



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DI FILOSOFIA, SOCIOLOGIA, PEDAGOGIA
E PSICOLOGIA APPLICATA

CORSO DI LAUREA IN FILOSOFIA

NISHIDA KITARŌ:
DAL DUALISMO ALL'UNITÀ DEL *LUOGO*
ATTRAVERSO L'ESPERIENZA ARTISTICA

Relatore:
Prof. Marcello Ghilardi

Laureando: Nicola Ceschiati

Matricola n. 1199397

ANNO ACCADEMICO 2021-22

INDICE

INTRODUZIONE	5
CAPITOLO I: Dal dualismo all'intuizione intellettuale	
1.1 Il problema del dualismo	7
1.2 La filosofia orientale	8
1.3 L'esperienza pura, il primo approccio all'unificazione del dualismo	9
1.4 Il pensiero e l'esperienza pura	12
1.5 La natura della volontà	14
1.6 L'intuizione intellettuale	18
1.7 L'autoconsapevolezza	20
CAPITOLO II: Dal luogo all'intuizione agente	
2.1 Il luogo del vero nulla	25
2.2 L'intuizione artistica e l'esperienza estetica secondo Nishida	28
2.3 L'esperienza artistica giapponese	34
CONCLUSIONE	43
BIBLIOGRAFIA	46

Introduzione

In questa tesi prenderò in considerazione alcuni dei temi fondamentali della filosofia di Nishida Kitarō (1870-1945) al fine di mettere in luce come il suo contributo si presenti come un'occasione per operare uno scarto differenziale rispetto ad alcune categorie classiche della filosofia occidentale. L'obbiettivo è quello di mostrare come attraverso l'esperienza artistica, elaborata dal filosofo, sia possibile raggiungere l'unificazione di soggetto e oggetto.

Come suggerisce il titolo, il percorso di analisi partirà con una breve trattazione di un problema fondamentale per la filosofia occidentale, ovvero il problema del dualismo. In Occidente infatti, salvo alcuni casi come per il pensiero di Spinoza, Hegel o Nietzsche, sussistono spesso varie forme di dualismo come quella tra soggetto-oggetto, mente-corpo, unità e molteplicità le quali non vengono mai a congiungersi o unificarsi, ma rimangono separate in una opposizione costante. Al fine di trovare una risoluzione è necessario operare uno scarto e provare ad estendere il concetto di filosofia con lo scopo di scorgere nuove possibilità come ad esempio l'esperienza offerta dalla filosofia orientale, nello specifico quella giapponese. In Giappone, un vero e proprio pensiero filosofico – nel senso occidentale del termine – inizia a formarsi negli ultimi anni dell'800 grazie ad un gruppo di intellettuali che, attraverso un processo di trasformazione della propria lingua, adottarono e coniarono termini al fine di tradurre i concetti e le forme di pensiero della filosofia occidentale ed è proprio in questo contesto che Nishida compare sulla scena filosofica. Dopo aver studiato i grandi pensatori occidentali e aver constatato le differenze concettuali e categoriali con le forme di pensiero orientali, in particolar modo con il buddhismo Zen, giunge alla consapevolezza di voler creare il proprio paradigma di pensiero, cercando di leggere il pensiero orientale attraverso le categorie occidentali e viceversa.

È attorno a questo punto che si concentra la prima parte della tesi: partendo dal concetto di *esperienza pura*, come si vedrà nel paragrafo 1.3, Nishida cerca per la prima volta di affrontare il complicato rapporto tra soggetto e oggetto, cercando una prima risoluzione del problema in questa forma primordiale di unificazione concettuale. Il concetto di *esperienza pura* è definito come quel tipo di esperienza che precede la consapevolezza dei sensi, ovvero un particolare modo di esperire che non è definito dal rapporto tra soggetto e oggetto, ma anzi lo precede e lo genera. Nei paragrafi successivi invece verrà mostrato come il pensatore cerchi di

rapportare questa particolare forma di esperienza con i concetti di pensiero e volontà constatando come questi, in ultima analisi, siano parti integranti dell'esperienza pura. Nel paragrafo 1.6 tratterà del concetto fondamentale di intuizione intellettuale (*chiteki chokkan*) che sintetizza la possibilità di cogliere la realtà per quello che è, e che si configura come l'atto unificante stesso nell'esperienza pura. Nell'ultimo paragrafo del primo capitolo si giunge infine a quello che sarà il punto di contatto tra la prima e la seconda parte del pensiero di Nishida: l'autoconsapevolezza (*jikaku*). Questo concetto si vedrà essere l'unione fra colui che conosce e ciò che è conosciuto, è quindi un'evoluzione del primordiale concetto di esperienza pura.

L'autoconsapevolezza è la chiave per la teorizzazione del concetto di *luogo* (*basho*) del quale si tratterà nel paragrafo 2 della seconda parte dell'elaborato. Parte nella quale verranno inoltre affrontati i temi relativi all'arte e alla possibilità che questa genera nei confronti della risoluzione del dualismo. Il luogo risulta essere un postulato logico e ontologico, un bacino dove tutto ha origine e tutto viene riflesso su se stesso e si presenta dunque come unificatore di ogni forma di dualismo. Questo si suddivide in tre livelli ognuno in rapporto dialettico con l'altro: il luogo dell'essere; il luogo del nulla relativo e il luogo del nulla assoluto (*zettai mu no basho*) che corrisponde all'orizzonte ultimo nel quale ogni cosa è resa possibile. A sua volta il luogo del nulla assoluto è composto da tre forme di intuizione: intuizione intellettuale, intuizione artistica e intuizione morale-religiosa che permettono l'unificazione dei dualismi nei vari gradi ontologici nel luogo. L'intuizione artistica in particolare verrà approfondita nel paragrafo 2.2 dove si vedrà essere di vitale importanza per la visione relativa all'arte di Nishida: questa infatti permette di oltrepassare il mero sapere oggettivo e di incarnarsi nell'atto pratico, l'intuizione è già sempre anche un'azione che infine si traduce nell'esperienza artistica. Nell'ultimo paragrafo, il 2.3, verrà affrontata la visione estetica giapponese e il suo rapporto con il buddhismo zen, al fine di mostrare il sottofondo culturale a cui Nishida si ispira per tutto il suo percorso speculativo. Verranno inoltre affrontati alcuni dei termini specifici come *kokoro*, *mono no aware*, *dō* e *yūgen* che vanno a definire lo spirito del Giappone e della sua visione estetica; alla fine del medesimo paragrafo, si troverà un'esemplificazione concreta del pensiero artistico nishidiano che ho ritrovato nell'esperienza del teatro *nō* e che ritengo sintetizzi a pieno il percorso di ricerca svolto in questa tesi.

CAPITOLO 1

Dal dualismo all'intuizione intellettuale

1.1 Il problema del dualismo

Nella storia del pensiero occidentale si riscontrano molti casi in cui un filosofo o una tradizione hanno insistito sull'opzione di un netto dualismo tra mente-corpo, soggetto-oggetto o tra unità e molteplicità. In particolare, tale opzione è stata accolta e sfruttata dalla tecnica moderna e contemporanea per la sua indubbia efficacia operativa e manipolativa. I termini di queste contrapposizioni sono ritenuti aprioristicamente irriducibili, inconciliabili e considerati come se fossero necessariamente in alternativa comportando l'esclusione di uno o l'altro elemento della coppia. In virtù di questa impossibilità di unificazione concettuale, per quanto riguarda il rapporto tra io e mondo, siamo portati ad osservare e concepire quest'ultimo come un ente distinto, separato e dunque diverso, dal nostro essere. Il soggetto si pone di fronte alla realtà considerandola come una cosa, e i fenomeni, a loro volta, sono visti come oggetti esterni offerti alle manipolazioni concettuali. Lo conferma il presupposto che il valore della filosofia in occidente, viene fatto dipendere esclusivamente da un certo uso del concetto nel rapporto tra essere e pensiero e tutto ciò che si pone al di fuori di questo postulato non può essere considerata filosofia. Ma nel momento in cui viene utilizzata una definizione più ampia, e vicina all'idea di un'inclinazione per il sapere in tutte le sue forme, allora è possibile scorgere esperienze di carattere filosofico estranee e affrontare la questione del dualismo attraverso un'ottica radicalmente diversa come viene fatto nella filosofia orientale¹. Ne possiamo vedere un'esemplificazione nel pensiero speculativo del filosofo giapponese Nishida Kitarō per il quale “il soggetto si trova ad essere partecipe di questa realtà ed è posto già da sempre in un rapporto di mutua determinazione con il mondo”.² La realtà così non si oppone al soggetto ma la circonda, e l'intenzionalità della coscienza viene ad

¹ Su questo tema cfr. M. Ghilardi, *La filosofia giapponese*, Scholé, Brescia, 2018, pp. 9-16.

² K. Nishida, *La logica del luogo e la visione religiosa del mondo*, tr. it. L'Epos, Palermo, 2005, cit., p. 24.

essere definita da un'intuizione pre-riflessiva dove l'unitarietà di soggetto e oggetto non è ancora stata infranta.

1.2 La filosofia orientale

Sorge dunque la questione di come identificare la filosofia orientale, infatti per parlarne bisogna considerare quello che è stato il dibattito relativo alla possibilità della filosofia di esistere al di fuori delle categorie occidentali³. Estendere la qualifica di “filosofia” a tutti gli stili e tradizioni in cui è espresso un pensiero umano può condurre ad una perdita del proprio senso, rendendo la stessa inutile. In verità possiamo intendere il pensiero orientale in termini filosofici, ma dobbiamo farlo seguendo il presupposto che applicare a tradizioni e culture differenti da quella europea alcune categorie che si sono formate e sedimentate in questa, è un'operazione euristica che ha lo scopo di porre un orientamento di base e una prima possibilità di approccio a sistemi concettuali diversi e distanti. In secondo luogo si corre il rischio di una “colonizzazione ermeneutica”, che nel cercare di aprire un passaggio per il dialogo con l'alterità finisce per neutralizzarla.⁴ Se si guarda ad una rigida definizione infatti, troviamo che la filosofia esiste al di fuori dell'occidente a partire dal momento in cui in diversi paesi dell'Asia si originano forme di pensiero che hanno alla base le categorie speculative europee, come avviene nel Giappone di fine Ottocento, ovvero nell'epoca Meiji (1868). In quell'epoca iniziò un processo, di cui gli intellettuali erano protagonisti, di trasformazione della lingua adottando e coniando nuovi termini e significati che fossero in grado di corrispondere a quelli che erano i termini chiave della filosofia occidentale. Il termine filosofia funge da esempio per la selezione dei *kanji* che venne fatta: inizialmente viene tradotto con *kikyūtetsuchi* letteralmente “ricerca del sapere e della saggezza”, successivamente viene tradotto con *kitetsugaku* e infine con *testugaku* dai *kanji* che significano “saggezza, chiarezza intellettuale” e “studio, sapere, insegnamento”.

La definizione di “filosofia giapponese” è suddivisa in diverse linee di indagine e ipotesi: nella prima arriva a definirsi come ricezione, studio, commento o analisi da parte degli intellettuali giapponesi del pensiero dei grandi pensatori occidentali; nella seconda a partire dal primo Novecento, grazie alla spinta di Nishida Kitarō e alla “scuola di Kyōto” che a lui fa capo, si comincia a intravedere una filosofia originale dove i concetti maturati ed espressi dagli intellettuali non si limitano ad essere una riproposizione o un commento di quelli occidentali, “ma hanno tentato vie originali di coniugazione di stili argomentativi, impianti categoriali ed esperienza concettuali tra Oriente ed Occidente”⁵.

³ Percorso iniziato da G. W. Leibniz (1646-1716), e proseguito da molti filosofi dell'Illuminismo, scoprendo il pensiero cinese.

⁴ Cfr. M. Ghilardi, *L'estetica giapponese moderna*, Morcelliana, Brescia, 2016, pp. 13-14.

⁵ M. Ghilardi, *La filosofia giapponese*, Scholé, Brescia, 2018, cit. p. 18.

Infine vi è una terza accezione del lemma “filosofia giapponese” che va ad indicare l’insieme di pensieri, riflessioni che si sono sviluppate prima dell’epoca Meiji, cioè tutta quella cultura che ha caratterizzato la storia giapponese prima della sua apertura al mondo a cui noi ci riferiamo col termine *Nihon shisō* ovvero “pensiero giapponese”. Qui possiamo trovare degli assunti e delle teorie argomentative che mostrano lo scarto rispetto a quelle che invece hanno prevalso nel mondo greco e che si sono sviluppate poi nel mondo occidentale. In primo luogo bisogna considerare la preferenza accordata all’idea di relazione intrinseca: due elementi che sono in rapporto l’uno con l’altro non sono considerati come entità autonome che formano dualismi inconciliabili, se vi è una relazione tra i due questo implica un loro sommarsi che li fa dipendere l’uno dall’altro. Un secondo aspetto è il differente approccio del rapporto “parte-tutto” dove il “tutto” non viene ad essere inteso come somma di parti, invece è la “parte” ad essere intesa come auto-determinazione dell’intero.

Questi presupposti del pensiero classico giapponese, in particolare quelli del buddhismo zen⁶, vengono a scontrarsi in definitiva con quelli del pensiero occidentale sopra citati. È in questo incontro di categorie di pensiero che Nishida cerca di trovare e creare il suo proprio paradigma dando forma ad una sua propria forma di filosofia speculativa che si fonda sul presupposto di dare luogo all’unificazione di questo dualismo irrisolto e cercando di leggere il pensiero orientale con le categorie occidentali, e viceversa come è ben esplicitato in questo passaggio:

“è certamente vero che abbiamo molto da ammirare e da imparare dal glorioso sviluppo della cultura occidentale che considera la forma come essere e il divenire come bene, [ma] al fondo della cultura orientale che ha nutrito i nostri padri per millenni non vi è forse nascosto qualcosa come il vedere la forma del senza forma, il sentire la voce del senza voce? Il nostro cuore non smette di anelare proprio a questo”.⁷

1.3 L’esperienza pura, il primo approccio all’unificazione del dualismo

La ricerca di questa unificazione – come ne parla lo stesso Nishida – inizia ad assumere concretezza dal primo libro pubblicato dal filosofo nel 1911 *Uno studio sul bene*. Il libro inizia dal presupposto che la visione scientifica, per come è data dalla fisica moderna, non riveli la realtà in sé. Prendiamo per esempio un albero: il fisico considera questo come una aggregazione di atomi e molecole, prive di colore e sapore. Nishida invece accetta come reale l’albero per come è dato. La conseguenza di questo rifiuto del realismo fisico

⁶ Cfr. cap. 2.3 dell’elaborato.

