



Il grigiore. Note sul 'colore' dell'incolore

Gianluca Bonaiuti, professore associato di storia delle dottrine politiche presso l'Università degli studi di Firenze

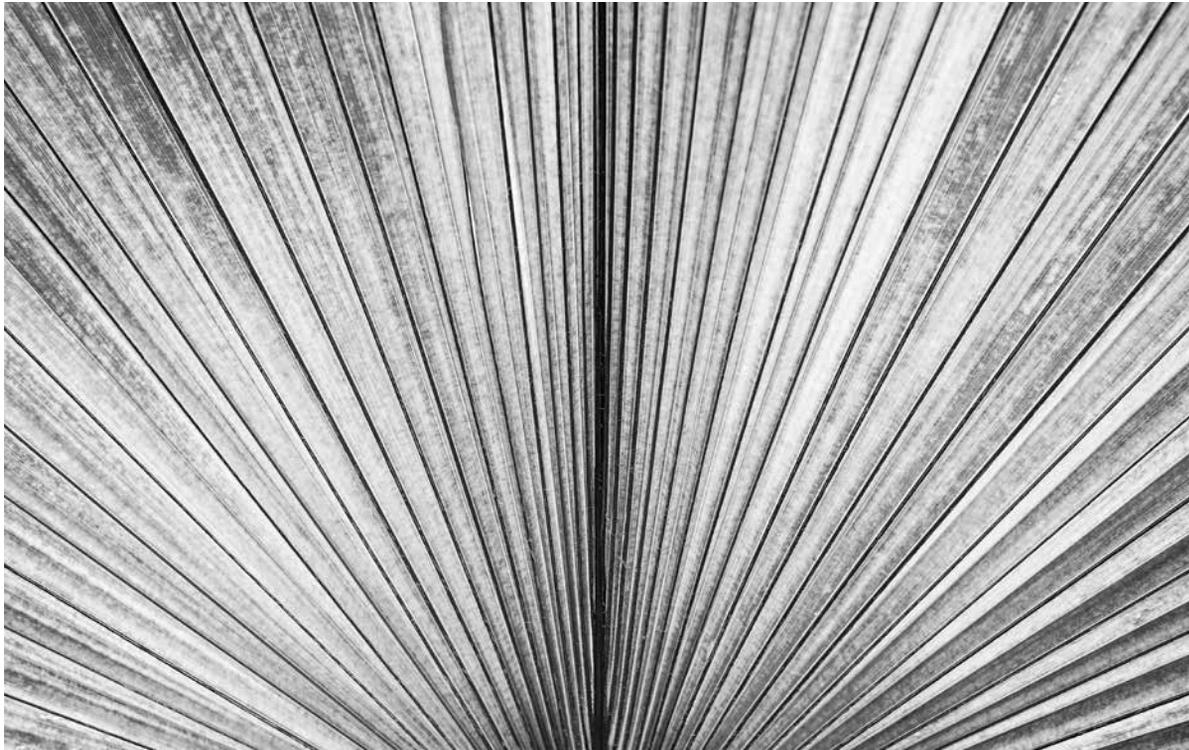
Viaggio nell'isola dei senza colore

Nel suo resoconto della spedizione scientifica sulle isole Pingelap e Pohnpei, nell'arcipelago delle Caroline in Micronesia, il neurologo-narratore Oliver Sacks racconta di come in quei luoghi si sia formata e resista ancora oggi una nutrita comunità di abitanti affetti da acromatopsia, ovvero da una forma di totale cecità ai colori. Si tratta di una patologia visiva che comporta, oltre all'incapacità di vedere i colori, anche una limitata acuità visiva e una straordinaria sensibilità alla luce, particolarmente invalidante in climi tropicali dove luce e colori brillano con grande vivacità. Si tratta di una malattia che impedisce, entro certi livelli di luminosità, di cogliere i dettagli segnati dalle differenze cromatiche. Alla spedizione scientifica prende parte anche un collega norvegese, Knut Nordby, anch'egli affetto dal medesimo «handicap» della visione. Cercando di spiegare ai colleghi che tipo di vista abbiano gli acromatopsici, Knut suggerisce la somiglianza con la sensibilità di una pellicola pancromatica in bianco e nero, sebbene con una gamma molto più estesa di toni. «Grigi, come li chiamereste voi – precisa Knut –, sebbene per me la parola grigio non abbia alcun significato, non più del termine 'rosso' o 'blu'». Per questa ragione egli spiega come il suo mondo non risulti in alcun modo incompleto, semplicemente diverso, un po' come se la cecità al colore venisse compensata da una diversa sensibilità alle differenze. Quanto questa cosa corrispondesse al vero diventa chiaro nel momento in cui, nel corso della spedizione, i partecipanti si trovano immersi nella fitta vegetazione della foresta pluviale. «Ai nostri occhi – scrive Sacks –, dotati di una normale visione cromatica, al principio non appariva altro che una confusione di verdi, mentre per Knut era una polifonia di luminosità, tonalità, forme e tessiture facilmente identificabili e distinguibili le une dalle altre». Per questo motivo, anche nella popolazione dell'isola gli affetti da *maskun* (come si chiama la patologia nella lingua locale) risultano imbattibili nell'identificazione delle piante e nella pesca notturna. La straordinaria incidenza della patologia sulle isole della Micronesia permette a Sacks di osservare da vicino una popolazione di uomini e donne con una cultura priva del concetto di colore e in cui, però, altre forme di percezione e attenzione potrebbero essere amplificate. «Una tale cultura, d'altra parte – scrive Sacks –, avrebbe forse potuto sviluppare un linguaggio più efficace per descrivere le più impercettibili variazioni della tessitura e della tonalità – tutto quello che noi liquidiamo come 'grigio'».

