26</sup>.

## 2. Medietà

Il grigio è la tonalità fondamentale della contemporaneità perché denota non solo i luoghi angusti, livellanti, che caratterizzano la quo-

<sup>22</sup> VASTANO, *Filosofia dell'effervescenza*, 275.

<sup>23</sup> HEIDEGGER, *Essere e tempo*, 196.

<sup>24</sup> *Ibid.*, 197.

<sup>25</sup> SLOTERDIJK, *Non siamo ancora stati salvati*, 42.

<sup>26</sup> *Id.*, *Grigio*, 59.

tidianità del «Si», ma perché sembra anche poter indicare un'altra maniera di vivere in quella mostruosità. Il grigio, infatti, indica non solo la metà del «per lo più», del «Si», ma è esso stesso metà: «in ambito cromatico il grigio si avvicina a quello che dal punto di vista modale costituisce il possibile»<sup>27</sup>. La riflessione di Sloterdijk sul grigio si inserisce così chiaramente nella sua più ampia costruzione di un'estetica antropologica, in quanto quel colore funge da *mezzo* attraverso cui continuare a pensare le modalità in cui l'umano, nella contemporaneità, si muove nel mondo, crea i suoi spazi, commercia con le cose, si immerge nel tempo e nello spazio, manipolandoli.

La denotazione del grigio come 'possibile', come metà che presenta il tono della contemporaneità nel doppio senso – per dirla con il lessico heideggeriano – di 'caduta' e 'svolta', cioè caduta nella catastrofe del mondo in cui vi è, tuttavia, la possibilità di essere, ossia di 'ri-volgimento', ma che, ancora di più, sembra porsi come punto mediano anche tra la stessa caduta e lo stesso rivolgimento<sup>28</sup>, invita a pensare come nella riflessione di Sloterdijk sul grigio sia in questione non solo lo statuto estetologico della contemporaneità, ma, assieme a quello, uno statuto filosofico-politico. In effetti, sembra che in *Grigio*, Sloterdijk continui il tentativo, già iniziato almeno nei suoi saggi 'dopo Heidegger', di elaborare la metà in quanto categoria attraverso cui pensare la possibilità di essere *altrimenti indifferenti* nel mostruoso del mondo contemporaneo.

A questo punto, occorre comprendere nello specifico, anche se brevemente, cosa intenda Sloterdijk per 'mostruosità del quotidiano', e come tale individuazione della contemporaneità sia strettamente legata a un pensiero del grigio. Secondo Sloterdijk, per pensare lo statuto mostruoso della quotidianità nel contemporaneo, occorre partire dalla categoria da cui inizia la filosofia, cioè il *thaumazein*; quindi dalla trasformazione che quel termine subisce nel XX secolo: «lo stupore diventa simile al terrore e si trasforma in meditazione del mostruoso [*Ungeheuer*]]<sup>29</sup>, «conseguenza delle deformazioni catastrofiche della

<sup>27</sup> SLOTERDIJK, *Grigio*, 167.

<sup>28</sup> Vd. ID., *Non siamo ancora stati salvati*, 47.

<sup>29</sup> *Ibid.*, 156.

vita che si sono avute nell'era delle guerre civili mondiali: questa accentuazione ontologica dà una coloritura esistenziale di fondo al sommovimento causato dalla revisione dell'immagine del mondo nella modernità»<sup>30</sup>. Sloterdijk, dunque, nota come il quotidiano nella modernità sia caratterizzato da quel mostruoso che *normalizza* le 'situazioni estreme' che vengono fuori dal terrore-stupore della catastrofe della Grande Guerra, che innanzitutto significa: dal fatto che l'uomo si è trovato a essere materiale tra materiali, cosa tra cose.

Benché nella prima metà del Novecento l'arte e la letteratura abbiano ragionato sulla mostruosità del quotidiano, ponendo dunque l'attenzione sulle 'situazioni estreme', contro le 'situazioni medie' della letteratura e dell'arte borghesi<sup>31</sup>, le riflessioni successive, «postradicali, postapocalittiche, neoscettiche, neomoralistiche [...] si riversano all'interno di una situazione sociale che, come forse è successo solo un'altra volta prima, è pervasa dai miti e dai rituali della comunicazione, del consumo della prestazione e della mobilità»<sup>32</sup>. Quelle riflessioni sviluppano una 'preferenza' per le situazioni medie, dove il quotidiano è, dunque, pervaso unicamente da una medietà, per dirla con Heidegger, del 'per lo più'.

A partire dalle riflessioni sulla mostruosità del quotidiano, dunque, Sloterdijk sembra sviluppare un pensiero della medietà<sup>33</sup>, ragionando sulla centralità che la questione del 'medio' assume nel Novecento

<sup>30</sup> SLOTERDIJK, *Non siamo ancora stati salvati*, 156.