⁷ K. Nishida, *hataraku mono kara miru mono e*, [dall’agente al vedente, 1927], ora in *Nishida Kitarō zenshū* [Opere complete di Nishida Kitarō], Iwanami shoten, Tōkyō 2002-09 (prima ed. 1965), vol. IV, p. 6 (tr. it. Di T. Tosolini in *Introduzione a K. Nishida, La logica del luogo e la visione religiosa del mondo*, L’epos, Palermo 2005, p.82).

può essere un estremo soggettivismo o solipsismo. Per evitare questa conseguenza sostiene che:

“Fare esperienza significa conoscere il reale così com’è. È conoscere in conformità al reale tralasciando completamente ogni intromissione da parte nostra. Puro è in senso proprio lo stato dell’esperienza così com’è, senza nessuna aggiunta del discernimento riflessivo, dato che di solito a ciò che si dice esperienza si mescola in realtà qualche pensiero. Per questo l’esperienza pura è identica all’esperienza immediata”.⁸

Risulta chiaro che quando si fa esperienza diretta di qualcosa, e quindi si ha un’esperienza pura, non sono ancora presenti, e quindi non distinti, soggetto [*shu* 主] e oggetto [*kyaku* 客⁹] (i quali entrano in gioco in una seconda fase) e la conoscenza e il suo oggetto sono uniti. La natura di questa esperienza pura risulta però contraddittoria:

“Anche se si tratta di esperienza pura immediata, se consideriamo che essa è qualcosa di composto di esperienze passate o che in seguito la si può scomporre in elementi semplici, allora si può ben dire che sia complessa. Ma per quanto sia in questo senso complessa, nell’istante della sua attuazione l’esperienza pura è sempre un reale unico e semplice”.¹⁰

Ciò che rende l’esperienza pura tale è l’unificazione di quelle che sono le esperienze, non le singole tipologie di esperienze che risultano essere complesse, poiché è solo nell’unificazione che possiamo avere una forma pura e semplice di questa esperienza. Infatti, guardando all’esperienza pura, si nota che tutto in essa è differenziato, ma allo stesso tempo semplice e unico. Inoltre il punto focale della coscienza è sempre il presente e il suo ambito deve essere quello dell’attenzione, non verso qualcosa di particolare, ma rivolta ad uno stato che precede il dualismo di soggetto e oggetto e dove il pensiero non ha spazio per entrare. Ciò è visibile nel momento in cui noi ad esempio per comprendere il senso di un testo lo leggiamo con massimo impegno, o quando ripetiamo innumerevoli volte un esercizio per impararlo. In questo frangente noi viviamo una continuità di percezione, siamo per così dire, fusi, immedesimati nell’azione che stiamo facendo, e in questo modo usciamo, superandolo, dallo stato dualistico di soggetto e oggetto.

Possiamo dire dunque che la condizione originaria della coscienza sia uno sviluppo sistematico che risiede nell’unificazione della totalità, e finché questa unificazione resta rigorosa e la coscienza ha modo di svilupparsi spontaneamente noi ci troviamo nell’ambito dell’esperienza pura.

⁸ K. Nishida, *Uno studio sul bene*, tr. it. Mimesis, Milano-Udine 2017, cit., p. 17.

⁹ Nishida usa più termini che vengono tradotti in italiano con oggetto. Quando si tratta dell’oggetto in quanto correlativo del soggetto nel senso della filosofia occidentale moderna, ossia del termine giapponese *kyakkan*, in italiano si utilizzerà semplicemente *oggetto*. Per l’aggettivo *oggettuale* verrà sarà utilizzato come traduzione di *taishoteki*.

¹⁰ *Ivi*, cit., p. 19.

Nishida continua affermando che la coscienza in generale è impulsiva e, di concerto, che la volontà è la forma fondamentale di questa. Ne consegue che la forma dello sviluppo della coscienza e la sua tendenza unificante sarà necessariamente il fine della volontà: l'esperienza pura è lo stato più libero ed attivo della volontà.

Si potrebbe pensare che, poiché a fondamento della coscienza è stata posta la volontà, la condizione originaria dell'esperienza pura sia uno stato caotico e indifferenziato. Ma i sensi, ovvero l'attività percettiva, e i giudizi, ovvero l'attività del pensiero, derivano dalle differenziazioni dell'esperienza stessa, perciò tali differenziazioni non sono date da sensi e giudizi ma dall'esperienza, la quale possiede da sé un aspetto di differenziazione e non uno stato caotico. Sensi e giudizi si originano dal collegamento di una coscienza presente con una passata, ovvero si basano sull'atto unificante dell'esperienza pura che le unisce all'interno del grande sviluppo sistematico della coscienza.

“Ogni tipo di coscienza, dunque, nella misura in cui si trova in uno stato di rigorosa unificazione, è sempre esperienza pura, ossia semplicemente il reale. Quando invece l'unificazione viene infranta, quando cioè la coscienza presente entra in relazione con una coscienza d'altro tipo, allora nascono sensi e giudizi”.¹¹

Ciò che però viene messo in luce a seguito di questo ragionamento è che esperienza pura, dunque l'unificazione della coscienza, e sensi e giudizi, quindi la non unificazione di questa, in realtà rappresentano le due facce della stessa medaglia, che è la coscienza stessa; sono due modi di vedere la stessa cosa.

In sintesi, l'esperienza pura ha un'immediatezza pre-concettuale che soggiace a qualsiasi altra esperienza e fa sfociare la coscienza entro un mondo vasto e profondo, dove le azioni compiute dal soggetto sono vissute senza far ricorso a tutte quelle funzioni che mediano e delimitano la loro spontanea espressione, dunque un mondo creativo e dinamico in cui la progressione continua dell'attività cosciente vede rispecchiata la realtà così com'è. La realtà risulta visibile per quello che è solo nel momento in cui non tanto il soggetto fa esperienza di qualcosa, quanto piuttosto è anticipato dall'esperienza la quale anticipa le operazioni interpretative del soggetto, facendo in questo modo crollare tutte le barriere che intercorrono tra, usando dei termini kantiani, fenomeno e noumeno. In questo contesto si può constatare come la coscienza del soggetto sia “vuota”, ovvero priva di quei filtri concettuali attraverso cui essa analizza il reale e, allo stesso tempo, come la realtà possa rispecchiarsi e darsi alla coscienza dell'individuo senza subire distorsioni.

“l'esperienza pura viene ad essere identificata con quel fondamento o forza unificatrice che riunisce in sé, alla maniera di una fusione-nella-distinzione, sia il soggetto che percepisce che la realtà percepita”.¹²

¹¹ *Ivi*, cit., p. 25.

¹² K. Nishida, *La logica del luogo e la visione religiosa del mondo*, cit., p. 26.

Grazie a ciò possiamo considerare tutti i cambiamenti che avvengono nel mondo esterno come cambiamenti che avvengono all'interno della nostra coscienza, e quindi come un mutamento che avviene all'interno dell'esperienza pura.

1.4 Il pensiero e l'esperienza pura

Nel secondo capitolo di *Uno studio sul bene* Nishida inizia l'analisi del pensiero, ovvero dell'atto che determina e unifica le relazioni tra le rappresentazioni la cui forma più semplice è il giudizio. Questo è la determinazione della relazione tra due rappresentazioni, il loro collegamento. Dietro il giudizio però c'è sempre il reale dell'esperienza pura come fondamento, in base a cui è possibile il collegamento delle due rappresentazioni di soggetto e oggetto.

Il pensiero svolge un ruolo fondamentale in questa prima fase dell'analisi nishidiana in quanto il concetto del pensiero, non viene solo assorbito con una tipica accezione filosofica occidentale, ma viene fuso con lo spirito orientale del buddhismo zen. Questa unione porta con sé la problematica di accettare il pensiero, visto come atto unificante e attivo, e l'esperienza percettiva, vista come un processo passivo, che Nishida tenta di risolvere mostrando come il pensiero si sviluppa liberamente e si attua in uno stato di attenzione quasi del tutto non cosciente:

“ciò che fa progredire il pensiero non è un nostro atto arbitrario, il pensiero si sviluppa da sé. Quando, liberandoci completamente di noi stessi, siamo diventati tutt'uno con l'oggetto [*taishō*]¹³ o la questione del pensiero, quando, detto con più esattezza, ci siamo sprofondati in essi, per la prima volta compare l'attività del pensiero”.¹⁴

Il pensiero ha in sé le proprie regole ed è attivo a partire da sé, indipendentemente dalla nostra volontà. Ancora:

“quando l'atto unificante è realmente [*genjitsu*] attivo, deve essere non cosciente e quando se ne ha coscienza come di un oggetto [*taishō*], esso appartiene già al passato”.¹⁵

Per Nishida pensiero e immagini mentali non sono separate, poiché entrambe non sono indipendenti, ma intrecciate nell'ambito della sistematicità della coscienza. Il pensiero è la relazione della coscienza a immagini mentali e le immagini mentali sono il punto di partenza del pensiero; come notiamo pensiero e immagini mentali non sono separate e indipendenti, ma vi è sempre una relazione con l'intera coscienza.

¹³ In questo caso il termine giapponese usato per indicare oggetto è diverso. Ricollegandosi alla nota 2, con *taishō* si intende in questo caso *oggettuale*.

¹⁴ K. Nishida, *Uno studio sul bene*, cit., p. 29.

¹⁵ *Ivi.* cit., p. 30.

Per il filosofo inoltre il pensiero non ha solo una valenza soggettiva, non è solo reale nella coscienza individuale, ma possiede anche un senso oggettivo. Infatti la caratteristica fondante del pensiero è quella di mettere in luce la verità: nell'esperienza pura infatti, essendo tutto unito e indistinto, non esiste un vero o un falso, mentre una tale distinzione si dà nel pensiero. Se partiamo dal presupposto critico che non esiste realtà al di fuori dell'esperienza pura, possiamo arrivare, per il filosofo, a definire i termini di «oggetto», «realtà», «verità». Nella coscienza infatti il senso nasce dalla relazione con coscienze di tipo diverso, è determinato dal sistema in cui la coscienza entra a far parte e, in base al sistema in cui entra, produce sensi diversi.

Così noi consideriamo sempre come realtà oggettiva ciò che è più determinante all'interno del sistema della coscienza, cioè il sistema più ampio e profondo. Ciò che concorda con tale sistema noi lo consideriamo vero, ciò che invece si scontra, falso.

In seguito alla trattazione del rapporto tra esperienza pura e pensiero, che, come ha cercato di mostrare Nishida non sono completamente differenti, cerca di affrontare l'origine e l'esito del pensiero al fine di chiarire meglio la relazione con l'esperienza pura:

“credo che chiunque sia disposto a concedere che lo stato primitivo della nostra coscienza, oppure, qualora la coscienza si sviluppi, il suo stato immediato è sempre uno stato di esperienza pura.”¹⁶

Per capire allora perché sorga l'atto del pensiero dobbiamo partire dal presupposto, come sopra citato, che la coscienza in origine è un unico sistema il cui stato naturale è uno svilupparsi e compiersi spontaneamente; tuttavia nel processo appaiono contraddizioni e collisioni, da cui si origina il pensiero riflessivo; ma anche ciò che provoca contrasto è visto come punto di partenza di uno sviluppo sistematico ancora più grande, poiché si scopre essere uno stato ancora incompiuto di una grande unificazione. Il filosofo porta allora l'esempio del conoscere: quando la nostra esperienza diviene complessa, nascono molteplici associazioni e il corso naturale dell'esperienza viene impedito, allora noi cominciamo a riflettere. Alle spalle delle contraddizioni si trova la possibilità dell'unificazione e nel momento della soluzione di un problema si costituisce il punto di partenza per una grande unificazione. A questa dinamica deve accompagnarsi l'esecuzione, e anche il pensiero deve possedere un senso pratico e manifestarsi in essa: in altri termini il pensiero deve pervenire all'unificazione dell'esperienza pura.

Ne consegue che il pensiero non ha né contenuto né una forma diversi rispetto all'esperienza pura, semplicemente il pensiero è uno stato profondo ma incompleto dell'esperienza pura. Come abbiamo visto, l'esperienza non è meramente passiva, possiede un aspetto costitutivo ed universale, quindi si può ben dire che include in sé il pensiero. Se noi assumessimo che l'essenza del pensiero sia concreta e non astratta,

¹⁶ *Ivi.* cit., p. 33.

potremmo dire che l'esperienza pura è immediatamente pensiero: infatti, riprendendo il concetto dell'universale e del relativo di Hegel, dal punto di vista del pensiero concreto l'universalità del concetto è la forza unificante del reale concreto.

In altre parole dato che la nostra esperienza pura è uno sviluppo sistematico, la forza unificante che agisce a fondamento deve essere senz'altro l'universalità stessa del concetto. Solo quando l'unificazione viene astratta e quindi oggettivata, si mostra come una coscienza a parte, ma nel momento in cui avviene l'atto di unificazione è già perso. In virtù di ciò risulta chiaro che è il vero universale la forza potenziale dietro alla realizzazione del singolare, una forza interna ad esso che lo fa sviluppare, come può essere il seme nella pianta; ancora: il vero universale che è origine dell'unificazione nell'attività di pensiero deve essere una forza potenziale che rende identici il reale [*genjitsu*] singolare e il suo contenuto.

“Dove ha raggiunto il punto estremo del suo sviluppo, l'universale è il singolare. In questo senso allora ciò che di solito viene detto sensazione o percezione è un universale estremamente povero di contenuto, mentre qualcosa come l'intuizione ricolma di profondi significati di un pittore forse si può dire sia veramente singolare”.¹⁷

Da queste considerazioni deriva una delle frasi più celebri di Nishida che chiude il capitolo sul pensiero e che sta a fondamento di tutta la prima parte della sua filosofia, ovvero: “Non è che essendoci l'individuo c'è l'esperienza, ma essendoci l'esperienza c'è l'individuo”.¹⁸ Questa frase ha un'importanza elevata perché porta il pensiero di Nishida ad approdare ad una sorta di nuova rivoluzione copernicana, dove il rapporto tra soggetto e oggetto viene nuovamente sovvertito, se non addirittura superato.

1.5 La natura della volontà

Spesso la volontà ha come fine un movimento, ma essendo un fenomeno psichico, la volontà è di per sé una dinamica di movimento diversa da quella del mondo esterno. Non necessita dunque del movimento fisico per essere tale, basta infatti il rammentare un ricordo per iniziare un movimento, ovvero basta spostare l'attenzione da un'immagine ad un'altra e il movimento si accompagna spontaneamente.¹⁹ Volere una cosa significa infine dirigere l'attenzione su di essa, chiaramente non è che questo stato è limitato alla volontà, il suo ambito è infatti più ampio.

Si può dire che la volontà sia:

¹⁷ *Ivi*, cit., p. 36.

¹⁸ *Ivi*, cit., p. 36.

¹⁹ In questo passaggio si ritiene la volontà come una particolare forma di forza, ma in realtà non è altro che l'esperienza del passaggio da un'immagine mentale a un'altra.