Filosofia grigia

Che grigio sia anche, tra le altre cose, il nome di una carenza, non è un gran segreto. Inutile nascondere, al grigio compete il tono minore dell'ordinarietà, della banalità, della mediocrità. Come colore sembra sempre quasi insufficiente, manchevole, qualcosa che si trova sulla soglia della non cromaticità: indica la differenza originaria tra chiaro e scuro, miscelando e corrompendo gli assoluti del bianco e del nero in un gioco infinito di mediazioni. Per questo a lungo c'è stato chi lo ha identificato come il non-colore per antonomasia, magari in competizione col nero. E, infatti, grigi sono le giornate ordinarie quando non vengono scosse da eventi degni di memoria; sono gli stati d'animo della vita quotidiana quando non vengono movimentati dalla passione o dalle emozioni; grigi sono gli strati nebbiosi dell'esperienza quando la pesantezza della quotidianità si fa sentire abolendo il gioco abituale dei valori cromatici della vita. In tutti questi casi, grigio è in qualche modo il colore di una *diminutio*, di una sensibilità diminuita, e per questo sembra indicare in forma liquidatoria la monotona qualità di base del soggiorno umano.

Il libro del filosofo tedesco Peter Sloterdijk sul «grigio» (*Wer noch kein Grau gedacht hat: Eine Farbenlehre*, letteralmente: *Chi non ha ancora pensato al grigio. Una teoria del colore*) può essere spiegato insieme come una critica e una risposta a questa comune liquidazione. La proposizione chiave, quella intorno alla quale gira l'intero testo, è – come spesso accade nello stile dell'autore – una riscrittura provocatoria e ironica di una frase azzardata di Cézanne, a sua volta un'iperbole cromatica impossibile da verificare. La frase recita: «Finché non si è dipinto un grigio, non si è pittori». Cézanne la ripete più volte nel corso di una conversazione con Joachim Gasquet, pubblicata postuma. È una formula quasi ossessiva che trova espressione visiva nelle tovaglie bianco-grigie delle sue nature morte, oppure nei toni discreti dei corpi senza erotismo delle sue *Grandi bagnanti*. In ognuno di questi casi, il grigio porta con sé una tendenza all'astrazione che cattura lo sguardo dello spettatore emancipandolo dalla fuorviante ricettività cromatica dell'occhio. A partire da questa evidenza estetica, quella che Sloterdijk propone è un'esagerazione di secondo ordine: «finché non si è pensato il grigio, non si è filosofi», offrendo al lettore un'iperbole raddoppiata i cui contorni restano in parte misteriosi. Perché se si può chiedere un grigio al pittore, non è altrettanto chiaro come questo grigio competerebbe alla scrittura del filosofo.



