

Enrico Fongaro

Corporeità e desoggettivazione nell'estetica interculturale di Kitarō Nishida

1. La barriera linguistica che ha finora impedito di conoscere il pensiero del filosofo giapponese Kitarō Nishida (西田幾多郎, 1870-1945) comincia a essere superata in questi ultimi anni grazie al numero sempre crescente di traduzioni nelle principali lingue occidentali¹. Mano a mano che i testi di Nishida divengono accessibili, la loro originalità e al tempo stesso eccentricità rispetto al canone filosofico occidentale, oltre ad apparire sempre più evidenti, sembrano produrre anche non poche difficoltà di interpretazione e approccio. Si tratta infatti di un pensiero filosoficamente complesso, la cui comprensione (e dunque traduzione) presenta già in quanto tale non pochi problemi, ai quali si aggiunge un ulteriore ostacolo dovuto al fatto che pur presentandosi nella forma e nello stile della filosofia europea di inizio Novecento, il pensiero di Nishida si radica in uno sfondo culturale orientale, in particolare buddhista zen, che viene però per lo più solo implicitamente presupposto dall'autore, e che può perciò risultare non immediatamente riconoscibile a un lettore occidentale. Proprio una simile e a prima vista ostica ambivalenza, probabilmente il tratto più caratteristico della filosofia di Nishida, costituisce al tempo stesso uno dei principali motivi dell'interesse dimostrato per essa dagli interpreti, soprattutto in area italiana e tedesca, poiché l'opera di Nishida sembra fornire proprio in quanto tale un modello concreto, per così dire "in atto", di ciò che si può definire "pensiero interculturale"². Radicata in una visione del mondo orientale, eppure occidentale per metodo e struttura, la filosofia di Nishida nasce infatti da un "dialogo" trasformativo e creativo tra

¹ In Italia è in programma l'edizione delle *Opere di Kitarō Nishida* presso l'editore Mimesis. Il primo volume, *Uno studio sul bene*, è uscito nel 2017.

² La bibliografia sul pensiero interculturale è troppo cospicua per poter essere riassunta qui. Per quanto riguarda l'Italia sia sufficiente rimandare, tra gli altri, ai lavori di G. Pasqualotto, M. Ghilardi, G. Cognetti e alla rivista *Simplegadi*. Per un primo riferimento alla bibliografia più recente in lingua tedesca, si considerino tra gli altri i testi di R. Elberfeld, G. Stenger, F.M. Wimmer, H. Kimmerle, R.A. Mall, oltre alla rivista *Polylog*.

buddhismo, pensiero cinese e filosofia, che G. Pasqualotto definisce in modo assai persuasivo “a tre variabili interdipendenti”³. La trasformazione che un tale dialogo provoca, cioè, riguarda non solo, e innanzitutto, il suo autore, in questo caso Nishida, la cui figura intellettuale rappresentò e rappresenta in effetti tutt’ora in Giappone un’anomalia difficilmente incasellabile nelle rigide tassonomie universitarie di “filosofia” (*eo ipso* “occidentale”) o “pensiero giapponese” (dunque, non filosofico). A essere coinvolti in un processo trasformativo sono al tempo stesso anche gli ambiti culturali tra i quali il dialogo ha luogo, nel caso di Nishida principalmente il pensiero buddhista e la filosofia. Se da un lato prima di Nishida non si era mai parlato di “filosofia zen”, che in effetti sembra suonare per certi aspetti come una sorta di ossimoro, dall’altro il fatto di considerare Nishida un “filosofo” a tutti gli effetti dovrebbe (o forse necessariamente dovrà) comportare da parte della filosofia l’impegno di farsi carico di un’estensione dei propri ambiti e limiti, che ne implicherebbe necessariamente una ridefinizione, così come accaduto nei primi secoli della nostra era con cristianesimo e filosofia greca. Quale sarà il risultato di questo incontro di linguaggi, tradizioni e scritture così diversi, è troppo presto per dirlo per quanto riguarda il coté occidentale. Per quanto riguarda il Giappone, invece, un tale e traumatico incontro, che forse sarebbe più appropriato definire un vero e proprio “scontro”, è ormai in atto da più di un secolo, e Nishida ne rappresenta senz’altro il primo e forse più rilevante risultato in ambito filosofico.

Nato a Unoke, un piccolo villaggio sul Mar del Giappone, nel 1870 ovvero ad appena due anni dalla riapertura dei porti giapponesi dopo alcuni secoli di isolamento, Nishida si trovò a crescere e a formarsi in un ambiente culturale tipico dell’epoca Edo, in cui il pensiero cinese classico e il buddhismo svolgevano ancora un ruolo decisivo per la formazione degli individui, ma che a una velocità sorprendente veniva permeato a tutti i livelli dall’impianto culturale ed economico europeo⁴. Nel giro di una quarantina d’anni il Giappone fu costretto a tentare una “modernizzazione” che in Europa aveva impiegato tre secoli per realizzarsi, e i risultati furono in tutti i campi quanto mai interessanti e originali. Si pensi, ad esempio, alla letteratura, a scrittori come Ōgai Mori (森鷗外, 1862-1922) o Sōseki Natsume (夏目漱石, 1867-1916), ma lo stesso movimento creativo si può notare anche in molti altri ambiti relativamente meno conosciuti, quali l’architettura o la pittura, la scultura o le scienze

³ G. Pasqualotto, *Filosofia e globalizzazione*, Mimesis, Milano-Udine 2011, p. 66 ss.

⁴ Sulla biografia di Nishida si veda in italiano J. Heisig, *Filosofi del nulla*, Chisokudō Publications, Nagoya 2017, e in particolare in inglese M. Yusa, *Zen & Philosophy: An Intellectual Biography of Nishida Kitarō*, University of Hawai’i Press, Honolulu 2002.

umane⁵. Lo stesso accadde anche con la filosofia, che dopo i primi incerti tentativi di tradurre e introdurre il pensiero occidentale, con Nishida finalmente giunse a produrre risultati del tutto originali.

La filosofia di Nishida, la produzione della quale si estende in un arco temporale che va dal 1911, anno della pubblicazione della sua prima opera *Uno studio sul bene*⁶, al 1945, anno della morte di Nishida qualche mese prima della capitolazione del Giappone alla fine della Seconda Guerra Mondiale, comprende vari volumi, migliaia di pagine che gli specialisti suddividono di solito in più fasi. Per comodità, vorrei proporre qui una tripartizione, secondo la quale si può individuare un “primo” momento in cui Nishida assume come punto di partenza un empirismo radicale pancoscienzialista e volontarista; una fase “mediana” in cui Nishida cerca di andare oltre il volontarismo assumendo e sviluppando all'interno del proprio pensiero il concetto buddhista di “assoluto nulla” (絶対無, *zettai mu*); e infine i numerosi volumi che costituiscono la parte “conclusiva” della sua filosofia, in cui il processo di desoggettivazione della coscienza porta Nishida ad attuare una “svolta” che lui stesso definisce una “rivoluzione della rivoluzione copernicana di Kant”⁷, in cui l'assunzione sempre più radicale dell'idea buddhista di “non-io” giunge a ricomprendere anche l'atto della coscienza a partire dal movimento storico dell'autodeterminazione del mondo quale luogo entro cui e con cui la coscienza interagisce.

All'interno dello scandirsi di queste fasi, Nishida si occupa di tutte le aree e gli ambiti tradizionali della filosofia occidentale come veniva intesa in Europa tra '800 e prima metà del '900. Posto che il suo interesse fondamentale era, per sua stessa esplicita ammissione, ontologico, Nishida sulla scorta della sua ontologia cercò di sviluppare di volta in volta un pensiero etico, una logica per un *logos* non-indoeuropeo quale è quello giapponese, una filosofia della religione, della scienza, della storia, della politica, un'epistemologia, e non ultima anche un'estetica, una filosofia dell'arte o, come si vedrà, del “fare artistico”, che come sempre in Nishida è caratterizzata da un'originale impronta interculturale. In questo saggio si cercherà dunque di tratteggiare gli ambiti tematici e le principali caratteristiche dell'estetica nishidiana, nel loro evolvere durante le varie fasi del pensiero del filosofo giapponese, dall'opera del 1923 *Arte e morale* (『芸術と道徳』, *Geijutsu to dōtoku*)⁸ fino all'ultimo saggio del

⁵ Si veda a riguardo i capitoli dedicati alla modernità giapponese in R. Ōhashi, *Kire – Il bello in Giappone*, Mimesis, Milano 2018.

⁶ K. Nishida, *Uno studio sul bene*, Mimesis, Milano, 2017.

