

**Alessandro Bertinetto
Simone Furlani**

LA FORMA INFINITA

Sulla pittura di Andrea Gotti

THE INFINITE FORM

On Andrea Gotti's Painting

F

Filosofia

FrancoAngeli



Il presente volume è pubblicato in open access, ossia il file dell'intero lavoro è liberamente scaricabile dalla piattaforma **FrancoAngeli Open Access** (<http://bit.ly/francoangeli-oa>).

FrancoAngeli Open Access è la piattaforma per pubblicare articoli e monografie, rispettando gli standard etici e qualitativi e la messa a disposizione dei contenuti ad accesso aperto. Oltre a garantire il deposito nei maggiori archivi e repository internazionali OA, la sua integrazione con tutto il ricco catalogo di riviste e collane FrancoAngeli massimizza la visibilità, favorisce facilità di ricerca per l'utente e possibilità di impatto per l'autore.

Per saperne di più: [Pubblica con noi](#)

I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati possono consultare il nostro sito Internet: www.francoangeli.it e iscriversi nella home page al servizio "[Informatemi](#)" per ricevere via e-mail le segnalazioni delle novità.

Alessandro Bertinetto
Simone Furlani

LA FORMA INFINITA

Sulla pittura di Andrea Gotti

THE INFINITE FORM

On Andrea Gotti's Painting

FrancoAngeli

Cura redazionale dei testi/copy-editing by Tamar Levi

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy.

Pubblicato con licenza *Creative Commons*
Attribuzione-Non Commerciale-Non opere derivate 4.0 Internazionale
(CC-BY-NC-ND 4.0).

Sono riservati i diritti per Text and Data Mining (TDM), AI training e tutte le tecnologie simili.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore.
L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni
della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.it>

Gli eventuali link attivi e QR code inseriti nel volume sono forniti dall'autore. L'editore non si assume alcuna responsabilità sui link attivi e QR code ivi contenuti che rimandano a siti non appartenenti a FrancoAngeli.

Indice

Introduzione. Filosofia della pittura, oggi	pag.	9
1. Il senso dell'arte	»	19
2. Segno e riflessione	»	34
3. Tra visibile e invisibile	»	40
4. Il piano	»	51
5. Arte e filosofia	»	64
 Immagini / <i>Images</i>	»	69
 Introduction. The Philosophy of Painting Today	»	91
1. The Sense and Significance of Art	»	101
2. Sign and Reflection	»	117
3. Between the Visible and the Invisible	»	123
4. The Piano	»	135
5. Art and Philosophy	»	149

In memoriam, Gianni Vattimo

Introduzione.

Filosofia della pittura, oggi

La contemporanea filosofia della pittura è in larga misura ancora dominata da un paradigma inaugurato da Ernst Gombrich e articolato nell'ambito della filosofia analitica da Richard Wollheim. Negli anni '60 del secolo scorso, con *Arte e illusione*¹ Gombrich imprimeva alla riflessione sull'immagine una svolta cognitivista. Rifiutando l'idea dell'arte, e in particolare della pittura, come imitazione diretta della realtà, lo storico dell'arte austriaco sostiene che la rappresentazione pittorica dipende da schemi visivi e abitudini percettive. L'occhio umano non è innocente e, pertanto, non vediamo mai la realtà «così com'è», bensì sempre attraverso modelli culturalmente trasmessi e appresi. Dunque, l'artista non copia il mondo esterno, ma adegua le proprie ipotesi percettive al confronto con esso, attraverso un processo di *making and matching*. L'occhio del pittore, insomma, è governato da aspettative e schemi cognitivo-percettivi, nonché addestrato da convenzioni che permettono di riconoscere come «realistico» ciò che è frutto di un esercizio di stile. La teoria della pittura di Gombrich è quindi una teoria della rappresentazione che, unendo psicologia della percezione e storia dell'arte, apre la strada a quell'attenzione che, in anni più recenti, è stata dedicata ai processi mentali, affettivi e intenzionali implicati nell'esperienza pittorica.

In questo contesto è paradigmatica l'analisi del filosofo britannico Richard Wollheim, che sposta l'attenzione verso la questione della *depiction*: com'è possibile vedere in un dipinto qualcosa di diverso dalla superficie pittorica? La nozione fondamentale della sua filosofia della pittura è quella del «vedere-in (*seeing-in*)»². Quando siamo davanti a un dipinto

1. E. Gombrich, *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica* (1960), trad. it. di R. Federici, Einaudi, Torino 1965.

2. Cfr. R. Wollheim, *Painting as an Art*, Thames & Hudson, London 1987.

vediamo simultaneamente la superficie colorata e l'immagine raffigurata: anzi, *vediamo* l'immagine *nella* superficie colorata. Guardando un ritratto di Rembrandt, ad esempio, vediamo al tempo stesso le pennellate e il volto, la materia pittorica e la presenza figurata. Sottolineando la «duplicità» (*twofoldness*) dell'esperienza pittorica, Wollheim si discosta sia dal realismo percettivo, che considera il quadro una finestra trasparente sul mondo, sia dall'illusionismo, che interpreta la pittura come un inganno sensoriale. Il «vedere-in» non è né un atto puramente immaginativo né una semplice percezione diretta del reale: è una forma intermedia, una percezione intenzionalmente organizzata dal pittore, che fa della pittura un oggetto estetico peculiare.

La teoria wollheimiana del *seeing-in*, una concezione del pittorico incentrata sul tema della *depiction*, ha dominato il dibattito contemporaneo spingendo soprattutto la filosofia della pittura analitica e fenomenologica ad approfondire i meccanismi mentali tramite cui articoliamo quella che Husserl chiamava la «coscienza d'immagine»³. Se Robert Hopkins⁴ ha così insistito sulla coscienza simultanea di superficie e immagine, intendendo il *vedere-in* come una modalità stabile della coscienza percettiva, Lambert Wiesing⁵ ha difeso la particolarità della raffigurazione pittorica in quanto presenza di qualcosa di assente.

Altri autori hanno messo in discussione l'universale validità del dispositivo del *seeing-in*. Dominic McIver Lopes⁶, in particolare, ha ripreso l'idea che non esista un unico modo corretto e/o naturale di *vedere-in* un'immagine, dal momento che ogni tradizione pittorica (prospettiva rinascimentale, icone bizantine, pittura cubista, ecc.) stabilisce regole proprie di visibilità e interpretazione. A definire che cosa sia una raffigurazione corretta è un sistema di convenzioni, tecniche e norme percettive che varia a seconda del contesto.

Nel panorama italiano, è giusto menzionare la proposta di Paolo Spinicci⁷, che ha sviluppato una riflessione sistematica sullo statuto dell'immagine pittorica nel contesto della fenomenologia della percezione.

3. Cfr. E. Husserl, *Fantasia e immagine*, trad. it. di C. Rozzoni, Rubettino, Soveria Mannelli (CZ) 2017.

4. Cfr. R. Hopkins, *Picture, Image, and Experience. A Philosophical Inquiry*, Cambridge University Press, Cambridge 1998.

5. Cfr. L. Wiesing, *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2005.

6. Cfr. D. McIver Lopes, *Understanding Pictures*, Clarendon Press, Oxford 1996; Id., *Sight and Sensibility. Evaluating Pictures*, Oxford University Press, Oxford 2005.

7. Cfr. P. Spinicci, *Simile alle ombre e al sogno*, Bollati Boringhieri, Torino 2008; Id., *La pittura e l'immagine*, Mimesis, Milano-Udine 2022.

Anche Spinicci descrive la pittura come un'esperienza visiva duplice, ma i due lati di questa duplicità sono rispettivamente la superficie sensibile e l'oggetto fisico e la figura che rinvia a un mondo possibile. La pittura gioca con un'ambiguità regolata tra percezione e immaginazione: riprendendo il Wittgenstein delle *Ricerche filosofiche*⁸, Spinicci osserva che vediamo certo *qualcosa come qualcosa* (non solo in-qualcosa), eppure senza mai dimenticare che ciò che vediamo è un'immagine. La forza della pittura risiederebbe proprio in questa tensione tra presenza e finzione, realtà materiale e rappresentazione immaginaria – «simile alle ombre e al sogno».

Anche se queste proposte complicano il quadro della *depiction* con spunti innovativi, altre continuano a esplorare le possibilità interne al *seeing-in* – e la questione di come vediamo qualcosa dentro una superficie continua a dominare il panorama filosofico analitico. Ma quello analitico è un panorama parziale. Parallelamente alla discussione sul *seeing-in*, infatti, si faceva strada un'altra prospettiva. In parte essa è legata ai *visual studies* – la rete di programmi di ricerca che, muovendo dalla critica dell'iconologia e della storia dell'arte tradizionale, dagli anni '80 fanno confluire *Cultural Studies*, semiotica, post-strutturalismo e teorie dei media in una riflessione sui nuovi regimi del visivo (televisione, pubblicità, fotografia digitale, cinema, internet, intelligenza artificiale) che hanno trasformato radicalmente il nostro rapporto con le immagini. Non è un caso che autori come William J.T. Mitchell e Gottfried Boehm, considerati i fondatori degli studi visuali, abbiano parlato di una vera e propria «svolta iconica»⁹ (*pictorial Turn* o *ikonische Wendung*). Affiancandosi e proponendosi di soppiantare la «svolta linguistica», Mitchell e Boehm hanno affermato un primato del visivo sul logico-linguistico, auspicando una radicale revisione dell'intera enciclopedia dei saperi. Infatti, l'originarietà del visivo, sul piano epistemologico, sarebbe condizione ineliminabile del nostro conoscere. Condizione anche nel senso di risorsa: rispetto al linguaggio, l'immagine conterrebbe un valore aggiunto in termini di immediatezza, verità e comunicabilità, chiarendo il quale potremmo finalmente orientarci all'interno della cosiddetta «società delle immagini». In questo senso, ripensare il visuale, chiarire le dinamiche dell'immagine, comprenderne l'irriducibilità a linguaggio, condurrebbero innanzitutto a un sapere critico in grado di dare nuovi significati alla nostra esperienza. In secondo luogo, ma immediata-

8. Cfr. L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, a cura di M. Trinchero, trad. it. di R. Piovesan, Einaudi, Torino 2009.

9. Cfr. W.J.T. Mitchell, *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di M. Cometa e V. Cammarata, Raffaello Cortina, Milano 2017; G. Boehm, *La svolta iconica*, a cura di G. Di Monte e M. Di Monte, Meltemi, Roma 2010.

mente, questo chiarimento investirebbe il piano pratico, conducendo alla capacità di distinguere tra immagini che veicolano concreti contenuti di verità (o esteticamente apprezzabili) e immagini costruite che, al contrario, veicolano soltanto interessi di parte (a partire dalla pubblicità)¹⁰.