“uno stato di attenzione riferito a un sistema di rappresentazioni di movimento, ossia c'è volontà quando il sistema delle rappresentazioni di movimento occupa la coscienza, quando noi siamo un tutt'uno con essa.”²⁰

La coscienza è sistematica e le rappresentazioni non si verificano mai in maniera isolata, ma appartengono a qualche sistema, ne consegue che a seconda del sistema una rappresentazione può essere oggetto [*taishō*] della conoscenza o fine della volontà. Se per esempio ricordiamo un libro, e lo associamo a delle circostanze del mondo esterno è considerato un oggetto della conoscenza, ma se viene associato ad un movimento, come può essere quello di sfogliarne le pagine, allora diventa un fine della volontà. Risulta chiaro allora che in prima analisi qualunque cosa non rientri nell'evoluzione sistematica delle rappresentazioni del proprio movimento non diventa un fine della volontà. Il desiderio, motore della volontà²¹, ha come elementi caratteristici i forti sentimenti e le sensazioni di tensione: per i primi il sistema delle rappresentazioni di movimento si basa sugli istinti vitali per noi più forti, mentre le sensazioni di tensione sono le sensazioni muscolari che accompagnano i movimenti. Non si può quindi affermare che ricordare un movimento implichi già di per sé anche il volerlo, poiché le rappresentazioni di movimento non occupano ancora l'intera coscienza; ma nel momento in cui diventano un tutt'uno con essa, allora subito ne consegue l'esecuzione della volontà. Allora c'è da definire la differenza tra il sistema delle rappresentazioni di movimento e il sistema delle rappresentazioni della conoscenza. Se ricerchiamo l'origine dello sviluppo della conoscenza, scopriamo che una differenza non c'è: il nostro organismo in origine ha come presupposto il perseguimento dei diversi movimenti in vista del mantenimento della vita e siccome la coscienza sorge in corrispondenza di tali movimenti istintivi, il suo stato originario è più impulsivo che percettivo. Ma poiché col susseguirsi dell'accumulo delle esperienze si possono fare diverse associazioni, in fine, sorgono due sistemi: uno che mette a fondamento il nucleo percettivo e uno che mette a fondo quello motorio. “Però, per quanto li si distingua, non diventeranno mai due sistemi di tipo diverso”²², i fenomeni psichici concreti infatti possiedono necessariamente entrambi gli aspetti, conoscenza e volontà altro non sono che l'analisi di uno stesso fenomeno ma in maniera di volta in volta più marcata. Possiamo dire allora che rappresentazioni di movimento e di

²⁰ *Ivi*, cit., p. 38.

²¹ Qui Nishida riprende un importante concetto espresso da Locke cfr. *Saggio sull'intelligenza umana*, Laterza, 2003, dove, dopo aver ragionato sull'idea di movimento, il filosofo giunge alla considerazione che la Volontà è il potere della mente di cominciare o interrompere un'azione: “l'idea della libertà è l'idea del potere che un agente ha di fare o tralasciare qualunque azione particolare, secondo la determinazione o pensiero della sua mente, la quale preferisce una cosa o l'altra” (cit. p. 256) e il Volere è l'esercizio di questo potere. Inoltre fondamentale per lui è l'idea che a spingere la volontà sia il disagio e/o il desiderio, ovvero la mancanza di un qualche bene a cui noi tendiamo.

²² *Ivi*, cit., p. 39.

conoscenza non sono di tipo completamente diverso e, di conseguenza, che la distinzione tra volontà e conoscenza è solo relativa.²³

Nonostante sia stato dimostrato che queste due rappresentazioni siano in fondo del medesimo tipo è altrettanto chiaro che se si cerca di pensare separando soggetto e oggetto, probabilmente si opererà una distinzione per cui nella conoscenza viene sottomesso il soggetto all'oggetto e nella volontà l'oggetto al soggetto. Bisogna dunque approfondire nel dettaglio la natura di soggetto e oggetto e la loro relazione: quando conosciamo assumiamo un'ipotesi e poi la consideriamo alla luce del reale, nel momento in cui questa ipotesi coincide con i cosiddetti "oggetti", riteniamo che essa sia verità, e quindi crediamo di aver conosciuto la verità di quel tale oggetto. Allo stesso modo nel caso dei movimenti volontari, la presenza di un desiderio non giustifica una immediata esecuzione della volontà; si passa all'esecuzione del desiderio solo dopo aver considerato questo in relazione al reale oggettivo e dopo averne conosciuta l'appropriatezza e la possibilità.

Questo significa che il desiderio può realizzarsi solo coincidendo con l'oggetto; più la volontà è lontana dall'oggetto, più diventa inefficace, mentre più si avvicina più è efficace. Quando si vuole realizzare un fine elevato e distante dal reale bisogna pensare a diversi mezzi e procedere in conformità con essi, fare questo significa cercare l'armonia con l'oggetto, mentre nel caso in cui il fine è estremamente vicino al reale come nelle azioni abituali il desiderio si realizza immediatamente. Anche il pensiero è una tipologia di atto appercettivo, è una volontà interiore che si fonda su un bisogno conoscitivo. L'aver realizzato un fine del pensiero è come la realizzazione di una fine della volontà, la differenza sta nel fatto che la volontà modifica il reale oggettivo in base al mio ideale, mentre il pensiero modifica il mio ideale in base al reale oggettivo.²⁴ "La verità non è qualcosa che noi dobbiamo produrre, bensì qualcosa in accordo a cui dobbiamo pensare"²⁵ A questo punto non si deve pensare che la verità esista in maniera del tutto separata dal soggetto, ma anzi dal punto di vista dell'esperienza pura l'oggetto è sempre collegato e mai separato dal soggetto. La verità assume il ruolo di aver unificato il reale empirico, e quindi il sistema di rappresentazioni dal valore più alto e comprensivo risulta essere la verità oggettiva. Ecco che la conoscenza della verità si mostra come unificazione della nostra esperienza soggettiva con quella del mondo fenomenico, procedendo da un'unificazione piccola ad una grande. Se noi consideriamo poi che questo atto di unificazione corrisponde al nostro vero sé, allora possiamo dire che conoscere la verità significa seguire e realizzare un grande sé. In questo modo, con l'approfondirsi della

²³ Il sentimento del dolore e del piacere, che sono caratteristici della volontà, sono sempre collegati all'atto conoscitivo; allo stesso modo se consideriamo soggettivamente la conoscenza, questa può essere vista come lo sviluppo di una forza potenziale interiore.

²⁴ In altri termini: la volontà produce, il pensiero trova.

²⁵ *Ivi*, cit., p. 41.

conoscenza, l'attività del sé ha modo di estendersi e quello che fino a quel momento era non-sé, viene ad entrare nel sistema del sé.

In breve, assumendo che i mutamenti del mondo esterno sono anche i mutamenti che avvengono nel mondo coscienziale, ovvero all'interno dell'esperienza pura, e considerando l'esserci o meno di condizioni come una differenza di grado, allora risulta chiaro che la realizzazione conoscitiva e volitiva hanno in ultima istanza una natura identica. Possiamo dire che di solito la volontà è libera, libertà che per Nishida corrisponde allo "sviluppo sistematico della coscienza e per questo anche la coscienza può essere detta libera in circostanza uguali".²⁶ In base a ciò riteniamo di poter desiderare liberamente qualunque cosa, ma questo concretamente significa soltanto che desiderare è per noi possibile: difatti non è l'io a produrre desideri, bensì gli impulsi reali sono l'io.

Si denota che volontà e conoscenza non hanno una differenza assoluta, pensare la differenza infatti è un dogma esterno, poiché entrambe sono un processo in cui un qualcosa di universale realizza sé stesso in maniera sistematica. Il punto in cui questa sistematicità culmina è considerata verità e insieme anche realizzazione pratica, in questo modo si crea una continuità dove conoscenza e volontà non sono separate. Ciò viene sintetizzato come se fosse una formula matematica in: "sapere uguale [*soku*]²⁷ agire". Successivamente però accade che nel corso dello sviluppo della coscienza, per un aspetto a causa della collisione di diversi sistemi e dall'altro perché si progredisce verso una più grande unificazione, si crea una distinzione tra ideale e reale con la separazione e divisione di mondo soggettivo e mondo oggettivo. Divisione che dà luogo all'idea che la volontà implichi un andare dal soggetto all'oggetto, mentre la conoscenza un venire dall'oggetto al soggetto. A questo punto risulta chiaro, come per il pensiero, che la differenza tra conoscenza e volontà nasce nel momento in cui soggetto e oggetto si separano uno dall'altro e si viene a perdere lo stato unificato dell'esperienza pura: sia i desideri nella volontà, sia i pensieri nella conoscenza sono stati di non-unificazione in cui l'ideale si è separato dal reale. La cosiddetta verità è pensiero in armonia col reale, e che deve essere realizzabile.

Nishida ritiene che "la realizzazione della volontà o l'apice della verità significano il raggiungimento dello stato di unificazione dell'esperienza pura a partire da uno stato di non-unificazione"²⁸. In questo modo, è evidente il pensare in questi termini il realizzarsi della volontà, ma la verità invece, richiede un chiarimento ulteriore. Il filosofo infatti intende la verità come ciò che è più vicino al reale dell'esperienza concreta: l'apice della

²⁶ *Ivi*, cit., p. 43.

²⁷ Nishida traduce in questo caso *soku* con il segno matematico di =, per questo si è scelto di usarlo come traduzione in questo testo. *Soku* però risulta un termine dalla traduzione complessa: può venire tradotto infatti con "immediatamente, ovvero, cioè, ossia", ma anche "d'altra parte, eppure, invece". Inoltre in questo passaggio risuona un concetto caro al pensatore neoconfuciano Wang Yangming che sosteneva l'idea dell'unione di sapere e agire.

²⁸ *Ivi*, cit., p.45.

verità deve essere il più concreto e immediato reale, che è anche l'origine di ogni verità, mentre quella che viene comunemente intesa come "verità" è qualcosa di astratto che si costruisce a partire da qui. Questa seconda verità è l'unificazione dei concetti astratti, e quindi non del tutto "reale" com'è invece la vera unificazione che sta nel reale immediato dell'esperienza pura. "La verità perfetta è individuale e reale [*genjitsuteki*] e per questo non è esprimibile nel linguaggio"²⁹.

In conclusione affermiamo che ciò che viene chiamata attività della volontà altro non è che la presenza di una esperienza immediata dove soggetto e oggetto sono sprofondati l'uno nell'altro e dove il mondo è unico reale, creando in questo modo una unificazione della coscienza con questo reale e dove ha luogo poi la verità in quanto tale.

Relativamente alla volontà Nishida deve molto al pensiero di Schopenhauer: il filosofo infatti riprende la centralità della volontà, concetto fondamentale che ritroviamo nel *Primato della volontà* dove risulta evidente l'importanza di questa nella vita di ogni individuo. Schopenhauer infatti ritiene che il primato della volontà sull'intelletto nell'essere umano rappresenta un dogma fondamentale: questo deriva dal presupposto che l'essenza in sé dell'uomo, il suo vero centro focale ed elemento inamovibile, è la volontà, mentre la conoscenza, che ha un puro valore strumentale finalizzato all'oggettivazione, anche della volontà stessa, è un di cui, un qualcosa di secondario e accidentale.

Infatti: "il carattere originario della volontà e la sua radicale diversità dall'intelletto si manifestano anche nell'estrema semplicità delle sue funzioni, che ne mettono in luce la natura elementare."³⁰ Quello che Schopenhauer vuole dimostrare è che il primato della volontà parte già dal corpo, dalle emozioni e dagli istinti primari, i quali sono immediati e non determinati dal ragionamento o da costruzioni complesse come per l'intelletto.

1.6 L'intuizione intellettuale

Nel quarto capitolo della prima parte di *Uno studio sul bene* Nishida giunge ad uno dei punti salienti della sua filosofia, ovvero la determinazione dell'intuizione intellettuale (*chiteki chokkan*³¹) anche se il termine verrà poi superato da altre nozioni più mature e comprensive quali «autoconsapevolezza» (*jikaku*), «intuizione agente» (*kōiteki chokkan*)

²⁹ Ivi, p. 45. Questa citazione sembra richiama la proposizione 7, aforisma conclusivo che il filosofo Ludwig Wittgenstein usò nel *Tractatus Logico-Philosophicus*, Einaudi, 2009, pp. 109: "Su ciò di cui non si può parlare, si deve tacere" in riferimento al fatto che nemmeno la filosofia può giungere a spiegare o comprendere a pieno la totalità e complessità dei fenomeni e di conseguenza tutto ciò che possiamo fare è provarne la sensazione poiché incapaci di trasportarla in parole.

³⁰ A. Schopenhauer, *Il primato della volontà*, Adelphi, Milano, 2002, p. 53.

³¹ Il termine viene tradotto da *intellektuelle Anschauung* con il termine *chiteki chokkan*, ossia intuizione conoscitiva. Nonostante il riferimento al termine tedesco è stato scelto di mantenere il significato di *intuizione intellettuale*.

o «luogo del nulla assoluto» (*zettai mu no basho*), il senso primordiale e fondamentale della “possibilità di cogliere la realtà per quello che è”, resta vitale per tutta la progressione del pensiero. Nell’incipit del capitolo viene affermato:

“Ciò che io qui chiamo «intuizione intellettuale» [*chiteki chokkan* 知的直感], *intellektuelle Anschauung*, è l’intuizione del cosiddetto «ideale», di qualcosa che di solito si dice stia oltre l’esperienza. È l’intuizione di qualcosa che si può conoscere dialetticamente, ad esempio l’intuizione di un artista (*bijutstuka*³²) o di una personalità religiosa (*shūkyōka*). In quanto intuizione è identica alla normale percezione, ma nel suo contenuto è di gran lunga più ricca e profonda”³³

Per il filosofo intuizione intellettuale e percezione si muovono sullo stesso piano e sono dunque fenomeni dello stesso genere, sebbene abbiano ontologicamente un valore qualitativo diverso, l’intuizione infatti permette di “vedere la realtà” in maniera immediata. “La categoria di intuizione indica qui l’attività originaria con cui il pensiero pone e pensa se stesso. Si tratta di un sapere interiore, non comunicabile se non in forma mediata”³⁴. L’intuizione allora si scopre essere qualcosa che ha ampliato e approfondito il nostro stato di esperienza pura, è manifestazione di una grande unificazione nello sviluppo del sistema della coscienza, o meglio, è lo stato più unificato della coscienza. Questo stato può essere identificato ad esempio nel conseguimento di un nuovo pensiero da parte di uno studioso, o di un impulso artistico (*bijutsuka*) ovvero quando per un pittore arriva l’ispirazione e il pennello si muove da solo, o di un nuovo risveglio da parte di una personalità religiosa. Come sostiene Nishida: “la vera intuizione intellettuale è l’atto unificante stesso nell’esperienza pura, è il coglimento della vita, cioè la vera intuizione intellettuale è qualcosa come la maestria artigianale (*gijutsu*), meglio, è qualcosa come lo spirito dell’arte (*bijutsu*)”³⁵. L’intuizione allora risulta l’appropriazione diretta, la presa di coscienza di quest’unica cosa, inoltre questa intuizione non si verifica solo nel caso della grande arte, infatti è un fenomeno estremamente normale che riguarda anche le più piccole azioni quotidiane³⁶.

Parlando di intuizione intellettuale pensiamo che si tratti di un atto del soggetto, mentre questo stato è tale perché ha trasceso soggetto e oggetto e di conseguenza possiamo affermare che la contrapposizione tra i due deriva proprio da questa unificazione; basta pensare allo spirito di un dipinto dove pur essendo questo diverso dalle singole cose

³² Per indicare il termine *artista* Nishida usa due termini, *geijutsuka* e *bijutsuka*; allo stesso modo per il termine *arte* sono impiegati *geijutsu* e *bijutsu*.

³³ K. Nishida, *Uno studio sul bene*, cit. p. 49.

³⁴ M. Ghilardi, *L'intuizione intellettuale nel pensiero di Nishida Kitarō*, in «Il Pensiero», LXI, n. 1, 2022, a cura di Giannino Di Tommaso e Rocco Ronchi, pp. 231-248.

³⁵ K. Nishida, *Uno studio sul bene*, cit. p. 52.