⁷ *Opere di Kitarō Nishida* 西田幾多郎全集, Iwanami shoten, Tōkyō, 2002-2009, d'ora in poi abbreviato in NKZ, vol. X, p. 56.

⁸ NKZ III 1-247.

1941 dedicato all'estetica e intitolato *La creazione artistica in quanto atto di formazione storica* (「歴史的形形成作用としての芸術的創作」, *Reki-shibiteki keiseisayō toshite no geijutsuteki sōsaku*)⁹.

2. Volendo introdurre l'estetica di Nishida, merita forse sottolineare subito, a scanso di equivoci esoticheggianti, che essa intende porsi fin dall'inizio come una riflessione in tutto e per tutto "filosofica", in linea e in dialogo cioè con il pensiero europeo a essa contemporaneo o di poco anteriore. Al tempo stesso, però, è necessario non dimenticare che essa si radica in un'esperienza dell'arte e del gesto artistico quale si trova nelle varie arti tradizionali giapponesi, le cosiddette Vie dell'arte o *geidō* (芸道), che vennero storicamente sviluppandosi sulla base di un impianto di pensiero taoista e buddhista. Anche la sua estetica dunque, come tutta la sua filosofia, si caratterizza per essere eminentemente interculturale. Utilizzando una terminologia cara a Nishida, si potrebbe affermare che si tratta cioè di un'estetica "orientale-eppure-occidentale". Con *eppure*, qui inserito tra due lineette, si cerca di dare soluzione a un problema fondamentale di traduzione riguardante un concetto tipico del pensiero nishidiano e prima ancora buddhista. Il concetto in questione è quello di *soku* (卽, in cinese *jì*), che da sempre costituisce un notevole ostacolo per i traduttori occidentali, come si evince facilmente considerando i numerosi tentativi di resa¹⁰. *Soku* è una congiunzione che compare non solo lungo tutto l'arco della filosofia nishidiana, divenendone uno dei concetti-chiave soprattutto durante il periodo mediano e tardo, quello più marcatamente "dialettico", ma prima ancora in alcuni passi decisivi della traduzione in cinese del buddhismo. La peculiarità di *soku*, cui non sembra corrispondere nessun termine indoeuropeo, consiste nell'essere una congiunzione copulativa e avversativa al tempo stesso: si tratta di una copula che disgiunge, che istituisce un'identità autocontraddittoria, un legame cioè che collega lasciando i termini slegati, o in altri termini che afferma che due cose "sono e non sono" al tempo stesso identiche. Impiegando proprio la congiunzione *soku*, che si è cercato qui di tradurre con *-eppure-* nel senso di un "e pure", "e anche", che al tempo stesso è un "eppure", un "ma", è stato ad esempio tradotto in cinese proprio uno dei passaggi teoretici fondamentali del buddhismo mahāyānico, il celebre "la forma è vacuità e proprio la vacuità è forma" del Sutra del Cuore.¹¹ Al po-

⁹ NKZ IX 233-300.

¹⁰ Limitandosi solo ad alcune delle traduzioni di *soku* nell'ambito delle opere di Nishida, si possono trovare: *gleich*, *zugleich*, *qua*, *equals*, *égale*, *immédiatement*, *en même temps*, *autrement dit*, *soku*, ...

¹¹ E. Conze (a cura di), *I libri buddhisti della sapienza: il Sutra del diamante e il Sutra del cuore*, Ubaldini, Roma 1976, p. 73.

sto della copula è, che non esiste in lingue come il cinese o il giapponese, compare l'ideogramma *soku*, tanto che in cinese il passo del sutra diviene: 色即是空, 空即是色. Letto alla giapponese suona: *shiki soku ze kū, kū soku ze shiki*, che si potrebbe provare a tradurre con: "forme-*eppure*-vuoto, vuoto-*eppure*-forme". La copula, dunque, viene sostituita da una particella che afferma e nega al tempo stesso, che pone l'identità come differente e la differenza come identica. Che tipo di logica e che tipo di ontologia può originarsi da questo tipo di *logos*? E soprattutto: che tipo di *identità* sarà quella caratterizzata nella sua essenza dalla *differenza*?

All'origine del pensiero estetico di Nishida sta proprio un simile lavoro metamorfico sull'*identità* culturale giapponese, che si scopre in Nishida costituita essenzialmente dalla differenza. Il pensiero di Nishida sull'arte pone cioè il suo radicamento orientale sin dall'inizio in un rapporto dinamico e trasformativo con l'estetica e l'arte occidentale, dando luogo così a un processo creativo e per alcuni aspetti forse "straniante", cui vorrei accennare nel seguito di questo scritto e che richiede all'interprete occidentale un lavoro supplementare (interculturale) rispetto alla mera analisi del testo.

3. Per comprendere l'estetica di Nishida è necessario infatti partire dallo sfondo implicito in cui tale pensiero si radica. Si suole tradizionalmente considerare l'insieme delle arti giapponesi utilizzando il termine *geidō*, le Vie dell'arte, un termine antico che compare già negli scritti di Zeami (世阿弥, 1363-1443), il grande autore e teorico del teatro *nō* (能)¹². Il termine *geidō* è composto da due segni, il primo, *gei* (芸), significa "abilità, arte", mentre l'altro *dō* (道, in cinese *dao*), significa in quanto sostantivo via, strada, ma anche in senso forte, taoista e buddhista, "Via". La "via" dell'arte o delle arti può essere intesa dunque come quel percorso o cammino sul quale l'uomo non solo accumula un bagaglio esperienziale di conoscenze, ma può giungere a porsi in identità o coincidenza con la Via o con il Vuoto o Nulla taoisti e buddhisti. L'arte viene allora intesa in questi ambiti come una pratica corporea che può portare, oltre che a una trasformazione estetico-morale in chi vi si applica, anche a un'esperienza che si potrebbe definire, vista da occidente, mistico-religiosa.

Per comprendere le scelte e le soluzioni che Nishida adotterà ponendosi in dialogo con l'estetica occidentale, va tenuto innanzitutto ben presente il retaggio culturale a partire dal quale Nishida pensa, ovvero il sistema estetico tradizionale giapponese fortemente caratterizzato da un modello di prassi e di esperienza buddhista. Ma ancora più importante a giudizio di chi scrive, è sottolineare che le conoscenze di Nishida del-

¹² Si veda al riguardo R. Ōhashi, *op. cit.* p. 208.

le arti tradizionali giapponesi non si limitavano a uno studio teorico di esse, ma comprendevano anche una pratica diretta e pluriennale di esse. Nishida è stato infatti non solo un filosofo, ma anche un artista, ovvero uno *shodōka* (書道家), un pittore di quel genere di arte sino-giapponese che di solito si traduce con “calligrafia”, ma che in realtà con la “bella scrittura” nel senso occidentale del termine ha ben poco a che fare. *Shodō* è infatti la Via (*dō*) dello scrivere (書, *sho*), ovvero della scrittura come gesto pittorico, laddove “scrittura” è però quella ideografica sino-giapponese, qualcosa cioè di radicalmente diverso dai sistemi alfabetici occidentali.¹³ Nella “Via dello scrivere” si tratta di realizzare un gesto che consiste nel tracciare uno o più segni ideografici, nei quali è depositato un senso che è innanzitutto immagine, e solo secondariamente (e al limite: eventualmente) suono. L'immagine realizzata nello *shodō*, in quanto tale sottostà a categorie estetiche proprie anche della pittura, ma non è un'immagine pittorica, se ne distingue e resta scrittura, tanto che in quanto tale può aggiungersi e sovrapporsi alle immagini propriamente pittoriche¹⁴. Di Nishida rimangono molte opere *shodō*¹⁵, la realizzazione delle quali presuppone da parte di Nishida non solo l'essersi esercitato a lungo attraverso la pratica artistico-ascetica tradizionale (稽古, *keiko*) di questa disciplina, ma anche l'aver fatto esperienza diretta dell'evento artistico stesso che “prende corpo” nel gesto. Se nel frammento 170 del 1888 Nietzsche lamenta che: “In tutta la filosofia quale è stata finora non c'è un'artista...”¹⁶, proprio l'esperienza artistica di Nishida appare invece come una delle risorse teoretiche più importanti per lo sviluppo del suo pensiero, sebbene questo aspetto venga dagli interpreti molto spesso sottovalutato o trascurato. Nishida fu un filosofo che era al tempo stesso un artista che dipingeva i propri concetti secondo una precisa pratica corporea, trasformandoli in immagini e in questo modo “saggiandoli” nella prassi artistica, esponendoli cioè alla prova di quello stesso gesto che vorrebbero cogliere.