La riconsiderazione delle immagini e delle sue logiche interne ha ovviamente coinvolto la storia dell'arte e i suoi metodi di indagine: questi studi sulla cultura visiva come insieme di pratiche sociali, percettive e materiali attraverso cui il mondo diventa visibile e acquista senso, hanno avuto un impatto anche sulla filosofia della pittura. Infatti, storici dell'arte come Michael Baxandall¹¹ e David Freedberg¹² e teorici della cultura visiva come Hans Belting¹³ e Horst Bredekamp¹⁴ hanno sviluppato un approccio secondo cui la pittura non è solo un veicolo di raffigurazione, ma un agente visivo dotato di materialità ed efficacia propria. L'immagine – anche l'immagine pittorica – *fa* qualcosa: incide sul nostro comportamento, contribuisce attivamente alle pratiche umane, e lo fa non solo per i suoi significati simbolici, ma per come questi sono incarnati nella raffigurazione. In questa prospettiva, il quadro non «rimanda» semplicemente a un oggetto assente, ma agisce sullo spettatore, producendo affetti, gesti e pratiche sociali. La pittura diventa così una forma di presenza: un evento visivo che mette in gioco non solo la mente, ma il corpo e lo spazio dello spettatore.

La questione è al centro di un dibattito ancora molto vivace, anche in Italia, e che interessa però appunto tutte le forme, le modalità e i supporti dell'esperienza visuale. Qui, invece, ci interessa concentrarci sulla pittura e sulla riflessione filosofica su di essa. È allora opportuno inserire in questa discussione iniziale almeno ancora un nome. Si tratta di Gilles Deleuze, che, soprattutto negli anni '80, ha riflettuto a fondo sulla pittura, riportando in auge, almeno nella tradizione dell'estetica legata a prospettive diverse da quelle analitiche – tendenti a ri(con)durre la questione del pittorico alle modalità mentali della percezione dell'immagine – un approccio

10. Per una panoramica sui *Visual Studies*, cfr. J. Elkins, *Visual Studies. A Skeptical Introduction*, Routledge, New York 2003 e, soprattutto per quanto riguarda l'ambito tedesco, M. Hagelstein, C. Letawe (a cura di), *Bildwissenschaft. Débats contemporains sur l'image*, Éditions Mimésis, Milano-Udine 2022.

11. Cfr. M. Baxandall, *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, Yale University Press, New Haven 1985.

12. Cfr. D. Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, University of Chicago Press, Chicago 1989.

13. Cfr. H. Belting, *Antropologia delle immagini*, a cura di S. Incardona, Carocci, Roma 2011.

14. Cfr. H. Bredekamp, *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, a cura di F. Vercellone, trad. it. di S. Buttazzi, Raffaello Cortina, Milano 2015.

diverso: quello della dimensione di senso e verità creativamente realizzata dalla pittura. È un approccio che, in modi e con strumenti concettuali diversi, aveva informato il pensiero sulla pittura di filosofi come Heidegger, Merleau-Ponty, Gadamer e Vattimo (per nominare solo alcuni dei principali protagonisti di questo orientamento, peraltro assai differenziato).

Il tema della filosofia deleuziana della pittura è quello della *genesì del visibile*. In particolare nel libro *Francis Bacon. Logica della sensazione*¹⁵, e nelle coeve lezioni sulla pittura recentemente tradotte anche in italiano¹⁶, la pittura non è più intesa come forma di conoscenza percettiva, ma come atto produttivo, in cui il pensiero stesso si manifesta come materia in movimento. Senza voler approfondire il lavoro di ricerca deleuziano, in sé molto complesso anche per la terminologia adottata, è senz'altro opportuno offrire qualche indicazione rispetto alla sua prospettiva: infatti, essa presenta un orientamento consono a scandagliare il significato filosofico della pittura di Andrea Gotti, che è al centro delle riflessioni di questo saggio.

Il punto chiave è che per Deleuze la pittura non raffigura il mondo visibile: piuttosto, produce un campo di visibilità. Non comunica contenuti mentali o intenzionali, ma genera sensazioni, che non sono affezioni soggettive, bensì forze oggettive, vibrazioni di colore, movimento e intensità che colpiscono il corpo e lo sguardo. La pittura è atto di creazione del visibile stesso, che non mostra un mondo, ma lo fa accadere come immagine, dischiudendo nuovi regimi del sensibile: è pensiero che si fa gesto, concetto incarnato nella materia cromatica.

Il concetto centrale di questa filosofia della pittura è quello di «*diagramma*». Ogni pittura, secondo Deleuze, nasce da un atto di *disorganizzazione*: il pittore deve «rompere» la forma per permettere alla materia di pensare. Il diagramma è questa *catastrofe* generativa: un insieme di tratti, colpi, macchie, deformazioni che interrompono il riconoscibile e aprono la tela alla possibilità di nuove figure. Il diagramma non è un disegno né un modello, ma un dispositivo di forze, una zona di passaggio e transizione in cui la pittura si libera dalle immagini già viste. Solo attraversando questa fase caotica la tela può ritrovare quella forma, che non imita il mondo, ma apre un nuovo campo di visibilità. Il pittore deve «sporcare» la superficie per sottrarsi al *cliché*, a quelle routine percettive sedimentate e codificate nella visione che impediscono al gesto pittorico di liberare la sua creativi-

15. G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, trad. it. di S. Verdicchio, Quodlibet, Macerata 2008².

16. Cfr. G. Deleuze, *Sulla pittura*, a cura di D. Lapoujade, trad. it. di C. D'Aurizio, Einaudi, Torino 2024.

tà. Il gesto diagrammatico è quindi generativo, perché la pittura comincia davvero laddove si dissolve l'immagine trita e ritrita – quella banale dei circuiti di riproduzione della merce visiva che saturano quotidianamente la nostra percezione e la nostra immaginazione (la TV e i supermercati, per intenderci, ma anche molte luccicanti vetrine del mercato dell'arte).

Il diagramma coincide con una zona d'indiscernibilità, un «tra» operativo, uno spazio intermedio in cui non è più possibile distinguere la figura dal fondo, la forma dalla materia, il gesto dall'immagine e che è condizione dell'emergenza del visibile: il luogo/non-luogo in cui il pittore si fonde con la materia, la materia si fa visione, e la pittura smette di rappresentare per cominciare a produrre, a «figurare»¹⁷. Qui la tela si trasforma da superficie rappresentativa in campo di forze, quando la visione non è più (soltanto) distinzione (anzitutto di figura e sfondo), ma immersione partecipativa: il pittore (e noi con lui, grazie a lui) non *guarda* la sua opera, ma *vi è dentro*: la pittura accade come evento percettivo che dissolve la distanza tra l'occhio e la materia.

Qualche parola in più richiede ancora la nozione di «*cliché*» e la sua relazione con il gesto di non-pittura¹⁸. Come si diceva, il *cliché* rappresenta l'intero repertorio di immagini preformate che abitano la memoria visiva del pittore e dello spettatore: tutto ciò che è già stato visto, tutto ciò che tende a ripetersi, e che impedisce di vedere realmente. Il pittore, quindi, prima di creare, deve liberarsi dal *cliché*. Per farlo, la pittura deve sospendersi per reinventarsi e la «non-pittura» è il momento in cui la pittura si sospende: un gesto di sottrazione, di sospensione dell'intenzione figurativa e narrativa. Questo atto, o gesto, negativo è la condizione stessa della creazione. La condizione per l'inizio del dipingere non è allora un'idea (cioè una visione), ma un vuoto operativo. L'atto pittorico è perciò sempre un processo di *de-creazione* e *ri-creazione*, in cui il visibile si distrugge per ri-crearsi. Esempi paradigmatici sono i *cliché* da cui Bacon si libera di liberarsi – i modelli del ritratto o della figura umana – o le dissoluzioni di Cézanne, in cui la forma si fa e si disfa nella materia del colore. La pittura, ecco il punto, è qui una lotta contro l'abitudine del vedere.

Essa si esercita quindi come campo di forze, piuttosto che come compimento formale. In Bacon, ad esempio, la figura non è un oggetto statico,

17. La nozione è la resa in italiano del termine tedesco «*Bilden*», che nella filosofia dell'immagine del filosofo tedesco J.G. Fichte indica la dinamica della produzione di immagini plastiche (visive, concettuali, ideali) capaci di intervenire trasformativamente sul mondo e sulla nostra rappresentazione di esso. Sul tema, cfr. A. Bertinetto, *La forza dell'immagine*, Mimesis, Milano-Udine 2010.

18. Cfr. G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, cit., pp. 157 ss.

ma una vibrazione, una tensione di carne e colore. L'immagine non raffigura – non è *depiction* –, ma è immanenza della forza stessa: il dipinto diventa un piano energetico in cui materia e sensazione, tendendosi gestualmente in colori, linee e superfici, si incontrano, disarticolando le gerarchie tra soggetto e oggetto. Intensità di affetti, non forme di oggetti, sono i materiali del lavoro del pittore. Quella che lo guida è una «razionalità del sentire» che fa della pittura una modalità non discorsiva di conoscenza, una forma di comunicazione prelinguistica tra la tela e il corpo, tra la materia e l'occhio: una «logica della sensazione». Ed è per questo che, ad esempio, l'osservatore partecipa con Turner è meravigliosamente travolto dalla luce diventata tempesta e con Pollock è trasportato dalla linea che si trasforma in flusso.

Ecco che allora il dipinto, per Deleuze, non è mai finito: resta un processo in atto, un evento che continua nel tempo della visione. La pittura è la durata del visibile: Cézanne non dipinge l'oggetto «mela», o la sua forma finita, ma il tempo del suo apparire, il processo con cui la cosa si fa visibile come campo di forze che segnano il nostro sentire. La pittura è insomma un pensiero, un pensiero incarnato: gesto che, operando nel colore, conduce alla comparsa di un mondo. Ogni quadro – ogni quadro che è davvero un quadro e non un *cliché* – è un accadere, un luogo di metamorfosi dove la percezione viene continuamente ri-creata.