³⁶ Per la psicologia questi atti sono semplicemente abitudini o atti organici, ma qui Nishida sta affrontando il problema secondo la logica dell’esperienza pura, di conseguenza si tratta dello stato dell’unità di soggetto e oggetto e della fusione della coscienza e della volontà, non di dinamiche psicofisiche.

rappresentate, non è separato da esse. D'altronde il vero universale e il vero particolare non stanno in contraddizione tra loro, al contrario: è proprio attraverso la determinazione singolare che si può manifestare il vero universale.

L'intuizione intellettuale sta, inoltre, alla base del pensiero: infatti, come detto precedentemente, il pensiero è un tipo di sistema e all'origine di esso deve stare un'intuizione unificante. Nel pensiero l'intuizione del genio si differenzia solo nella quantità e non nella qualità rispetto al pensiero normale, l'intuizione geniale infatti non è altro che l'intuizione di un'unificazione sulla quale si costruisce il pensiero. Allo stesso modo, anche la volontà possiede alla base un'intuizione intellettuale, poiché “volere qualcosa significa intuire lo stato di unità di soggetto e oggetto”³⁷ e di conseguenza il suo progresso consiste nello sviluppo e compimento della stessa unificazione intuitiva, la realizzazione di questo è il fine della volontà.

Sorge naturale allora il pensiero di considerare il soggetto come parte attiva della volontà, ma in realtà il sé non è qualcosa che esiste a parte, anzi il vero sé è l'intuizione unificante stessa. In questo senso al centro del movimento c'è la quiete, si può dire di agire senza agire. Questa citazione richiama il profondo spirito religioso del buddhismo zen, elemento fondamentale per la costruzione della filosofia nishidiana: la religione infatti è per il pensatore, insieme all'arte, l'ambito privilegiato per il confronto con l'intuizione intellettuale. Il vero risveglio [*kakugo* 覚悟] religioso, non consiste in una astratta conoscenza che ha il suo fondamento nel pensiero, né semplicemente un sentimento fine a se stesso. Il risveglio è ciò che Nishida definisce l'appropriazione spontanea della profonda unificazione che sta alla radice di conoscenza e volontà, in altri termini è un tipo di intuizione intellettuale, il coglimento profondo della vita. Il risveglio è alla base di ogni attività e appagamento.

1.7 L'autoconsapevolezza

Dopo la pubblicazione di *Uno studio sul bene* Nishida riceve da un lato un immediato riconoscimento per la sua filosofia innovativa, come afferma Takahashi Satomi³⁸ nel suo articolo di recensione uscito nel 1912:

“se mi fosse stato chiesto se esistesse o meno un'opera filosofica scritta dai giapponesi prima della pubblicazione di *Uno studio sul bene* avrei esitato e dato solo una risposta ambigua ed essa. Ma dopo la pubblicazione di questo libro, posso rispondere con sicurezza alla domanda senza esitazione: sì, lo facciamo. Che questo libro sia veramente un lavoro filosofico è per me evidente”³⁹.

³⁷ K. Nishida, *Uno studio sul bene*, cit. p. 54.

³⁸ Takahashi (1886-1964) fu il primo studente ad apprezzare la filosofia nishidiana nata in *Uno studio sul bene*, e successivamente ha contribuito allo sviluppo critico del pensiero più maturo di Nishida.

³⁹ M. Yusa, *Reflection of Nishida's studies*, Eastern Buddhist Society, 1995, Vol. 4, No. 4 (Jan., 1955), pp. 345-359.

Nonostante questo, dall'altro lato, Nishida non è soddisfatto della sua prima opera anche per il fatto di aver ricevuto delle critiche che ritengono il suo pensiero ancora troppo legato allo psicologismo, spingendolo così ad affrontare i testi della tradizione neokantiana e fenomenologica attraverso le quali cercherà di giungere ad un linguaggio più specifico e a una filosofia più onnicomprensiva. Infatti i temi e i concetti che vengono trattati nel primo libro permangono come un *leitmotif* nelle sue successive opere; tutto quello che cambia è l'approfondimento e il perfezionamento del linguaggio utilizzato per ricercarli nell'ottica di una speculativa risoluzione del dualismo. Successivamente a questo libro Nishida procede con una produzione di saggi il cui unico scopo era quello di cercare di spiegare meglio i concetti espressi nel primo libro, in particolar modo il concetto di intuizione che verrà approfondito nel saggio del 1917 «intuizione» (*chokkan* 直観) e «riflessione» (*hansei* 反省). Questi due concetti possono essere intesi solo in virtù del concetto di autoconsapevolezza (*jikaku*⁴⁰) che costituisce l'evoluzione del concetto, ormai abbandonato nei termini ma non nel senso, dell'esperienza pura.

“Questa triade concettuale rappresenta la nuova modalità in base alla quale viene pensato il rapporto tra io e mondo, nel costante tentativo di guadagnare l'immediatezza originaria risalendo a monte della dicotomia tra soggetto e oggetto”⁴¹.

Riflessione e intuizione sono entrambe forme della coscienza, ma se l'intuizione è caratterizzata da una visione diretta della realtà, la riflessione invece coincide con una percezione indiretta di questa, come se fosse una coscienza che in maniera disinteressata, analizza gli aspetti dell'esperienza pura. L'unione fra colui che conosce e ciò che è conosciuto viene scoperto da Nishida proprio nell'autoconsapevolezza⁴², ovvero quel processo tramite cui il sé oggettivizza la propria attività e la riflette in sé. Se l'esperienza pura rappresenta quel sostrato inoggettivabile ed universale che sta a priori di ogni distinzione di soggetto e oggetto, nel momento in cui viene a coincidere con l'atto di un particolare individuo, questa assume le caratteristiche dell'autoconsapevolezza. Come afferma Nishida:

“intuizione è la coscienza di uno sviluppo ininterrotto, della realtà così com'è, dove soggetto e oggetto non sono ancora divisi e dove chi conosce e ciò che è conosciuto sono uno. Riflessione è la coscienza che, stando al di fuori di questo sviluppo si gira e la osserva (...). Quando l'autoconsapevolezza del sé pone

⁴⁰Il termine *jikaku* si compone del carattere *ji* 自 (“sé, se stesso, auto-”) e *kaku* 覚 (“risveglio, consapevolezza, comprensione”). In inglese viene tradotto con *self-consciousness* o *self-awareness*.

⁴¹M. Ghilardi, *L'intuizione intellettuale in Nishida*, in "Il pensiero", 2022, in fase di pubblicazione.

⁴²Nishida preferisce usare *jikaku* (autoconsapevolezza) al posto di *jikoishiki* (autocoscienza) poiché ciò che marca la differenza tra i due è la caratterizzazione del primo termine che sottolinea l'inseparabile rapporto del pensatore con il pensiero del buddhismo zen, a differenza della mera traduzione in giapponese del termine occidentale autocoscienza.

questa sua attività come oggetto e riflette su di essa, questa riflessione è l'autentico processo dello sviluppo del sé e come tale il suo ininterrotto sviluppo; non è un qualcosa di accidentale, ma l'intrinseca natura della coscienza stessa"⁴³.

Per Nishida il carattere peculiare di questa autoconsapevolezza non è da ritrovare nel postulare un'attività conoscitiva nella quale un "io" si divide e si va a scontrare con un "non-io" come era per Fichte. Anzi, il carattere dell'autoconsapevolezza manifesta una coincidenza tra il sé che riflette e lo stesso sé su cui avviene la riflessione, dunque su colui che conosce e sul conosciuto. L'autoconsapevolezza è il sé che vede il sé nel sé, o in altri termini un sé che conosce se stesso in se stesso: "la vera realtà si risveglia a se stessa ed è risvegliata da noi. In *jikaku* l'oggetto ed il soggetto del risveglio sono uno"⁴⁴. In questo modo si rende possibile il riconoscimento che la realtà viene vista per quello che è e per come dovrebbe essere; in questa sua attività il sé riflette il mondo in cui esso è inserito e allo stesso tempo questo mondo si riflette nel sé come una delle sue forme del conoscere. Il sé risulta avere una continuità che può venire intesa come una progressione interna della coscienza che ha come principio d'identità "io sono io", il quale non corrisponde ad un giudizio statico e isolato, ma coincide piuttosto con una attività sempre in sviluppo e movimento.

Per riuscire però ad affrontare queste riflessioni relative all'autoconsapevolezza Nishida si distacca da due grandi tradizioni che hanno dato forma a delle categorie di vitale importanza per la filosofia: quella aristotelica, che vede il soggetto di una proposizione come l'insieme delle condizioni di cui vengono predicate tutte le cose mentre questo non diventa predicato di nessuna, e quella kantiana che invece intende il predicato come ciò che non può diventare soggetto di una proposizione in quanto esso è il risultato di una attività sintetica a priori, per prendere, anche questa volta, una strada del tutto personale. Questo percorso "capovolge sia la priorità data alla sostanza aristotelica che quella attribuita al soggetto conoscente kantiano trasformando il concetto di predicato in quello di soggetto"⁴⁵. Nishida afferma che il soggetto può arrivare a conoscere e determinare se stesso solo in virtù delle sue predicazioni e determinazioni come un "questo o quello" e ciò accade perché nel momento in cui la coscienza vede se stessa intendere un qualcosa, diviene consapevole di fare da *medium* attraverso cui il sé assume una propria identità. Ma sebbene la coscienza sia autoconsapevole, quando viene incarnata in un individuo particolare in cui essa agisce, essa non può mai diventare il luogo o l'orizzonte universale della propria identità: infatti quando la coscienza

⁴³ In, *Nishida Kitarō zenshū (Opere complete di Nishida Kitarō)* Iwanami Shoten, Tokyo 1947-1953, p. 15.

⁴⁴ M. Abe, *Introduction*, in K. Nishida, *An Inquiry into the good*, trad. ingl., M. Abe, C. Ives, Yale University Press, New Haven 1990, p. XXXI, n. 15.

⁴⁵ K. Nishida, *La logica del luogo e la visione religiosa del mondo*, cit. p. 31.

percepisce il noema, questo noema non è un oggetto come un altro, ma è un qualcosa, ovvero il sé che arriva a trascendere le profondità della coscienza.

L'autoconsapevolezza risulta allora l'elemento chiave per un altro grande passo della filosofia nishidiana, ovvero la teorizzazione del concetto di "Luogo" (*basho* 場所), cioè di quell'universale che avvolge e contiene in sé ogni particolare e al cui interno è possibile ogni attività conoscitiva.

Capitolo II

Dal luogo all'intuizione agente

2.1 Il Luogo del vero nulla

Dopo aver compreso i punti deboli di *Uno studio sul bene* e aver teorizzato l'intuizione intellettuale Nishida attraversa un periodo di studio e rielaborazione dei concetti, in particolare quello dell'esperienza pura. Troviamo il primo passo in questa direzione nel libro successivo a quello sopra citato, ovvero *Pensiero ed esperienza vissuta corporea* del 1914, dove compare il saggio *La comprensione della logica e della matematica* nel quale il filosofo si appropria del concetto di "insieme finito" di Dedekind, secondo il quale: "un sistema S si dice infinito se è simile a una sua parte propria"⁴⁶. In questo modo Nishida fa suo il concetto di un sistema autorappresentativo affermando che "quando un certo sistema è in grado di rispecchiare se stesso in se stesso, allora è infinito"⁴⁷, in altri termini, è come un'immagine che si rispecchia tra due specchi. Inizialmente questo concetto viene sviluppato nell'opera *Intuizione e riflessione nell'autoconsapevolezza*, che si cristallizza, come precedentemente abbiamo visto, nell'autoconsapevolezza (*jikaku*) con il quale il filosofo cerca di riarticolare il rapporto tra l'intuizione e la riflessione. Come si vedrà poi nel testo del 1917, "l'autoconsapevolezza permette a Nishida di delineare l'attività della coscienza come un processo dinamico infinito riconducibile in ultima istanza ad una volontà assolutamente libera".⁴⁸

La svolta avviene, come scrive lo stesso autore, quando approda in *Dall'agente al vedente* al concetto di *luogo* "tramite la filosofia greca e realizzando un completo capovolgimento"⁴⁹. Infatti più che di Aristotele, è debitore di Platone e Plotino, come appare chiaro nel rimando alla *chōra*⁵⁰ del *Timeo* dalla quale il luogo sembra carpire alcune delle caratteristiche fondamentali: infatti, come afferma Derrida relativamente alla

⁴⁶ J. W. R. Dedekind, *Scritti sui fondamenti della matematica*, a cura di F. Gana, Bibliopolis, Napoli, 1982, p. 98.

⁴⁷ K. Nishida, *Luogo*, cit., p. 15.

⁴⁸ *Ivi*, p. 15.

⁴⁹ K. Nishida, *Uno studio sul bene*, cit., p. 7.

⁵⁰ La *chōra* è un termine che appare nel *Timeo* di Platone e si presenta in una maniera del tutto diversa dalle categorie del tempo: queste procedevano da un *logos* legittimo e stabile, non come la *chōra*, che procede invece da un ragionamento ibrido, quasi corrotto.

chōra: “La *chōra* non è né “sensibile” né “intelligibile”, ma appartiene ad un terzo genere”⁵¹.

La differenza dunque rispetto alla prima formulazione dell’autoconsapevolezza, per cui il sé vede dentro sé, consiste nel fatto che Nishida ripropone la relazione tra sé vedente (il soggetto) e il sé visto (l’oggetto) dal presupposto di una nuova concezione dell’entro sé in quanto *luogo*. Innanzitutto questo nuovo entro sé è il luogo del gioco di soggetto e oggetto, dunque qualcosa che non è né l’uno né l’altro, che è del tutto inoggettivabile, “difficile e oscuro”, dove all’interno possono essere sia Io che non-Io, dunque qualcosa che sembra appartenere a quel *triton genos* di cui parlava Platone. Il *basho*, così come la *chōra* non è né forma né materia, anzi è un concetto nel quale si risolvono e cadono queste forme di opposizione. Il luogo risulta essere il campo dove le dicotomie appaiono, ma anche lo spazio in cui queste tensioni si sciolgono poiché riassorbite dallo sfondo nel quale si verificano:

“Il *luogo* corrisponde a quell’orizzonte incondizionato ed infinito che contiene e costituisce ogni forma o figura e, nel contempo, questa stessa forma non è altro che una determinazione e concretizzazione del *luogo* stesso”⁵².

Tentando di esemplificare questo concetto potremo dire che come nel giudizio “il rosso è un colore”, la relazione tra soggetto “rosso” e il predicato “colore” non consiste in due concetti a parte che devono poi successivamente essere uniti in una qualche maniera: al contrario, essi si implicano a vicenda fin dall’inizio. Infatti il “rosso” implica un riferimento ad un colore, mentre “colore” indica un riferimento a quel sistema di colori di cui il rosso poi fa parte; il sistema ovviamente non ha un colore in sé, ma ogni specificazione di un qualcosa come essere colorato non fa che riferirsi a quell’universale di cui fa parte.

Il “luogo” allora assume il ruolo di quel senza-forma, che però rispecchia in sé tutte le altre forme e che permette a queste di accadere: “rispecchiare significa lasciare che si costituiscano le forme (*katachi*) delle cose così come sono senza deformatle, significa accoglierle così come sono”⁵³ e in questo modo è possibile non un superamento o una negazione, ma un riassorbimento dell’opposizione. Nishida nel descrivere il carattere riflettente del luogo si rifà ad una celebre immagine della tradizione buddhista: il luogo infatti si rispecchia nelle sue figure, nello stesso modo in cui la luce della luna che si riflette su uno specchio d’acqua limpida la rende luminosa senza perdere però nulla del proprio chiarore.

