

Ako Katagiri

Poiēsis in quanto praxis: uno studio comparato delle teorie dell'arte di Kitarō Nishida e Luigi Pareyson

ABSTRACT: *This paper aims to compare the aesthetic concepts presented by Kitarō Nishida and Luigi Pareyson. The dissertator analyses them on the moral effect of practicing the creative (formative in Pareyson's terminology) acts: how the personality of the creator/former comes in the form through these types of acts. Two philosophers – one grew up in the East and one in the West – formed their personalities in completely different way which were constructed in different kinds of circumstances based on different religious concepts, and they were educated as a philosopher by a different method. Despite such different circumstances, they had a common vision: the personality of a subject of creative acts comes to form through the practice of creating (forming) acts. In this thesis, the dissertator tries to declare how they, Nishida using the phenomenological method and Pareyson with the hermeneutic one, arrived at the common conclusion that the practice of creative (forming) acts is the best way for forming one's personality.*

KEYWORDS: *personality, creative (formative) acts, moral effect.*

0. Kitarō Nishida (1870-1945), considerato il fondatore della Scuola di Kyoto e il filosofo giapponese più importante del Novecento, ha cercato di introdurre le dottrine del buddhismo nel pensiero filosofico occidentale.

A seguito della lettura di alcuni testi di Nishida, ho notato che la sua posizione rispetto all'attività umana, particolarmente quella produttiva, manifesta una visione comparabile a quella di Luigi Pareyson (1908-1991).

Nei pensieri di entrambi i filosofi, l'esecuzione di un atto di creazione – nel pensiero di Pareyson, il termine “creare” va sostituito con “formare”¹ – è sì un atto di *poiēsis*, ma nello stesso tempo ricade sotto la nozione di *praxis*. L'esecuzione dell'atto di creare/formare equivale all'addestramento spirituale che conduce l'esecutore al miglioramento di sé e lo innalza, dunque, a un livello etico più elevato.

1 Pareyson sceglie il termine “formare” perché considera l'attività umana come una sintesi di attività e ricettività; l'attività senza ricettività sarebbe allora la creatività e la ricettività senza attività sarebbe la passività (cfr. L. Pareyson, *Esistenza e persona*, Genova, il melangolo, 2002, p. 202); in seguito, egli definisce il significato del termine “formare” come “un tal ‘fare’ che, mentre fa, *inventa il modo di fare*” (L. Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività* (1954), Milano, Bompiani, 1987, p. 59).

Lo scopo del mio articolo è dimostrare che, pur adottando approcci speculativi ben distinti, i due filosofi sono giunti a una visione comune a proposito del carattere morale dell'attività produttiva.

Procederò nella mia argomentazione iniziando dalla riflessione sul percorso speculativo di Nishida fino al raggiungimento di tale visione e proseguirò poi soffermandomi su quella di Pareyson.

1.1. Ogni sforzo di Nishida si può concepire come teso a fornire una spiegazione logica di un proverbio giapponese tramandato da alcune migliaia di anni: “il vedere la forma di ciò che non ha forma e il sentire la voce di ciò che non ha voce”².

Il frutto del suo primo tentativo speculativo di razionalizzare il contenuto di questo proverbio consiste nel concetto di “esperienza pura” (*junsui keiken*). Secondo questa concezione, l'esperienza è una sorta di originario esperire, rispetto al quale la soggettività viene a essere un fenomeno secondario. In Nishida, l'immediatezza dell'esperienza precede la distinzione tra esperiente ed esperito³.

Egli notò subito l'insufficienza di questo concetto al fine di chiarire la relazione dell'attività spirituale tra l'intuizione immediata e la riflessione. Desiderando darne una spiegazione più appropriata, egli propose il concetto di “autoconsapevolezza” (*jikaku*), formulato come “il sé che vede il sé dentro di sé”. Nell'autoconsapevolezza, il soggetto che riflette su se stesso pone l'oggetto, e in questo modo modifica se stesso. La peculiarità di questa concezione consiste nel fatto che essa implica la conoscenza di se stessi all'interno di se stessi; in altre parole, il rispecchiamento del sé che si determina all'interno del sé.

Questa concezione sfocia nel comprendere che l'attività della coscienza, in un processo dinamico e infinito, alla fine giunge al livello più alto della coscienza, al quale questa e il cosciente sono unificati.