Lasciando ad altre occasioni l'approfondimento concettuale della filosofia della pittura di Deleuze¹⁹, ciò che a noi piuttosto interessa è capire come questa potente filosofia della pittura – e non la teoria della *depiction* – sia il paradigma concettuale di riferimento per apprezzare e capire la portata *filosofica* del dipingere di Andrea Gotti. Anche se la pittura di Gotti offre comunque una prospettiva critica sugli stessi presupposti del pensiero deleuziano. Sì, perché, benché Gotti sia esemplare per cogliere in che *senso* la pittura è «creazione del mondo», «l'inizio del mondo»²⁰, – i suoi dipinti – frutto di un sentire che si fa gesto materico e gesti essi stessi, e in cui l'apparire accade – mettono certamente in crisi i *cliché* della visione, per aprire il campo di forze del visivo (e del sentire), ma non ne trascurano l'imprescindibilità. Anzi, si misurano con la forza dell'abitudine, attraversandola ed esercitandola, e manifestandone così non solo la meccanicità compulsiva accecante, ma pure la plasticità creativa che un uso consapevole riesce a sprigionarne allorché l'abitudine (il *cliché*) è rivisitato, rivisto, riabitato di volta in volta dalla sensazione vissuta nel momento spe-

19. Intanto, cfr. il forum *Deleuze e la pittura*, in: «aut aut», 406 (2025).

20. G. Deleuze, *Sulla pittura*, cit., pp. 17-18.

cifico in cui il dipinto viene all'apparire. Se quindi Deleuze vede nella distruzione del *cliché* la condizione per la creazione pittorica, Gotti sottopone lo stesso *cliché* alla logica della sensazione, mostrando il contributo che esso offre alla dinamica di una forma che, per la sua forza, non finisce nel dipinto, ma da esso, e in esso, comincia. Insomma, per riprendere le parole di Gianni Vattimo lettore di Heidegger, nella pittura di Gotti la verità si mette in opera come apertura di un mondo: nei suoi quadri non vediamo forme, ma con essi vediamo il formarsi, inesauribile, del visibile.

Il nome di Gianni Vattimo non è stato pronunciato casualmente. Il filosofo del *pensiero debole* ha giocato, infatti, un ruolo importante nella biografia del pittore torinese, da tempo residente a Berlino. Vi ha subito riconosciuto la stoffa dell'artista capace di presentare nelle sue opere eventi di verità in quanto apertura di senso, cioè in quanto occasioni di trasformazione dell'esperienza²¹. Gianni Vattimo sottolineava la capacità interrogativa dei quadri di Gotti, la capacità di sollevare una «domanda»²² che si sovrappone all'approccio e all'atteggiamento della filosofia. Vattimo aveva colto che il lavoro di Gotti assume come oggetto ultimo il significato stesso del dipingere, del fare arte, dell'esperienza artistica, sia dal punto di vista dell'autore, sia dal punto di vista del fruitore – e ci sono buone ragioni per ritenere che, se Deleuze l'avesse conosciuto, non avrebbe avuto un giudizio tanto diverso.

D'altra parte, negli anni della sua formazione Gotti si confronta con i linguaggi dell'astratto e dell'informale (Rothko e De Kooning) e con la pittura che, soprattutto affidandosi al tratto, colloca l'immagine tra realtà e apparenza, tra realtà e memoria (Varlin, ad esempio). È in questo periodo che prendono forma le serie dedicate al biliardo e al pianoforte, oggetti-simbolo della sua pittura, che fin da principio assumono la funzione di esprimere e misurare, poeticamente, i margini e le possibilità dell'esistenza. Nei nove anni tra Cina e Giappone, poi, lo studio della pittura cinese classica lo conduce a costruire spazi visivi sospesi, che spingono il segno pittorico ai limiti tra visibile e invisibile. Visitando musei e collezioni in tutta la Cina, Gotti ha la possibilità di osservare da vicino i capolavori delle dinastie Yuan e Song del Sud, di cui approfondisce l'uso dello spazio e la concezione della prospettiva. Probabilmente è la serie dedicata alla Grande Muraglia, della quale ricostruiremo gli aspetti formali, quel-

21. Cfr. G. Vattimo, *Lettera*, in: *Andrea Gotti. Opere 1991-2001*, Linea d'ombra Libri, Conegliano 2001, pp. 19-21; Id., *Untitled*, in: *Object Cast. An Immersive Installation of Objects and Sounds (Andrea Gotti + FM3)*, a cura di B. Leanza, Emak Mafu, Pechino 2006, pp. 10-11.

22. G. Vattimo, *Lettera*, cit., p. 20.

la che esprime con maggior intensità la sua attività in questo periodo. Progressivamente, approfondendo questi punti di riferimento, la ricerca di Gotti sulle condizioni della pittura si addentra sempre di più esattamente negli spazi della non-pittura di cui parla Deleuze.

I saggi qui raccolti nascono dalla discussione seguita alla presentazione di Andrea Gotti della sua opera all'interno del seminario filosofico ART (Aesthetics Research Torino) presso l'Università degli Studi di Torino il 28 febbraio 2023. In quest'occasione si era discusso – fortunata coincidenza, proprio dopo un incontro con Gianni Vattimo – dei contenuti dei dipinti di Gotti (il papa, il biliardo, il pianoforte, la muraglia cinese...) in relazione alla possibilità – o all'impossibilità – della forma, un problema che Gotti ripropone sempre di nuovo – sempre, ma di nuovo. Infatti, come detto, l'arte di Gotti sporge al di là di ciò che raffigura, per sondare le possibilità della pittura – la pittura *come* possibilità. È per questo sporgersi a riflettere su sé stessa che la sua arte piace non solo a chi ama la pittura, ma anche a chi ha a cuore la filosofia. La nostra speranza è che a costoro dica qualcosa anche questo libro di filosofia dell'arte dedicato alla pittura di Andrea Gotti anche come *gesto filosofico*.

Nel primo capitolo, recuperando il pensiero dei classici dell'estetica moderna e contemporanea (da Hegel a Heidegger e Merleau-Ponty) e la pittura che essi assumono come oggetto privilegiato (dalla pittura olandese del Seicento a Van Gogh e Cézanne), viene tracciato l'orizzonte all'interno del quale si colloca l'arte di Andrea Gotti. È un orizzonte tratteggiato dalla concezione della pittura come *pattern* che, proprio mentre si solleva da un rapporto meramente mimetico con la realtà concreta, riesce a manifestarla e a portarla a visibilità. In questo modo, gli oggetti di Gotti (il pianoforte piuttosto che il biliardo) trasformano il contesto quotidiano al quale solitamente li associamo e diventano strumenti di effettiva visione del reale e di costruzione del senso della realtà. Diventano schemi (non figure o forme definite) che, pertanto, richiedono pratiche performative e improvvisazionali che tematizzano sempre e di nuovo il confine mobile tra visibile e invisibile. Il secondo capitolo mette in luce le ricadute di questa prospettiva sul concetto di immagine che, all'interno di questo orizzonte teorico, assume uno statuto logico e ontologico aporetico, del quale la pittura di Gotti restituisce limiti e possibilità espressive.

Il terzo capitolo mostra lo scarto che interviene tra la nozione di immagine (a partire da Gottfried Boehm) e quella di schema (soprattutto a partire da Gombrich). Attraversando i riferimenti all'estetica orientale presenti sia nella pittura di Gotti, sia nell'opera di Gombrich, si mostra come Gotti si muova all'interno di questa seconda direzione, soprattutto lavorando sul *segno* che diventa, progressivamente, l'elemento decisivo della sua arte. I

riferimenti all'arte e all'estetica orientali sono fondamentali nella sua pittura: per questo il quarto capitolo riprende tali richiami per mostrare come la pratica dell'improvvisazione consenta non solo di recuperare diverse risorse del passato, ma anche e soprattutto di aprirsi alla ricerca di nuovi significati. Il piano, uno degli oggetti simbolici più frequentati e riproposti da Gotti, si rivela emblema di una progettualità e di una ricerca continuamente rilanciate.

L'ultimo capitolo pone alcune distinzioni rispetto al rapporto che si instaura tra arte e filosofia, tra pratica artistica e riflessione estetica a partire dalla pittura di Gotti. Nella misura in cui essa indaga le possibilità dell'arte, esplorando il rapporto tra la realtà e il suo manifestarsi, filosofia e arte si ritrovano su un terreno comune: quello circoscritto da una riflessione sull'irriducibilità del reale a concetto da un lato e a rigida forma dall'altro²³.

23. Il presente lavoro è frutto di una collaborazione e di una condivisione sia dei contenuti che delle prospettive interpretative: materialmente, Alessandro Bertinetto è autore dell'Introduzione e dei capp. 1 e 4, Simone Furlani dei capp. 2, 3 e 5. Ringraziamo la dott.ssa Tamar Levi che ne ha curato l'edizione.

1. Il senso dell'arte

Contro il verdetto platonico circa il carattere menzognero e ingannevole dell'arte, altri filosofi – Heidegger, Gadamer, Vattimo, Deleuze... – hanno invece sostenuto che sia proprio l'arte a farci vedere davvero le cose, a farci accedere al senso, o alla verità, della realtà, inclusi i suoi aspetti più ordinari e quotidiani, e a consentirci di cogliere il senso delle vicende umane: quando riesce, l'arte ci fa penetrare appieno dentro la realtà facendocela vedere davvero. Indipendentemente dal fatto di accogliere nel fare artistico anche una dimensione ludica, l'arte avrebbe – anche in quanto gioco – il potere di rendere visibile ciò che altrimenti non vediamo. Come diceva Klee, l'arte «rende visibile l'invisibile»¹, ovvero, per dirla con Novalis, è «presentazione del non presentabile»². In tal senso l'arte – qui ci riferiremo certamente soprattutto alla pittura – non solo ci mostra qualcosa che non vediamo, ma configura creativamente una realtà da vedere (come ci ha insegnato Deleuze³).

Questo potere dell'arte, si vuole sostenere in questo capitolo, è esercitato con grande forza e incisività anche proprio laddove la raffigurazione artistica sembrerebbe disperdersi nelle pieghe insignificanti della vita ordinaria. Quando l'arte riesce a tematizzare l'ordinarietà delle cose nella e come manifestazione delle forme di vita umane, ci fa vedere come vediamo il mondo: un mondo che plasmiamo e da cui siamo plasmati. In tal modo, mettendo in gioco la nostra sensibilità, l'arte esibisce il senso.

1. P. Klee, *La confessione creatrice*, in Id., *Teoria della forma e della figurazione*, Feltrinelli, Milano 1984, pp. 76-80, qui p. 76.

2. Novalis, *Frammenti e studi 1799-1800*, in: *Opera filosofica*, a cura di G. Moretti e F. Desideri, Einaudi, Torino 1993, 2 voll. (*Nuova Universale Einaudi*, 214), vol. II, p. 773.