⁵¹ J. Derrida, *Il segreto del nome*, tr. it. Francesco Garritano, Jaca Book, Milano, 1997.

⁵² K. Nishida, *La logica del luogo e la visione religiosa del mondo*, cit., p. 32.

⁵³ K. Nishida, *Luogo*, cit., p. 46.

“Il luogo del nulla⁵⁴ è uno specchio che semplicemente rispecchia. Rispecchiare, riflettere, vedere sono gesti solo in apparenza passivi. Essi denotano in realtà la massima espressione dell’efficacia, in senso più profondo dell’agire”⁵⁵.

Il *basho* però, nonostante il carattere religioso, rimane un postulato logico e ontologico: spesso infatti viene usato il termine “universale” (*ippansha*) per riferirsi ad esso con un carattere epistemologico. Il filosofo infatti adotta uno schema tripartito dove ogni livello superiore comprende quello inferiore, il quale ne rappresenta l’autoespressione e nello stesso momento ogni livello si trova in un rapporto di determinazione dialettica con gli altri. Il luogo dell’essere⁵⁶ (*yu no basho* 有の場所) è il primo universale, ovvero quello a cui il pensiero accede nel modo della coscienza, mettendo in evidenza la distinzione netta di soggetto e oggetto, e isolando il mondo della natura rispetto a quello della coscienza riflessiva. Il mondo della natura (*shizenkai* 自然界) dunque costituisce la dimensione noematica, mentre l’universale del giudizio (*handanteki ippansha* 判断の一般者) costituisce la dimensione noetica.

Questo luogo è però allo stesso tempo in una relazione dialettica e in un rapporto di inclusione con il luogo del nulla relativo (*tairitsuteki mu no basho* 対立的紫の場所): viene detto relativo perché dipende dal luogo dell’essere al quale si contrappone. Questo secondo universale (che è più ampio del primo) è quello della coscienza, il quale comprende il mondo della natura e dell’azione ed è cosciente di sé: si tratta allora dell’universale dell’autoconsapevolezza (*jikakuteki ippansha* 自覚の一般者)⁵⁷.

A questi due luoghi, quello dell’essere e della coscienza che lo pensa, ci può essere solo una cosa che può andare oltre: il Nulla. Questo nulla però si nega a qualsiasi possibilità di definizione ed uscendo dalle possibilità di determinazione da parte di altro diventa *assoluto*. “Il luogo del nulla assoluto (*zettai mu no basho* 絶対紫の場所) è l’orizzonte ultimo, al di là di ogni dicibilità, che permette il darsi di ogni fenomeno, sia fisico che coscienziale”⁵⁸. In questo luogo l’io psicologico cede completamente, lasciando

⁵⁴ Qui con nulla si fa riferimento al termine Mu (無) fondamentale nella cultura orientale: infatti questa può essere descritta come cultura del Nulla, ma questo termine chiaramente non indica una mera non esistenza o negazione assoluta, fa invece riferimento al Soggetto che è in maniera assoluta e attiva Nulla. La funzione del vuoto nel buddhismo zen e di conseguenza nelle arti che ad esso si sono ispirate è di primaria importanza e deriva da alcuni insegnamenti originali del Buddha nei quali ritroviamo l’affermazione dell’illuminato di contemplare il mondo come vacuo, ma di restare sempre rammemorante: da un lato questo serve a fissare come assoluto lo stato di attenzione e concentrazione che si ottiene con la prativa meditativa, che genera essa stessa il vuoto; dall’altro invece il cogliere il mondo come vacuità conduce al trionfo sulla paura della morte. Cfr. G. Pasqualotto, *Estetica del vuoto*, Marsilio, Venezia, 2020, pp. 37-46.

⁵⁴ K. Nishida, *Luogo*, cit., p.19.

⁵⁵ K. Nishida, *Luogo*, cit., p. 138.

⁵⁶ Lo schema che Nishida usa ricorda per certi aspetti la struttura hegeliana dello Spirito attraverso cui questo giunge a conoscere se stesso. Cfr. G.W.F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, Einaudi, 2008.

⁵⁷ Cfr. K. Nishida, *Luogo*, p. 114-116.

⁵⁸ M. Ghilardi, *Una logica del vedere. Estetica ed etica nel pensiero di Nishida Kitarō*, cit. p. 78.

il posto al vero Sé, il quale è de-soggettivato e non più in una opposizione al non-sé, poiché qua siamo giunti al fondo, un fondo nel quale ogni cosa si “immerge” e “re-immerge”.

Le forme in cui si articola questa struttura noetica del sé intellegibile sono: *l'intuizione intellettuale*, ad un livello base, *l'intuizione artistica*, ad un livello medio, e infine *l'intuizione morale*, che rappresenta il livello più elevato e che sfocia successivamente nell'*intuizione religiosa*, nella quale tutte le altre si ritrovano unificate. In sintesi i tre gradi del *basho* sono: al primo grado il luogo dell'essere (*yu no basho*), dove ritroviamo l'universale del giudizio, il mondo della natura e l'individuale (ciò che agisce); al secondo grado si trova invece il luogo del nulla relativo (*tairitsuteki mu no basho*) dove si trovano l'universale dell'autoconsapevolezza, il mondo della coscienza e il sé autoconsapevole; all'ultimo e terzo grado, ovvero il luogo del nulla assoluto (*zettai mu no basho*), troviamo l'universale dell'intellegibile, il mondo intelligibile e il sé intelligibile. Il sé intelligibile ha però una particolarità perché a sua volta è suddiviso in tre gradi di intuizione: quella *intellettuale*, quella *artistica* e quella *morale/religiosa*.

2.2 *L'intuizione artistica e l'esperienza estetica secondo Nishida*

Nishida suddivide idealmente il “luogo del nulla assoluto” in tre diversi gradi di intuizione. Qui si prende in considerazione il secondo, legato all'intuizione artistica, la quale rappresenta un centro tematico attorno a cui si ritrovano diverse linee direttrici del suo pensiero:

“la creazione artistica è [...] l'unificazione agente (*kōiteki tōitsu* 行為の統) dei due mondi, interno ed esterno, [e] su questo punto possiede caratteristiche fondamentalmente diverse dall'agire utilitaristico”⁵⁹.

Il *poiein*⁶⁰ che è proprio dell'ambito artistico mette in relazione la dimensione interiore dell'essere umano, come i pensieri e le emozioni, con quello che è esterno, con gli oggetti che sono sottoposti al dominio dei sensi. Sotto questo aspetto si nota che Nishida non si allontana da quella tradizione che vede l'arte come punto di incontro tra l'animo umano e la natura, categorie che nel mondo occidentale rimangono sempre inconciliabili. Ma il

⁵⁹ In, *Nishida Kitarō zenshū*, III, cit., p. 303.

⁶⁰ Il termine deriva dal nome greco ποιησις che propriamente ha il significato di: “fare dal nulla” (Plat., *Symp.*, 205, b). Il termine appare la prima volta in Erodoto col senso di creazione poetica”, anche se successivamente otterrà il senso di creazione in generale; di particolare importanza è la differenza con il termine τέχνη che invece riguarda l'abilità di ricercare l'utile e il bene relativamente a quello che si sta facendo, dando dunque un carattere di responsabilità all'arte e alla produzione in generale.

pensatore si spinge oltre nel suo pensiero e lascia infatti emergere dei forti caratteri romantici:

“tramite il riconoscimento della vita spirituale all’interno della natura, ovvero tramite l’intuizione artistica (*geijutsuteki chokkan*) noi possiamo mutare il contenuto della vita dello stesso sé⁶¹”.

L’intuizione artistica viene dunque a configurarsi come riconoscimento della vita dello spirito all’interno della natura. Questo riconoscimento non è dato da un’elaborazione concettuale ma avviene grazie ad un atto intuitivo. L’intuizione artistica costituisce l’*a priori* della creazione, ovvero è la condizione di possibilità che rende la creazione possibile, che fa scaturire l’atto artistico, e come conseguenza dà vita all’opera d’arte. “L’intuizione trascende il punto di vista del sapere concettuale, del puro sapere “oggettivo”, perché si incarna sempre nell’atto pratico, è già sempre azione”⁶². Per Nishida infatti la dinamica dell’agire trascende completamente la prospettiva della conoscenza concettuale, anche se allo stesso tempo è la prospettiva dell’attività pura che assimila dentro sé quest’altra e trascende la coscienza in generale. L’intuizione artistica non deve essere assunta alla stregua di una semplice contemplazione riguardante l’arte: anche se si parla di intuizione artistica questa non è scissa dall’attività creativa dell’artista. In poche parole possiamo dire che alla radice dell’io teoretico si ritrova l’io pratico; anche la contemplazione più disinteressata e pura viene vista come azione. L’intuizione artistica funge da connessione tra l’identità artistica in quanto tale e la coscienza dell’essere umano poiché è l’atto creativo, il quale è continuo e sempre nuovo collegamento tra intuizione e azione, è il significato fondamentale della coscienza: l’*a priori* dell’arte è l’*a priori* della coscienza pura.

Di grande importanza è l’attenzione che bisogna porre a questa parte del pensiero sull’arte in quanto ciò di cui Nishida parla non è un mero estetismo attorno al quale gravita tutta la vita dell’uomo, non è un piacere sensibile *tout-court*.

“Al contrario, Nishida cerca di mostrare come quella che lui chiama pura umanità, ovvero l’umanità nella sua semplicità, nella sua purezza priva di sovrastrutture, insomma, l’umanità depurata da ogni orpello intellettualistico sia – e non abbia – una coscienza in grado di intrattenere con i fenomeni un rapporto di intimità, così come è in grado di fare l’artista nel momento di incontro quasi fusionale con la sua attività contemplativa-e-creativa”⁶³.

L’essenza dell’arte dunque non si ritrova in qualcosa di radicalmente altro rispetto all’esperienza semplice, anzi, essa va ad esplicitare quello che potenzialmente rappresenta il nucleo essenziale dell’esperienza di ogni essere umano. Il contatto con il reale e con il

⁶¹ In, *Nishida Kitarō zenshū*, III, cit., p. 255.

⁶² M. Ghilardi, *Una logica del vedere. Estetica ed etica nel pensiero di Nishida Kitarō*, cit., p. 82.

⁶³ *Ivi*, cit., p. 83.

mondo di cui parla Nishida non è tuttavia immediato: l'uomo da quando inizia a pensare è chiamato a recuperare quel contatto originario attraverso un movimento di autoconsapevolezza che è al limite del paradossale. Deve passare infatti attraverso la disciplina del pensiero affinché possa depurarsi delle sue "incrostazioni" che lo allontanano dalla vita, in altre parole deve perseguire un percorso culturale per liberarsi di tutto ciò che si pone di fronte alla natura e che non permette un contatto con essa.

"L'essere pienamente naturale, per il pensiero giapponese che Nishida eredita, non significa affatto uno spontaneismo indisciplinato, ma il raggiungimento di un livello di maestria tecnica e di approfondimento spirituale – i due aspetti non possono mai essere disgiunti – tali da apparire come pienamente naturali"⁶⁴.

Altro elemento fondamentale che Nishida sottolinea è la differenza tra l'intuizione artistica e gli atti dell'istinto: l'intuizione infatti possiede dei caratteri razionali e concettuali come fondamento: fare arte non implica la rinuncia alle esigenze della ragione per lasciarsi sottomettere dai sentimenti o da un misticismo a-razionale, ma anzi significa dare pieno sviluppo a tutte le facoltà sensoriali, sia dell'intelletto che delle emozioni. Per il filosofo è necessario che la sfera sensoriale venga approfondita, ma allo stesso tempo non bisogna perdere o allontanarsi dal raziocinio e dalla consapevolezza: l'importanza nell'arte sta proprio nel ricomprendere e superare queste due forme scisse per arrivare ad un'espressione che le comprenda entrambe e ciò è possibile solo grazie all'intuizione, che nel suo significato più profondo assume il significato di unificazione. In questo modo l'unificazione risulta un dinamismo del pensiero e dell'azione che va ad integrare conoscenza e azione: "l'intuizione intuitiva, che io chiamo unificazione attiva [o "unificazione nell'azione"], deve essere qualcosa che in senso rigoroso ha trasceso la comprensione concettuale"⁶⁵. Nell'unificazione artistica infatti non esiste una contrapposizione mezzi-fine, anzi, non esiste neppure una contrapposizione intero-parte. Nella prospettiva dell'agire (*gyō* 行) è contenuta quella del conoscere (*chi* 知) e questa inclusione fa sì che il conoscere si costituisca al suo interno: il conoscere diventa un aspetto dell'agire. In questo modo viene a riproporsi un concetto fondamentale della filosofia nishidiana, ovvero il concetto di *intuizione agente*⁶⁶ (*kōiteki chokkan*).

"Nella dimensione artistica il culmine dell'agire, ovvero fare arte, coincide con la modalità più profonda del conoscere. L'intuizione non è contemplazione statica e passiva, ma racchiude in sé l'unità di azione e contemplazione; in essa contemplante e contemplato, agente e prodotto sono un tutt'uno. Questa

⁶⁴ M. Ghilardi, *Una logica del vedere. Estetica ed etica nel pensiero di Nishida Kitarō*, cit., p. 84.

⁶⁵ In, *Nishida Kitarō zenshū*, III, cit., p. 344.

⁶⁶ Questo concetto è stato formulato per la prima volta in *Intuizione e riflessione nell'autoconsapevolezza* del 1917, ed è stato poi ripreso nell'omonimo saggio *L'intuizione agente* del 1937.

unificazione è, insieme, cifra della perfezione del momento estetico e indicazione del carattere puro, immediato dell'esperienza in atto"⁶⁷.

Ne consegue che il contenuto dei sentimenti che proviamo non finisce per passare per la prospettiva della riflessione del pensiero concettuale, ma viene a manifestarsi immediatamente nei movimenti espressivi, in questo modo tutte le cose in generale diventano espressione dell'io.

Questo io non può identificarsi con l'io soggettivo e psicologico dell'artista, infatti l'individualità espressa è al contempo quella del creante e di quello che viene creato, è l'individualità, ad esempio, del pittore e dell'oggetto che viene dipinto; questo io è il Sé nel suo significato più ampio e onnicomprensivo, ovvero la volontà (*ishi*) sovraperonale che viene ad esprimersi e si informa nelle manifestazioni dell'arte.

Questa visione del rapporto tra artista e opera d'arte che possiede un animo profondamente buddhista può forse richiamare in parte il discorso heideggeriano sull'arte⁶⁸, in particolare il "da-dove" e "attraverso-dove" in riferimento all'opera d'arte e all'artista. Come si denota dal primo capitolo de *La filosofia dell'arte di Martin Heidegger* nella formulazione di questo problema si attinge ad una dimensione che sta alla base del portare-alla-luce creativo dell'artista e dal quale si deve la sua capacità di creare arte. Una prima risposta risulta essere: "l'artista è colui che è in virtù dell'opera d'arte"⁶⁹ questo perché l'opera d'arte a modo suo, permette all'artista di emergere come un maestro dell'arte. Ne consegue che è l'opera d'arte a permettere all'artista di essere ciò che è non viceversa. Tuttavia il portare-alla-luce non riposa in se stesso, ma si ritrova in un rapporto di scambio reciproco nel quale i termini vengono reciprocamente originati: "l'artista è, in un modo, l'origine dell'opera d'arte; in un altro modo, invece, l'opera d'arte è l'origine dell'artista"⁷⁰. Questi due termini dunque, tramite questo rapporto, si definiscono a vicenda, ma allo stesso tempo nessuno dei due rapporti può reggere l'altro partendo da se stesso, è necessaria la presenza di un terzo elemento, ovvero l'arte⁷¹.