<sup>31</sup> «Gli autori espressionisti del 1918 e gli autori esistenzialisti del 1945 guardano indietro alla 'letteratura delle situazioni medie' con un disprezzo senza pari: per loro in essa si manifestava direttamente l'essenza dell'esistenza borghese, nelle forme espressive dell'incertezza liberale e del compromesso progressista. Questa letteratura aveva promesso ai suoi consumatori un mondo in cui l'assoluto rimaneva sospeso, e in cui non si sarebbe mai dovuto scegliere tra bene e male»: SLOTERDIJK, *Non siamo ancora stati salvati*, 158.

<sup>32</sup> *Ibid.*, 160.

<sup>33</sup> Si potrebbe considerare tutto il pensiero di Sloterdijk come una filosofia della medietà. Ad esempio, già rispetto alla trilogia delle *Sfere*, Sloterdijk mostra che il concetto di sfera è un concetto della medietà: «con il concetto di sfera viene coperto il vuoto che si spalanca tra il concetto di ambiente e il concetto di mondo, vuoto fino a oggi ampiamente trascurato dalle teorie dello spazio. [...] Il passaggio dal mondo ambiente al mondo avviene nelle sfere come mondi-di-mezzo» (SLOTERDIJK, *Non siamo ancora stati salvati*, 185-86).

attraverso il colore-non-colore che fonda la ‘dottrina dei colori’, ossia il grigio. Tuttavia, il peculiare carattere del grigio in quanto *tono medio del possibile* appare quando Sloterdijk propone di pensare una via d’uscita dalla medietà intesa, per dirla con Heidegger, come ‘grigiore’, colore fondamentale della perdizione nella normalizzazione del mostruoso, proprio attraverso il grigio: non rinunciando, cioè, a quel colore, bensì trasformandolo. In realtà, Sloterdijk individua che anche in Heidegger, *malgré lui*, l’allusione al colore non indica solo la tonalità della deiezione, ossia della ‘caduta’ nell’indifferenza, ma anche una più ‘benefica’ *indifferenza*, che lo stesso Heidegger esprime – anche se inconsapevolmente – nella sua *maniera di vivere*, ossia nella decisione di abitare in provincia, rifiutando i ‘colori accesi’ della capitale<sup>34</sup>, e suggerendo, quindi, un’indifferenza del grigio *altra* rispetto a quell’indifferenza che caratterizza ‘per lo più’ la quotidiana mostruosa del Si.

Il grigio, allora, può condensare i più ambivalenti stati d’indifferenza; quella possibilità è espressa, innanzitutto, dalla sua stessa apparenza: il grigio, infatti, appare solo in sfumature, di volta in volta differenti – non c’è *il* grigio, ma *i* grigi. Proprio per la sua capacità di sfuggire a una cromaticità ben precisa, dunque presentandosi di volta in volta in differenti tonalità, la cui medietà non è ridicibile a un valore cromatico tra il bianco e il nero<sup>35</sup>, la medietà del grigio *può* indicare non solo la catastrofe della contemporaneità, ma anche una via di fuga da quella stessa catastrofe, nella misura in cui «assume sfu-

<sup>34</sup> Vd. SLOTERDIJK, *Grigio*, 57-59.

<sup>35</sup> Sloterdijk mostra come la posta in gioco del grigio in quanto *medium* che non può essere ridotto a valore cromatico che si colloca tra il bianco e il nero sia ravvisabile nella fotografia e nel cinema. In particolare, per quanto riguarda il cinema, per Sloterdijk «solo il film in scala di grigio è il *medium* dell’autentica arte cinematografica» (*ibid.*, 158). Anche nella pittura, il grigio appare il colore decisivo, come si evince dalle sue considerazioni su Gerard Richter, che ha creato «grigie opere monocromatiche» che «possono essere viste come generose approssimazioni alla forma dell’informe o alla superficie dell’immagine senza qualità, e ci invitano a immergerci in spazi privi di direzione. Come tappe del percorso del monocromatico nel Novecento hanno contribuito a far sì che la loquacità metafisica degli oggetti iconoidi come il *Quadrato nero* (1915) di Malevič si perdesse negli archivi della storia dell’arte» (*ibid.*, 218).

