

Il sogno in sequenza

La produzione milanese di Tiger Tateishi

di *Simone De Maio* 

(Università degli Studi di Messina)

The laws of logic lose their validity in the dream, everything in it has a sequential order. Indeed the dream is composed by sequentially placed images. Hence follows the value of painting which, by the drawing, manages to make the sequence itself visible. Therefore the dreamlike dimension reaches its maximum expression in art that transcends the abstract conceptualization of the word. The purpose of this essay, focused on the works produced by Tiger Tateishi during his stay in Milan, is to show how the Japanese artist was able to represent the sequential dimension of the dream through his paintings, moreover characterized by the fusion between surrealism and comics.

Keywords: image, dream, sequence, paintings

Mentre disegno, dò forma al sogno¹. Così è possibile descrivere la pittura di Tiger Tateishi². Le sue opere, soprattutto quelle del periodo milanese, sono nate dal tentativo di rendere visibile il sogno, mostrarlo in tutta la sua potenza.

¹ Tale frase è tratta e riadattata dal testo *La filosofia del sogno* di Ágnes Heller che, trattando del racconto del sogno, scrive: «Quando riporto un sogno, ricompongo le immagini in sequenze, così come le ricordo [...], e creo in questo modo il mio racconto. Mentre ne parlo, do forma al sogno», Á. Heller, *La filosofia del sogno* (2019), Castelvecchi, Roma 2020, p. 31. Ciò che scrive la Heller fa riferimento esattamente al racconto del sogno, che, ovviamente, è diverso rispetto al disegno. Tuttavia risulta adatto al contesto del presente saggio.

²Tiger Tateishi (1941-1998), pseudonimo di Kōichi Tateishi, studia al Musashino Art University Junior College of Art and Design e si forma a Tokyo negli ambienti dell'avanguardia, stimolato da differenti suggestioni Pop Art, l'Anti-Arte, il Cubismo, il Surrealismo e la Metafisica, ma anche dall'animazione di Walt Disney e dai fumetti della rivista satirica americana MAD, portati in Giappone dalle truppe americane durante la guerra. Nel 1963 partecipa alla Yomiuri Independent Exhibition. Nel 1964, in concomitanza con le Olimpiadi di Tokyo, fonda, assieme a Hiroshi Nakamura, il Kankō Geijutsu Kenkyūjo (“Tourist Art Research Center”), realizzando dipinti surreali che mescolano simboli della cultura orientale, sia giapponese che cinese, con le influenze artistiche occidentali e il mondo contemporaneo. Nel 1969 si trasferisce, con la moglie, a Milano e proprio durante questo suo soggiorno realizza i dipinti in sequenza. Diventa collaboratore di alcune delle più importanti personalità artistiche dell'epoca, tra questi Ettore Sottsass lavorando nel suo studio sino al 1974. In questi anni, sempre a Milano, lavora per la Alessi e la Olivetti. I libri che raccolgono le opere di Tateishi, sia come pittore che come mangaka e illustratore, sono inediti in Italia. È possibile reperire in edizione giapponese i seguenti volumi: T. Tateishi, *Tora no Yume*, Fukuinkan Shoten, Tokyo 1999, T. Tateishi, *Moontrax*, Nippan Ips, Tokyo 2019 e T. Tateishi, *Tra*, Nippan Ips, Tokyo 2019.

Il forte legame che esiste tra arte e sogno, è testimoniato dalle creazioni di diversi artisti che hanno provato a trasfigurare il sogno nell'arte. Tateishi difatti non è stato l'unico, nelle opere di Dalì, oppure Magritte o Joan Miró il tema del sogno si trova già adeguatamente dipanato, mostrato. Ma Tateishi si distingue dagli altri poiché, per quanto possa condividere l'intento surreale, nelle sue raffigurazioni se ne distacca. La differenza è da ricercare nella scelta di porre in sequenza le immagini nello stesso dipinto, scelta stilistica che deriva dall'altra arte a cui Tateishi fa riferimento, ovvero il fumetto. Proprio dalla nona arte recupera l'uso della sequenza³. Il porre immagini in sequenza realizza il sogno. Infatti, come afferma Ágnes Heller in *La filosofia del sogno*⁴, il sogno è composto da immagini poste in sequenza⁵. Ciò che sostiene la filosofa ungherese è fondamentale per comprendere l'arte di Tateishi. Il sogno ha sempre interessato gli uomini, convinti che «i sogni devono dire e suggerire qualcosa, devono essere comprensibili, i loro enigmi devono poter essere