3. G. Deleuze, *Filosofia della pittura*, cit.

1. La verità espressiva dell'arte

Hegel ha espresso questo pensiero con la sua concezione dell'arte come «*parvenza* sensibile dell'idea»⁴. Tra le pagine delle sue *Lezioni di estetica* in cui più chiaramente il filosofo svevo articola ciò che intende dire con questa espressione ci sono quelle che si soffermano sulla pittura olandese del Seicento. Proprio in quadri che non sembrano esibire niente di particolarmente carico di valori spirituali, simbolici o comunque «alti», troviamo l'espressione tra le più profonde dell'umano, dell'essere umano nel suo quotidiano affacciarsi. Ma rileggiamo per esteso l'esemplare prosa hegeliana⁵:

Il contenuto può essere indifferente oppure può interessarci, al di fuori della manifestazione artistica, nella vita comune solo momentaneamente. In tal modo p. es. la pittura olandese ha saputo trasmutare in mille e mille effetti le esterne, fuggevoli parvenze della natura in quanto ricreate dall'uomo. Velluto, splendore di metalli, luce, cavalli, servi, vecchie, contadini che soffiano il fumo della pipa, il brillare del vino in bicchieri trasparenti, gente in giacche bisunte che giuoca con vecchie carte, questi e cento altri soggetti di cui nella vita quotidiana appena ci curiamo – giacché anche noi quando giuochiamo a carte, beviamo e chiacchieriamo di questo o di quello, siamo pieni di tutt'altri interessi – ci sono posti dinanzi in questi quadri. Ma quel che ci attrae in tale contenuto, nella misura in cui ci è offerto dall'arte, è proprio questa parvenza ed apparenza degli oggetti come prodotti dallo *spirito*, che trasforma nel modo più intimo l'esterno ed il sensibile dell'intera struttura materiale. Infatti, al posto di lana e seta esistenti, al posto dei capelli, del bicchiere, della carne e del metallo reali, vediamo semplici colori, al posto delle dimensioni totali di cui il naturale ha bisogno per la propria apparenza, abbiamo una semplice superficie e tuttavia la medesima visione, che il reale dà. Perciò di fronte alla prosaica realtà esistente, questa parvenza prodotta dallo spirito è il miracolo dell'idealità, una beffa se si vuole, ed un'ironia a spese dell'esistenza naturale esteriore. [...] In quest'idealità l'arte è il medio tra l'indigente esistenza semplicemente oggettiva e la rappresentazione semplicemente interna. Essa ci presenta gli oggetti, ma traendoli dall'interno; non li dà per altro uso, ma limita l'interesse all'astrazione della parvenza ideale per la visione semplicemente teoretica. L'arte quindi, per mezzo di quest'idealità, *eleva* gli oggetti che sarebbero altrimenti senza valore, e, nonostante il loro insignificante contenuto, li fissa per sé, ne fa dei fini e indirizza il nostro interesse a ciò di cui altrimenti non ci cureremmo.

4. G.W.F. Hegel, *Estetica*, trad. it. di N. Merker e di N. Vaccaro, Einaudi, Torino 1967, p. 129.

5. Ivi, pp. 185-186.

Similmente, attraverso il celeberrimo esempio di un quadro di un altro pittore olandese, questa volta tuttavia dell'Ottocento, il dipinto di Van Gogh raffigurante un paio di scarpe, Heidegger espone la sua idea che l'arte sia l'origine della verità, in quanto la mette in opera. Il testo è celebre e molto noto⁶:

Scegliamo, ad esempio, un quadro di Van Gogh [...]. Che c'è in esso da vedere? Ognuno sa come son fatte le scarpe [...]. Queste considerazioni abbastanza banali non fanno che chiarire ciò che già sappiamo. L'esser-mezzo del mezzo consiste nella sua usabilità. Ma che ne è di quest'ultima? Con essa afferriamo anche l'esser-mezzo del mezzo? A tal fine non dovremmo considerare il mezzo usato nell'atto del suo impiego? La contadina calza le scarpe nel campo. Solo qui esse sono ciò che sono. Ed esse sono tanto più ciò che sono quanto meno la contadina, lavorando, pensa alle scarpe o le vede o le sente [...]. Nel quadro di Van Gogh non potremmo mai stabilire dove si trovino quelle scarpe [...]. Un paio di scarpe da contadino e null'altro. Ma tuttavia...

Nell'orificio oscuro dall'interno logoro si palesa la fatica del cammino percorso lavorando. Nel massiccio pesantore della calzatura è concentrata la durezza del lento procedere lungo i distesi e uniformi solchi del campo, battuti dal vento ostile. Il cuoio è impregnato dell'umidore e dal turgore del terreno. Sotto le suole trascorre la solitudine del sentiero campestre nella sera che cala. Per le scarpe passa il silenzioso richiamo della terra, il suo tacito dono di messe mature e il suo oscuro rifiuto nell'abbandono invernale. Dalle scarpe promana il silenzioso timore per la sicurezza del pane, la tacita gioia della sopravvivenza al bisogno, il tremore dell'annuncio della nascita, l'angoscia della prossimità della morte. Questo mezzo appartiene alla terra, e il mondo della contadina lo custodisce. Da questo appartenere custodito, il mezzo si immedesima nel suo riposare in se stesso.

Non è molto significativo che Heidegger abbia incautamente individuato nelle scarpe raffigurate le calzature di un contadino, mentre invece si tratterebbe delle scarpe appartenute allo stesso pittore olandese. Sulla questione Derrida ha già avuto modo di sottolineare che il punto non è l'esattezza di un'attribuzione di carattere oggettuale, ma la capacità dell'immagine pittorica di mettere in gioco un'interpretazione tale da rilevare aspetti del senso della vita umana⁷. Non è, insomma, soltanto questione di bella apparenza, o meglio: la bellezza dell'apparenza non riguarda soltanto il gioco formale, ma la sua disposizione a provocare emotivamente l'osservatore, risvegliandone l'empatia, ovvero a *vibrare con* e *grazie* all'immagine che rivela qualcosa dell'osservatore stesso. Il punto è, piuttosto, che nel

6. M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte* (1936), in Id., *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze 1989, pp. 3-69, qui pp. 18-19.

7. J. Derrida, *La verità in pittura*, Newton Compton, Roma 1981, p. 15.

dipinto le scarpe sono sottratte a ogni funzionalità e significatività e, come ha scritto Gaetano Chiurazzi, proprio per questo esse «aprono all'esperienza della differenza, di una differenza perturbante: quella tra l'assenza e la presenza, il non-senso e il senso, l'esser-mezzo e l'esser *mera cosa*»⁸.

Nell'arte, nella fattispecie nell'immagine pittorica, l'essere umano scorre insomma aspetti della sua esistenza, e del modo in cui vi configura un senso: nel dipinto vediamo raffigurati noi stessi. Per questa ragione, peraltro, quando riesce, l'arte ci colpisce, ci scuote: e questo effetto si produce non soltanto quando l'opera non ci lascia indifferenti, ma anche quando questa produce piacere estetico. Il piacere non deriva, infatti, dalla mera contemplazione dell'opera, ma sorge grazie al coinvolgimento cui essa ci chiama, dal modo in cui sollecita il nostro *attuning* con il mondo.

Questo coinvolgimento, che l'opera – non l'opera meramente in quanto oggetto, ma l'opera d'arte come attivazione esperienziale di tipo espressivo – richiede e mette in moto, è tale da non limitarsi a consentire l'apertura di una prospettiva sul mondo. Piuttosto comporta un *fare esperienza del mondo con e attraverso il dipinto* – o la musica suonata, o la scultura, o il testo del racconto o della poesia, la rappresentazione teatrale, ecc. L'opera riesce, insomma, quando attraverso di essa facciamo esperienza del mondo, un'esperienza in cui portiamo a espressione il nostro sé.

In tal senso, quando l'arte si sofferma su aspetti del mondo, anche nelle sue configurazioni più ordinarie e quotidiane, *rap-presentandoli*, ciò che normalmente diamo per scontato e garantito – le cose nella loro consistenza e nel loro uso quotidianamente medio, come avrebbe detto Heidegger – è sospeso proprio grazie al modo in cui viene portato all'apparenza: e in questo modo l'arte ci fa vedere *come* vediamo, mette in luce la visione. Ovvero porta ad espressione il modo di vedere il mondo. Questa potrebbe essere una declinazione del già menzionato motto di Klee secondo cui l'arte va vedere l'invisibile – dato che, solitamente, non vediamo la visione (la percezione) ma *attraverso* di essa.

Merleau-Ponty, è noto, ha colto questo potere espressivo dell'arte e la sua capacità di suscitare esperienze estetiche soprattutto attraverso l'esempio di Cézanne e le sue pitture del monte provenzale di Saint-Victoire. Ognuno di questi dipinti porta a manifestazione lo sguardo del pittore, il suo modo di dar forma espressiva alle cose, facendoci apparire come accediamo al mondo attraverso la percezione. Per dirla con Merleau-Ponty, l'arte è «un'operazione d'espressione [...]. L'artista è colui che fissa e che

8. G. Chiurazzi, *Scrittura e tecnica. Derrida e la metafisica*, Rosenberg & Sellier, Torino 1992, pp. 162-163.

rende accessibile ai più «umani» fra gli uomini lo spettacolo di cui fanno parte senza vederlo»⁹. La visione si fa *nelle* cose, ma grazie alla risonanza che evocano in noi.

Qualità, luce, colore, profondità, che sono laggiù davanti a noi, sono là soltanto perché risvegliano un'eco del nostro corpo, perché esso li accoglie [...]. [...] Luce, illuminazione, ombre, riflessi, colore: questi oggetti della ricerca non sono esseri del tutto reali; hanno solo un'esistenza visiva, come i fantasmi. Stanno sulla soglia della visione profana: generalmente, non vengono visti. Lo sguardo del pittore li interroga per sapere come possano far sì che esista improvvisamente qualche cosa, e proprio quella cosa, comporre questo talismano di mondo, farci vedere il visibile [...]¹⁰.

Il rapporto quotidiano con la realtà, basato su relazioni funzionali e strumentali, è così sospeso nel mostrare il potere della percezione di attivarsi in interazione con gli oggetti che la sollecitano e con l'ambiente in cui si esercita. Pertanto l'arte riesce ad operare quando, appellandosi al contributo del fruitore, porta a espressione il *divenire delle forme*, piuttosto che confrontandoci con la staticità della struttura di un oggetto da usare come strumento.