mature grazie all'aggiunta di colore senza abbandonare la sfera della quasi assenza di colore, della sua neutralità originaria. Chi cerca accoglienza presso ombre variopinte entra in un campo che è sterminato quanto le sue nuance»<sup>36</sup>. Ad esempio, in campo politico, grigia è la burocrazia; grigio è lo Stato e la sua 'neutralità civilizzatrice'<sup>37</sup> e, contemporaneamente, l'espressione «zona grigia» indica gli spazi in cui l'attività statale è assente, dove prolifera la corruzione<sup>38</sup>. Grigi possono essere gli angusti e soffocanti corridoi kafkiani della contemporaneità; grigie, però, sono anche le rocce da cui Nietzsche individua l'accesso al «più che umano»<sup>39</sup>. In effetti, è a Sils-Maria che, «conferendo all'argento il primato su tutti gli altri colori dell'altopiano alpino, Nietzsche ha individuato un nome, 'toni argentei' (*silbernen Farbentöne*), per il grigio sublime ed elevato che gli divenne tanto caro perché non lo associava al grigio delle nubi che provoca emicranie e opprime confusamente»<sup>40</sup>. Nietzsche, allora, sembra indicare che un altro 'pensiero del grigio', ossia l'emergere di un pensiero delle rocce, quindi dell'inorganico, che conduce a un'immersione in ciò che è ostile e indifferente all'umano, può indicare la via verso un nuovo pensiero etico ed estetico. Paradossalmente, quindi, il grigio delle rocce, dunque dell'inorganico, che va al di là della possibilità di creare o mantenere la vita, diviene il luogo in cui l'uomo stesso può 'rivolgersi', dove può vivere altrimenti.

Più della sottrazione del bianco; più della distruzione del nero<sup>41</sup>, l'apparenza del grigio in quanto medietà può 'rivolgere' a un'indif-

<sup>36</sup> SLOTERDIJK, *Grigio*, 167.

<sup>37</sup> *Ibid.*, 111.

<sup>38</sup> *Ibid.*, 112.

<sup>39</sup> *Ibid.*, 192.

<sup>40</sup> *Ibid.*, 195-96.

<sup>41</sup> In *Grigio*, Sloterdijk fa riferimento agli 'iconoidi' oggetti artistici del Novecento, tra cui il *Quadrato nero* (1915) di Malevič. In campo filosofico, è forse soprattutto Alain Badiou a considerare in particolare il *Quadrato bianco* (1918) di Malevič come l'opera che dissolve se stessa aprendo a un altro rapporto dell'arte con il reale. Vd. A. BADIOU, *Il secolo*, Milano 2006, in part. 71, per il quale il *Quadrato bianco* di Malevič è l'opera che, in pittura, è «il colmo dell'epurazione. [...] Troviamo qui l'origine di un protocollo di pensiero sottrattivo diverso da quello della distruzione». Inoltre, Badiou dedica anche un importante libro al nero e alle sue apparizioni, dove

ferenza altra rispetto all'indifferenza del 'per lo più'. Sondando l'apparizione del grigio, allora, che, di volta in volta, si presenta in sfumature differenti, è possibile aprire a un'etica: «Chi non ha ancora pensato il grigio non ha ancora affrontato la domanda *unde bonum* (da dove viene il bene?), che rappresenta il cuore della domanda sull'essere»<sup>42</sup>. Se «è la sfumatura del grigio su grigio che decide sempre e in ogni situazione a che cosa dobbiamo attenerci»<sup>43</sup>, il *tono* della sfumatura indica la strada attraverso cui l'estetica antropologica, oggi, può aprire a un'etica che, avendo come fulcro un pensiero della medietà, rende proprio l'indifferenza la posta in gioco di una nuova domanda sull'essere (dopo Heidegger).

Il contributo si propone di indagare il pensiero del grigio di Peter Sloterdijk, considerando quel colore in quanto tonalità fondamentale della contemporaneità. Inserendo il grigio all'interno del 'mostruoso', categoria che Sloterdijk elabora 'dopo Heidegger' per leggere il nostro quotidiano, il contributo tenta di considerare l'estetica del colore in quanto ulteriore espressione dell'estetica antropologica di Sloterdijk.

*The paper aims to investigate Peter Sloterdijk's thought on grey, considering that colour as a fundamental shade of contemporaneity. Placing grey within the 'monstrous', a category that Sloterdijk elaborates 'after Heidegger' to read our everyday life, the contribution attempts to consider colour aesthetics as a further expression of Sloterdijk's anthropological aesthetics.*

'l'oltrenero' di Pierre Soulages è il non-colore luminoso della pittura che apre a possibilità inesplorate per l'arte (e per il reale): vd. A. BADIOU, *Lo splendore del nero. Filosofia di un non-colore*, Milano 2017. A differenza di Sloterdijk, allora, che ravvisa proprio nei *toni* del grigio delle nuove possibilità per l'arte e per l'estetica, Badiou individua nella destituzione della cromaticità nei toni del nero e del bianco il luogo in cui ripensare il rapporto tra arte, estetica e realtà.

<sup>42</sup> SLOTERDIJK, *Grigio*, 269.

<sup>43</sup> *Ibid.*

Articolo presentato nell'aprile 2024. Pubblicato online a giugno 2024.  
© 2024 dall'autore/i; licenziatario Peloro. Rivista del dottorato in scienze umanistiche, Messina, Italia  
Questo articolo è un articolo ad accesso aperto, distribuito con licenza Creative  
Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0  
Peloro. Rivista del dottorato in scienze umanistiche, Anno IX, 1 - 2024  
DOI: 10.13129/2499-8923/2024/1/4247