³ In occidente gli artisti che hanno dato maggiore valore estetico al fumetto sono stati Will Eisner e Scott McCloud. Il primo, nel suo saggio intitolato *Comics & Sequential Art* by Will Eisner, ha introdotto la prima definizione di fumetto inteso come arte sequenziale. «Sequential Art as means of creative expression, a distinct discipline, an art and literary form that deal with the arrangement of pictures or images and words to narrate a story or dramatize an idea», W. Eisner, *Comics & Sequential Art* by Will Eisner, Poorhouse Press, Florida 1985, p. 5. Un fumetto consiste dunque in una sequenza di immagini non associate a un testo. Precedentemente a Eisner, nessun artista aveva tentato di darne una definizione chiara. Successivamente Scott McCloud ne ha dato una più compiuta, non facendo peraltro riferimento alla necessità del testo scritto, ha affermato che il fumetto è composto «immagini e altre figure giustapposte in una deliberata sequenza, con lo scopo di comunicare informazioni e/o produrre una reazione estetica nel lettore», S. McCloud, *Capire, fare e reinventare il Fumetto*, Bao Publishing, Milano 2018, p. 17

⁴ Il testo della Heller è estremamente interessante, poiché introduce nuove strade alla trattazione filosofica del sogno. Il suo intento di delineare un'ontologia del sogno si scontra con la condizione del rapporto tra filosofia e sogno e l'interpretazione della psicanalisi. La prima deriva dall'aver posto attenzione a un tema che nella storia della filosofia è stato spesso ritenuto marginale. La filosofa ungherese nota proprio come i filosofi si siano spesso ritrovati impreparati di fronte alla tematica del sogno. Da Cartesio in poi, infatti, il pensiero filosofico ha riconosciuto unicamente il valore epistemologico della coscienza nel suo stato vigile. La stessa metafisica è stata orientata verso una costruzione che dà ordine al mondo attraverso il processo del pensiero. È stata così realizzata una separazione radicale tra razionalità e immaginazione. Il pensiero è stato spaccato in due. Mentre l'interpretazione psicanalitica, iniziata con Freud e proseguita con Jung, ha rivolto il suo interesse al sogno solamente attraverso un approccio analitico, trattandolo alla stregua di un sintomo determinante il malessere o il benessere di una coscienza. Cfr. Á. Heller, *La filosofia del sogno* (2019), cit., p. 11.

⁵ Ivi, p. 31.

risolti»⁶. Ma la risoluzione dell'enigma del sogno, non può avvenire attraverso un processo razionale, poiché il sogno trascende la ragione stessa. Ciò che, difatti, accade dopo il sogno è la prova della sua possibile interpretazione e racconto. Raccontare, interpretare il sogno serve proprio a rinsaldare le incrinature, le fenditure esistenti tra un sogno e l'altro, o meglio, tra una sequenza e l'altra del medesimo sogno. Ciò accade perché, al momento del risveglio, qualcosa è evaporato, scomparso, risulta mancante. L'Io vigile non riesce a trattenere la potenza del sogno, può solo tentare di ricucire una trama, ormai persa⁷. Allora ne segue il necessario tentativo di raccontarlo, esplicarlo, malgrado l'impresa si dimostri in sé fallace. I sogni, come scritto precedentemente, sono successioni di immagini in sequenza in cui è assente qualsiasi tipo di connessione causale⁸, il racconto del sogno è, invece, una traduzione. Essa è descritta dalla filosofa ungherese come:

quel tipo di traduzione che pratichiamo quando descriviamo a un amico un quadro che abbiamo visto giorni prima in un museo. Non possiamo descrivere esattamente un dipinto, per quanto ci affanniamo a farlo. Di fatto, già mentre lo guardiamo e contempliamo, non percepiamo il dipinto come esso è “in sé e per sé”, poiché non si dà osservazione senza selezione. E anche se qualcuno è in grado di trattenere l'immagine nel suo insieme [...] gli sfugge comunque, sempre, l'essenza. Poiché infatti la nostra stessa esperienza è già di per sé selettiva, nel processo di descrizione dell’“oggetto” operiamo ancora una volta una selezione persino maggiore. La narrazione del sogno consiste in una selezione inoltre anche più complessa. In primo luogo deve mettere in serie immagini tra loro indipendenti, creare una storia, o meglio, un film⁹.