Un breve testo di uno dei più noti allievi di Nishida, Shin'ichi Hisamatsu (久松真一, 1889-1980), che dopo aver iniziato a studiare filosofia

¹³ Si veda ad esempio J.-L. Nancy, F. Ferrari, *Iconografia dell'autore*, Sossella, Roma, 2006, il paragrafo su Y. Kawabata, pp. 52-54, dove gli autori intuiscono giustamente la peculiarità del gesto che nella fotografia presa in esame lo scrittore Yasunari Kawabata (川端康成, 1899-1972) sta realizzando con il pennello.

¹⁴ Si veda al riguardo ancora R. Ōhashi, *op. cit.*, in particolare la parte dedicata all'interpretazione delle pitture su rotolo di Sōtatsu (俵屋宗達, 1570c.-1643c.) e Kōetsu (本阿弥光悦, 1558-1637), pp. 130-133.

¹⁵ Una raccolta di riproduzioni di opere calligrafiche di Nishida si trova in *Raccolta delle pitture a inchiostro di K. Nishida* 西田幾多郎遺墨集, Tōeisha, Kyōto 1983.

¹⁶ F. Nietzsche, *Frammenti postumi*, in *Opere*, Adelphi, Milano, vol. VIII, 8, 14, n. 170 (primavera 1888).

all'università sotto la sua guida, preferì dedicarsi allo zen e all'arte dello *shodō* divenendo un noto maestro in entrambe le discipline, fornisce una preziosa descrizione del tipo di esperienza che si realizza in un simile gesto creativo, e di quanto essa sia affine a quella buddhista del risveglio. Si tratta di uno scritto composto nel 1962 per un gruppo di praticanti di *shodō* e intitolato *Koshō*. *Ko* (己) significa “sé, se stesso”, mentre *shō* (象) significa “immagine”, per cui si potrebbe tradurre con *immagine di sé* l'espressione tramite la quale Hisamatsu cerca di spiegare il significato dello *shodō*. Il termine “sé” qui impiegato è da intendersi però in modo duplice. Hisamatsu nota infatti che l'immagine prodotta nello *shodō* è innanzitutto un’*“immagine di sé”* dell'artista, ma al tempo stesso deve trattarsi dell’*“immagine del Sé”*, ossia del Vero Sé (真の自己, *shin no jiko*) buddhista o in altri termini, secondo Hisamatsu, della Vita in quanto tale, che tramite il gesto del pittore si manifesta, tanto che si potrebbe forse provare a tradurre *koshō* con “auto-ritratto”, a patto che “auto-” venisse inteso come “sé-eppure-Sé”.

Immagine di Sé (Koshō)

“Sopra la sella nessun cavaliere, sotto la sella nessun cavallo”.

Quest'espressione proverbiale dice quello che in Giappone fin dai tempi antichi fu considerato il segreto del cavalcare. Ora, a livello di conoscenza oggettiva, è un dato di fatto indiscutibile che sopra la sella c'è un cavaliere e sotto la sella un cavallo, mentre affermare il contrario, come nel proverbio succitato, sembra un'assurdità che contraddice il dato di fatto. Molti probabilmente la pensano così, ma si sbagliano. Essi confondono il cavalcare con l'osservazione del cavalcare. Ma l'osservazione del cavalcare non è il cavalcare. Che sopra la sella non ci sia nessun cavaliere e sotto la sella nessun cavallo non riguarda l'osservazione del cavalcare, ma è il segreto del cavalcare stesso.

Per quanto riguarda il cavalcare, si cavalca tanto peggio quanto più un cavaliere è sopra la sella e un cavallo sotto, mentre si cavalca tanto meglio quanto più cavaliere e cavallo non sono distinti e diventano tutt'uno. Solo quando cavaliere e cavallo diventano “un'unica cosa, non due” (一体不二, *ittai funi*), così che non c'è un cavallo accanto al cavaliere né cavaliere accanto al cavallo, finalmente si realizza che “sopra la sella nessun cavaliere, sotto la sella nessun cavallo”, e il cavalcare raggiunge il suo punto culminante. A quel punto l'esercizio del cavalcare raggiunge il suo apice, a quel punto si ottiene un libero esser-presso-di-sé (自在, *jizai*) del cavalcare. Ora, le cose non stanno così solo nel cavalcare, lo stesso vale per tutte le arti (芸, *gei*). Ad esempio, nel tiro con l'arco si raggiunge il punto culminante quando arciere, arco, freccia e bersaglio sono diventati un'unica cosa.

Anche nella Via della scrittura (書道, *shodō*) vale lo stesso: la massima destrezza si raggiunge quando colui che scrive, il pennello e la carta sono diventati un'unica cosa indivisibile (一体不可分, *ittai fukabun*). In quel momento la carta cessa di essere un materiale morto, passivo, su cui qualcosa viene scritto, bensì in uno col pennello, la carta è già uno spazio vivo che forma se

stesso in ciò che viene scritto. Al tempo stesso chi scrive non è semplicemente un tecnico della bella grafia che sa muovere con abilità dita e mani: chi scrive è colui che con tutto il suo corpo e spirito, in unità col pennello, risveglia alla vita la carta e in tal modo esprime se stesso. I segni tracciati non sono altro allora che “l’immagine del sé” (la forma del sé [自己の形, *jiko no katachi*]) di chi scrive, e al tempo stesso la forma della Vita (生命の形, *seimei no katachi*).

Se ciò che è scritto è scritto solo per essere letto, un testo prodotto semplicemente seguendo rigidi modelli (型, *kata*) tradizionali e regole prestabilite, come spesso accade coi calligrafi di professione, allora lo scritto non è mai “l’immagine del sé” dello scrivente. Esso per chi scrive è semplicemente una forma (*katachi*) preesistente al di fuori, e allora non ci sarebbe nessuna differenza essenziale rispetto a quanto accade in pittura con il realismo.

L’arte della scrittura orientale viene spesso caratterizzata invece come un tipo di arte astratta perché essa, a differenza della rappresentazione di cose che sono nel mondo esterno, è informale. Essa non potrebbe essere considerata un’arte astratta se in essa si trattasse solo di una rappresentazione realistica di qualcosa di esterno ad essa. Ma se l’arte della scrittura non è affatto limitata da forme prestabilite, se nei segni tracciati c’è uno slancio libero, uno sprizzare per così dire della vita dello scrittore stesso che si è liberato di ogni forma, se i segni tracciati sono un’immagine del sé in cui non c’è più traccia di rappresentazione realistica, l’arte della scrittura è allora la massima astrazione, pura arte astratta. E solo in quanto una tale astrazione essa è in grado di essere pura espressione: non realismo, non impressione, non simbolo.¹⁷

Da questo breve testo appare con chiarezza come secondo Hisamatsu l’esperienza artistica dello *shodō*, ma come nello *shodō* così in ogni altra forma d’arte (*gei*) o di *budō* (武道, le cosiddette “arti marziali”, ovvero: Vie (*dō*) praticate dai *bushi*, ossia dagli antichi guerrieri giapponesi, come ad esempio il tiro con l’arco), si radichi in e sia il risultato di un’esperienza di “adualità” (不二 *funi* in giapponese, *advaita* in sanscrito), che chiunque, a livelli di pratica diversi, può sperimentare in ognuna di queste discipline, qualora si immerga completamente nel gesto da realizzare, raggiungendo uno stato di “non-sé” o “non-io” (con cui di solito si traducono vari termini giapponesi come *muga* 無我, *mushin* 無心, *mushi* 無私 e così via) che gli permetta un impiego del corpo in una condizione di spontaneità o naturalezza (自然体, *shizentai*) come quello descritto dal proverbio giapponese riportato da Hisamatsu all’inizio del suo testo. In quanto è “non-io”, sopra la sella “non c’è” cavaliere, e in quanto “adualità”, sotto la sella “non c’è” nessun cavallo.

Seguendo una suggestione del filosofo giapponese Keiji Nishitani (西谷啓治, 1900-1990), anch’egli un allievo di Nishida come Hisamatsu, che

¹⁷ In *Opere di Shin’ichi Hisamatsu* 『久松真一著作集』, Hōzōkan, Kyōto 1995, vol. 5, p. 246-248.

nel suo libro sul *Nichilismo*¹⁸ associa il pensiero buddhista del vuoto e del Vero Sé al dionisiaco nietzscheano, si potrebbe forse tentare un raffronto con l'*Ichheit* e l'*Urkünstler* di cui Nietzsche scrive nella *Nascita della tragedia*,¹⁹ a patto di sottolineare subito, però, che nelle Vie dell'arte giapponesi non sembra rintracciabile uno sfondo metafisico schopenhaueriano come quello del pensiero del giovane Nietzsche. Al contrario, l'esperienza della Vita di cui parla Hisamatsu è qualcosa che, pur a livelli diversi, chiunque può realizzare nella concretezza immediata e immamente di una qualsiasi prassi corporea, di cui però quella artistica sembra fornire a Nishida fin dalle sue prime opere il modello privilegiato assieme alla meditazione zen.