©iStock.com/pernsanitfoto

Il grigiore

A meno che, ovviamente, non la si prenda davvero sul serio. Allora, ci si può accorgere che una attenta meditazione sul grigio, magari solo implicita, occupa quella che è considerata la scena originaria della critica filosofica della conoscenza, all'interno di quella caverna in cui Platone, nel libro settimo della *Politeia*, allestisce con grande dovizia di particolari la scena dell'inganno in cui vivono immersi gli uomini comuni quando non danno ascolto a chi vuole illuminarli, in vista di una loro possibile liberazione. I tratti del mito sono talmente noti che non vale la pena soffermarsi più di tanto. Basta ricordare come la loro visione, distorta e mistificata, è fatta di ombre (*skiai*) proiettate sulla parete della caverna che, in ragione del bagliore proveniente dal fuoco sul pavimento, non possono essere che grigie, e non nere come ci si potrebbe aspettare. Meglio: di un grigio (dell'ombra) che si appoggia sul grigio della parete rocciosa. Questo grigio su grigio, che Platone elabora come istanza ordinaria e vincolante di ogni desimbolizzazione (il colore dell'ombra), costituisce l'*escamotage* scenico per poter presentare il suo illuminismo idealistico (la verità dell'idea in quanto svalutazione della materia) come l'unica via di salvezza per l'uomo.

Ancora più pertinenti sono, però, le meditazioni che maturano in epoca moderna, in quanto esperimenti anti-platonici portati avanti nel tentativo di uscire dall'ombra dell'inizio greco della filosofia. A questo proposito Sloterdijk convoca le meditazioni crepuscolari dello Hegel maturo sulla filosofia come figura invecchiata della vita, che giunge tardiva, come la notte di Minerva, con la conoscenza come unico premio.

Se si vuole, anche qui il «grigio su grigio» dell'attività filosofica conserva la propria valenza di potenza cromatica de-simbolizzante, ma con un valore positivo inedito che indica la strada più adeguata di un modo di pensare la cui elaborazione finale consiste nel disegnarne le tessiture, dipingerne sfumature e variazioni. Così concepito, il grigio si presenta come il colore della mediazione, nonché come il *milieu* del pensiero come tale. Come colore tipico delle prestazioni della filosofia, esso può essere inteso come il predicato autentico della sua caratterizzazione «notturna, retrospettiva, autoriflettente».

Il vero e proprio capolavoro filosofico del pensiero del grigio, d'altronde, è da imputare a Heidegger, alle prese con gli inizi della filosofia nei suoi corsi, divenuti presto celebri, del 1929-30 (*Concetti fondamentali della metafisica. Mondo-Finitezza-Solitudine*). Tra i meriti più trascurati di questo pensatore altamente problematico vi sarebbe – a parere di Sloterdijk – quello di aver saputo elaborare, senza nominarlo esplicitamente, una meditazione sul grigio senza precedenti, la quale prende le mosse dalla sua idea di filosofia come indagine su un sapere che precede ogni dimostrazione analitica o concettuale. Il grigio, come colore di un'atmosfera psico-semantica oscura e latente, occuperebbe infatti uno spazio non secondario nella descrizione di quelle «profondità» pre-logiche, pre-proposizionali, a partire dalle quali Heidegger evoca il pensiero della sua filosofia. Sarebbe, infatti, il colore tipico di quegli inosservati stati d'animo fondamentali da cui prende le mosse la filosofia, anche quando elabora i concetti metafisici più ambiziosi. In particolare, designerebbe il colore di quella noia che costituisce la pre-



©iStock.com/APCortizasjr

messa esistenziale di ogni elaborazione filosofica e alla cui descrizione fenomenologica Heidegger dedica quasi cento pagine del suo capolavoro. La noia si presenta all'uomo come quella nebbia densa e spessa che confina nell'invisibilità tutte le finalità mondane che l'essere umano si dà, in modo destinato al fallimento, come possibili realizzazioni della propria esistenza. Perciò, la nebbia della noia profonda finisce per coincidere con l'umore appropriato delle domande metafisiche: per accordarsi all'altezza di queste domande il contegno del pensatore deve elaborare i valori del grigio, vagliandone le gradazioni sottili, le molteplici sfumature, la tessitura inosservata. I temi della noia profonda, della chiacchiera, della malinconia, del Sì, dell'inautenticità, del nascondimento, della verità, della *lethe* – le parole di accesso alla descrizione dell'umano – non sarebbero altro, nelle condizioni ridefinite del pensiero, che nomi e variazioni del motivo del grigio. In tali nomi, che fanno tutt'uno con l'avvio della riflessione filosofica, il grigio prende la forma di un'istanza di de-gerarchizzazione grazie alla quale i momenti apparentemente più insignificanti della vita assumono un ruolo preponderante nell'attivazione dell'intelligenza filosofica. Lo scarto da Hegel diventa a questo punto lampante: il grigio non descrive più la