Il dipingere di Andrea Gotti è un esempio paradigmatico di questa declinazione della verità dell'arte come potere di portare a espressione il divenire delle forme e il modo in cui *percepiamo-con* il mondo. Gli oggetti della sua pittura, i temi delle sue raffigurazioni, sono compagini figurative – per esempio pianoforti o biliardi (figg. 1-3) – che, per un verso, richiamano oggetti della vita quotidiana e, per altro verso, sospesi dalla loro funzionalità (performativa, ludica), diventano gestualità espressive, compagini energetiche, che, manifestando il formarsi dell'apparire nell'immagine, ci mettono a confronto con il modo in cui vediamo la realtà entrando in sintonia con essa. Astruendo gli oggetti dallo spazio-tempo nel consegnarli all'immagine, un'immagine che marca il suo carattere processuale e il *flow* della sua gestazione, il dipinto manifesta la quotidianità dell'oggetto nel suo significato espressivo, ovvero, attraverso il modo in cui la percezione di chi osserva viene invitata a percepire il suo stesso attuarsi. I dipinti di Gotti sono pertanto *affordances estetiche*¹¹, ovvero presentano inviti a una

9. M. Merleau-Ponty, *Senso e non senso*, il Saggiatore, Milano 1962, pp. 36-37.

10. M. Merleau-Ponty, *Il corpo vissuto*, a cura di F. Fergnani, il Saggiatore, Milano 1979, pp. 208 ss.

11. È bene precisare che con «*affordance*» non s'intende tanto un'opportunità offerta dall'ambiente, ma il risultato emergente di relazioni mutevoli e dinamiche tra oggetti, organismi e ambiente (J.J. Gibson, *L'approccio ecologico alla percezione visiva*

corrispondenza, a un *attuning* con l'ambiente, a un sintonizzarsi vibrante con il fenomeno che mette in luce (nell'autentico senso dell'espressione) il suo apparire e lo fa trovando l'equilibrio tra il gioco degli elementi della composizione pittorica. Ad esempio, le diverse versioni del pianoforte equilibrano in modi diversi, e da prospettive diverse, tra di loro e rispetto allo sfondo, le gambe, il leggio, la cassa armonica, la tastiera...; il biliardo, da parte sua, raccoglie la tensione tra il tavolo di gioco e i bordi, tra le gambe e lo sfondo da cui emerge o che lo invade, a seconda delle diverse *takes*. Inoltre, i materiali adottati concorrono alle caratteristiche specifiche dell'immagine, della sua dinamica e del suo significato: in particolare, la freschezza dell'acquarello e la spontaneità del carboncino si distinguono chiaramente dalla matericità della pittura a olio. Infine, le dimensioni dei lavori contribuiscono alla qualità espressiva, sempre diversa, dell'immagine. La maestosità delle tele dei pianoforti di grande formato contrasta con l'incisività leggera del foglio A4, spesso adottato anche come schizzo di partenza su cui basare le figure delle prime.

Insomma, come Cézanne con i suoi dipinti sul tema del monte, i temi di Gotti sono rivisitati in diverse occasioni, ogni volta offrendo una particolare *nuance* espressiva che corrisponde alla gestualità specifica che ha generato la singola opera: una gestualità ogni volta diversa – perché risultante da un incontro specificamente concreto ed energicamente tensivo tra il pittore e la sua opera, tra l'opera nel suo complesso e gli elementi della composizione figurativa, tra la forma e i materiali; una gestualità tuttavia organizzata in *pattern* comportamentali incorporati e assimilati al punto da consentire al pittore di liberare la sua creatività performativa nella modalità del *flow* – ovvero come un'ottimale esperienza di *attuning* performativo

(1979), Mimesis, Milano-Udine 2014). Dunque, un'*affordance* è *estetica* quando sollecita e alimenta un'esperienza, un'attività o una attitudine estetica. Non favorisce solo la sospensione del coinvolgimento pratico dstando un atteggiamento contemplativo, come sembra sostenere M. Brincker (M. Brincker, *The Aesthetic Stance – On the Conditions and Consequences of Becoming a Beholder*, in: A. Scarinzi (a cura di), *Aesthetics and the Embodied Mind: Beyond Art Theory and the Cartesian Mind-Body Dichotomy*, Springer, Dordrecht 2014, pp. 117-138), ma non è neppure semplice stimolo a un engagement performativo (un'idea esplorata da Shaun Gallagher: S. Gallagher, *Performance/Art. The Venetian Lectures*, Mimesis, Milano-Udine 2021). È allora promettente la proposta di Vara Sánchez, secondo cui le *affordances* sono estetiche se producono un influsso affettivo almeno parzialmente imprevedibile e inatteso tale da stimolare una (ri)articolazione narrativa del proprio sé. Cfr. C. Vara Sánchez, *Enacting the Aesthetic: A Model for Raw Cognitive Dynamics*, in: «Phenomenology and the Cognitive Sciences», 21/2 (2021), pp. 317-339; Id., *What do Aesthetic Affordances Afford?*, in: «Enrahonar. An International Journal of Theoretical and Practical Reason», 69 (2022), pp. 67-84.

con la propria situazione¹². Gotti porta così a espressione il suo modo di vedere il mondo e consente a chi li osserva di vedere questo suo vedere il mondo e di vederlo in quanto capace di plasmare i fenomeni.

A questo riguardo è interessante ricorrere proprio a un'idea del fondatore della fenomenologia filosofica, Edmund Husserl. Secondo Husserl, l'esperienza estetica attivata dall'arte è analoga al lavoro teorico del fenomenologo, perché consiste nel mettere tra parentesi gli oggetti e le loro funzionalità mondane per portarne a espressione appunto l'apparire. Sulla scia di questa idea, abbozzata in una celebre lettera a Hoffmanstahl¹³, altri autori legati alla scuola fenomenologica – Hartmann e Sartre *in primis* – articolano l'esperienza estetica come esperienza di *derealizzazione*, apertura di un ambito ontologico altro rispetto a quello del reale¹⁴. Ora, sostenere che questa tesi intende l'estetico come spazio del finzionale è riduttivo. Intendere la dimensione *irrealizzante* o *derealizzante* dell'arte come apertura di uno spazio finzionale sarebbe riduttivo anzitutto perché non tutta l'arte è finzionale. Ma, in secondo luogo, sarebbe riduttivo anche perché questa tesi sembra avere la spiacevole conseguenza di consegnare l'arte a una dimensione ontologica inerte, privandola della possibilità di possedere, configurare e suscitare significati: per dirla altrimenti, sembra escludere dall'arte proprio quella dimensione veritativa di cui si parlava all'inizio di questo capitolo. Il carattere di derealizzazione dell'estetico e dell'arte in quanto sfera dell'attivazione dell'esperienza estetica va dunque inteso in un senso diverso.

2. Gotti e la verità estetica del quotidiano

Per provare a dipanare questo snodo cruciale, l'opera di Andrea Gotti presenta indicazioni fondamentali. Nel Novecento movimenti artistici come il *ready-made* dadaista e la pop-art hanno portato alla ribalta l'idea che la realtà quotidiana stessa, nei suoi oggetti e nei suoi immaginari più ovvi, evidenti e comuni, possa non solo diventare tema dell'arte – questa, lo abbiamo visto, non sarebbe una novità –, ma anche tendenzialmente offrire

12. Sulla nozione di «flow» cfr. M. Csíkszentmihályi, *Flow. Psicologia dell'esperienza ottimale*, ROI edizioni, Milano 2021.

13. E. Husserl, *Briefwechsel*, 10 voll., a cura di K. e E. Schuhmann, Kluwer, Dordrecht 1994, pp. 133 ss.; trad. it.: *Una lettera di Husserl a Hofmannsthal*, in: «Fenomenologia e scienze dell'uomo», 2 (1985), pp. 203-207.

14. J.P. Sartre, *L'immaginario* (1940), Einaudi, Torino 2007; N. Hartmann, *L'estetica* (1953), Liviana, Padova 1969.

all'artista una risorsa per celare l'arte – intesa come declinazione specifica di un'*agency* intenzionale umana¹⁵.

Per l'approccio creativo degli esponenti di questi orientamenti delle avanguardie storiche, il quotidiano sembra presentare una dimensione estetica sufficientemente pregnante, al punto da rendere la finzionalità della parvenza artistica superflua per l'esperienza estetica. Nell'estetica della pop-art e del dadaismo il quotidiano si sostituisce alla finzione e s'impone all'artista che, tendenzialmente, non sarebbe più chiamato a costruire mondi immaginari finzionali, ma a selezionare porzioni del reale presentandoli così come sono all'esperienza estetica del fruitore. Indubbiamente, questa operazione di selezione del reale non esclude affatto, anzi comporta senz'altro, una buona dose di immaginazione creativa. In proposito è paradigmatico – e ancora oggi a più di un secolo di distanza culturalmente icastico – l'atto performativo con cui Duchamp prese un orinatoio comune, lo ribaltò, lo firmò con un falso nome, gli diede un titolo e lo espose in una galleria d'arte. Certamente, le diverse operazioni ideate ed eseguite dall'artista sono frutto di ingegno fortemente impregnato di immaginazione creativa; ma il punto cruciale è che l'artista non manipola un materiale utilizzando un qualche utensile come avrebbe fatto uno scultore lavorando la pietra con lo scalpello o il pittore applicando il colore sulla tela per generare figure e immagini. Piuttosto una materia già formata viene risignificata attraverso l'atto espositivo e quelle operazioni (che potrebbero essere definite para-testuali) che lo accompagnano¹⁶. L'esperienza estetica generata concerne effettivamente la derealizzazione dell'oggetto quotidiano ricavata dalla sua decontestualizzazione.

Nella pop-art accade ancora qualcosa di diverso. La dimensione estetica della vita quotidiana – insegne pubblicitarie, vignette fumettistiche, confezioni commerciali, e via dicendo – viene messa in primo piano come cifra esteticamente simbolica della società contemporanea, caratterizzata dal consumismo, dall'estetizzazione del reale, dal mescolarsi di arte e intrattenimento: benché, diversamente da Duchamp, l'artista sia in tal caso spesso attivo anche dal punto di vista del lavoro *con e sulla* materia, il suo apporto espressivo consiste nell'accogliere l'atmosfera estetica predominante nell'Occidente capitalistico e, tendenzialmente senza eccessiva distanza critica, appropriarsene, restituendola al fruitore. Questi ha così

15. P. D'Angelo, *Ars est celare artem. Da Aristotele a Duchamp*, Quodlibet, Macerata 2005.

16. Sul «ready-made» come pratica di risignificazione, cfr. A. Bertinetto, *La paradoja de los indiscernibles y la improvisación artística*, in: S. Castro, F. Pérez Carreño (a cura di), *Arthur Danto and the Philosophy of Art*, Editum, Murcia 2016, pp. 183-201.

la possibilità di performare una percezione riflessiva che focalizza l'estetica diffusa in cui è abitualmente immerso: le abitudini estetiche ordinarie sono insomma messe di fronte agli occhi di chi normalmente le pratica in modo non tematico.

La pittura di Gotti fa qualcosa di molto diverso. Gli oggetti – comuni e tipici di esperienze quotidiane – che lo sguardo del pittore seleziona sono certamente decontestualizzati dalle condizioni del loro uso abituale; sono tuttavia poi accolti non come carichi di una dimensione estetica già predefinita, ma come un compito, percettivo e cognitivo, cui è chiamato anzitutto il pittore in un confronto assiduo con la gestualità materica che la forza estetica della forma a un tempo richiede e rende possibile, ma cui sono chiamati anche i fruitori: nell'immagine pittorica la figura oggettuale è una forma che tende verso la forza da cui scaturisce e presenta così una *affordance* grazie a cui, osservandola, si esercita l'*attuning* tra sé e il mondo¹⁷.