L'essenza del sogno è fugace, poiché la nostra esperienza è sempre selettiva. L'Io vigile, in quanto cosciente, è consapevole della discrepanza esistente tra sogno e veglia, difatti riconosce la differenza tra ciò che è reale e ciò che

⁶ Ivi, p. 21.

⁷ Foucault, nell'introduzione a *Sogno ed esistenza* di Binswanger, sottolinea proprio che le forme immaginarie del sogno sono attenuate nella veglia. «Le forme immaginarie del sogno portano in sé significati impliciti dell'inconscio; nella penombra della vita onirica, esse danno loro una quasi presenza. Ma, per l'appunto, questa presenza del senso nel sogno non è il senso stesso che si effettua in una evidenza completa, il sogno tradisce il senso tanto quanto lo realizza; se lo offre, è rendendolo più sottile», M. Foucault, *Introduzione*, in L. Binswanger, *Sogno ed esistenza* (1930), intr. di M. Focault, tr. di L. Corradini e C. Giussani, SE, Milano 2018, p. 21.

⁸ Á. Heller, *La filosofia del sogno* (2019), cit., p. 47.

⁹ *Ibidem*.

non lo è¹⁰. Viceversa per l’Io onirico ogni esperienza è reale¹¹, perché «è pura percezione, esperienza, atto o sofferenza»¹². L’Io onirico, dunque, è essenzialmente percezione, il suo tempo è l’«assoluto presente»¹³ e non ha memoria. Ma qualunque cosa l’Io onirico percepisce è riportata come traccia all’Io vigile che, invece, registra e ricorda. Proprio per mezzo del ricordo l’Io vigile tenta di dare forma al sogno, ma il tentativo non può mai completarsi. Effettivamente l’Io desto è capace di domandarsi cosa è successo durante il sogno e cerca di ricostruire la dinamica degli eventi. Quando ciò accade ogni essere umano fa, come la definisce Binswanger, «storia di vita»¹⁴. Gli scrittori, nota la Heller, utilizzano spesso i loro sogni come ispirazione per i racconti, essendo, peraltro, pienamente consapevoli di non poter ricordare tutto. Rimangono, infatti, solo delle immagini scomposte.

Allora subentra la forza dell’immaginazione creatrice che è sempre libera e indipendente dalla percezione sensibile e dalle strutture logiche. Essa è il presupposto di ogni attività umana¹⁵. È proprio l’immaginazione che, durante il sogno, crea qualcosa di nuovo. Ciò accade, secondo la filosofa ungherese, perché l’immaginazione nel sogno crea visioni che «non possono essere tradotte in nessuna esperienza percettiva o catena di pensieri, qualcosa [di]

¹⁰ Infatti, quando si è svegli, si è soliti dire: «Era bellissimo, peccato fosse solo un sogno», oppure «Che sogno terrificante, era orribile, per fortuna era solo un sogno!», Ivi, p. 29.

¹¹ Ovviamente, come nota la Heller, vi sono delle eccezioni. Ad esempio quando chi sogna è consapevole di stare sognando. In questo caso i neuroscienziati affermano che il lobo frontale si sveglia dal suo sonno e sorge, così, la consapevolezza, *Ibidem*.

¹² Ivi, p. 30.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Binswanger ha introdotto tale definizione in *Sogno ed esistenza*. Nelle ultime pagine di quest’opera è presente la distinzione della condizione dell’uomo mentre sogna oppure è desto. Nel primo caso fa «funzione di vita», nel secondo fa «storia di vita». La differenza deriva dal fatto che quando è sveglio l’uomo riflette su quanto gli è accaduto interiormente e, così, ricostruisce il sogno. È impossibile, nota lo psichiatra svizzero, cercare un denominatore comune tra i due stati precedentemente descritti, poiché sono intrinsecamente diversi. Ciononostante rimangono dei fondamenti comuni, ovvero l’esistenza in quanto singolo e che sia la «funzione di vita» che la «storia di vita» si trovano in una condizione di infinità del singolo stesso. Cfr. L. Binswanger, *Sogno ed esistenza* (1930), cit., p. 122.