temporalità tardiva di un pensiero che si accorda con una forma di conoscenza che elabora la mediazione degli eccessi esistenziali, piuttosto indica l'emersione di un'attualità emotiva imbarazzante, e perfino paralizzante, ignorare la quale significa destinarsi a ripetere gli errori metafisici della tradizione. Primo fra tutti, quello di trasformare la vita umana in un equivoco o un fraintendimento.

In conclusione Sloterdijk azzarda l'ipotesi che Heidegger abbia mancato l'appuntamento con le premesse del suo pensiero (d'altronde, non si tratta di un'accusa isolata e insolita, vista la sua fama di essere un genio incapace di mantenere le promesse del proprio talento). In particolare, che non abbia dato vita a un concetto, quello di «grigiore» (*Ge-graui*), che avrebbe potuto articolare in modo generale le dimensioni inosservate dell'esistenza umana. Più che di un concetto, si sarebbe potuto trattare di un semi-concetto da interpretare come sintomo dell'ambivalenza in cui si muove ogni forma di vita che decide di non consegnarsi alla confusa indifferenza di chi si lascia trascinare «ingenuamente o cinicamente» dalla deriva verso «l'utilizzo, la distorsione, lo sfruttamento di tutte le cose». In fondo, un modo come un altro per descrivere forme di vita abbagliate dai colori accesi.



©iStock.com/gremlin

Eredità grigie

Che cosa contiene questo invito a pensare a partire dal «grigiore»? Cosa significa accogliere l'eredità incompiuta di Heidegger, questo «Cézanne del mondo intellettuale»? La risposta a queste domande può tradursi nella sollecitazione a sondare le ulteriori valenze dell'incolore grigio per l'esperienza umana. Innanzitutto, attraverso una fenomenologia pittorica oppure letteraria, alla ricerca dei toni smorti di un'eclissi solare, di una tempesta sulla costa atlantica oppure di una tormenta di neve in Russia ovvero di una zona alpina osservata con gli occhi di chi sa coglierne i segreti più nascosti. Inoltre, facendo emergere le dimensioni del grigio come segno di un'esplicitazione dalle profonde conseguenze cognitive. Le campiture grigie hanno così la capacità di presentarsi come metafora, come indicatore di uno stato d'animo, di una modalità burocratica oppure di un'ambiguità politico morale; infine, come specchio problematico dell'indifferenza, dell'indecisione, della noncuranza, della neutralità. Penetrare le zone grigie può così assumere il significato di un'avventura in direzione di una differente visione delle differenze. Non solo la filosofia può prendere la forma non obbligatoria di una acromatopsia perspicace ed efficiente, ma le stesse emersioni dell'incolore nelle rappresentazioni non filosofiche

possono finire per assumere significati filosoficamente inattesi.

È questo il caso di quegli oggetti teorici tutti particolari a cui la tradizione etica stoica attribuiva il nome di *adiaphora*. Così venivano chiamate le cose eticamente indifferenti o insignificanti la cui discussione era risparmiata ai saggi in nome della loro neutralità morale. Quando si parla di ingrigimento del mondo non si fa altro che riconoscere quel lento processo di *adiaphorizzazione*, ovvero di crescita degli spazi di «arbitrarietà, autoreferenzialità e irrilevanza», che ha spinto parti significative delle popolazioni umane verso una modernità rispettosa delle differenze. Ancora una volta il grigio, lo spento incolore che una lunga tradizione aveva confinato nella designazione dell'ombra, diventa lo specchio insostituibile di una sensibilità acuita per le differenze poco visibili.