Tornando a Nishida, alla base non solo della sua estetica, ma di tutto il suo pensiero sta proprio questo tipo di esperienza di desoggettivazione dell'io individuale affinché possa trovare espressione il "Vero Sé" buddhista ovvero il cosiddetto "non-sé". L'ontologia nishidiana si radica infatti in un'"esperienza immediata" (definita nella sua prima opera, seguendo una suggestione di W. James, "esperienza pura"), in cui la realtà, il reale (事実, *jijitsu*), si manifesta "così com'è", *sono mama ni* (其儘に), ovvero, in termini buddhisti, nella sua *tathātā*, nella sua "talità" o "sicceità". Proprio a questo tipo di esperienza fa riferimento Nishida fin dalla prima riga di *Uno studio sul bene*, in cui per la prima volta cerca di cogliere concettualmente il darsi della realtà nell'esperienza corporea immediata di essa (genitivo soggettivo-*eppure*-oggettivo).

Fare esperienza significa conoscere il reale così com'è. [...] Nell'attimo in cui si vedono colori, si sentono suoni, "puro" indica non solo l'assenza del pensiero che questi suoni e colori siano dovuti all'azione di cose esterne o che sia l'io a percepirli, ma "puro" connota un'anteriorità persino rispetto all'aggiunta del giudizio su che cosa questi colori e questi suoni siano. Per questo l'esperienza pura è identica all'esperienza immediata. Quando si fa esperienza direttamente del proprio stato di coscienza non ci sono ancora né soggetto né oggetto, la conoscenza e il suo oggetto sono completamente uniti. Questo è il modo più puro dell'esperienza.²⁰

Che questa stessa esperienza sia all'origine anche della sua estetica appare chiaramente fin dal primo testo dedicato dal filosofo giapponese all'estetica, *Una spiegazione del bello* (美の説明, *Bi no setsumei*), apparso su una rivista nel 1900, una decina d'anni prima di *Uno studio sul bene*²¹.

¹⁸ K. Nishitani, *Dialettica del nichilismo*, Chisokudō Publications, Nagoya 2017.

¹⁹ F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, Adelphi, Milano 2013, par. 5, pp. 39-42.

²⁰ K. Nishida, *Uno studio sul bene*, *op. cit.* p. 17-18.

²¹ NKZ XI, 58-60. La traduzione italiana è in E. Magno, M. Ghilardi (a cura di), *La filosofia e l'altrove*, Mimesis, 2016, pp. 353-356.

Si tratta di uno dei primissimi testi di Nishida, e non è un caso che sia dedicato proprio all'estetica. In esso appare chiaro come la precondizione necessaria dell'esperienza del bello, qui interpretato nell'ottica del pensiero kantiano, sia secondo Nishida lo stato di "non-io", *muga*, senza il quale è precluso ogni accesso al pensiero estetico.

La verità che è base del bello non è la verità che si può ottenere in virtù del pensiero, bensì una verità intuitiva [...], si tratta di un tipo di verità che, in uno stato d'animo di "non-io", improvvisamente ci colpisce a partire dal fondo dell'anima.²²

Poche righe dopo Nishida aggiunge un'ulteriore indicazione, scrivendo che una simile intuizione può essere ottenuta solo "distaccandoci da noi stessi e facendo tutt'uno con le cose"²³. Un simile distacco, con il quale sembra essere qui reinterpretata l'assenza di interesse kantiana, è secondo Nishida "un tipo di liberazione", di *gedatsu* (解脱), come quella che si ottiene tramite la pratica buddhista, "che si armonizza con la Grande Via del non-io"²⁴. Fin dall'inizio, dunque, è questo sfondo buddhista tradizionale che va tenuto presente per interpretare l'estetica che Nishida comincerà a sviluppare a partire dagli anni '20.

4. Nel suo testo del 1900, *Una spiegazione del bello*, Nishida forniva dunque un primo esempio della peculiarità interculturale del suo porsi tra filosofia e zen, tra Kant e non-io, rivelando inoltre, in un primo schizzo di approccio sistematico, anche una sorta di gerarchia secondo la quale il pensiero e il linguaggio verrebbero posti a un livello inferiore rispetto all'esperienza estetica del gesto creativo, al di sopra della quale sta solo il risveglio religioso che, tuttavia, sembra distinguersi dall'esperienza estetica soltanto per una maggiore "profondità ed estensione"²⁵. Pur avendo dunque già posto in questo suo primo breve testo le basi per l'ulteriore sviluppo del suo pensiero estetico, Nishida nelle sue prime opere, da *Uno studio sul bene* (1911) fino ad *Arte e morale* (1923), non sviluppa le intuizioni di *Una spiegazione del bello* al punto di realizzare, basandosi su di esse, una vera e propria "estetica". Riferimenti all'arte e in particolare al fare artistico appaiono qua e là, talvolta anche in passaggi decisivi, ma non è dato rinvenire nelle sue prime opere un pensiero estetico autonomo, così come non compare una trattazione specifica del "sentimento" in quanto atto della coscienza da cui partire per costruire

²² E. Magno, M. Ghilardi (a cura di), *La filosofia e l'altrove*, cit, p. 355.

²³ Ivi, p. 355.

²⁴ Ivi, p. 356.

²⁵ Ivi, p. 356.

un'estetica in un'ottica sistematica neokantiana, quale quella cui Nishida in quegli anni mira. Il sentimento viene sempre associato alla volontà, la quale sola, però, rappresenta il centro di tutti gli sforzi teoretici di Nishida, tanto che il sentimento finisce per non ottenere una trattazione adeguata, la quale compare per la prima volta nel testo del 1920 intitolato *Il problema della coscienza*,²⁶ mentre già nel 1915 era per la prima volta stato citato il nome dell'autore che sarà decisivo per la prima formulazione estetica di Nishida, ossia quello di Konrad Fiedler (1841-1895). Fu proprio un approfondimento del pensiero di Fiedler, assieme a quello di Bergson, che porterà Nishida nel 1923 a formulare in *Arte e morale* la prima esposizione coerente di una sua estetica²⁷. Negli anni successivi ad *Arte e morale* temi relativi all'estetica continueranno di tanto in tanto a comparire, senza divenire però oggetto di una trattazione sistematica specifica. Durante il periodo centrale della sua produzione filosofica (fine anni venti, primi anni trenta), in cui l'impianto neokantiano del primo periodo veniva via via smantellato e superato in una nuova e originale logica speculativa, non ci sono opere dedicate esclusivamente all'estetica, che torna a essere tematizzata in quanto tale solo nel 1941, quando ormai il pensiero del filosofo giapponese era giunto ai suoi esiti ultimi e più radicali nella direzione di un superamento della centralità della coscienza.

Per tentare di dare un'idea più chiara dell'intero percorso del pensiero estetico di Nishida qui sopra solo accennato, può forse essere utile citare un passaggio dalla terza parte di *Uno studio sul bene*, in cui Nishida, svolgendo delle considerazioni sull'etica, sembra fornire quasi inavvertitamente una traccia che potrebbe servire bene come una sorta di indicazione compendiarica per inquadrare l'intera evoluzione della sua estetica. Si tratta di un passaggio del capitolo undicesimo, *L'impulso dell'atto buono (La forma del bene)*, dove Nishida cercando di descrivere da dove scaturisca l'atto buono, cita improvvisamente il grande pittore giapponese Sesshū (雪舟, 1420-1506).

Quando soggetto e oggetto sprofondano uno nell'altro, quando l'io e le cose si dimenticano reciprocamente e c'è solo l'attività dell'unica realtà del mondo, per la prima volta si raggiunge il culmine dell'atto buono. Va bene se sono le cose che muovono l'io e va bene se è l'io che muove le cose. Va bene se Sesshū ha dipinto la natura e va bene se la natura attraverso Sesshū ha dipinto se stessa. In origine non c'è distinzione tra le cose e l'io: come si può dire che il mondo oggettivo è un riflesso del sé, così il sé è un riflesso del mondo oggettivo. Non c'è un io separato dal mondo che l'io vede. [...] “Cielo e terra

²⁶ NKZ II, 273-462.