¹⁵ La Heller afferma: «Ma senza l’immaginazione nulla di nuovo potrebbe mai essere creato, non solo nel dominio delle arti e della conoscenza ma anche a livello delle istituzioni sociali. Senza immaginazione non vi sarebbero sogni ad occhi aperti, amore, speranze, insomma non vi sarebbe quello che chiamiamo vita umana», Á. Heller, *La filosofia del sogno* (2019), cit., p. 41.

fondamentalmente intraducibile»¹⁶. L'immaginazione creativa offre, dunque, immagini impensabili per la ragione stessa. Esse, ovviamente, sono elaborazioni che l'immaginazione creativa recupera dal materiale offerto dall'esperienza cosciente. I pensieri e le esperienze individuali e sociali donano all'inconscio una serie di informazioni che vengono riconvertite nel sogno. Si crea qualcosa del tutto nuovo, un «messaggio [che] rimane per lo più incompreso, impensato, ignoto all'esperienza della mente conscia»¹⁷. «L'immaginazione è creativa se ciò che crea è del tutto nuovo»¹⁸ ed estraneo alla coscienza, tuttavia, appena svegli, ciò che rimane è solamente una vaga e confusa traccia.

Così subentra il valore che assumono il disegno e l'arte in generale come forme di trasposizione del sogno. L'immaginazione, proprio in quanto *trait d'union* tra l'Io vigile e l'Io onirico, si realizza nel disegno. Naturalmente, in questo caso, domina maggiormente l'Io vigile. Difatti suo è il tentativo di tradurre ciò che l'Io onirico ha vissuto nel sogno, tenendo sempre presente la difficoltà dello stesso tentativo.

Quindi ciò che Tateishi compie nei suoi dipinti in sequenza è proprio la trasposizione del sogno. In essi è presente la forza delle metamorfosi del sogno. Egli parte sempre da immagini ordinarie che, attraverso il passaggio in sequenza, si trasformano in figure e oggetti immaginifici. In *Planets Blossom* (1973) un arido pianeta disabitato inizia a creparsi trasformandosi in una rosa che fluttua nell'aria. In *Cabbage Moon* (1979) una pallina da golf, vola nella galassia, si spacca e aprendosi rivela ciò che contiene: una verza abitata da piccoli ominidi verdi. E, ancora, in *Time Elevator* (1979) una stanza arredata mostra, dalla vetrata, la storia dell'evoluzione della vita sulla terra.

Pertanto tutto è soggetto alla mutazione e niente è ciò che sembra. I principi logici non sono validi. I sogni soggiacciono a un processo di metamorfosi e trasformazione¹⁹. Tale processo nei sogni, afferma la Heller, è un fatto

¹⁶ Ivi, p. 42.

¹⁷ Ivi, p. 44.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Ivi, pp. 58-59.

evidente. L’Io onirico non ne è stupito, perché la trasformazione è normalità nel sogno²⁰.

Quando, però, l’artista giapponese crea non si pone domande circa la stranezza della metamorfosi, la sua bizzarria. L’artista crea senza incertezze e ciò accade proprio perché mentre disegna dona forma al sogno. Il disegno, come sostiene Nancy, «è l’apertura della forma»²¹. Apertura in senso dinamico e attivo, come *dynamis*. Nel disegno atto e potenza non sono separati, bensì mischiati, mescolati, in una parola, indistinti. «“Che una forma accada”, questa è la formula del disegno»²², scrive Nancy e Tateishi la realizza attraverso un disegno capace di sospendere la realtà compiuta.

Le immagini, non fanno sorgere alcun dubbio circa la loro presenza, perché «il disegno è il gesto di una messa in evidenza»²³. L’immagine, realizzata per mezzo del disegno, è sempre evidente. Lo stesso Tateishi, infatti, non sembra voler porre domande con le sue opere. L’immagine, come afferma Jean-Luc Nancy, è sempre «chiara e distinta, [...] è un’evidenza»²⁴. Il concetto di evidenza fa riferimento a una verità che non si svela, ma che si può solamente “cogliere”. La metamorfosi degli oggetti, che popolano le opere dell’artista giapponese, nel loro trasformarsi, mantengono un segreto di fondo, imperscrutabile. L’immagine è evidente, perché rimane nell’ordine della semplice presenza, è ciò che esposto immediatamente allo sguardo, alla possibilità di essere vista.