Nel pensiero di Nishida, l'attività della coscienza s'individua nella volontà. La volontà appare in ogni esecuzione dell'atto umano; secondo il filosofo giapponese, l'attività artistica è l'esempio migliore per verificare l'attività della volontà.

La concezione dell'autoconsapevolezza permette a Nishida di afferrare concettualmente la coscienza-cosciente in quanto tale. Tuttavia, egli non la ritiene in grado di cogliere la condizione originaria e immediata della realtà così com'è. Nishida riformula il concetto di autoconsapevolezza in conformità alla condizione del reale in quanto tale. Secondo la formulazione precedente, il sé vedente (il soggetto) e il sé visto (l'oggetto) entrano in relazione all'interno del sé. Ora Nishida, ambendo a formulare una nuova concezione del “dentro di sé”, propone

² Il proverbio in giapponese è il seguente: “mienai mono wo mi, kikoenaï mono wo kiku”. Si tratta di un proverbio del taoismo, la religione tradizionale cinese che esorta a vivere in armonia con il Tao, “via” mediante cui si raggiunge il nirvana spirituale.

³ Cfr. *Nishida Kitarō Zensyu* [Opere complete di Kitarō Nishida], vol. 2, a cura di T. Abe, T. Amano, T. Watsuji, T. Yamauchi, R. Mutai, M. Kōsaka e T. Shimomura, Tokyo, Iwanami, 1978, oppure K. Nishida, *Hatarakumono kara mirumono he* [Dall'agente al vedente] (1927), in *Nishida Kitarō Zensyu*, vol. 3, a cura di A. Takeda, K. Riesenhuber, K. Kosaka e M. Fujita, Tokyo, Iwanami, 2003, pp. 305-307, 335, 350, 354 s., 380.

il concetto di “luogo” (*basho*). In questa nuova formulazione, l’espressione “dentro di sé” si riferisce a un luogo in cui si svolge un gioco tra il vedente (soggetto) e il veduto (oggetto). Esso è qualcosa che non è né soggetto né oggetto, ma lascia dentro di sé il soggetto e l’oggetto.

Tramite il concetto di luogo, il filosofo giapponese cerca di decostruire i dualismi radicati nel pensiero occidentale riconducendoli alla loro origine: materia e forma, potenza e atto nel pensiero greco, oppure, soggetto e oggetto nel pensiero moderno, per esempio.

1.2. Nishida distingue il luogo in tre categorie: il “luogo dell’essere” (*u no basho*), il “luogo del nulla relativo” (*tairitsuteki mu no basho*) e il “luogo del nulla assoluto” (*zettaiteki mu no basho*). La prima categoria, il luogo dell’essere, è quella che fa realizzare ogni particolare. Per esempio, vi esiste il rosso (il particolare) nei confronti del colore (l’universale). La seconda categoria, il luogo del nulla relativo, è quella nella quale il nulla è considerato un nulla nei confronti dell’essere. È il luogo del piano su cui si muove il pensiero moderno della coscienza, per esempio quello neokantiano e quello della fenomenologia di Husserl, per i quali la coscienza è vista come un oggetto da analizzare. La terza categoria, il luogo del nulla assoluto, è quello che, stando dietro al soggetto e all’oggetto, li unifica. È il luogo in cui ogni cosa singola nel mondo oggettivo deve essere quello che essa è; il luogo in cui ogni ente viene considerato come “immagine” (*kage*) di qualcosa che è nulla per sé e rispecchia sé dentro se stesso.

1.3. Il luogo del nulla assoluto è il luogo da cui ogni singola cosa emerge, apparendo nel mondo oggettivo mediante l’“autodeterminazione” (*jikogentei*) del luogo del nulla assoluto. Essa consiste di varie fasi cui le cose singole adeguatamente appartengono, e ogni fase di essa equivale a un mondo oggettivo (ossia a un ambiente).

L’essere vivente, a differenza di un oggetto inanimato, esprime se stesso in sé per esistere in quanto tale. Un pino, per esempio, si esprime in quanto pino, e una rosa in quanto rosa. Ogni singola cosa che appartiene a un mondo a sua volta possiede in sé il proprio mondo. Ogni cosa singola non permane in condizione d’isolamento, bensì avendo stretto rapporti reciproci e dinamici con altre cose singole che stanno all’interno dello stesso luogo cui la prima appartiene. Il luogo è costruito in collaborazione con le altre cose singole che vi appartengono. La cosa singola compie l’azione nei confronti di altre cose singole che appartengono nello stesso mondo. Ciò equivale, secondo Nishida, al fatto che essa crea oggettivamente – cioè dal punto di vista delle altre cose – un oggetto.