²⁷ Per un'analisi dettagliata dell'estetica del primo Nishida si veda M. Ghilardi, *Una logica del vedere*, Mimesis, Milano-Udine 2009.

hanno un'identica radice, tutte le cose sono un corpo solo". Gli antichi saggi indiani dicevano: "Questo sei tu", *Tat tvam asi*, e Paolo: "Non vivo io, Cristo vive in me" (Gal 2, 20). Confucio diceva che seguendo il desiderio dell'anima non si supera mai la misura.²⁸

Citando detti zen e le Upanishad, Paolo e Confucio, Nishida non solo introduce in questo passo un riferimento al fare artistico come modello dell'agire morale, ma al tempo stesso sembra indicare in nuce il percorso che intraprenderà il suo pensiero estetico nei trent'anni successivi: "Va bene se Sesshū ha dipinto la natura e va bene se la natura attraverso Sesshū ha dipinto se stessa". In *Arte e morale*, rileggendo Fiedler a partire dalla tradizione del *geidō*, Nishida assume in un certo senso il punto di vista di *Sesshū dipinge la natura*. Al centro del suo pensiero è in quella fase il gesto dell'artista visivo, il pittore o lo scultore, che considera la natura in quanto proprio oggetto dipingendola. E dato che per Nishida Sesshū che dipinge, lo fa in uno stato di "non-io" che lo porta in ultima istanza a fare tutt'uno con la natura da dipingere, in realtà la stessa cosa può essere definita anche come *la natura attraverso Sesshū dipinge se stessa*. Questa sarà la posizione che Nishida svilupperà nel 1941, quando il fare artistico non sarà più interpretato a partire dall'artista, ma dal mondo storico entro cui l'artista opera, ovvero in quanto autodeterminazione del mondo *attraverso* la mediazione del fare corporeo dell'artista in quanto individuo creativo.

In linea di principio, in *Uno studio sul bene* almeno, "va bene" affermare sia l'una che l'altra posizione, che sembrano in fondo essere interscambiabili. In realtà Nishida assumerà innanzitutto la prima, mentre impiegherà molti anni per arrivare a sviluppare la seconda, seguendo un percorso evolutivo che sembra consistere in una progressiva "desoggettivazione" del gesto artistico, rispetto alla quale si potrebbero forse individuare delle affinità con quanto avvenuto storicamente anche all'interno del buddhismo mahāyānico stesso. Se *Sesshū dipinge la natura* pone al centro l'atto coscienziale dell'artista (intendendo la coscienza non come qualcosa che si contrappone al corpo, ma sempre come coscienza incarnata in un corpo, come nell'espressione più volte impiegata da Nishida stesso, 心身一如, *shinshin ichinyo*, "coincidenza di corpo e spirito"), si potrebbe trovare più di un'affinità con le posizioni pancoscienzialiste mahāyāniche o con la nozione di *ji ri muge* (事理無碍), "nessuna ostruzione tra cose e principio", fenomeni e coscienza. Se invece è la natura stessa, qui non più intesa come "oggetto" da imitare, ma come *jinen* (自然), ossia come ciò che è "così (com'è) a partire da sé"²⁹ e che esprime

²⁸ K. Nishida, *Uno studio sul bene*, op. cit., pp. 176-177.

²⁹ Cfr. M. Ghilardi, E. Fongaro, *L'idea di natura tra Cina e Giappone*, in *Oltrecorrente*,

se stesso attraverso il fare dell'individuo creativo, si potrebbe invece istituire una relazione tra questo modo di pensare l'arte e quelle posizioni buddhiste, come ad esempio lo zen, la cui posizione teoretica potrebbe essere riassunta nella formula *ji ji muge* (事事無碍), “nessuna ostruzione tra cose e cose”, in cui anche la coscienza, il principio (*ri*), appare ricompreso all'interno del gioco infinito delle determinazioni reciproche (縁起, *engi*, in sanscrito *pratītyasamutpāda*, coproduzione condizionata) delle cose (*ji*) nel mondo. Nel pensiero di Nishida, dunque, così come nella sua estetica, si può notare un progressivo avvicinamento alle posizioni dello zen in conseguenza del progressivo abbandono delle prime posizioni coscienzialiste e della costruzione di concetti nuovi e originali, a partire da quello di “luogo” (場所, *basho*) nella seconda metà degli anni venti. Il pensiero di Nishida sembra procedere in un approfondimento sempre più radicale del senso del “nulla” e del “non-io” buddhisti, che via via lo porta a prendere le distanze dall'iniziale platonismo e/o neokantismo, un risultato cui lo sviluppo di un pensiero estetico ha sicuramente contribuito grandemente.

4. Va bene se Sesshu ha dipinto la natura...

Nel 1923, in *Arte e morale*, e nelle opere di poco precedenti, è chiarissimo che per quanto riguarda l'estetica l'interlocutore privilegiato di Nishida sia Fiedler. Il testo cui Nishida fa più volte riferimento è infatti *Sull'origine dell'attività artistica*³⁰, da cui estrae e di cui interpreta quei passaggi che gli permettono, assieme a una rilettura del concetto bergsoniano di *mobilité*, di concepire il gesto creativo del pittore in quanto attività corporea in cui il colore, attraverso la visione creativa dell'artista, si autodetermina producendo nuova visibilità. Una simile attività corporeo-creativa è compiuta in un divenire tutt'uno con l'esperienza immediata e attiva della visione, in grado di produrre nuove forme. L'arte, infatti, si potrebbe dire con D. Formaggio, è sempre per Nishida “prassi intuitiva sensibile del corpo”³¹.

Di Fiedler Nishida riprende innanzitutto più volte quei passaggi di *Sull'origine dell'attività artistica* in cui l'occhio e la mano, l'intuizione e l'agire, coincidono, dando luogo a un gesto creativo che è espressione di sentimento. “Quando noi diventiamo interamente occhio o orecchio con tutto il nostro corpo, il sentimento entra empaticamente nelle cose e spontaneamente viene a essere accompagnato da atti (動作, *dōsa*) ar-

Mimesis, Milano, 2005, pp. 143-152.

³⁰ In K. Fiedler, *Scritti sull'arte figurativa*, Aesthetica, Palermo 2006, pp. 69-152.

³¹ D. Formaggio, *L'arte*, Isedi, Milano 1973, pp. 86 sgg.

tistici in quanto movimenti espressivi del sentimento”³². Non solo la teoria dell'*Einfühlung* viene in questo modo riletta da Nishida a partire dall'esperienza corporea della prassi visiva attuale, ma il divenire creativo dell'arte viene ricondotto allo slancio vitale di Bergson e a un particolare modo di stare corporeamente nel tempo che dura. L'autore che permette a Nishida tutti questi collegamenti interpretativi è appunto Fiedler.

Se si pensa così, il nostro consueto mondo delle sensazioni visive è il mondo delle sensazioni visive rispetto al nostro occhio normale: le sensazioni visive fino a un certo grado si aprono la strada nel mondo della materia, per così dire sono statue scolpite o quadri dipinti non con le mani, ma con la forza degli occhi stessi. Ma come dice Fiedler, il nostro consueto mondo delle sensazioni visive in quanto tale è incompleto, viene impedito dagli altri mondi d'oggetti; le sculture scolpibili con gli occhi, i quadri che si possono dipingere con gli occhi, sono incompleti. L'atto della sensazione visiva che è un flusso di *élan vital*, richiede in quanto atto di atti uno sviluppo infinito. Qui le mani vengono in aiuto dove gli occhi non riescono. Anche Fiedler dice che assumendo il punto in cui l'opera degli occhi è finita, la mano porta avanti lo sviluppo, *die Hand nimmt die Weiterentwicklung dessen, was das Auge tut, gerade an den Punkt auf und führt sie fort, wo das Auge selbst am Ende seines Tuns angelangt ist*³³. In quel momento le nostre mani diventano una parte degli occhi, ossia l'intero corpo diventa occhio. In questo modo il mondo della sensazione visiva compiuta è il mondo d'oggetti dell'arte. Scultura e pittura sono la realtà vista da un occhio che include in sé le mani. Quando lo scultore sta scolpendo, quando il pittore sta dipingendo, essi semplicemente stanno vedendo.³⁴

È in questi termini che Nishida, qui come in altri passaggi, può pensare filosoficamente grazie a Fiedler l'espressione artistica del sentimento del non-io o del Vero Sé di cui scriveva Hisamatsu nel suo scritto sull'*Immagine di Sé* riportato in precedenza. Nel momento in cui occhio e mano, *shodōka* e pennello, ma anche cavaliere e cavallo, arco e arciera e così via, coincidono in un fare corporeo immediato, si realizza “spontaneamente” un'opera d'arte, la cui bellezza dipende dal suo essere espressione immediata del sentimento. Una simile condizione di spontaneità o naturalezza (*shizentai*) sta al centro dell'estetica del primo Nishida, naturalezza che non è quella del neonato o dell'animale, né è da confondersi con il mero istinto, quanto piuttosto è qualcosa cui si arriva solo tramite un severo esercizio ascetico (鍛錬, *tanren*), alla fine di un lungo percorso che porta l'artista a un tale livello di libertà da poter creare “giocando”, in una condizione spirituale connotata da ciò che nell'estetica tradiziona-

³² NKZ III, 17.