Per quanto il discorso heideggeriano sull'arte cominci con una riflessione sull'essenza della stessa e non presupponga il pensiero buddhista come fondamento ma invece un fondamento metafisico, certe somiglianze risultano chiare, come l'intimo rapporto tra creante e creato, artista e opera d'arte e la presenza di un elemento, un concetto che esiste *a priori*⁷² e che abbraccia i termini del rapporto sciogliendo le differenze e dando luogo all'unità.

⁶⁷ M. Ghilardi, *Una logica del vedere. Estetica ed etica nel pensiero di Nishida Kitarō*, cit. p. 87.

⁶⁸ Cfr. *L'origine dell'opera d'arte (Der Ursprung des Kunstwerkes)*, Martin Heidegger 1935.

⁶⁹ Friedrich – Wilhelm von Herrmann, *La filosofia dell'arte di Martin Heidegger*, Christian Marinotti Edizioni, Milano, 2001, cit. p. 64.

⁷⁰ *Ivi*, cit. p. 64.

⁷¹ Cfr. *La filosofia dell'arte di Martin Heidegger*, Friedrich – Wilhelm von Herrmann, 2001, p. 63-77.

⁷² Il *basho* per Nishida e l'arte per Heidegger.

Riprendendo il discorso nishidiano, dopo aver introdotto la *volontà (ishi)* afferma che in questa, soggetto e oggetto sono uniti e l'io viene a trovarsi nella prospettiva dell'agire, la "prospettiva della volontà assoluta" corrisponde a: "l'entrare nella vera realtà, che è l'oggetto di una tale volontà reale, è l'attività artistica"⁷³, mentre la direzione dell'unificazione nella realtà concreta prende il nome di intuizione artistica. Nishida a questo punto riprende alcuni concetti fondamentali della sua teoria della creazione artistica e li osserva in rapporto con la realtà e la morale: l'intuizione artistica trova nel reale il suo punto di partenza, non si fonda sulla fantasia o sul mero sentimento, ma si radica nella realtà di cui anche l'artista stesso fa parte. Non c'è separazione dunque tra io e mondo, poiché il soggetto che conosce e l'oggetto che è conosciuto fanno parte di una unità conoscente, agente e significante:

"il fare dell'artista è esperienza proprio in questo senso: essa si radica in ciò che l'artista sente e pensa, e si traduce – a differenza che nell'attività riflessiva del pensiero puro, che si dà tramite concetti – nell'espressione sensibile della sua interiorità, per mezzo della sua tecnica"⁷⁴.

Così come l'intuizione artistica anche la volontà morale ha come punto di partenza il reale, ma la morale, puntando a qualcosa di ulteriore rispetto all'arte, non può avere come ultimo punto l'arte, al posto di questa ci sarà invece la religione⁷⁵. Il filosofo cerca infatti di stabilire l'equivalenza della dimensione universale del bello come valore morale, ma la realtà unificata secondo le due modalità dell'intuizione morale e artistica viene ulteriormente e in maniera definitiva unificata dall'intuizione religiosa⁷⁶. Si può dunque affermare che l'atto creativo artistico puro è anche sia l'atto morale, sia l'atto religioso per eccellenza e viceversa, allo stesso tempo però Nishida non vuole che il suo pensiero venga frainteso e dando luogo quindi all'equivoco di ritenere l'arte soggetto ad un significato o ad un compito morale: "Io non penso affatto che l'arte dipenda dalla morale, che debba incoraggiare il bene e reprimere il male. Il contenuto artistico puro è la pura natura umana. Anche la morale non esiste a parte, scissa da questa natura"⁷⁷. Parallelamente però l'arte non basta nemmeno a unificare l'intera persona, le due intuizioni, artistica e morale, si trovano su un medesimo piano unico e continuo, ma prese singolarmente non sono complete, non possono esistere l'una senza l'altra.

⁷³ M. Ghilardi, *Una logica del vedere. Estetica ed etica nel pensiero di Nishida Kitarō*, cit., p. 87

⁷⁴ *Ivi*, cit., p. 88.

⁷⁵ La percezione dell'unità che il soggetto esperisce è definita da Nishida come un'intuizione religiosa, cioè quella coscienza che riflette in se stessa l'intima relazione tra sé e realtà: la coscienza immediata che si trova all'interno dell'esperienza pura, avendo un carattere diverso da quello dell'intenzionalità conoscitiva e volitiva, può solo essere identificata come una coscienza religiosa. Questa coscienza viene poi a coincidere con la consapevolezza che "Dio" è quella forza che unifica la realtà, l'armonia di ogni manifestazione.

⁷⁶ Cfr. Nishida Kitarō, *La logica del luogo e la visione religiosa del mondo*, cit., p. 43-48.

⁷⁷ M. Ghilardi, *Una logica del vedere. Estetica ed etica nel pensiero di Nishida Kitarō*, cit., p. 90.

Nishida, dopo aver spiegato che arte e morale sono dipendenti l'una dall'altra, ne trova la radice comune, ovvero la volontà pura, che fa da sfondo anteriore al soggetto e a ogni forma di dualità psicologica o ontologica.

“Noi possiamo pensare di raggiungere in qualcosa come l'intuizione artistica un'autoconsapevolezza più profonda di quella meramente concettuale. È un errore pensare che qualcosa come l'intuizione artistica sia non autoconsapevole o non cosciente nel senso della coscienza percettiva. Nell'intuizione artistica noi trascendiamo la prospettiva dell'autoconsapevolezza concettuale, possiamo includerla al nostro interno, possiamo davvero raggiungere l'autoconsapevolezza dell'io libero”⁷⁸.

Quello che Nishida vuole intendere con questo estratto è che esiste un pensiero anche là dove esso non si esprime necessariamente attraverso concetti logico-linguistici, un pensiero che supera i limiti del concetto e dell'analisi razionale e che permette di intendere quella ulteriorità che si apre attraverso l'arte e l'agire morale. L'esperienza artistica possiede proprio questo di inestimabile e provocante per il pensatore: mette alla prova il suo pensiero in rapporto ad un ambito che, sebbene non sia estraneo alle esigenze di rigore che la riflessione concettuale richiede e stimola, esplora la profondità del mondo e della vita con altri mezzi.

Altro fattore determinante del pensiero artistico è il rapporto con il corpo, per Nishida infatti esiste la possibilità di intendere io e mondo come parti di una medesima unità, questo perché nel pensiero orientale ciò che noi chiamiamo io non ha un corpo, ma invece è corpo esso stesso. La corporeità dunque è presente in modo costante, in quanto sfera implicita e necessaria ad ogni esperienza creativa, e non è affrontata in maniera indipendente. Il corpo allora si presenta come elemento di unificazione degli aspetti antitetici e contraddittori: la finalità di questa unificazione è, ancora una volta, la *volontà* come movimento di fondo che si protende incessantemente alla creazione e ridefinizione delle disposizioni del mondo come una forza vitale. “Quando noi ci poniamo nella prospettiva della volontà assoluta non c'è né interno né esterno rispetto all'anima (*kokoro* 心), esiste solo l'attività di unione di anima e corpo”⁷⁹. Infatti, in una tale visione dell'arte, dove l'intuizione è creazione, non può essere compresa se si pensano cose e spirito come realtà indipendenti. Quello che Nishida cerca di dirci è che non esiste un'intuizione creativa nello spirito, dunque un'attività che si forma inizialmente nell'interiorità e che successivamente si traduce in un gesto corporeo, ma anzi l'atto espressivo è legato in maniera diretta alla gestualità che lo fa vivere, è proprio in questo momento che sorge e si manifesta, non prima.

⁷⁸ In, *Nishida Kitarō zenshū*, III, cit., p. 404.

⁷⁹ *Ivi*, cit., p. 268 (cap. 1.4).

2.3 L'esperienza artistica giapponese

La visione artistica di Nishida, espressa nel precedente capitolo, è senza dubbio di difficile comprensione per noi occidentali poiché il presupposto su cui il filosofo fonda il suo discorso è forse ciò che di più lontano è dalle nostre categorie concettuali. Stiamo parlando infatti del pensiero giapponese classico: un pensiero che affonda le radici su un lunghissimo periodo storico e che trova la sua origine nel VI sec. grazie all'incontro col buddhismo, che attraverso l'intera Asia⁸⁰ giunge in Giappone, proseguendo fino alla emersione di una nuova corrente di pensiero ovvero il buddhismo Zen⁸¹. Questo diverrà poi il vero caposaldo del pensiero giapponese andando a influenzare e ridefinire l'insieme della cultura e delle arti del Giappone, e non ultimo anche l'intero pensiero di Nishida che ne è particolarmente debitore. Per capire appieno allora il pensiero di Nishida, e in particolar modo in questo elaborato il pensiero riguardo l'esperienza artistica, è necessario affrontare quelle che sono le conseguenze che il buddhismo Zen ha posto come fondamento dell'arte e della visione del mondo nell'epoca moderna⁸².

“Nel complesso gioco di specchi e di rimandi reciproci tra Giappone ed Europa che si è venuto formando in epoca *Meiji* ha giocato un ruolo di primo piano l'attenzione portata a caratteri estetici raffinati, per caratterizzare la cultura nipponica. Del resto, nella rappresentazione del proprio paese che letterati e studiosi giapponesi avevano costruito in epoche precedenti era già comparso un elemento che noi potremmo definire estetico, avvertito come specificità insopprimibile dello spirito del Giappone”⁸³.

Non si può certamente dire che riflessioni di tipo estetico e poetico non siano esistite prima, anzi con l'avvento del buddhismo Zen già in epoca Muromachi (1334-1568) si attuarono delle trasformazioni in campo estetico⁸⁴, ma è grazie all'incontro con i testi e le esperienze estetiche di matrice occidentale che il pensiero, il quale con gli anni si era radicato nel sottobosco culturale del paese, prende forma diventando un vero e proprio “spirito”. Un esempio di questo spirito lo possiamo trovare in questa famosa poesia di Motoori Norinaga (1730-1801), il quale in pochi versi mostra la rilevanza della dimensione estetica per definire lo spirito giapponese:

⁸⁰ Cfr. Massimo Raveri, *Il pensiero giapponese classico*, Einaudi, Torino, 2014, pp.61-77.

⁸¹ Il buddhismo Zen inizia a formarsi in Cina attorno al IV e V secolo, e nacque dallo spirito di alcuni maestri daoisti (dunque monaci che erano fortemente legati al *Dao*) che trovarono ispirazione nel nuovo pensiero buddhista che si stava diffondendo all'epoca. Per un ulteriore approfondimento, cfr. M. Raveri, *Il pensiero giapponese classico*, cit., pp. 255-276 per il *Dao* e pp.477-522 per lo Zen.

⁸² Quando si parla di modernità nella cultura giapponese bisogna tenere in considerazione che è un tema estremamente delicato in quanto il concetto di moderno è in primo luogo occidentale, e in secondo luogo non avviene nello stesso modo per tutti i paesi. Relativamente alla modernità giapponese questa si verifica nel periodo che va dagli anni '60 dell'Ottocento ai primi decenni del '900 dove si verifica un processo di occidentalizzazione. Cfr. M. Ghilardi, *L'estetica giapponese moderna*, pp. 13-26.

⁸³ M. Ghilardi, *L'estetica giapponese moderna*, cit., p. 26.

⁸⁴ Cfr. M. Raveri, *Il pensiero giapponese classico*, cit., pp. 530-554.

“*Shikishima no
yamatogokoro o
hito towaba
asahi ni niou
yamazakurabana.*”

*Se qualcuno chiede
qual è l'anima di Yamato,
cuore del Giappone:
esalando il profumo al sole che leva,
i fiori di un ciliegio selvatico.*⁸⁵

La specificità del cuore nipponico, ovvero l'anima di Yamato (*yamatogokoro* 大和心), risiede nel rapporto inscindibile tra spirito e sensazione, ovvero il *mono no aware* 者のあわれ (sentimento delle cose) che lega il cuore dell'uomo alla realtà che lo circonda, ed è proprio grazie a questo sentimento che arte e letteratura sono diventate il fulcro della cultura giapponese. Se il sentimento estetico si mostra come il punto focale caratterizzante della cultura nipponica, allo stesso tempo non si era mai sviluppata quella radicale differenza tra pratica e teoria che invece ha sempre contraddistinto l'occidente: prima in Cina⁸⁶, e successivamente in Giappone, c'è sempre stata la consuetudine che i pittori componessero scritti sulla pittura o l'arte calligrafica, ma la pluralità di queste esperienze artistiche non è mai stata organizzata in un sistema complessivo di elaborazione teorica⁸⁷, invece ogni testo invece si presenta come un manuale tecnico o una serie di annotazioni. È solo nell'epoca moderna, dunque nel momento in cui la cultura orientale e occidentale si vengono a incontrare, che si viene a creare un ideale estetico che successivamente andrà a formare lo spirito giapponese. Come conferma Marra: “L'espressione estetica giapponese, quindi, si riferisce a un processo di negoziazione filosofica tra i pensatori giapponesi e alcune pratiche ermeneutiche occidentali, nella creazione e nello sviluppo di un'immagine del Giappone”⁸⁸. Sebbene, come appena affermato, è solo nella modernità che viene a definirsi in maniera definitiva la visione estetica giapponese, il primo esempio di quello che può essere definito manifesto estetico e che fornisce le prove che lo spirito giapponese ha sempre affondato le sue radici nel *mono no aware*, è il *Kanajo* 仮名序 [*Prefazione scritta in kana*] che andava ad aprire il *Kokinwakashū* [raccolta di poesia giapponesi antiche e moderne], scritto da Ki no Tsurayuki (872-945) intorno all'anno 905. Questa raccolta oltre ad affermare la superiorità della poesia scritta in giapponese (*waka*) rispetto a quella cinese, sottolinea la “dimensione intima della creatività poetica, che consiste nel rapporto di corrispondenza tra sentimenti ed emozioni del poeta di fronte ai fenomeni del mondo esterno, percepiti attraverso i sensi”⁸⁹. Il

⁸⁵ M. Ghilardi, *L'estetica giapponese moderna*, cit., p. 27.

⁸⁶ La Cina è la grande matrice culturale da cui il Giappone antico e medioevale ha tratto molti spunti di elaborazione e correnti di pensiero, come per il buddhismo o il daoismo.

⁸⁷ Cfr. W. Tatkiewicz, *Storia dell'estetica*, vol. 1, *L'estetica antica*, Einaudi, Torino, 1979, pp. 9-10.

⁸⁸ M. Marra, *Modern Japanese Aesthetics*, University of Hawaii Press, Honolulu 1999, cit., p. 2.