1.4. Nel caso dell’uomo, dunque, quale mondo-ambiente gli sarebbe appropriato? Il filosofo giapponese sostiene che il mondo-ambiente appropriato per l’uomo è quello storico-sociale. Con lo scopo d’individuare la peculiarità dell’uomo in quanto cosa singola nel mondo oggettivo – quello storico-culturale –, egli introduce la nozione di *poiēsis*, specificando il suo significato come ‘atto di creare oggettivamente’.

All'interno del mondo oggettivo, un uomo in quanto uomo (nel senso che carica sulle proprie spalle la sua storia e la sua condizione sociale, in altre parole rappresenta se stesso come frutto della storia e condizione della società cui appartiene), esercita oggettivamente l'attività creativa. Dunque, il risultato di essa detiene il potere d'influenzare e mutare la condizione ambientale. L'uomo, essendo consapevole di questo potere del risultato della sua attività creativa, cerca di esercitarla in modo tale che ne risulti un miglioramento della condizione storico-sociale. L'esercizio ininterrotto e oggettivo – in modo sincero e severo, con pieno senso di responsabilità – di quest'attività di creazione tesa a ottenere un esito che migliori l'ambiente porterà la sua coscienza a un livello etico-morale più elevato.

L'esistenza dell'uomo, dunque, pur essendo egli presente nella sfera della storia a svolgere le proprie attività concrete, non si limita a sussistere. Tale esistenza è simultaneamente sempre aperta verso la sfera ontologica. Il suo esistere nella sfera storica, spiega Nishida, si realizza grazie all'autodeterminazione del luogo del nulla assoluto. Nella sfera storica, l'uomo è agente del proprio atto e quindi lo esegue con lo scopo di realizzare la propria volontà. Tuttavia, questa sua volontà non è esclusivamente in suo possesso, per il fatto che essa è al contempo la volontà assoluta del nulla assoluto, da esso tramandata incorporandosi nell'uomo.

2.1. Ora consideriamo il percorso speculativo di Luigi Pareyson. Formatosi nel solco della filosofia esistenzialista tedesca, inizialmente egli si dedica a elaborare il concetto di *persona*. In *Esistenza e persona* egli la definisce come un'esistenza storica e concreta; una forma vivente irripetibile dotata di validità assoluta, originaria ed esemplare; una sostanza storica qualificata da una responsabilità essenziale, esercizio personale per la ragione universale⁴.

In seguito, Pareyson riflette su quale concezione di verità sia conforme al concetto di *persona*. Essa non può essere quella della verità oggettiva, che ha un valore universale e diacronico, ma quella di una verità la quale è latente sotto molti aspetti e di cui solo personalmente si può captare il valore. Cercando una metodologia capace di dare una spiegazione appropriata della verità personale, Pareyson approfondisce il suo pensiero nel campo ermeneutico ed elabora una teoria dell'interpretazione propria, la quale a mio avviso va inserita all'interno della corrente di pensiero ermeneutico che va da Schleiermacher a Dilthey, sino a Heidegger.

In questa teoria dell'interpretazione, il termine "soggetto" viene sostituito con quello di "persona" e il termine "oggetto" con quello di "forma". L'interpretazione viene formulata come è una forma di conoscenza in cui il conosciuto è una forma e il conoscente è una persona⁵. Il modo di procedere dell'interpretazione pareysoniana è ben diverso da quello dell'analisi di tipo scientifico il quale, basandosi sul rapporto unilaterale tra il soggetto e l'oggetto, procede esclusivamente dal primo verso il secondo. Quello di Pareyson ha un aspetto molto più

4 Cfr. L. Pareyson, *Esistenza e persona*, cit., p. 189.

5 Cfr. L. Pareyson, *Estetica*, cit., p. 180.

dinamico, e procede nell'interrelazione circolare tra una persona e una forma, in modo infinitamente dialettico. Egli sostiene che solo mediante l'interpretazione si possa svelare la verità nascosta.