³³ K. Fiedler, *Sull'origine dell'attività artistica*, op. cit., p. 108.

³⁴ NKZ III, 29.

le buddhista viene detto *yuge* (遊戯)³⁵, e che presenta molte affinità con la sprezzatura di Castiglione³⁶.

È bene ribadire, però, che non è per interpretare l'arte giapponese tradizionale che Nishida si impegna nel suo corpo a corpo con Fiedler, quanto piuttosto per sviluppare un pensiero estetico a partire dal quale poter interpretare in generale l'arte e qualunque gesto creativo, come si evince già nel breve saggio del 1919 intitolato *Il mondo d'oggetti dell'arte*³⁷, nel quale, sulla scorta di Coellen, Nishida tenta di interpretare a partire dalla sua lettura di Fiedler la pittura europea di fine '800 e le prime avanguardie. Da un simile e breve testo d'occasione appare chiaro come Nishida non tenti mai un'operazione scolasticheggiante nei confronti dello zen o del *geidō*, bensì cerchi sempre un pensiero di respiro universale, in cui il lavoro speculativo si realizzi a un livello interculturale e trasformativo caratterizzato dal suo essere orientale-*eppure*-occidentale.

Tornando per l'ultima volta ad *Arte e morale*, dato che non è possibile qui sviluppare più in dettaglio l'analisi della prima estetica nishidiana in esso contenuta³⁸, va però almeno riportato il prosieguo del lungo passo citato sopra, dove Nishida giunge a un passo dalla svolta che lo porterà alla fase mediana e tarda della sua filosofia, anticipando, non a caso, proprio nel contesto della sua estetica, il proprio pensiero a venire.

Quando lo scultore sta scolpendo, quando il pittore sta dipingendo, essi semplicemente stanno vedendo. Plotino dice che la natura non produce vedendo, quanto piuttosto il vedere della natura è un produrre,³⁹ ma su questo punto l'artista è la natura in quanto tale. Se poniamo che l'atto stesso della sensazione visiva sia il fluire di un grande élan vital, l'arte è uno straripare del grande flusso della vita che non può svilupparsi all'interno di canali come quelli degli occhi normali.⁴⁰

Il punto di svolta è dove Nishida scrive che l'artista, nel momento dell'atto creativo, attingendo a uno stato di "non-io", diventa natura, o meglio: "l'artista è la natura in quanto tale". È qui che sembra delinearci chiaramente il passaggio alle fasi successive del suo pensiero. Se l'artista diventa "natura", è dunque la natura che attraverso il gesto creativo

³⁵ Sul concetto di *yuge* e più in generale di "gioco" nell'estetica tradizionale giapponese cfr. R. Ohashi, *Kire – Il bello in Giappone*, op. cit.

³⁶ Cfr. E. Fongaro, "Bodily Present Activity in History – An Artistic Streak in Nishida Kitaro's Thought", in M. Yusa (a cura di), *The Bloomsbury Research Handbook of Contemporary Philosophy*, Bloomsbury, 2017, pp. 167-186.

³⁷ In E. Magno, M. Ghilardi (a cura di), *La filosofia e l'altrove*, cit., pp. 356-359.

³⁸ Una simile analisi è sviluppata in M. Ghilardi, *Una logica del vedere*, cit..

³⁹ Plotino, *Enneadi* 3, 8, 3.

⁴⁰ NKZ III, 29.

dell'artista esprime se stessa, natura non più in quanto "oggetto" per un soggetto-artista che in qualche modo la imita, bensì natura in quanto *ji-nen*, *Urkünstler* del quale l'opera d'arte non è altro che autodeterminazione. Il pensiero del primo Nishida sembra qui toccare il proprio limite, lasciando intravedere la "rivoluzione della rivoluzione copernicana di Kant" che avrà luogo nei testi degli ultimi anni, a conclusione di un lungo percorso teoretico che inizia dalla creazione del concetto di "luogo" in *Dall'agente al vedente*⁴¹, l'opera subito successiva ad *Arte e morale*.

5. ...e va bene se la natura attraverso Sesshū ha dipinto se stessa

Nel 1941, approdato ormai alla fase conclusiva del suo pensiero, Nishida torna a occuparsi di estetica in un lungo saggio intitolato *La creazione artistica come atto di formazione storica*, che si divide in quattro sezioni.

Nella prima Nishida mette subito in chiaro fin dalle prime pagine il mutamento di approccio che connota il suo nuovo pensiero estetico. Come si evince del resto già dal titolo del saggio, la prospettiva dalla quale muovere per interpretare la creazione artistica non è più quella dell'artista, come ai tempi di *Arte e morale*, bensì l'attività formativa propria del "mondo storico" nel suo incessante divenire creativo. Si tratta cioè, per usare i termini di Nishida, di "pensare anche i problemi fondamentali dell'estetica a partire dalla prospettiva della filosofia della storia"⁴², ossia a partire dall'autodeterminazione del mondo storico quale "luogo" entro cui gli artisti, essi stessi prodotti di un tale mondo, creano le loro opere. L'autore di riferimento, dunque, non è più Fiedler, di cui per altro Nishida riconosce e ribadisce l'importanza. Nishida ripete infatti anche qui che: "Chi ha pensato nel modo più profondo di tutti la creazione artistica come attività di formazione espressiva è stato probabilmente Fiedler"⁴³, aggiungendo subito però che il suo approccio alla creazione artistica è rimasto legato al "sé soggettivo della coscienza", ovvero al fare dell'artista in quanto soggetto. Infatti per Nishida l'approccio di "Fiedler è ancora soggettivo, in quanto la formazione espressiva viene pensata solo dall'unica direzione del sé della coscienza [...]. Io invece credo che si debba pensare la formazione espressiva a partire dalla prospettiva dell'autoformazione del mondo storico"⁴⁴, ovvero da un punto di vista ancora più originario, "a partire dal quale la contrapposizione di soggetto e oggetto si costituisce". Nishida cerca dunque di pensare l'origine del gesto e

⁴¹ NKZ III, 251-554.

⁴² NKZ IX, 234.

⁴³ NKZ IX, 235

⁴⁴ NKZ IX, 236.

dell'opera d'arte in una prassi attuale come quella già più volte indicata laddove ho cercato di mettere in risalto il legame del suo pensiero con l'estetica tradizionale del *geidō*. Solo che questa volta tale prassi non è più quella di un soggetto/artista, ma viene a coincidere con l'autodeterminazione del mondo storico stesso. Il processo di desoggettivazione del pensiero nishidiano è cioè ormai giunto ai suoi esiti ultimi e l'artista creatore si scopre a sua volta creatura, "prodotto" che "produce", ma a differenza del Sesshū di *Uno studio sul bene*, non è più semplicemente la "natura" in quanto *jinen* che si autodetermina nel fare artistico dell'artista. A differenza dello zen (si pensi a Dōgen, ad esempio, per il quale "monti e fiumi di adesso sono il compiuto manifestarsi delle parole dei Buddha del passato"⁴⁵) e della prima fase del pensiero nishidiano, la "natura", la "vita eterna", viene ora da Nishida pensata in riferimento all'arte nel suo costitutivo rapporto con la "storia", vale a dire come autodeterminazione di un mondo storico, un'idea questa che non sembra rinvenibile nell'estetica tradizionale giapponese e che rivela un aspetto peculiare della trasformazione creativa del pensiero interculturale, "orientale-eppure-occidentale", di Nishida e della sua estetica.

Gli autori di riferimento, dunque, divengono altri. Nishida rimanda qui soprattutto alla Scuola Viennese di storia dell'arte, a A. Riegl (1858-1905), che fu "il primo a pensare la creazione artistica come attività di formazione storica"⁴⁶, e soprattutto a W. Worringer (1881-1965), di cui Nishida cita a più riprese non solo *Astrazione e empatia*⁴⁷, ma anche i *Problemi formali del gotico*⁴⁸. Al momento di addentrarsi nella descrizione di come il mondo storico autodeterminandosi produca l'arte, Nishida fa però sorprendentemente riferimento a un'autrice non appartenente alla cerchia viennese né alla storia dell'arte in senso stretto, ma a quella dei Ritualisti di Cambridge, ovvero a Jane Ellen Harrison (1850-1928), di cui commenta e parafrasa a lungo *Ancient Art and Ritual*⁴⁹. Lo spunto della Harrison, la quale spiega come l'arte, il *drama*, nasca dal *dromenon*, dal rito, permette a Nishida di mettere concretamente a fuoco come il mondo storico, in una fase in cui è caratterizzato da un prevalere del "sentimento", dell'"emozione", del *pathos*, si autodetermini in forme che all'inizio sono "rituali", ma che poi – come nella tragedia greca – diventano progressivamente opere di fruizione estetica. L'origine dell'arte viene così ricercata da Nishida, sulla scia della Harrison, nelle antiche danze rituali,

⁴⁵ Dōgen 道元, *Shōbōgenzō* 『正法眼藏』, Shunjūsha, Tōkyō 1995, inizio del capitolo *Sansuikyō*, p. 316: 「而今の山水は、古仏の道現成なり」.