⁸⁹ M. Ghilardi, *L'estetica giapponese classica*, cit., p. 30.

sentimento appena espresso è lo stesso che vediamo ereditato da Nishida nella sua riflessione sull'arte ed è lo stesso che va a definire i criteri emotivi e formali che compongono l'espressione artistica e poetica. Tale sentimento prende il nome di *kokoro*:

“quello di *kokoro* è un concetto difficile da comprendere da parte degli occidentali, poiché nel pensiero dell'Estremo Oriente contempla l'intera sfera non fisica dell'uomo, quindi quella psichica, emozionale, intellettuale, sentimentale, tutte insieme. In occidente, invece, siamo abituati a distinguere nettamente, e a contrapporre, il cuore alla mente, ed entrambi al corpo”⁹⁰

Dunque, se nella visione occidentale l'uomo possiede “tre poli” (cuore, mente, corpo), nel pensiero sino-giapponese invece il cuore-mente si contrappone al corpo, evitando in questo modo la dicotomia per noi fondamentale di mente e cuore e risolvendola con un rapporto di coincidenza reciproca. Risulta più chiaro allora il discorso dell'esperienza artistica di Nishida quando afferma che il corpo è fondamentale per l'Io creatore, il quale attraverso il rapporto tra intuizione artistica e gestualità, permette lo sfociare dell'esperienza creativa e dunque il verificarsi di quella che può essere un'opera artistica.

Lo studioso Izutsu Toshihiko (1914-1993), andando a interpretare il testo di Tsurayuki, individua nel *kokoro* la base strutturale della cultura e dell'estetica del pensiero giapponese, in quanto il contenuto emotivo presente implicitamente in questa dimensione possiede la particolarità di essere declinato in varie forme, come quella letterale, musicale o pittorica⁹¹. Ciò che conta è la facoltà di provare sentimenti ed emozioni di fronte allo spettacolo della natura o anche di percepire un evento con struggimento. Il *kokoro* viene inteso da un lato come l'aspetto creativo del soggetto e dall'altro una sorta di dinamica assoggettiva ed interiore da cui attingere per cogliere al meglio i sentimenti umani. Allo stesso modo Nishida, nell'affrontare il rapporto tra creante e creato, recupera questo aspetto di unità del *kokoro* che si ritrova nell'Io, luogo di unificazione di intuizione agente e gestualità: “la scrittura e la teoria delle arti non è mai disgiunta dalla pratica artistica stessa”⁹². Non essendoci una netta distinzione tra parte fisica e parte spirituale, quindi tra corpo e mente, ne consegue che soltanto attraverso un'attenzione rivolta al corpo, e in particolar modo alla postura, possa scaturire una buona opera d'arte. Infatti, secondo il poeta Teika e suo padre Shunzei Fujiwara, vissuti tra il XII e XIII sec., non è possibile comporre *waka* se non si assume la corretta postura. In questo modo viene ad emergere il rapporto di unificazione tra mente e corpo, poiché lavorando su un aspetto che può essere quello del pensiero o quello del fare, si va ad incidere anche sull'altro:

⁹⁰ A. Tollini, *l'ideale della via*, Einaudi, Torino, 2017, cit., p. 92.

⁹¹ Toshihiko e Toyo Izutsu, *The Theory of Beauty in the Classical Aesthetics of Japan*, Martinus Nijhoff, The Hague, 1981

⁹² M. Ghilardi, *L'estetica giapponese classica*, cit., p. 33.

“Una poesia eccelsa non è composta quando l’autore possiede un piano tematico definito e una chiara visione, che sente di poter esprimere immediatamente, ma piuttosto quando un piano tematico e una visione della poesia vengono a lui dal profondo, senza che sia lui a produrli. [...] Non lottare per comporre una poesia eccelsa. Con molto addestramento essa si comporrà da sola”⁹³.

In questo passo Fujiwara mette in evidenza il cuore dell’esperienza artistica ed estetica che però deve essere liberato da possibili fraintendimenti: il fatto che non sia il poeta a produrre il tema e la struttura della composizione non implica che egli debba immergersi in una sorta di *trance* creativa, ma che egli debba seguire un rigore costante nell’applicazione della disciplina. Questo modo di affrontare e di pensare la produzione trova le sue radici nell’ideale della Via (o meglio le Vie), ovvero quella concezione morale ed estetica che diede forma alle espressioni culturali, artistiche e sociali che caratterizzarono l’epoca tra la fine del XII e la fine del XVI secolo. Non solo le Vie che possiamo considerare vere e proprie, e che si riconoscono col suffisso *dō*, ma anche le espressioni artistiche come la pittura, l’arte dei giardini, l’architettura, la scultura ecc. derivano le loro ispirazioni e i loro principi a questa concezione. L’origine dell’ideale della Via è in stretta relazione con quella della parola *gei*⁹⁴, generalmente tradotta con “arte” sebbene abbia una valenza diversa dalla nostra concezione artistica e che invece si avvicina al concetto di *ars* latina, ovvero un’attività creativa basata sull’abilità, sullo studio e sull’esperienza perseguita con l’intenzione di raggiungere un alto livello di perfezionamento. “Perizia, esperienza, dedizione, ricerca della perfezione sono le caratteristiche insite nel *gei*”⁹⁵. Il *gei* inoltre non si inquadra dunque come una semplice attività personalizzata di creazione artistica, ma come il perseguimento di una tradizione consolidata nella quale la libertà creativa personale è ridotta al minimo, o almeno fino ad un elevato livello di maestria. Ne consegue che la Via non era una creazione personale, ma un’adesione profonda e convinta rispetto ad un percorso prestabilito⁹⁶, verso il quale i discepoli erano guidati dai maestri al fine di perfezionare l’arte per mezzo dell’esperienza. A ragione di questo, ciò che Konishi scrive rende più chiaro il senso della Via:

⁹³ T. Fujiwara, *Karonshū nōgakuronshū*, [Trattati sul teatro Nō e sulla poesia waka], in *Nihon koten bungaku taikei* [Raccolta di classici letterari giapponesi], Iwanami shoten, Tōkyō, 1961 cit., p. 131-132.

⁹⁴ In giapponese ci sono altri termini che hanno relazione con *gei* come: *gigei* 技芸, *geijutsu* 芸術, *mingei* 民芸, ecc.

⁹⁵ A. Tollini, *L’ideale della via*, cit., p. 62.

⁹⁶ È possibile trovare una similitudine, anche se contesto e cultura sono estremamente diversi nell’iconografia russa. Secondo Pavel A. Florenskij, come afferma in *Le porte regali*, gli artisti di icone devono seguire rigidamente un canone estetico e formale privandosi della possibilità di esprimersi egoisticamente e istintivamente nell’opera. Come vediamo in questa citazione del libro sopra citato: “innalzandosi all’altezza raggiunta dall’umanità, il canone libera le energie creative dell’artista verso nuove mete e voli creativi, e affranca dalla necessità di ripetere il già fatto: l’esigenza della forma canonica, o più precisamente il dono che l’umanità fa all’artista di una forma canonica, è una liberazione e non una limitazione”. Risulta evidente allora come anche per l’iconografia russa il perseguire un canone è fondamentale per dare vita ad una forma estetica vicina alla perfezione. P. A. Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull’icona*, Marsilio, Venezia, 2018, cit., p. 47.

“La Via si basa sul presupposto che essa esiste già, e questo restringe l’ambito della sua pratica. Per coloro che apprendono una Via è fondamentale farne pratica secondo il modello prestabilito e si pensa che non sia utile esprimere la propria creatività o una particolare inventiva. Perlomeno durante il percorso di apprendimento si scoraggia la libertà individuale. In un certo senso, la principale caratteristica evidente della Via nella sua impostazione e nella trasmissione segreta è l’importanza del modello prestabilito”⁹⁷.

La relazione fra *gei* e Via è molto profondo e antico, tanto che fra i due concetti esiste un legame inscindibile. La creatività dell’uomo, dopo esser stata portata a un elevato livello di abilità grazie all’esperienza e ad una incrollabile dedizione e amore, porta alla ricerca del perfezionamento artistico e infine alla sublimazione di questa nella sfera spirituale. L’artista dunque, ricercando la perfezione nella sua arte giunge al perfezionamento più importante: quello interiore⁹⁸.

Risulta chiaro a questo punto il motivo, e il punto di partenza, per cui Nishida ritiene che non basti una mera forma di teoria o pensiero sull’arte o un semplice atto istintivo da parte dell’artista per fare arte, ma è necessaria un’unione tra l’idea, l’intuizione e il perfezionamento pratico che si attua tramite l’esperienza:

“l’artista non pensa in astratto un’opera per poi eseguirla, ma la pensa facendola. Non esegue un’opera in modo ingenuo, irriflesso, per poi pensarla, ma il suo fare concreto fa tutt’uno con il suo pensiero e con la coscienza che ha di esso”⁹⁹.

Infatti il filosofo porta all’estremo questa concezione di “pensare facendo” affrontandola sotto l’ottica dell’intuizione e riflessione: la prima è la coscienza di un progredire che costante che viene identificato come il “reale così com’è” e dove soggetto e oggetto sono unificati, mentre la riflessione è la coscienza che, stando all’esterno di questo progredire, lo ha visto voltandosi. Ciò ribadisce la necessità di un’esperienza che va oltre e che funge da fondamento unificatore di esperienza e intuizione.

“Ciò che rende pura l’esperienza sta nella sua unificazione, non nel tipo di esperienza. In questo senso i gesti dello scalare una montagna, suonare una melodia o ramazzare delle foglie secche non possiedono una differente qualità ontologica o assiologica. In ciascuna di queste attività si può cogliere l’intima unione di soggetto e oggetto, che Nishida chiama appunto volontà assoluta, e che coincide con la vita del puro presente”¹⁰⁰.

⁹⁷ J. Konishi, *Chūsei no bungei*, Kōdansha, Tōkyō, 1997, cit., pp. 17-18.

⁹⁸ I discepoli seguono un modello, o *kata* 型 che implica l’idea della riproduzione di qualcosa che è già esistente e nel quale la libertà di modificare o creare è assente.

⁹⁹ M. Ghilardi, *Una logica del vedere. Estetica ed etica nel pensiero di Nishida Kitarō*, cit., p. 120.

¹⁰⁰ *Ivi*, cit., pp. 122-123.

Per coloro che perseguono il *dō*, come quello dell'arte o della musica, e che attraverso la pratica e l'esperienza cercano di raggiungere la perfezione, *diventano* il colore o la melodia che stanno mettendo in forma. Nishida però, nella sua prospettiva estetica, raggiunge la consapevolezza che il luogo della coscienza, in quanto infinita attività di accoglienza e unificazione delle percezioni e sensazioni consente l'interazione e la condivisione di uno spazio percettivo, emotivo e riflessivo comune. Secondo questa logica infatti nell'arte più riuscita sia l'artista che lo spettatore vengono spogliati della propria identità individuale per entrare in un livello di comprensione più ampio e profondo, poiché privo delle "incrostazioni" psicologiche ed egoiche.

Come abbiamo appena visto l'ideale della Via risulta essere un tassello fondamentale per la comprensione della messa in pratica artistica: il paradosso del tirocinio è che il soggetto deve allenarsi per poter raggiungere una condizione in cui il suo io è ridotto fino a "scompare" poiché è proprio nell'assenza dell'io che questo si fa luogo della produzione artistica. È sempre la mano del poeta che scrive i versi, e sono la sua mente e le sue capacità linguistiche a scegliere le parole, ma non ci deve essere uno sforzo, una tensione come può essere una rivendicazione di maestria o una spinta egoica. È proprio così che l'arte orientale raggiunge la vetta e crea un immenso scarto nei confronti di quella occidentale, poiché è proprio la capacità di compiere un gesto, scrivere una poesia, dipingere un quadro compiuto in maniera naturale e non costruita a definire il canone di perfezione estetica. Come spiega bene Jullien:

"Il pittore cinese non considera la pittura come un problema, per cui non è in cerca di soluzione come il pittore europeo; ancor meno concepisce la pittura come un combattimento senza fine, né ogni dipinto come una nuova battaglia da condurre [...]. Non vi è pittura, ai suoi occhi, se non quella che si fa da sé; se di fatto la pittura è difficile, [...] lo è per quanto concerne necessariamente la maturazione e l'elevazione interiore, la distensione e l'umiltà, per poter accedere alla facilità di questo lasciar accadere"¹⁰¹.

Andando sempre più in profondità troviamo un concetto ancora più decisivo e determinante, e che per certi versi può essere considerato il concentrato della tensione e della particolarità estetica del Giappone, è l'esperienza del *mono no aware*. Il sentimento delle cose è visto come un ideale nobile, ed è segno distintivo dell'essenza dell'arte e della vita che consente all'uomo di percepire il mondo che lo circonda con delle note di velata tristezza, caratteristica di coloro che vedono le cose con il cuore. Come afferma Laura Ricca:

¹⁰¹ F. Jullien, *La grande immagine non ha forma*, tr. it. Angelo Colla, Vicenza, 2004, cit., p.214.

“La sensibilità profonda e la commozione dell’anima, implicite in *aware*, accompagnano sempre a un sentimento di dolce calma e tranquillità, di abbandono spontaneo e di adesione totale e armonica all’intima essenza delle cose”¹⁰².

Tsurayuki, nel parlare del *mono no aware*, afferma che la carica emotiva che scaturisce da questo sentimento si traduce nello *yojō*, ovvero “l’eccesso emotivo” e che corrisponde ad una pienezza di sentimento che trabocca dall’interiorità del poeta.¹⁰³ A partire dal nucleo di *yojō* si viene a formare un altro fondamentale termine che dispiega la valenza di *aware* e di un’altra dimensione estetica, quella definita dal termine *yūgen* “profondità misteriosa”. I due *kanji* che lo compongono: *yū gen* significano rispettivamente “oscurità” e “inconoscibilità”; e nel composto vanno ad indicare ciò che eccede le facoltà di comprensione razionale, ovvero tutto quello che è recondito e insondabile.¹⁰⁴

Il concetto di *yūgen*, ma anche quello di *kokoro*, giunge ad essere considerato il più elevato degli ideali estetici con Zeami Motokiyo (1363-1443), attore di teatro Nō e principale teorico di quell’arte. Nel *Fūshi kaden* si dice:

“l’atteggiamento che porta al completamento dell’insegnamento è il seme del fiore. Pertanto, se si vuole conoscere il fiore, prima di tutto si conosca il seme. Il fiore è il *kokoro*, e il seme è la pratica”¹⁰⁵.

La visione artistica occidentale invece vede l’affermazione di Hisamatsu rovesciata: il seme è il *kokoro*, mentre il fiore la *performance*, dunque la realizzazione dell’abilità e della bellezza nasce dal cuore e va a manifestarsi nell’azione e nella pratica. È l’azione quindi che permette all’artista di manifestare il suo vero io che si concretizza successivamente nell’opera d’arte: l’attore occidentale esprime quello che ha dentro di sé, lo rende attivo, lo manifesta. È questo quindi ciò che in occidente intendiamo come arte, un processo che va dall’intuizione, o dall’interno, verso l’esterno nella realizzazione concreta: è l’idea che prende forma e si realizza. Zeami invece ribalta il concetto e sembra invece affermare che sia il *kokoro* la realizzazione suprema, e dunque il fiore dell’espressione artistica nel nō, e in tutte le forme artistiche giapponesi. Per Zeami il punto d’arrivo del perfezionamento della Via è un fine etico, che si propone di trasformare il modo di essere e di sentire dell’uomo e che, coincide con la meta buddhista. Allo stesso modo Nishida vede l’intuizione artistica e di conseguenza l’esperienza artistica ed estetica come di fondamentale importanza poiché anch’essa caratterizzata da un sentimento

¹⁰² L. Ricca, *La tradizione estetica giapponese. Sulla natura della bellezza*, Carocci, Roma, 2016. cit., p. 133.