2.2. L'estetica di Pareyson, fin dai suoi esordi, ha un carattere fortemente teoretico. Secondo il filosofo torinese, l'estetica non è una parte della filosofia, ma la filosofia intera in quanto impegnata a riflettere sui problemi della bellezza e dell'arte⁶. L'affermazione del carattere filosofico dell'estetica, tuttavia, non implica che si possa dedurre un'estetica da un sistema filosofico presupposto⁷. Pareyson cerca di inquadrarla nell'ambito più vasto dell'esperienza umana. A suo modo di vedere, la riflessione filosofica deve procedere dall'esperienza viva. Quindi, anche la trattazione filosofica dei problemi estetici non può prescindere dalla concreta esperienza dell'arte. Pareyson accentua ripetutamente la connessione profonda fra l'esperienza artistica e l'esperienza umana nella sua totalità. A partire da questa impostazione, egli cerca d'individuare e delineare il luogo specifico dell'arte all'interno del più vasto ambito dell'esperienza umana. Nel cercare il filo per la comprensione unitaria dell'intero universo dell'esperienza umana, Pareyson presta attenzione al carattere di una delle componenti essenziali con le quali viene costruita ogni attività umana. Egli nomina questo carattere coniando il termine "formatività".

La sua definizione della formatività è: un tal fare che, mentre fa, inventa il modo di fare⁸. Il filosofo torinese sostiene che la formatività appare in modo diverso nell'attività artistica e negli altri tipi di attività⁹. Pur essendo la componente essenziale per lo svolgimento e il compimento di qualsiasi attività umana, nell'attività artistica – l'esecuzione dell'atto di formare un'opera d'arte, per esempio – la formatività gioca un ruolo primario e quindi vi appare in modo puro e si osserva chiaramente. Nelle altre attività, invece, essa riveste un ruolo secondario e quindi vi appare in modo poco chiaro e permane latente agli occhi di coloro che osservano lo svolgersi dell'attività. Considerando l'artista come persona e l'opera come forma, Pareyson riesce a imporre la propria teoria dell'interpretazione come asse speculativo nel costruire una teoria conforme a questo carattere inventivo e produttivo dell'attività umana.

L'artista, con la propria persona, affronta una materia da formare. Per formarla gli occorre interpretarla. Per interpretarla ha bisogno di considerarla come una forma. Nella sua teoria, l'interpretazione va eseguita dal proprio punto di vista e il proprio punto di vista viene formato dalla propria visione del mondo. Il punto di vista si basa sulla propria visione del mondo e la visione del mondo si forma in conformità con l'ambito in cui l'artista vive. La visione del mondo non rimane sempre la stessa, poiché essa subisce costantemente l'influenza dell'ambito che circonda l'interpretante. Per vivere conformemente all'ambito in cui vive, l'artista accetta una nuova visione del mondo e in conseguenza la sua persona subisce un

6 Cfr. *ivi*, p. 15.

7 Cfr. *ivi*, p. 16.

8 Cfr. *ivi*, p. 59.

9 Nel testo, Pareyson prende in considerazione l'attività speculativa e quella pratica.

mutamento. La forma, non appena subisce l'azione da parte dell'esecutore, gli fa appello di interpretarla di nuovo, secondo il nuovo punto di vista. Quando l'esecuzione è ben riuscita, la materia – la quale ora appare come una forma agli occhi dell'artista – sarà degna di essere considerata come un oggetto di contemplazione.

2.3. Intorno a noi si osservano vari atti formativi. Per quale motivo Pareyson considera che l'atto di formazione di un'opera d'arte è il modo migliore per verificare il carattere morale dell'atto? In altre parole, perché mai deve essere proprio l'esecuzione di un'opera d'arte il soggetto della riflessione, nonostante ci siano numerosi altri esempi dell'atto di formare?

Nella vita quotidiana abbiamo diverse occasioni di formare delle forme, e in effetti anche queste forme potrebbero essere considerate come esito dell'atto di formare. Ma tra l'atto di formare in quanto esecuzione dell'opera d'arte e altri atti formativi passa un'enorme differenza, che concerne la loro stessa natura. A causa di questa differenza, il primo potrebbe essere considerato come allenamento spirituale, mentre i secondi no.

Usualmente compiamo l'atto di formare con qualche scopo determinato. Quando l'esecutore forma un'opera d'arte, invece, egli non la forma con un certo scopo determinato, ma la forma per formare. In questo caso, l'atto di formare persegue lo scopo di formare per se stesso. La forma formata non è, cioè, più un mero risultato dell'atto, ma la riuscita dell'esecuzione dell'atto di formare.