Le forme degli oggetti pittorici scelti da Gotti – esemplarmente: il pianoforte, il biliardo, Innocenzo X di Velazquez/Bacon, la Grande Muraglia – sono manifestazioni dell'apparire degli oggetti alla percezione che li configura con la sinergia tra mano e occhio. Precisamente in tal senso, quella derealizzazione che supporta la messa in opera della verità e che si realizza nell'esperienza estetica dell'*attuning* tra il sé e il mondo, non è semplicemente finzionale. Non si tratta di una riproduzione, di una raffigurazione che trasferisce nello spazio della finzione ciò che si trova ordinariamente collocato nel mondo reale. Piuttosto produce modalità percettuali-espressive di coinvolgimento con il mondo attraverso cui accade il fenomeno come corrispondenza tra soggetto e oggetto: l'immagine non è l'oggetto trasferito sul piano figurale, ma l'esibizione della sintonizzazione espressiva tra il sé e il mondo. Questa sintonizzazione accade talvolta nel corso del vivere quotidiano, quando una particolare prospettiva, una data sfumatura di colore, una impattante consistenza materica s'impongono oltre la nostra possibilità di controllo e movendoci così, come direbbe Kant¹⁸, a una condizione di libero giocare. La forma oggettuale diviene occasione per un incontro con noi stessi; è l'*affordance* per una sintonizzazione espressiva in cui riconosciamo la realtà esterna come parte di noi – una sintonia che è dunque una modalità dell'empatia, ovvero della

17. Sulla nozione di *attuning* come processo di sintonizzazione tra sé e il mondo in cui consiste il piacere estetico cfr. A. Bertinetto, *L'educazione estetica: la coltivazione del gusto come abitudine apprezzativa*, in: «Syzetesis», XII (2025), pp. 97-119.

18. I. Kant, *Critica del Giudizio* (1790), Laterza, Bari 1963, §9, p. 59.

partecipazione e del coinvolgimento affettivi, incarnati e relazionali in ciò che si percepisce¹⁹. Nella pittura di Gotti (e dei grandi artisti come lui) questa sintonizzazione è configurata attraverso il gesto pittorico che restituisce la forma come forza.

Questa restituzione è il portato di una raffinata educazione della sensibilità in quanto vivificazione della capacità di cogliere la specificità di una situazione, di un momento, di un oggetto, di uno scorcio, e di rispondervi con attenzione. Il che comporta che ogni volta che un tema pittorico viene ripreso da Gotti, l'artista attiva i *pattern* performativi, immaginali, espressivi in un confronto che è sempre diverso, perché il momento che accade non è mai come quelli precedenti.

Al riguardo, si può sostenere che l'*affordance* estetica non è esclusivamente quella che consente una defunzionalizzazione dell'ordinario rapporto funzionale/strumentale tra soggetto, oggetto e il mondo, tale da promuovere una contemplazione disinteressata delle forme nel loro apparire. Piuttosto l'*affordance* estetica può anche significare un invito a operationalizzare la propria sensibilità percettiva, espressiva, immaginativa nel senso dell'*attuning* tra sé, oggetto e mondo che nel pittore conduce a configurare una compagine immaginale e nel fruitore a confrontarsi con essa rinvenendone la forza che l'ha messa in forma e sintonizzandosi con essa in termini espressivi – il che è alla fonte del piacere estetico.

3. Pittura come educazione estetica

La pittura orientale ha significativamente influenzato l'arte di Andrea Gotti. Anzi, si può dire che nelle espressioni pittoriche orientali Gotti ritrovi ciò di cui andava in cerca: sé stesso. Molte opere giovanili dell'artista manifestano caratteristiche «orientali», o meglio qualità pittoriche che il Gotti maturo esibisce grazie all'incontro con l'Oriente. Anche a partire da questo particolare ritrovamento/configurazione del proprio sé (in quanto stile artistico) attraverso l'incontro con l'alterità estetica, alcuni aspetti dell'arte orientale offrono importanti indicazioni sulle forme in cui l'arte di Gotti mette in opera la verità, indicazioni che saranno integrate da quelle su cui ci soffermeremo nel cap. 4.

19. Sulla nozione di «empatia», cfr. A. Coplan, P. Goldie (a cura di), *Empathy: Philosophical and Psychological Perspectives*, Oxford University Press, Oxford-New York 2011; A. Pinotti, *Empatia. Storia di un'idea da Platone al postumano*, Laterza, Roma-Bari 2011.

Come elabora il filosofo cinese (di Honk Kong), ma formatosi ampiamente in Occidente, Yuk Hui, nella pittura orientale e, in particolare, cinese e giapponese, la pittura di paesaggio – *Shanshui*, letteralmente: «mari e montagne» – ha un ruolo particolarmente cruciale. In linea con orientamenti importanti del pensiero giapponese e cinese di cui è la manifestazione estetica, la pittura di paesaggio orientale, con i suoi *pattern* tematici e figurativi riconoscibili, è una vera e propria forma di educazione della e alla sensibilità: un modo per esercitare la propria espressività come corrispondenza tra sé e mondo. Per il tema di questo capitolo è assai significativo che Hui metta in relazione l'approccio dello *Shanshui* con la pittura di Cézanne che sospende gli oggetti per far emergere i fenomeni all'apparire, ovvero per far apparire l'apparire stesso, e dotando così gli oggetti di vita²⁰. Infatti, è proprio quanto accade anche con i dipinti di Gotti. Questo emerge con chiarezza con gli scorci paesaggistici di alcuni lavori, e in particolare con la serie di dipinti a tema Muraglia Cinese (figg. 4-6) L'impressione del paesaggio sulla sensibilità del pittore innesca il destarsi dell'*attuning* tra sé e ambiente che vibra nel modo in cui la forma prende vita attraverso la figurazione. Nelle immagini di Gotti, quindi, vediamo il divenire della forma nel raggiunto equilibrio della sua composizione.

La vitalità che riesce a pervadere la figura, in quanto apparire dell'oggetto nel suo corrispondere al soggetto che trova in esso un'*affordance* alla propria espressività, è certamente dovuta alla particolare condizione di *agency* del dipingere stesso. Per rendere la forma come energia, il dipingere stesso dev'essere in grado di disporsi a una condizione di *flow*, ovvero deve aver educato il proprio sentire in modo da non richiedere un progetto preparatorio astrattamente separato dal processo performativo della pittura: si tratterebbe, infatti, ancora di una imposizione dall'esterno, di una modalità di controllo che impedirebbe all'oggetto di apparire come forza in una forma in divenire. È questa la ragion d'essere di una pittura, come quella orientale, che, organizzandosi, grazie all'assiduità dell'esercizio, in *pattern* espressivi, percettivi, immaginativi e performativi, si svolge qui e ora in un confronto responsivo con la contingenza della situazione. Scrive, al riguardo Yuk Hui²¹:

Un buon pittore è in grado di creare una dinamica tra *ch'i* e *yun* che sia priva di imposizione formale, o, in cinese, *wu yi* (無意, “senza intenzione”). *Wu yi* non significa “senza prestare attenzione”. Al contrario, significa che bisogna concentrarsi – non sulla rappresentazione della forma, ma sul favorire un flusso di ener-

20. Y. Hui, *Art and Cosmotechnics*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2021, p. 139.

21. Ivi, p. 173 (trad. nostra).

gia, di tratto e di forza. Si tratta di una dinamica fluida e reciproca: l'intenzione presente nell'istante è in un costante fluire.

E ancora²²:

Quando si è in grado di gestire il flusso invece della forma, si acquisisce anche la capacità di reagire alle contingenze (隨機應變), seguendo la propensione delle cose.

Nel lessico estetico cinese, *ch'i* (氣) indica il soffio vitale che anima il gesto, mentre *yùn* (韻) ne esprime la risonanza armonica: la pittura nasce dal loro equilibrio dinamico piuttosto che da una forma imposta dall'oggetto al soggetto. Anzi, l'artista opera in stato di *wú yì* (無意), «assenza di intenzione», cioè di attenzione non deliberata, che consente al flusso dell'energia di manifestarsi spontaneamente: il pittore, in tal senso, opera improvvisando. Come osserva François Jullien in *La grande immagine non ha forma*²³, l'arte cinese non mira quindi a dominare la forma, ma a seguirne la propensione (*shì* 勢), reagendo alle contingenze (*suí jī yìng biàn* 隨機應變) nel movimento stesso delle cose.

Come la pittura orientale, la pittura di Gotti è una *educazione estetica*, in quanto educazione *alla e attraverso* la sensibilità, coltivazione della capacità di corrispondere percettivamente ed espressivamente all'ambiente e alla situazione. Infatti, coglie e suscita *affordances* per vedere l'invisibile, ovvero l'energia vitale di cui la forma è il portato e che accade grazie all'*attuning* espressivo tra sé e mondo che il fruitore è invitato a operare. In tal senso, proprio grazie alla sospensione (o *de-realizzazione*) estetica – che il fenomenologo realizza in termini teorico-concettuali e il pittore invece performativamente – l'opera mette in opera la verità, come senso, nelle diverse accezioni che questa parola, come già ricordava Hegel²⁴, accoglie: sensorialità, sensibilità, sentimento, significato, direzione.

4. La ri-forma della pittura

Nel cap. 4 ci soffermeremo sulla natura di *flow* della pittura di Gotti e, in particolare, di come il suo carattere improvvisativo non contraddica, ma anzi confermi il suo consistere nell'esercizio di una pratica capace di configurare

22. Ivi, p. 77 (trad. nostra).

23. F. Jullien, *La grande immagine non ha forma*, Colla, Costabissara 2004.

24. Cfr. G.W.F. Hegel, *Lezioni di estetica. Corso del 1823*, Laterza, Roma-Bari 2007, p. 58.

pattern abituali performativi ed espressivi fluidi e plastici. Sono *pattern* che regolano il moltiplicarsi delle raffigurazioni organizzandole attraverso modelli riconoscibili e che tuttavia si trasformano plasticamente in e grazie a ogni realizzazione, la quale, nascendo sempre di nuovo da un confronto inedito con il qui e ora, mette in moto, in gioco e in opera un proprio mondo.

Volendo istituire un confronto significativo, si può paragonare questo continuo riniziare il lavoro formativo laddove l'opera immediatamente precedente l'ha provvisoriamente concluso all'insistere di Giorgio Morandi sul tema delle bottiglie. A fronte di una riconoscibilità stilistica e tematica del *pattern* figurativo-espressivo, ogni realizzazione, grazie a sottili accorgimenti – una diversa disposizione delle stesse (?) bottiglie, una luce diversa, un'altra sfumatura di colore... –, presenta una diversa e originale «messa in opera della verità»²⁵. Come accade con i temi pittorici di Gotti, le bottiglie di Morandi praticano un'estetica del quotidiano: proprio in quanto espressione di forme di vita familiari e ordinarie, l'oggetto rivela la magia dell'esistenza abituale e delle pratiche di tutti i giorni, incarnando la forza simbolica dell'arte come capacità di operare la connessione tra mente e mondo. Inoltre, se il dipingere di Gotti è sicuramente più gestuale, energetico, e – come si avrà modo di sostenere avanti – improvvisazionale, Gotti condivide con Morandi l'esigenza di rinvenire nelle forme spazi e occasioni infiniti per un'imprevedibile invenzione pittorica, attraverso cui si definisce dinamicamente ed esibisce plasticamente uno stile che è sé stesso non solo allorché, ma *perché* è ricerca di sé in ogni sua performance.