²⁰ La filosofa ungherese ha ammesso che esistono diverse metamorfosi oniriche: «Il primo tipo è quello che combina due o più tracce mnestiche. Possono essere due persone, due città, due edifici. Talvolta, all’origine della fusione vi è una analogia nella funzione, come nel caso della metamorfosi delle diverse fidanzate di Adorno. Il secondo tipo si manifesta in un’inspiegabile discordanza tra ciò che l’Io onirico sa e ciò che vede ed esperisce. L’Io onirico di Adorno sa di parlare con Anatole France, ma l’Anatole France che questi vede non somiglia in nulla allo scrittore. Il terzo tipo è quello in cui una cosa o una persona di qualunque genere, un uomo, una casa, un giardino, un animale e così via, poco a poco si trasforma in qualcosa d’altro o in qualcun altro. Un uomo diventa una donna, un deposito una reggia, un adulto un bambino, una rana un principe. Il quarto tipo: ora sono qui e ora – *oplà* – di colpo mi ritrovo da un’altra parte. Nel quinto tipo di fusione una persona o una cosa è contemporaneamente un’altra (o due cose sono una). Una persona viene a trovarci e la facciamo entrare, per renderci conto che era già lì», Ivi, pp. 59-60.

²¹ J. Nancy, *Il disegno del piacere* (2009), a cura di Massimo Villani, Mimesis, Milano 2017, p. 33.

²² Ivi, p. 34.

²³ Ivi, p. 43.

²⁴ J. Nancy, *Au fond des images*, Galilée, Paris 2003, p. 30

L'evidenza viene, dunque, alla presenza di qualcosa che esiste, che deve mostrarsi e in cui, tuttavia, qualcosa rimane nascosto. Nancy ammette:

L'idea che nella vita quotidiana, nel mondo dell'uso io non conosco veramente le cose, conosco bene a cosa serve la caffettiera, il suo uso, ma se comincio a guardarla bene e la distacco dal mondo del suo uso, la rimetto, la ricolloco in un altro mondo, che è un mondo in cui ciascuna cosa si mostra per se stessa [...]. Quando faccio una *mimesis* di questa caffettiera, ciò mi fa conoscere una caffettiera che non conoscevo, ciò si vede in tutte le nature morte della storia della pittura²⁵.

L'immagine, caratterizzata da questo statuto ontologico, è quindi priva di un significato razionale. Essa, come sostiene Derrida, è «estranea a ogni discorso»²⁶. L'arte non è un linguaggio figurativo che tenta di trasporre il pensiero dell'artista in una serie di immagini lasciate, successivamente, all'interpretazione razionale dello spettatore. La condizione dell'immagine è quella di un ente che non necessita giustificazione oltre a come appare. È solo come si manifesta. L'immagine ha, perciò, un'essenza mostrativa, «ogni immagine è una *mostranza*»²⁷ afferma Nancy. La sua condizione è, dunque, l'esibizione, «la messa-in-luce e la messa-in-avanti»²⁸.

Il pittore, allora, dipinge innanzitutto attraverso una forza che «si impadronisce delle forme e le trascina in presenza»²⁹ e in tale situazione, come afferma Derrida, egli «è cieco»³⁰. Il dipingere, ma anche il disegnare, ha sempre a «che vedere con l'accecamento»³¹. Tale condizione non fa solamente

²⁵ Il testo non fa riferimento alla pittura, bensì al cinema. Tuttavia il messaggio di fondo, espresso da Nancy, vale anche per essa. Poiché la pittura, come ogni arte visuale in cui rientra anche il cinema, non riproduce un mondo, bensì lo mostra nel suo farsi. Cfr. J. Nancy, B. Roberti, «Forse perché il cinema è esso stesso contemporaneità?». Conversazione con Jean-Luc Nancy, *Fata Morgana*, 1, 2007, pp. 7-26.

²⁶ J. Derrida, *La verità in pittura* (1978), Orthotes, Napoli 2020, p. 159.

²⁷ J. Nancy, *Tre saggi sull'immagine* (2002), tr. di A. Moscati, Cronopio, Napoli 2007, p. 19.

²⁸ Ivi, p. 20.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ J. Derrida, *Memorie di cieco. L'autoritratto e altre rovine* (1990), a cura di F. Ferrari, tr. it. di A. Cariolato e F. Ferrari, Abscondita, Milano 2003, p. 12.