⁴⁶ NKZ IX, 236.

⁴⁷ W. Worringer, *Astrazione e empatia*, Einaudi, Torino 2008.

⁴⁸ W. Worringer, *Problemi formali del gotico*, Cluva, Venezia 1985.

⁴⁹ Jane E. Harrison, *Ancient Art and Ritual*, T. Butterworth, London 1913.

che sono interpretate quali “espressioni comunitarie di emozioni forti” in grado di dare origine a “forme”, seguendo un processo che rivela sorprendenti affinità con la concezione warburghiana delle *Pathosformel*. Per Nishida, infatti, l’“autoformazione del mondo storico [...] deve darsi per prima cosa a livello di emozioni”, ossia ciò che chiamiamo “cultura” trova storicamente il suo fondamento innanzitutto nel *pathos*⁵⁰. Una sorta di *ékplēksis* emozionale crea forme in un rituale primitivo che rappresenta secondo Nishida “la matrice” (*suteroban*, ステロ版) da cui prende origine l’arte. Il “corpo” dell’artista, all’inizio del danzatore, è secondo Nishida espressione di una “poiesis del mondo”⁵¹, di una “tecnica del Cielo”⁵², (Cielo qui nel senso confuciano di *tian* 天), rispetto alla quale il gesto creativo viene concepito da Nishida come una “poiesis-eppure-praxis” in una condizione di “coincidenza di corpo e spirito” (*shinshin ichinyo*), come già visto in precedenza. Solo che ora il gesto creativo è da intendersi “storicamente”, nel senso che l’autodeterminazione del mondo storico dà luogo a varie epoche, arti, stili, opere, ognuna a suo modo espressione unica e completa di un *pathos*, in una molteplicità di esiti in cui non è possibile istaurare alcuna gerarchia.

È a questo livello storico che, assieme alle analisi dello storico tedesco L. Ranke (1795-1886), Nishida recupera il discorso di Worringer, soprattutto in relazione al “gotico” come stile né organico né geometrico, ma non per questo minore o secondario. Se da un lato riconosce e si lascia ispirare dall’apertura d’orizzonte dell’analisi worringeriana, Nishida ne riconosce tuttavia un limite nell’incapacità di estendersi efficacemente oltre l’ambito europeo. L’approccio worringeriano meriterebbe invece di essere proficuamente trasposto anche alle espressioni artistiche delle altre culture, l’interpretazione delle quali resta secondo Nishida ancora tutta da fare. Una simile estensione presupporrebbe tuttavia un cambio di prospettiva radicale rispetto all’eurocentrismo che ha dominato il pensiero estetico e la storia dell’arte occidentali, che per Nishida trova esemplificazione paradigmatica nella filosofia della storia hegeliana. Per Nishida, infatti, “anche un grande filosofo come Hegel, che ha avuto la capacità di sintetizzare molte cose diverse nel suo pensiero, scrive che la cultura orientale sviluppandosi diventa la cultura occidentale”⁵³, il che però secondo Nishida contraddice l’evidenza dei fatti: le culture senz’altro si sviluppano incessantemente stando in relazione tra di loro,

⁵⁰ NKZ IX, 255.

⁵¹ NKZ IX, 274.

⁵² NKZ IX, 248.

⁵³ K. Nishida, *Problemi fondamentali della filosofia*, Marsilio, Venezia 2014, pp. 192.

ma questo non significa però che [una cultura] sviluppandosi diventi l'altra, che la cultura orientale sviluppandosi diventi la cultura occidentale o la cultura occidentale quella orientale. Detto in termini estremamente semplici, anche a livello di pittura l'Occidente e l'Oriente sono radicalmente diversi. La pittura a inchiostro orientale sviluppandosi non diventa la pittura occidentale [...] né del resto la pittura occidentale sviluppandosi diventa la pittura orientale.⁵⁴

Recuperando l'arte di epoche storiche e stili fino ad allora posti al di fuori dal canone "classico", Riegl e Worringer hanno finalmente aperto secondo Nishida la possibilità di pensare anche l'arte non-occidentale in modo libero da pregiudizi, di tentare cioè di andare oltre una rigida dicotomia assiologica occidente/oriente, permettendo un approccio nuovo alla pluralità delle espressioni artistiche e culturali. In questo senso Nishida tenta, ad esempio, verso la conclusione del suo saggio, di sviluppare un'interpretazione della linea "orientale" sulla scorta di come Worringer ha trattato la linea del gotico. Per concludere questo testo di introduzione al pensiero estetico di Nishida, vorrei riprendere perciò, tra i molteplici spunti del saggio del 1941, il riferimento alla linea, che permette di ricollegarsi in queste ultime righe a quanto esposto da Hisamatsu nel suo testo sullo *shodō*.

Secondo Nishida, infatti, la "linea orientale" condivide con la "linea gotica" innanzitutto il suo non essere immediatamente assimilabile alla pura astrazione.

*L'arte orientale non si è sviluppata nella direzione trascendente allo stesso modo dell'arte primitiva, ma si può dire si sia sviluppata in una prospettiva a metà, come il gotico, ma in una direzione del tutto contraria ad esso.*⁵⁵

In che senso la linea orientale va in direzione contraria al gotico? Se si considera il suo peculiare modo di stare in armonia con la natura, "l'arte giapponese ..., al contrario, si potrebbe anche dire sia greca. Eppure non dipende da un desiderio artistico⁵⁶ uguale a quello greco, anzi forse da uno a esso contrario"⁵⁷. Se si considerano la pittura sino-giapponese o l'arte dello *shodō*, "le linee dell'arte orientale non sono organiche in senso greco, ma non per questo sono però gotiche, e meno che meno egiziane"⁵⁸. La "linea orientale" costituisce così uno dei problemi che

⁵⁴ K. Nishida, *Problemi fondamentali della filosofia*, Marsilio, Venezia 2014, p. 193.

⁵⁵ NKZ IX, 298.

⁵⁶ Il termine qui resto con "desiderio artistico", 芸術意欲, *geijutsu iyoku*, è il modo con cui Nishida rende il termine tedesco *Kunstwollen*.

⁵⁷ NKZ IX, 298.

⁵⁸ NKZ IX, 299.

secondo Nishida un'estetica "orientale-eppure-occidentale" non può evitare di porsi, un problema che se da un lato sembra implicare un concetto diverso di "natura" e di "astrazione", dall'altro si ricollega immediatamente a un ulteriore problema, quello di uno "spazio orientale", aperto dalla naturalità e spontaneità (*shizentai*) di un agire aduale in intimità con le cose, espresso ad esempio dal monaco amidista Shinran (親鸞, 1173-1263) nella sua celebre lettera su *jinen hōni* (自然法爾)⁵⁹. Un simile spazio, "uno spazio che non si pone di contro a un sé, ma uno spazio in cui il sé è"⁶⁰, sembra prendere forma ad esempio nella topologia di alcuni edifici tradizionali giapponesi, come le cosiddette "stanze da tè" (茶室, *chashitsu*), entro cui alcune persone si ritrovano per "sprofondare"⁶¹ nell'intimità di un evento/incontro "unico e irripetibile" (一期一会, *ichigo ichie*)⁶², semplicemente per bere del tè, magari da una "tazza nera *raku*" che "racchiude in sé Cielo e Terra"⁶³.

Il discorso a questo punto potrebbe o forse dovrebbe essere ampliato approfondendo i riferimenti che Nishida dissemina nel suo testo alla natura intesa come *shizen* o *jinen*, allo spazio come "luogo-in-cui" si può dare un "agire diventando cosa", alla pittura a inchiostro cinese o al buddhismo che fa da sfondo alle arti del *geidō*. Basti qui considerare che *shodō* e architettura, linea e spazio sembrano porre a Nishida lo stesso problema, come si può ben cogliere anche in un breve scritto d'occasione che Nishida dedicò allo *sho*, intitolato *Il bello nello sho* (書の美, *Sho no bi*),⁶⁴ che fu composto nel maggio del 1930, una decina di anni prima *La creazione artistica come atto di formazione storica*. Musica, *sho* e architettura sono infatti secondo Nishida accomunati dalla questione del "ritmo", ovvero dal loro modo di essere (nel) tempo.