La ripetizione di Gotti, e di Morandi, non è, insomma, quella seriale à la Warhol: mentre il serialismo di quest'ultimo, senza nulla togliere alla sua capacità di restituire simbolicamente le dinamiche iconografiche della società opulenta occidentale del secondo dopoguerra, presenta (*pace* Benjamin²⁶) la moltiplicazione di una matrice immaginale capace di rivestirsi di un alone auratico proprio attraverso la scomparsa dell'originale nella pluralità delle sue copie, ogni piano, biliardo o Muraglia cinese di Gotti, come ogni insieme di bottiglie di Morandi, ha una sua propria aura: per quanto sia ancora un altro piano o un altro biliardo, è un piano o un biliardo unico, che nasce dall'attivazione di una concretamente specifica, e in tale concretezza irripetibile, corrispondenza espressiva. In tal senso ogni opera è esercizio di educazione estetica e invito all'educazione estetica.

Proprio nella sua irripetibilità, la riuscita di tale corrispondenza invita il pittore a rinnovare l'esplorazione della forma per ritrovarvi, in condizioni

25. M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, cit., qui p. 25.

26. Cfr. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), Einaudi, Torino 2014.

diverse, proposte inedite per l'attivazione della corrispondenza espressiva – ovvero, per riprendere il linguaggio heideggeriano del principio di questo capitolo – per (ri)mettere in opera la verità.

Perciò, si può affermare che l'afflato creativo di Gotti sia organizzato in base al principio del «rifare la forma», del «riformare». Un riformare sempre di nuovo la propria opera – come accade, ad es., con i biliardi, e soprattutto con i pianoforti (di cui diremo nel cap. 4), ma anche un riformare l'opera altrui – come accade con il Papa Innocenzo X di Velazquez o con le opere di arte orientale, ma anche con opere architettoniche e d'arte pubblica (un tempio, la Grande Muraglia) e con i paesaggi naturali. L'appropriazione artistica è motivata dal riattivare l'anelito creativo della *forma formata*, per dirla con Pareyson²⁷, in un gesto che infonde nuova energia alla figura trovata, accogliendone lo spunto, ovvero l'*affordance* estetica, come opportunità espressiva.

La fotografia diventa un ausilio che presenta all'occhio un obiettivo formale che fa da guida al gesto pittorico. Presenta, o suggerisce, una prospettiva di visione, uno schema-guida, che l'*agency* pittorica, nel confronto con la tela o il foglio, interpreta ricercandone creativamente le potenzialità espressive. La balaustra dei giardini del Castello di Charlottenburg (fig. 9) offre lo spunto per una prospettiva dello sguardo che individua quelle linee di forza che il disegno evidenzia e manifesta in una figura che, astratta dal contesto naturalistico, configura energicamente e plasticamente una propria dimensione spaziale (figg. 7-8): piuttosto che in territorio finzionale, si tratta di un ponte fra realtà e finzione, il ponte in cui *con-siste* lo sguardo espressivo.

Ciò accade analogamente con i biliardi (figg. 10-11), ma anche con altri spaccati di mondo. Consideriamo il tempio principale delle montagne Koya, nella prefettura di Osaka, in Giappone (figg. 12-16). Le fotografie sono il trampolino per il lavoro percettivo del pittore. Gotti seleziona alcuni elementi, significativamente tra quelli che potrebbero sembrare più marginali – le strutture del tetto e della terrazza – e il suo disegno se ne appropria dichiaratamente manifestando che non si tratta di restituire una presunta realtà esteriore in modo fedele: si tratta, piuttosto, di raccontare il significato che quegli spazi producono nella sua visione. In tal modo il fruitore del disegno partecipa alla percezione espressiva del pittore. L'*attuning* tra osservatore e opera rivive l'*attuning* tra pittore e l'oggetto messo in forma. Vediamo *con* il vedere del pittore.

Come mostrano esemplarmente i disegni e il dipinto a olio della serie Alentejo (figg. 17-18), questo si realizza attraverso un percorso «allenan-

27. Cfr. L. Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività* (1950), Bompiani, Milano 2010.

te» per la performance creativa di Gotti. Dipanandosi in una successione di versioni, la raffigurazione attua il passaggio da un approccio all'inizio naturalistico, maggiormente legato alla staticità oggettuale della figura fotografata, e che via via, spogliandosi dell'ingenuità realistica – ingenuità nel senso schilleriano di un'armonia immediata tra soggetto e mondo – si fa più sentimentale – sempre nel senso schilleriano, di una nostalgia tensiva, dinamica e mai appagata verso la forma²⁸ –, rinvenendo in una figura accennata nei suoi tratti e linee di forza essenziali il deposito magmatico dell'energia spirituale liberata nell'esperienza estetica. In altri termini, l'esperienza espressiva che il pittore fa con il mondo incontrato percettivamente diventa *affordance* estetica per il gesto pittorico che a sua volta diventa *affordance* per l'apprezzamento estetico del fruitore.

L'energia del segno di Gotti – che sarà discussa nelle sue dinamiche in particolare nel cap. 2 – mette così in opera un compenetrarsi tra paesaggio naturale e paesaggio interiore, ovvero l'articolazione figurativa del percepire espressivo. Il paesaggio non è la realtà esteriore, ma il modo situato e culturalmente informato in cui lo vediamo: è il risuonare dell'interiorità soggettiva nella sua corrispondenza espressiva e situata con il mondo. Il che spiega che in Gotti il paesaggio, almeno nei suoi elementi formativi e gestuali strutturalmente costitutivi, emerge, proprio come risuonare dell'esperienza espressiva, anche nell'energia delle forme figurative degli oggetti, nei suoi dettagli e talvolta anche nel quadro d'insieme. Paesaggi montani e marine, gli elementi costitutivi della pittura *Shanshui*, si ritrovano nei dipinti che interpretano le figure degli oggetti attraverso cui Gotti vede e costruisce il mondo²⁹. Il che è evidente, ad esempio, nel *Gran Piano Acquarello D24* o in quello *SWJ 7* (figg. 19-20) le cui immagini evocano atmosfere montane e marine insieme.

Così, la sospensione delle relazioni funzionali/strumentali, che conduce anche alla loro trasfigurazione in connotazioni paesaggistiche, lungi dal privare gli oggetti della loro ragion d'essere, li dota di vita, *spiritualizzandoli* – non nel senso, banale e falso, di una contrapposizione tra spirito e materia, ma in quello, ben più profondo, del ritrovare nella materialità degli oggetti il senso di noi stessi – che *a ben vedere*, e senza cadere in misticismi più o meno articolati concettualmente, è uno spaccato del senso, e del non-senso, del tutto.

28. Cfr. F. Schiller, *Sulla poesia ingenua e sentimentale* (1795), Mondadori, Milano 1995.

29. Il riferimento è ovviamente a N. Goodman, *Vedere e costruire il mondo* (1978), Laterza, Roma-Bari 2008.

2. Segno e riflessione

1. Sul contemporaneo (e sull'arte contemporanea)

La «morte» o la «fine» dell'arte proclamata da Hegel non ne sancisce semplicemente l'esaurirsi. L'impossibilità di cogliere l'assoluto, ovvero di incarnare un significato oggettivo o una bellezza ideale, emerge dopo che Hegel ha collocato l'arte in una posizione elevatissima tra le forme di conoscenza¹. Sia pur legata, per sua natura e quindi inevitabilmente, alle logiche della sensibilità e della rappresentazione, l'arte è luogo di riflessione, di una presa di coscienza dei limiti e delle possibilità del sapere. È luogo di riflessione innanzitutto sui propri limiti e sulla propria forza. È su questo che deve cadere l'accento parlando di «morte» o «fine» dell'arte in Hegel: l'arte prende coscienza della sua insufficienza, ma questa consapevolezza la svincola da una sacralità che è costruzione, da un ideale di perfezione che è ideologia, da una nozione di bellezza che è astrazione e nulla ha a che fare con la realtà². Con Hegel muore un'idea di arte che la ancorava a una dimensione di solennità e venerazione, che il romanticismo ha cercato di recuperare e di rilanciare anche all'interno di un tempo irrecuperabilmente secolarizzato o disincantato. Ma proprio così, proprio incarnando e portando a esaurimento l'ultima possibilità di un'arte ideale, il romanticismo chiude un'epoca: agli occhi di quanti, come Hegel, vogliano vedere e

1. Cfr. G.W.F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, trad. it. di E. De Negri, La Nuova Italia, Firenze 1988⁶, vol. II, pp. 217-252.

2. «Questa è la prosa del mondo quale appare alla propria e all'altrui coscienza, un mondo fatto di finitezza e di mutamenti, involuppato nel relativo, oppresso dalla necessità, alla quale il singolo non è in grado di sottrarsi. Infatti ogni vivente isolato rimane nella contraddizione di essere a sé per se stesso come questo conchiuso uno, ma di dipendere al contempo da ciò che è altro, mentre la lotta per la soluzione della contraddizione non va oltre il tentativo di questa guerra permanente»; cfr. G.W.F. Hegel, *Estetica*, cit., p. 171.

accettare «un mondo fatto di finitezza e di mutamenti»³, la morte dell'arte non seppellisce, non cancella, né archivia l'arte e l'esperienza estetica, bensì ne libera le straordinarie potenzialità espressive affrancandola dalla sua presunta assolutezza e sacralità. E, d'altra parte, che cos'è l'arte contemporanea – anche a sua insaputa, se si vuole – se non un continuo attraversamento di contraddizioni che non si risolvono? Che cos'è l'arte contemporanea, al di fuori di un mercato che, ovviamente, la vuole ancora solenne e venerabile, se non un punto di vista finito sul proprio tempo, uno sguardo storico su una storia che la sopravanza e le sfugge?

Probabilmente bisogna attendere Van Gogh, per quanto riguarda la pittura, e in estetica Nietzsche – un certo Nietzsche⁴ – per radicare pratiche artistiche e analisi filosofiche nel mondo disilluso del reale, del terreno, del divenire, ma si tratta di un radicamento che, ciclicamente e costantemente, ancora oggi e soprattutto per quanto riguarda l'arte, viene nascosto dallo «spettacolo» (Debord) o dalla «simulazione» (Baudrillard)⁵. Tuttavia non per questo la contraddizione si risolve: è caratteristico della cosiddetta «società dello spettacolo» o «dell'immagine» il radicale contrapporsi tra costruzione e realtà, tra oggettivazione e divenire. In un mondo in cui tutto tende a tradursi in immagine, il reale finisce per restare, intoccato, sullo sfondo o, se si vuole, a emergere in primo piano tra le pieghe del continuo scorrere delle immagini. Di fronte al senso di realtà del virtuale, ormai ben al di là di qualunque forma di verosimiglianza, di fronte all'impossibilità di distinguere tra un'immagine costruita e una riproduzione della realtà, si è diffuso e si diffonde sempre di più uno scetticismo salutare. È in via di esaurimento, se non definitivamente tramontato, il tempo in cui Guy Debord lamentava che la sua denuncia delle distorsioni dello spettacolo, assorbita dallo spettacolo stesso, era stata recepita come analisi di un risultato finalmente raggiunto dalla tecnica in un'ottica di liberazione e di progresso⁶.