¹⁰³ Cfr. M. Ghilardi, *L’estetica giapponese classica*, p. 40.

¹⁰⁴ Cfr. A. Tollini, *L’ideale della via*, pp. 140-142.

¹⁰⁵ S. Hisamatsu, *Nihon koten bungaku kaitei*, Iwanami, Tōkyō, 1961, vol. LXV, cit., p. 367.

morale che conduce invece al luogo del nulla assoluto. A questo punto è forse possibile fare un parallelo esemplificativo tra la visione artistica di Nishida e il teatro nō.

Il palcoscenico del tetro nō¹⁰⁶ (che letteralmente significa “talento”, “abilità”) è un microcosmo di circa 30 metri quadrati; lo spirito che lo caratterizza e che allo stesso tempo aleggia su di esso, è lo *yūgen* ovvero il sentimento di “misteriosa profondità”. Hōashi, nel parlare del nō, prende come esempio l’opera intitolata *Izutzu*¹⁰⁷ (井筒, *La vera del pozzo*) che riesce a mostrare in modo esemplare questa particolare atmosfera. In questa storia un monaco in viaggio si avvicina ad un pozzo che si trova nelle rovine del tempio Ariwara, luogo dove un tempo era vissuto il famoso poeta Ariwara no Narihira. Successivamente appare in scena in forma di fanciulla il fantasma dell’amata del poeta, la quale narra al monaco dei giorni passati, recita una poesia e infine sparisce. Il monaco si addormenta e in sogno gli appare danzando il medesimo spirito, in questo modo rievoca nuovamente i ricordi nostalgici e infine guarda nel pozzo sulla cui vera, in passato, aveva confrontato l’altezza col poeta. In questo momento suona la campana del tempio e il monaco si risveglia dal suo sogno.

La sequenza di scene descritta indica un tipico modello del teatro nō dove sogno e realtà si intrecciano e si incontrano e nel mentre il coinvolgimento emotivo del pubblico si concentra molto di più su questo particolare contesto che non sullo sviluppo della rappresentazione teatrale.

“Lo sviluppo scenico non è volto a creare *suspance* come nei modelli teatrali occidentali, cosicché la sequenza temporale nel nō non deve essere lineare. Lo spettatore viene introdotto in un mondo di sogno attraverso il dialogo tra lo spirito del defunto e l’uomo reale, e per un po’ è come se recitasse insieme ai protagonisti”¹⁰⁸.

L’attore poi, camminando sul palcoscenico fa scivolare in maniera silenziosa i propri passi, in modo da richiamare il passare del tempo lento e fluido, privando l’andatura quotidiana della sua realtà. Ma ad uno sguardo più accorto, si riconosce in questo tipo di passo la più estrema stilizzazione dell’incedere umano. Questo incedere, non è una “continuità discontinua” solo dal punto di vista spazio-temporale, poiché in essa si riflette in ultima analisi anche la connessione, vista come unità, di morte e vita. Il ritmo della vita è intimamente legato ai movimenti di inspirazione ed espirazione che vengono durante ogni passo dell’attore. Questa continuità porta in sé un *kire* (taglio) dal momento che ogni azione può iniziare solo se l’altra si è interrotta. Anche in Nishida vediamo questa contraddizione di continuità discontinua che per lui si ritrova nella definizione

¹⁰⁶ La recitazione del nō è una forma d’arte teatrale lirica che mette insieme gli elementi del teatro, della danza e della musica.

¹⁰⁷ Il titolo dell’opera deriva da una poesia che viene tramandata nell’*Ise Monogatari* 伊勢物語. Cfr. R. Ōhashi, *Kire: il bello in Giappone*, Mimesis, Milano-Udine, 2017, pp. 25-26.

¹⁰⁸ R. Ōhashi, *Kire: il bello in Giappone*, cit., p. 26.

dell'assoluto, il quale per essere tale deve possedere in sé un'autonegazione in questo modo è possibile affermare che la condizione più autentica e profonda della vita è quello stato che è riuscito a trascendere soggetto e oggetto e qualcosa come l'ispirazione artistica raggiunge sempre questo limite.

Nel teatro *nō* il *kire-tsuzuki* ("la dis/continuità")¹⁰⁹ dell'incedere dell'uomo è un *kata* dove tutti gli elementi secondari vengono "tagliati via" e viene mantenuto solo l'essenziale. La medesima struttura che si mostra nel *nō* si riscontra anche nel palcoscenico, il quale costituisce un'area sacra. Il palco è circondato dalla ghiaia che lo "taglia", lo isola, tale distacco viene però colmato da una piccola scala che declina nella ghiaia nella parte anteriore del palcoscenico. Nella parte posteriore del palcoscenico sono messi i musicisti che producono ognuno con il proprio strumento e voce suoni distinti, poiché ogni suono è indipendente, scisso dagli altri. Altra caratteristica è che se il palcoscenico è vuoto e spoglio, il protagonista dell'opera è avvolto in un abito elegante e fastoso, che sebbene si distacchi dalla semplicità del luogo circostante rifugge qualsiasi eccesso: sia il palco che la veste sono semplici; anche qui si palesa il fenomeno del *kire-tsuzuki*. Infine, altro strumento di grande valore nel teatro *nō* è la maschera, la quale si arricchisce della propria peculiare forza espressiva solo quando viene indossata dall'attore, poiché, celando la naturale umanità di questo, fa sì che l'attore sia attore. Egli stesso diviene la maschera, come per Nishida il pittore *diventa* il colore nella sua opera. In questo modo abbiamo la risoluzione di un dualismo, quello tra realtà e irrealtà, che attraverso la maschera diventano un tutt'uno ed è proprio qui che si mostra lo *yūgen* che è proprio ciò che in questo modo rende reale la bellezza dell'irreale.

Il teatro *nō* dunque, come le altre forme artistiche giapponesi, giustificano l'impostazione che Nishida vuole dare alla struttura immanente-e-trascendente del reale dove le infinite immagini, che corrispondono ai fenomeni, sussistono grazie al nulla assoluto. Questi si determinano risolvendosi nell'unità, e determinandosi, determinano il luogo del nulla assoluto e così facendo lo riaffermano in quanto sue manifestazioni. In maniera analoga, le opere d'arte negano l'Arte, in questo rapporto di autonegazione, la riaffermano perché ne sono le manifestazioni. Tanto le forme fenomeniche della natura, quanto quelle artistiche sono espressioni della vita e entrambe, in virtù del luogo del nulla assoluto, si fondono in un'unità e divengono forme di auto-espressione che donano concretezza alla realtà mostrando come non sia la trascendenza il punto di arrivo, ma la semplicità del reale.

¹⁰⁹ Questa espressione si traduce letteralmente "continuità nel taglio" e indica per Hōashi la paradossale compresenza di unità e cesura che permea la bellezza giapponese nel suo senso più elevato.

Conclusione

L'obbiettivo di questa tesi è stato quello di mostrare come attraverso l'esperienza artistica sia possibile giungere ad una unificazione di soggetto e oggetto e, per esteso, all'unificazione di ogni forma di dualismo. Il percorso che ho seguito nell'elaborato ha ripreso in parte quello seguito da Nishida Kitarō, filosofo giapponese vissuto a cavallo tra l'800 e il '900. Il pensatore, dopo aver affrontato i grandi classici della filosofia occidentale, ritiene necessario confrontare questa realtà con la propria, ovvero quella della cultura nipponica, ricercando in questo confronto un punto di incontro.

Come si è visto nel primo paragrafo in Giappone il pensiero filosofico, come noi lo intendiamo, ha iniziato a svilupparsi in epoca Meiji (1868) attraverso una grande operazione di adattamento e creazione di termini da parte degli intellettuali dell'epoca al fine di poter leggere e tradurre i classici della filosofia occidentale. Nishida allora inizia un percorso speculativo attraverso il quale, partendo dalla forma primitiva dell'esperienza pura, che è stata affrontata nel secondo paragrafo e che rappresenta una particolare forma di esperienza che precede il dualismo di soggetto e oggetto. Proseguendo nei paragrafi successivi sono stati affrontati i concetti di pensiero e volontà, che, come è stato mostrato, sono elementi costitutivi dell'esperienza pura. Lo studio sul concetto dell'esperienza pura conduce il filosofo alla formulazione dell'intuizione intellettuale (*chiteki chokkan*) come si è visto nel quinto paragrafo è un ulteriore passo nella ricerca speculativa in quanto definisce l'atto stesso dell'unificazione che avviene nell'esperienza pura e che ha condotto alla formulazione dell'autoconsapevolezza (*jikaku*). Quest'ultima rappresenta il superamento dell'esperienza pura e definisce il punto di svolta del pensiero nishidiano in quanto porta alla formulazione del luogo (*basho*). Questa prima parte dell'elaborato si propone in sintesi di fornire gli elementi logici e teorici che hanno condotto Nishida alla formulazione del luogo che verrà affrontato all'inizio della seconda parte dell'elaborato.

Nel primo paragrafo della seconda parte si è trattato appunto del luogo che, come si è visto, risulta essere il bacino entro cui ogni forma di dualismo e contrapposizione viene a risolversi e di conseguenza l'ultimo stadio dell'esperienza pura. Il luogo ha tre gradi ontologici diversi: il luogo dell'essere; il luogo del nulla relativo e il luogo del nulla assoluto (*zettai mu no basho*) ognuno dei quali è in un rapporto dialettico con gli altri due. Il luogo del nulla assoluto inoltre è definito da tre tipi di intuizione: intellettuale, artistica e morale-religiosa. Nel paragrafo

successivo è stata poi approfondita l'intuizione artistica attraverso la quale è stata spiegata la visione relativa all'arte di Nishida. L'intuizione artistica, come si è visto, permette di superare la visione dualistica del creante e del creato e permette di andare oltre la visione meramente oggettiva del mondo incarnandosi nell'atto pratico. Per il filosofo infatti un artista nel comporre un'opera d'arte, deve *diventare* l'opera d'arte stessa, non attraverso una *performance*, ma attraverso un'unificazione del soggetto e dell'oggetto. Al fine di comprendere questo presupposto del *diventare facendo* ho affrontato nell'ultimo capitolo il pensiero estetico giapponese e il suo rapporto con il buddhismo zen. Questo paragrafo è fondamentale per la comprensione del sottofondo culturale che ha accompagnato Nishida in tutta la sua ricerca speculativa e fornisce gli strumenti necessari per comprendere come sia possibile giungere ad una forma di unificazione attraverso l'arte. Ciò è esemplificato dall'esperienza del teatro *nō*, forma teatrale che racchiude al suo interno alcuni dei termini più importanti del pensiero giapponese classico come il *kokoro*, *mono no aware*, *yūgen* e *dō*. Ho ritenuto dunque il teatro *nō* di grande importanza per la comparazione con il pensiero nishidiano in quanto, come è stato osservato nella parte ad esso dedicata, per molti aspetti concretizza l'esperienza estetica teorizzata dal filosofo, in particolar modo dell'intuizione artistica e del luogo.

In conclusione, è grazie a questi termini ed esperienze che Nishida è capace di coniugare le categorie della filosofia occidentale e il suo percorso speculativo per dare origine ad una visione filosofica innovativa capace di risolvere il problema del dualismo e di allentare lo scarto tra le due culture che inizialmente sembrava incolmabile. L'arte infatti, come afferma lo stesso Nishida, non solo è di vitale importanza per la risoluzione del dualismo ma è anche fonte di apertura verso il prossimo e verso nuove domande che la filosofia può e deve porsi per colmare lo spazio vuoto tra una cultura e l'altra.

Bibliografia

Opere di Nishida Kitarō

- K. Nishida, *Art and morality*, University of Hawaii Press, 1973.
K. Nishida, *La logica del luogo e la visione religiosa del mondo*, tr. it. di Tiziano Tosolini, L'Epos, Palermo, 2005.
K. Nishida, *Luogo*, tr. it. Enrico Fongaro, Mimesis, Milano, 2012.
K. Nishida, *Uno studio sul bene*, tr. it. Mimesis, Milano-Udine, 2017.
Nishida Kitarō zenshū (Opere complete di Nishida Kitarō) Iwanami Shoten, Tokyo, 1947-1953.
K. Nishida, *Pensiero ed esperienza vissuta corporea*, tr. it., Mimesis, Milano-Udine, 2019.
K. Nishida, *Problemi fondamentali della filosofia*, tr. it., Marsilio, Venezia, 2014.

Opere su Nishida e la scuola di Kyōto

- M. Abe, "Introduction", in K. Nishida, *An Inquiry into the good*, trad. ingl., M. Abe, C. Ives, Yale University Press, New Haven, 1990.
M. Yusa, *Reflection of Nishida's studies*, Eastern Buddhist Society, 1995, Vol. 4, No. 4 (Jan., 1955).
M. Marra, *Modern Japanese Aesthetics*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1999.
M. Ghilardi, *Una logica del vedere. Estetica ed etica nel pensiero di Nishida Kitarō*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine, 2009.
M. Ghilardi, *La filosofia giapponese*, Scholé, Brescia, 2018.
M. Ghilardi, *L'intuizione intellettuale nel pensiero di Nishida Kitarō*, in «Il Pensiero», LXI, n. 1, 2022, a cura di Giannino Di Tommaso e Rocco Ronchi, pp. 231-248.

Classici della filosofia

- A. Schopenhauer, *Il primato della volontà*, Adelphi, Milano, 2002.
J. Locke, *Saggio sull'intelligenza umana*, Laterza, Roma-Bari, 2003.
G.W.F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, Einaudi, 2008.
L. Wittgenstein, *Tractatus logico philosophicus*, Einaudi, Torino, 2009.

Opere sul pensiero giapponese

- Toshihiko e Toyo Izutsu, *The Theory of Beauty in the Classical Aesthetics of Japan*, Martinus Nijhoff, The Hague, 1981.

- F. Jullien, *La grande immagine non ha forma*, tr. it. Angelo Colla, Vicenza, 2004.
- M. Raveri, *Il pensiero giapponese classico*, Einaudi, Torino, 2014.
- L. Ricca, *La tradizione estetica giapponese. Sulla natura della bellezza*, Carocci, Roma, 2016.
- M. Ghilardi, *L'estetica giapponese moderna*, Morcelliana, Brescia, 2016.
- A. Tollini, *l'ideale della via*, Einaudi, Torino, 2017.
- R. Ōhashi, *Kire: il bello in Giappone*, tr. it. Mimesis, Milano-Udine, 2017.
- G. Pasqualotto, *Estetica del vuoto*, Marsilio, Venezia, 2020.

Altre opere

- W. Tatarkiewicz, *Storia dell'estetica*, 3 voll., tr. it., Einaudi, Torino, 1979.
- J. W. R. Dedekind, *Scritti sui fondamenti della matematica*, tr. it. a cura di F. Gana, Bibliopolis, Napoli, 1982.
- J. Derrida, *Il segreto del nome*, tr. it. Francesco Garritano, Jaca Book, Milano, 1997.
- F. von Herrmann, *La filosofia dell'arte di Martin Heidegger*, tr. it., Christian Marinotti, Milano, 2001.
- P. A. Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, tr. it., Marsilio, Venezia, 2018.