Qui sarebbe opportuno accennare a uno dei caratteri della persona menzionati da Pareyson in *Esistenza e persona*. In quest'opera, egli ritiene che la concezione della persona possa essere esaurientemente definita quando la si consideri come esistenza, come compito, come opera e come io¹⁰. Fra questi elementi definitivi vorrei prendere brevemente in considerazione il terzo, cioè la persona come opera.

Nel quarto capitolo della terza parte dello stesso libro, egli definisce la persona come prodotto originale dell'uomo¹¹. L'operosità umana in quanto tale è attribuita alla persona, intesa anch'essa, dunque, come una disposizione dell'uomo; quindi come il risultato di un processo formativo. La persona stessa è una forma. Nel processo formativo la persona è il formante ma simultaneamente può essere considerata come la forma formata. La persona come opera/forma è in ogni attimo quel che è riuscita a fare di se stessa¹².

In quanto persona, essa vive restando cosciente di una responsabilità essenziale verso la società, esercitandola personalmente per la ragione universale. Facendo se stessa, essa si dedica alla propria attività con una certa direzione, verso il miglioramento della società in cui vive. Quindi, un atto di esecuzione dell'opera d'arte, se viene fatto intenzionalmente e specificamente, assume un senso di responsabilità e viene quindi ad assumere un contenuto morale.

Siccome l'opera d'arte è la persona stessa dell'artista, l'opera/persona riveste una funzione morale assumendone tutta la responsabilità. La citazione seguente

10 Cfr. L. Pareyson, *Esistenza e persona*, cit., p. 185.

11 Cfr. *ivi*, p. 188.

12 Cfr. *ivi*, p. 170.

testimonia efficacemente di questo carattere morale dell'attività formativa in Pa-reyson: "il farsi persona, cioè il riconoscere in sé la propria umanità nello sforzo di realizzarne la normatività in forma personale"¹³.

3. In Giappone, tradizionalmente si considera che l'atto di "formare per formare" sia il metodo migliore di allenamento spirituale. Esso viene considerato come la via di pratica della dottrina Zen: durante l'esecuzione si forma la persona di chi esercita l'atto di formare per formare. Esistono vari atti di questo tipo: lo *sho* ("calligrafia"), l'arrangiamento di fiori e la cerimonia del tè, ad esempio, vengono considerati come esemplari di questo genere. Fra questi, credo che l'esecuzione dello *sho* sia la più significativa rispetto al tema di cui sto trattando¹⁴.

A differenza della pittura a olio, nello *sho* la traccia dell'atto non si può cancellare o ritoccare coprendo quelle che sono state già lasciate. Se non si è potuto ottenere un buon esito, occorre ricominciare quell'atto da capo con carta nuova, finché non si riesca a realizzare una forma della scrittura soddisfacente ai propri occhi. Dopo tanti tentativi, quando il risultato dell'operazione è compiutamente riuscito, la traccia dell'atto di scrivere appare agli occhi dell'esecutore come una forma degna di contemplazione. Così egli posa il pennello.

La forma della scrittura è la traccia del movimento dell'esecutore. Il movimento fisico è collegato strettamente alla persona dell'esecutore. Così, nella forma di scrittura si rivela la persona dell'esecutore, una forma che cogliamo prima nella percezione di essa e che poi comprendiamo nella riflessione sul movimento mediante l'interpretazione della traccia. Volendo migliorare la forma della scrittura ed esercitando lo *sho*, la persona dell'esecutore assume man mano la sua forma migliore.

Il movimento fisico durante l'esecuzione dello *sho* consiste in una sequenza di semplici movimenti: mettere la punteggiatura, prolungare la linea, trascinare il pennello in su, farlo discendere, staccarlo dalla carta, etc. Collegati tra loro in molteplici modi, questi movimenti danno origine alle varie forme della scrittura. Grazie alla morbidezza e alla tenerezza della parte estrema del pennello e alla qualità della carta giapponese – composta da fibre di varie specie di pianta che trattengono così bene le setole – i movimenti dell'esecutore vengono fissati nettamente sulla carta. Quindi, osservando le forme della scrittura si possono immaginare i movimenti fisici mediante i quali l'esecutore ha realizzato uno *sho*. Dalla forma della scrittura si comprende non soltanto il movimento fisico ma anche la persona dell'esecutore, l'agente che anima i movimenti.