Il bello nello sho

In occidente la "calligrafia" [*sho*] non rientra tra le belle arti [*bijutsu*], mentre si può affermare che in oriente vi occupi un notevole spazio. Che tipo d'arte [*bijutsu*] è lo *sho*? Va da sé che il bello sta nell'unione di soggetto e oggetto, ma tra le arti ve ne sono alcune in cui la cosa principale è riprodurre un oggetto oggettivo, altre in cui si tratta di esprimere un sentimento soggettivo. Pittura e scultura appartengono al primo tipo, mentre qualcosa

⁵⁹ NKZ IX, 299. Per la traduzione della lettera di Shinran cfr. M. Ghilardi, E. Fongaro, *L'idea di natura tra Cina e Giappone*, cit., pp. 149-150. La lettera su *jinen hōni* di Shinran è tradotta anche in A. Tollini, *Antologia del buddhismo giapponese*, Einaudi, Torino 2009, pp. 148-149.

⁶⁰ NKZ IX, 282.

⁶¹ NKZ IX, 282.

⁶² Sull'architettura della stanza da tè e sulla sua estetica cfr. R. Ōhashi, *Kire – Il bello in Giappone*, op. cit., e A. Tollini, *La cultura del Tè in Giappone*, Einaudi, Torino 2014.

⁶³ NKZ IX, 298.

⁶⁴ NKZ VII, 331-332.

come la musica al secondo. Nel caso dell'architettura è certo difficile parlare di espressione del sentimento, ma in ogni caso non si tratta di riprodurre un qualche oggetto, quanto piuttosto di manifestare un tipo di ritmo [リズム, *rizumu*], per cui si potrebbe anche pensare che appartenga al secondo tipo. Se si prova a suddividere le arti come qui sopra, lo sho non imita nessun oggetto, è qualcosa in cui si esprime il proprio sentire e dunque è simile alla musica e all'architettura, si può dire sia qualcosa che esprime la bellezza del ritmo. Somiglia all'architettura nel suo riferirsi al ritmo di forme in quiete, ma a differenza dell'architettura non ha fini pratici, è manifestazione del ritmo della vita libera. In questo è piuttosto simile alla musica. Mi chiedo se non sia possibile pensare che occupi una posizione a metà tra l'architettura e la musica. Forse si potrebbe affermare che si tratta di "musica pietrificata"⁶⁵.

Schopenhauer considerava la musica l'arte più profonda in quanto ciò che esprime la volontà stessa che è la cosa in sé⁶⁶. Non c'è niente che manifesti il nostro sé in quanto tale come il ritmo. Si può ben dire che il ritmo è l'essenza della nostra vita. La musica e lo sho non sono legate all'oggetto come pittura e scultura, quanto piuttosto sembrano essere le forme d'arte più direttamente in contatto con il nostro sé, essendo qualcosa che esprime immediatamente il ritmo in quanto tale. La peculiarità dello sho in quanto arte consiste nel vedere un tale ritmo in quiete.

Il valore dello *sho*, allora, più che dalla cosiddetta "abilità tecnica", forse dipende dalla persona che lo pratica. Certo, tutte le arti sono manifestazioni della persona dell'artista in quanto tale. Ma non solo in pittura e scultura, anche nella musica credo vi siano molti vincoli oggettivi. Nello sho, invece, tali vincoli sono molto pochi, tramite la forma dell'ideogramma che, attraverso la sensazione muscolare, viene formato da semplici linee e punti, si esprime liberamente il dinamismo della vita del sé [*jiko no seimeï*].

Nishida affronta in questo breve testo la questione della "linea orientale" attraverso il concetto di ritmo, un ritmo la cui peculiarità consiste però nel venire "visto" nel suo essere "in quiete". Il concetto apparentemente contraddittorio di "ritmo in quiete", ritmo statico "visibile" in un segno ideografico, implicherebbe a questo punto un'analisi precisa del concetto di tempo e in particolare di "istante", che Nishida elabora via via all'interno della sua opera e che sembra costituirne l'elemento ontologico fondamentale, ma che non può essere tentata in questa sede. Al posto di una simile ricerca, e per cercare di concludere rimanendo in ambito estetico, si potrebbe considerare invece ad esempio la danza, e dunque con E. Benveniste, il senso antico, pre-platonico, del termine greco *rhythmos* quale "forma nell'attimo in cui è assunta da ciò che si muove

⁶⁵ F. Schelling, *Filosofia dell'arte*, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, Napoli 1997, p. 257.

⁶⁶ Si veda ad esempio A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Laterza, Roma-Bari 1989, libro terzo, cap. 52.

[...]. [*Rhythmos*] si addice al *pattern* di un elemento fluido, a una lettera arbitrariamente modellata, a un peplo che si dispone a piacimento⁶⁷. Forse è a partire da una simile idea di ritmo e di forma che si può intuire cosa Nishida intendesse con “ritmo in quiete”, associandola a quanto il teorico e massimo autore del teatro nō Zeami (世阿弥, 1363ca-1443ca) scrive riguardo all’istante in cui nella danza del nō si passa da quiete a movimento o da movimento a quiete. Qui il ritmo dell’esistenza sembra rivelare un “tempo vuoto” all’origine del gesto estetico, che Zeami nel suo trattato *Lo specchio del fiore*⁶⁸ chiama *senu hima*, un certo tempo (*hima*) in cui non si fa nulla (*senu*), che è ciò che costituirebbe l’essenza del ritmo e della bellezza (*omoshirosa*) della danza del teatro nō. Nel coincidere con questo tempo in cui non si fa nulla, in cui il ritmo appare in quiete, sembra consistere per Nishida l’esperienza estetica e il senso ultimo del gesto di un’arte espressione libera del dinamismo della vita del *sé-éppure-Sé*. Interpretato a partire dalla prospettiva dell’arte occidentale – fa notare Nishida alla fine del suo saggio del 1941 – tutto ciò potrebbe apparire come una sorta di “mistica” o di “simbolismo”⁶⁹, come molto spesso accade in effetti al fruitore occidentale quando ci si accosta all’arte orientale o giapponese. Si tratta per Nishida di un errore interpretativo dovuto a un approccio sbagliato, che proprio un pensiero estetico interculturale dovrebbe contribuire un po’ alla volta a smascherare.

Worringer afferma che ancora non c’è un Rohde che abbia scritto la *Psyche del Nord Europa*, ma lo stesso vale a mio giudizio anche riguardo alla *Psyche orientale e giapponese*. E mi auguro che appaia presto anche un Dvořák che scriva una storia dell’arte orientale e giapponese.⁷⁰

In effetti, resta ancora molto da fare.

⁶⁷ E. Benveniste, *Problemi di linguistica generale*, il Saggiatore, Milano 2010, pp. 390-399.

⁶⁸ Zeami Motokiyo, *Il segreto del teatro nō*, Adelphi, Milano 1966, p. 178-179.

⁶⁹ NKZ IX, 300.

⁷⁰ NKZ IX, 300.

Corporeità e desoggettivazione nell'estetica interculturale di Kitarō Nishida

Il presente saggio intende mostrare alcuni caratteri specifici della tradizione artistica giapponese, a partire dalle riflessioni del filosofo Kitarō Nishida (1870-1945) e del maestro Zen Shin'ichi Hisamatsu (1889-1980). Attraverso l'analisi di alcuni testi e la presa in considerazione di alcune esperienze artistiche, come la pittura, la calligrafia, la ceramica *raku* o il teatro *nō*, emerge la stretta connessione tra dimensione estetica e dimensione etica, dal momento che l'esercizio artistico permette attraverso una pratica corporea un processo di trasformazione e di liberazione dall'attaccamento all'ego.

PAROLE CHIAVE: Giappone, arte, calligrafia, pittura, adualismo, desoggettivazione

Corporeality and Desubjectivation in Kitarō Nishida's Intercultural Aesthetics

This essay aims to show some particular characters in the Japanese artistic tradition, through the analysis of some passages by the contemporary philosopher Kitarō Nishida (1870-1945) and the Zen master Shin'ichi Hisamatsu (1889-1980). Taking into account also some artistic experiences, such as those of ink painting, calligraphy, *raku* pottery or *nō* theater, a strong connection between aesthetics and ethics appears: art and its gestures allows in fact thanks to bodily activity a process of transformation and liberation from attachment to ego.

KEYWORDS: Japan, art, calligraphy, painting, adualism, desubjectivation