Il colore della realtà

Per concludere, torniamo brevemente dove siamo partiti. Nel marzo del 1986 Oliver Sacks riceve nel suo studio di New York una lettera dal pittore Jonathan I., il quale un paio di mesi prima aveva perso la vista dei colori a causa di un incidente stradale (o forse di un ictus conseguente). Il pittore si lamentava del

fatto che non distinguendo più i colori, il mondo gli si presentava come se lo stesse guardando su uno schermo televisivo in bianco e nero. Avendo lavorato tutta la vita con i colori, il pittore dichiarava la propria disperazione per il fatto di non essere riuscito a risolvere il problema pur essendosi sottoposto a tutti i generi di cure oculistiche e neurologiche (persino a sedute di ipnosi). Ora, a causa di una lesione apparentemente irreversibile, le sue pitture astratte, traboccanti di colorazioni meravigliose, gli apparivano grigie e prive di interesse. Non solo: tutto ciò che vedeva gli appariva disgustoso, sudicio, scolorito e sporco. Anche le persone gli facevano lo stesso effetto. Persino il corpo della moglie, un tempo oggetto prediletto del suo desiderio, gli era ripugnante come un cadavere putrefatto. Gli stessi sogni, che erano sempre stati variopinti, «ora erano pallidi e slavati».

In un percorso riabilitativo che dura tre anni, Jonathan I. riprende a dipingere, ma dopo alcuni fallimentari tentativi di uso del colore, decide di tornare alla pittura figurativa, utilizzando solo il bianco e nero. Nei nuovi quadri, altrettanto stupefacenti, al posto delle traboccanti campiture astratte di colore erano subentrate ricche rappresentazioni del movimento, vitali e piene di sensualità. Era come se piano piano si fosse ricostruito

un mondo nuovo, nuove regole di rappresentazione e un nuovo metodo di pittura. Finì per esserne talmente soddisfatto che, quando qualche tempo dopo il medico Israel Rosenfield lo avvertì che era stato trovato un sistema per poter riacquistare la vista cromatica, la reazione del pittore sorprese tutti: avrebbe rinunciato, perché temeva che reintroducendo il colore nella sua vita avrebbe rotto il nuovo ordine visivo faticosamente conquistato, finendo sopraffatto da una valanga di sensazioni incoerenti, caotiche e confuse. Non solo Jonathan I. poteva vivere e dipingere senza il colore, aveva anche smesso di immaginarlo; e perfino di sognarlo. La nebbia grigia che aveva avvolto la sua visione del mondo dopo l'incidente non si era in qualche modo diradata. Il protagonista del resoconto di Sacks aveva solo imparato a convivere; di più: aveva appreso come la perdita del colore potesse contenere una sua propria luminosità che richiedeva, anche nella professione pittorica, una radicale riorganizzazione delle competenze visive. Anche se ingrigito, il mondo non aveva smesso di essere reale. Anzi, come forse sosterebbe Sloterdijk, il grigiore è la tonalità cromatica più importante per chi continua ad avere un interesse teorico per la realtà, e intende proseguire nell'esercizio paradossale di una «pesca notturna» senza scopo.

Bibliografia

R. Casati, *La scoperta dell'ombra. Da Platone a Galileo la storia di un enigma che ha affascinato le grandi menti dell'umanità*, Roma-Bari, Laterza, 2008.

L. Colonnelli, *La vita segreta dei colori. Storie di passione, arte, desiderio e altre sfumature*, Venezia, Marsilio, 2023.

M. Doran (a cura di), *Gespräche mit Cézanne*, Zürich, Diogenes, 1982.

J. Gasquet, *Cézanne. Dialogo di un'amicizia* (1921), Milano-Udine, Mimesis, 2010.

J.W. Goethe, *La teoria dei colori* (1810), Milano, il Saggiatore, 2008.

G.W.F. Hegel, *Lineamenti di filosofia del diritto* (1821), Roma-Bari, Laterza, 2000.

T. Macho, *Politik der Farben*, in «Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik» 4.1, «Farbstrategien», Berlin, Akademie, 2006, pp. 43-52.

M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione* (1945), Milano, Bompiani, 2003.

G. Minassian, *Zones grises. Quand les États perdent le contrôle*, Paris, CNRS, 2011.

O. Sacks, *Un antropologo su Marte*, Milano, Adelphi, 1995.

O. Sacks, *L'isola dei senza colore*, Milano, Adelphi, 1996.

P. Sloterdijk, *Scheintod im Denken. Von Philosophie und Wissenschaft als Übung*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 2010.

P. Sloterdijk, *Grigio. Il colore della contemporaneità*, Venezia, Marsilio, 2023.