4. Oltre che come importante filosofo, Nishida è noto anche per la sua padronanza dell'esecuzione dello *Sho*. Nel breve saggio intitolato *La bellezza dello sho*, egli sostiene che non esista arte che non sia espressione della persona dell'artista. E

13 Ivi, p. 179.

14 Non ho intenzione di dire che l'arrangiamento dei fiori o la cerimonia del tè non sono conformi al tema di "*poiesis in quanto praxis*". Di certo lo sono, ma lo svolgimento della trattazione di questi due atti richiederebbe di introdurre il concetto di stile. Quindi li lascerei attualmente per una discussione successiva.

aggiunge che, a differenza di altri generi d'arte – la pittura, la scultura e la musica, ad esempio, in cui le condizioni materiali costringono l'artista e gli impediscono di realizzare un'opera conforme alla propria volontà – lo *sho* gli permette di esprimere liberamente la propria vitalità mediante i movimenti dei muscoli, e questa libertà espressiva traspare senza residuo nelle loro tracce¹⁵. Come ho già accennato, Nishida considera che la volontà dell'artista non sia esclusivamente sua, bensì la volontà assoluta tramandata dal luogo del nulla assoluto. L'atto di esecuzione dello *sho*, quindi, è sì condotto e compiuto tramite la volontà dell'artista, ma questa è al contempo la volontà assoluta del luogo del nulla assoluto incorporatosi nell'artista.

Negli scritti sulla volontà assoluta del luogo del nulla assoluto ci si riferisce a un'azione che dirige totalmente ogni nostra esperienza. Secondo la mia lettura, è solo con qualche riserva che si può considerare che la concezione di quest'azione-dirigente concordi con quelle di Dio prese in considerazione dai pensatori occidentali. Nishida sostiene di ben comprendere le concezioni di Dio proposte dai pensatori occidentali come Sant'Agostino, Meister Eckhart, Cusano, Spinoza, etc.¹⁶. Oppure esprime il suo accordo nei confronti della concezione di "silenzio senza essenza" (*Stille ohne Wesen*) di Jacob Böhme. Nishida descrive Dio come colui il quale dirige l'esperienza pura che comprende tutto universo. Dopo una minuziosa riflessione su queste concezioni di Dio, Nishida le sussume nella propria teoria del luogo. Se analizziamo la modalità di questa sussunzione, possiamo reperire il filo rosso che lega Nishida e Pareyson.

È vero che negli scritti estetici di Pareyson è difficile trovare riferimenti a Dio. Ma dalla lettura dei suoi testi che trattano della concezione di persona si evince chiaramente che, per il filosofo torinese, l'esistenza divina è la preconditione necessaria affinché la persona, nel rapporto con tale esistenza, possa trovare il suo modo d'essere in quanto tale nella società. L'artista si dedica a formare un'opera d'arte tenendo conto che questa attività è il proprio compito, ciò che specifica l'artista in quanto persona. Nei testi estetici di Pareyson, dunque, si riflette sempre la nozione del divino all'interno del suo rapporto con la persona, anche se tale nozione non è citata espressamente. Non si potrebbe, altrimenti, comprendere in profondità la teoria dell'arte che egli propone.

Le metodologie che Nishida e Pareyson adottano per costruire la propria teoria dell'arte sono ben distinte. Tuttavia, entrambi i pensatori partono dall'esperienza viva per tradurla in argomentazione rigorosamente filosofica. A tale scopo vi introducono una dimensione ontologico/trascendentale, nella quale l'esistenza di ogni essere vivente (nel caso di Pareyson, di ogni persona) consiste. Grazie all'inserimento di questa dimensione nell'argomentazione, essi pervengono a evitare di compiere un balzo nella sfera metafisica.

15 Cfr. Nishida Tetsugaku Sensyu [*Antologia delle opere di Nishida*], vol. 4, a cura di S. Ueda, R. Ueda e K. Noe, Kyoto, Toeisha, 1998, p. 258.

16 Cfr. K. Nishida, *Shisaku to taiken* [*Pensiero ed esperienza corporea vissuta*] (1915), in *Nishida Kitarō Zensyu*, vol. 1, a cura di A. Takeda, K. Riesenhuber, K. Kosaka e M. Fujita, Tokyo, Iwanami, 2003, pp. 182-192.