³¹ *Ibidem*. La tesi dell'accecamento Derrida la lega intrinsecamente alla questione dell'autoritratto. Difatti, nonostante sia possibile la presenza dello specchio, durante l'autoritratto vi è una sospensione del vedere immediato che obbliga a passare attraverso la memoria o il discorso. L'autore dell'autoritratto è contraddistinto da una sorta di cecità essenziale, secondo Derrida, nella misura in cui essa è la condizione della stessa visibilità. L'artista acceca se stesso, nasconde il possibile specchio, e si consegna allo sguardo dello spettatore che diviene

riferimento a una possibile infermità degli occhi, ma a un forte senso di orientamento per mezzo delle mani. Il pittore «coglie se stesso come un possibile cieco, qualcuno che cammina con la mano [...], che lavora con la mano»³². Tale cecità, tuttavia, non è opposta alla visione, poiché «essa abita nel cuore della lucidità, della vista»³³. Così il pittore sospende il vedere immediato e, nel momento in cui dipinge, procede al buio, verso l'invisibile. L'artista fa affidamento alla memoria dei segni e, così, compensa la vista, «come se un occhio senza palpebre si aprisse sulla punta delle dita»³⁴. Il pittore, nel momento in cui dipinge, è cieco, diviene un visionario. Tateishi, in considerazione delle tesi sin qui seguite, è pertanto in una condizione di cecità mentre trasforma, trasfigura l'immagine. Essa «è sempre una metamorfosi dinamica o energetica. Parte al di qua delle forme e va al di là: ogni pittura, anche la più naturalista, è una tale forza di metamorfosi»³⁵. Una forza che modifica le forme in un getto e le fa eccedere. L'arte di Tateishi, perciò, si inscrive perfettamente in questa prospettiva, infatti l'artista, attraverso i suoi lavori, rende il sogno in immagine. Rappresenta un sogno, o meglio un momento onirico nella sequenza del suo farsi.

Lo spettatore, dall'altra parte, diviene spettatore dell'evento, inteso come ciò che viene, ciò che si mostra proprio nel suo farsi. In questa situazione interviene la valenza del vedere, che non si limita a mettere lo spettatore in rapporto con ciò che si presenta, ciò che è presente. Lo spettatore fa esperienza intesa come «sperimentare verso», compie un viaggio la cui cartografia «non è

lo specchio. Cfr. J. Derrida, *Pensare al non vedere. Scritti sulle arti del visibile (1979-2004)*, ed. it. a cura di Alfonso Cariolato, Jaca Book, Milano 2021, pp. 154-157.

³² Ivi, p. 154. «La mano avanza nello spazio per esser la prima a prendere, per portarsi in avanti nel movimento della presa, del contatto o dell'apprensione: un cieco in piedi esplora a tentoni l'estensione che deve riconoscere senza conoscerla ancora – e quel che paventa in verità è il precipizio, la caduta, e l'aver già superato qualche linea fatale, a mano nuda o armata (l'unghia, il bastone o la matita)», J. Derrida, *Memorie di cieco. L'autoritratto e altre rovine*, cit., p. 17.

³³ J. Derrida, *Pensare al non vedere. Scritti sulle arti del visibile (1979-2004)*, cit., p. 156.

³⁴ J. Derrida, *Memorie di cieco. L'autoritratto e altre rovine (1990)*, cit., p. 13.

³⁵ J Nancy, *Tre saggi sull'immagine (2002)*, cit., p. 20. Il pensiero di Nancy, che fa riferimento all'immagine, può tuttavia essere trasmutato all'arte dell'artista giapponese.

disegnabile», un viaggio «senza disegno [*dessein*], senza scopo e senza orizzonte»³⁶. L'opera d'arte, come esperienza dell'evento, ha luogo laddove, qualcosa di irriducibile e di indeterminato, accade e permane. L'esperienza che compie lo spettatore è, dunque, un “vieni”, un viaggio verso ciò che non è in vista, un'esperienza esposta all'evento. Tale è l'esperienza vissuta dallo spettatore che, innanzi alle opere di Tiger Tateishi, entrando nel sogno fa accadere l'evento. L'Io vigile dello spettatore viene, così, scalzato dall'Io onirico che si fa presente malgrado lo stato di veglia rendendo la percezione esperienza reale.

L'artista giapponese, pertanto, attraverso il disegno è riuscito a dare forma al sogno catturando ciò che è evaporato, ricostruendo la struttura sequenziale e, così, la trama e, infine, restituendolo allo spettatore.

³⁶ J. Derrida, *Pensare al non vedere. Scritti sulle arti del visibile (1979-2004)*, cit., pp. 90-91. Il tipo di esperienza qui descritta differisce, come nota Derrida, da quella solitamente intesa. L'esperienza, definita dal filosofo francese come una parola caratterizzata da «un'equivocità ricca e temibile», può essere infatti interpretata in due sensi. Da un lato vi è l'esperienza che si rapporta al presente, in cui qualcosa si presenta e ne abbiamo esperienza. In questo caso la parola esperienza è dominata da una metafisica del presente o, meglio, della presenza. Mentre nel secondo caso, come è peraltro utilizzata dal presente saggio, è il viaggio o la traversata, lo «*sperimentare verso*». Se l'esperienza fosse solamente interpretata nella prima accezione, allora sarebbe solamente incontro con ciò che è prevedibile, anticipabile nell'orizzonte del presente e non vi sarebbe esperienza del secondo caso, ma se fosse così l'esperienza sarebbe solamente esperienza storica e mai evento. L'esperienza è esperienza dell'evento solamente nel secondo caso, cioè quando è viaggio, un viaggio senza meta. *Ibidem*. Derrida, nel suo *L'università senza condizione*, spiega l'esperienza dell'evento come un «pensiero del “forse” [*peut-être*], di quella pericolosa modalità del forse che la filosofia ha sempre voluto assoggettare. Non c'è avvenire né rapporto con la venuta dell'evento senza esperienza del “forse”. Quel che ha luogo non deve annunciarsi come possibile o necessario, altrimenti la sua irruzione di evento è neutralizzata in anticipo. L'evento appartiene a un forse che si accorda non al possibile ma all'impossibile», J. Derrida, P. A. Rovatti, *L'università senza condizione (2001)*, tr. it. di G. Berto, Cortina, Milano 2001, p. 61.

Bibliografia

- BINSWANGER, Ludwig, *Sogno ed esistenza (1930)*, intr. di M. Focault, tr. it. di L. Corradini e C. Giussani, SE, Milano 2018.
- DERRIDA, Jacques, *La verità in pittura (1978)*, Orthotes, Napoli 2020.
- , *Memorie di cieco. L'autoritratto e altre rovine (1990)*, a cura di F. Ferrari, tr. it. di A. Cariolato e F. Ferrari, Abscondita, Milano 2003.
- , *Pensare al non vedere. Scritti sulle arti del visibile (1979-2004)*, ed. it. a cura di Alfonso Cariolato, Jaca Book, Milano 2021.
- DERRIDA, Jacques, ROVATTI, Pier Aldo, *L'università senza condizione (2001)*, tr. it. di G. Berto, Cortina, Milano 2001.
- EISNER, Will, *Comics & Sequential Art by Will Eisner*, Poorhouse Press, Florida 1985.
- FOUCAULT, Michel, *Introduzione*, in L. Binswanger, *Sogno ed esistenza (1930)*, intr. di M. Focault, tr. di L. Corradini e C. Giussani, SE, Milano 2018.
- HELLER, Ágnes, *La filosofia del sogno (2019)*, Castelvecchi, Roma 2020.
- MCCLOUD, Scott, *Capire, fare e reinventare il Fumetto*, Bao Publishing, Milano 2018.
- NANCY, Jean-Luc, “*Forse perché il cinema è esso stesso contemporaneità?*”. *Conversazione con Jean-Luc Nancy*, a cura di Bruno Roberti, *Fata Morgana*, 1, 2007.
- , *Au fond des images*, Galilée, Paris 2003.
- , *Il disegno del piacere (2009)*, a cura di Massimo Villani, Mimesis, Milano 2017.

—, *Tre saggi sull'immagine* (2002), tr. it. di A. Moscati, Cronopio, Napoli 2007.

TATEISHI, Tiger, *Tora no Yume*, Fukuinkan Shoten, Tokyo 1999.

—, *Tra*, Nippans Ips, Tokyo 2019.

—, *Moontrax*, Nippans Ips, Tokyo 2019.

Questo lavoro è fornito con la licenza

[Creative Commons Attribuzione – Condividi allo stesso modo 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