3. Cfr. *supra*, nota n. 2.

4. Cfr. F. Nietzsche, *Umano, troppo umano I*, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano 1989-1992, vol. IV, tomo II, pp. 131 ss.

5. Cfr. G. Debord, *La società dello spettacolo*, trad. it. di P. Salvadori e F. Vasarri, Baldini Castoldi Dalai, Milano 2008; e, sulla «simulazione», J. Baudrillard, *Simulacri e impostura. Bestie, Beaubourg, apparenze e altri oggetti*, a cura di M.G. Brega, Pgreco, Milano 2008.

6. «La vuota discussione sullo spettacolo [...] è così organizzata da esso stesso: si insiste sui grandi mezzi dello spettacolo per non dire niente del loro grande uso. Spesso si preferisce chiamarlo, invece che spettacolo, "il mediale". E con questo termine si intende designare un semplice strumento, una sorta di servizio pubblico»; cfr. G. Debord, «Commentari alla società dello spettacolo», in: Id., *La società dello spettacolo*, cit., p. 192.

Nell'opera di Andrea Gotti, il tavolo da biliardo o il pianoforte sono innanzitutto espedienti per riflettere sulle possibilità dell'arte. Infatti, nella misura in cui il segno risale oltre la forma e la figura (figg. 21-23), il segno esprime il suo originario, aporetico, inconciliabile rapporto con una materia che è essenzialmente divenire. In secondo luogo, tuttavia, nella misura in cui l'arte diventa consapevole dell'impossibilità di riprodurre il divenire, il tavolo da biliardo e il pianoforte si rivelano strutture aperte (cfr. cap. 4), ricettacoli o filtri di una realtà fluida, di una realtà che può essere riprodotta soltanto se irrigidita, oggettivata, reificata. In questo modo, possiamo dire che l'arte di Gotti si colloca, per quanto possibile, al di qua, prima che il segno diventi figura, prima che la materia diventi visibile, prima che il reale diventi realtà⁷.

2. L'aporia delle immagini

Secondo Hegel, la «guerra permanente» alla ricerca di una «soluzione» che non esiste⁸ impone all'arte il riconoscimento di una contraddizione o, meglio, di un'aporia, visto che la contraddizione non si concilia in alcun modo. Questa contraddizione ci sembra piuttosto evidente relativamente all'immagine e alla sua natura. Lo schema kantiano di un'insondabile realtà in sé che, tuttavia e in qualche modo, diventa fenomeno, è ormai superato, perché rivela di non comprendere un punto limite più urgente e rischioso, ovvero la possibilità che il fenomeno, l'apparenza o l'immagine non riproducano oggetti, cose in sé, entità reali. Invece di manifestare la realtà, l'immagine rischia di nasconderla, con l'aggravante di apparire – kantianamente – come fedele e affidabile via di conoscenza del reale. La contraddizione dell'immagine, pertanto, si articola come segue: senza immagine, la realtà non si manifesta; con l'immagine, l'immagine rischia di manifestare sé stessa e non la realtà di cui dovrebbe essere manifestazione.

Naturalmente, il rischio di un'immagine che sovrasta la realtà e impone sé stessa è particolarmente evidente e urgente nell'arte. È per questo che l'arte di Andrea Gotti procede per sottrazione e cerca di risalire ai costituenti ultimi, agli elementi di base dell'immagine e della visione del reale. Cerca di risalire alle condizioni di possibilità dell'arte e delle sue facoltà espressive. In particolare, Gotti esplora quello spazio estetico e fenomeno-

7. Sulle implicazioni di questa impostazione estetica di Gotti rimandiamo a S. Furlani, *Representing Immanence. The Aesthetic of Andrea Gotti*, Forum Editrice, Udine 2017.

8. Cfr. *supra*, nota n. 2.

logico nel quale, da un lato, il soggetto si spinge alla ricerca della realtà e, dall'altro, questa stessa realtà gli si fa incontro, si manifesta. Questa tensione all'essenziale, alla struttura del fenomeno, si concretizza in un segno che precede ogni forma. È un segno che, nella misura in cui intende esprimere, per quanto possibile, le condizioni del manifestarsi del reale e della sua riproducibilità, non può diventare figura, né tanto meno forma. È un segno mobile, in continuo divenire, come la realtà che intende esprimere.

La pittura di Gotti tende a ridursi al segno (figg. 4-6). È il segno la condizione di possibilità dell'immagine⁹. Potrebbe sembrare addirittura banale – il segno (il di-segno) come costituente base dell'immagine – se, invece, attorno a questo elemento fondamentale non ruotassero tensioni fortissime¹⁰. Infatti, il segno non rinvia soltanto all'origine dell'immagine, ma anche alla differenza, insuperabile, tra arte e realtà, tra soggetto e oggetto, tra mente e mondo. Infatti, il segno di Gotti è ciò che rimane una volta decostruita la falsa unitarietà e autoconsistenza dell'immagine, la sua presunta immediatezza e consistenza, ma, facendo così, il problema estetico diventa ontologico ed epistemologico in generale: interrogandosi su che cosa ci sia prima dell'immagine (e quindi prima dell'oggetto, e quindi, ancora, prima di un tempo e di uno spazio percepibili), gli interrogativi estetici diventano interrogativi filosofici. L'immagine dilegua, scomparirebbe se non fosse per il segno; e con l'immagine dileguano (si rivelano costruzioni esteriori) i poli che essa pretendeva di mettere in rapporto, ovvero, lo ribadiamo, soggetto e oggetto.

3. Arte e intercultura

Come si è visto nel capitolo precedente, anche l'estetica orientale diventa per Gotti luogo di confronto e di ricerca. L'arte di Gotti trova nell'antica pittura cinese e, poi, giapponese un punto di riferimento e un luogo di dialogo che si articolano attorno alla centralità del segno, alla codificazione calligrafica che le accomuna. I presupposti taoisti e buddhisti di tali tradizioni impongono di intendere la realtà non come uno stato di fatto

9. Sulle implicazioni filosofiche del rapporto tra segno e immagine come di un rapporto tra condizione e condizionato, si veda S. Furlani, *Filosofia trascendentale e teorie dell'immagine*, in: «Scenari. Rivista semestrale di filosofia contemporanea & nuovi media», 7 (2017), pp. 130-144. Per un approfondimento dello strettissimo legame tra calligrafia e pittura in Oriente cfr. J.-F. Billeter, *L'art chinois de l'écriture*, Éditions d'Art Albert Skira, Genève 1989, in part. pp. 147-152.

10. Su questo cfr. R. Chiappini, *La dimensione profonda della pittura*, in: *Andrea Gotti. Dipinti 1992-2002*, a cura dello stesso Chiappini, Skira, Milano 2002, p. 7.

determinato e positivo, non come un insieme di oggetti o come uno sfondo naturale, bensì nei termini dell'impermanenza del reale e, quindi, della sua caducità e della sua fuggevolezza. La realtà non ha consistenza: è puro movimento, un ineshausto divenire. È per questo che Gotti apre uno spazio di ricerca che oggi chiameremmo «interculturale», all'interno del quale la pittura orientale (da Ma Yuan a Shitao, da Tenshō Shūbun alle diverse forme di calligrafia) non diventa tanto termine di confronto, quanto ulteriore conferma, in modi diversi, della sua prospettiva estetica.

In alcune opere di Su Hanchen o di Wang Shên, la presenza di specchi e di paraventi quasi trasparenti richiama una determinata relazione tra impermanenza e riflessione. In un mondo dominato dal divenire, la stabilità dei rapporti riflessivi e l'uguaglianza dei riflessi sono ingannevoli. Il dipinto o l'immagine certamente consentono e, anzi, impongono una riflessione, ma è una riflessione imperfetta. L'immagine è un misto di trasparenza da un lato e di un'opacità che consente una riflessione distorta dall'altro. Gotti riprende questo intreccio di trasparenza e riflessione, elimina figure e riflessi, e il suo «specchio cinese» si riduce, ancora una volta, al segno, al segno della cornice dello specchio (cfr. fig. 24). Profondità (prospettiva) e distanza (riflessione) sono inseparabili dall'essere superficie dell'immagine. Se, da un lato, lo specchio di Gotti entra e avanza nel dipinto dandogli profondità e aprendo una differenza interna (quella tra soggetto e oggetto), dall'altro lato alcuni leggerissimi aloni bianchi si stendono sulle aperture provocate dal segno e quasi le appiattiscono. È impossibile sottrarre l'immagine, il dipinto, l'arte al suo essere superficie: inevitabilmente la superficie oggettiva, reifica, irrigidisce. E, tuttavia, Gotti si spinge fino in fondo nel rappresentare questo intreccio tra profondità e superficie, tracciando segni che ne esprimono l'irrisolvibile dialettica. Non è proprio possibile fare di più, non si può rinunciare anche al segno: come si è osservato, Gotti è consapevole dell'aporia dell'immagine, secondo la quale l'immagine rischia di nascondere la realtà, ma senza l'immagine (che appare grazie al segno) la realtà non si manifesta.

4. Il segno, il disegno

Ora possiamo riassumere e comprendere la coerenza (nell'innovazione) di alcuni ultimi sviluppi della ricerca di Gotti.

I dipinti di Gotti intendono rappresentare le condizioni di possibilità della percezione di una realtà ancora in via di formazione. Intendono rappresentare la realtà prima che questa si traduca in un'immagine definita e visibile. I suoi dipinti si spingono all'interno di quel passaggio attraverso

il quale la materia comincia a strutturarsi e a fuoriuscire dall'informe. È il momento in cui la materia non è più completamente dispersa, ma non è ancora figura, oggetto, realtà. È un attimo instabile che Gotti coglie, fissa e dilata, facendone il terreno della propria ricerca. E questo passaggio non può che essere marcato da un segno che, tuttavia, deve anch'esso rinunciare a qualsiasi pretesa di rappresentare la forma del reale. Anche il segno deve restituire la problematicità, la fuggevolezza, l'irriducibilità, la mobilità, ma anche la leggerezza, di un tempo e di uno spazio che precedono la dimensione delle cose stabili e misurabili. Il segno assume il carattere di un elemento certamente fondamentale, ma consapevole della propria relatività. Come la realtà che porta in superficie, il segno deve essere mobile, fluido, convenzionale, aperto, addirittura instabile, se vuole marcare lo scarto irrecuperabile tra la materia e il suo diventare visibile.

In alcuni disegni degli ultimi anni (figg. 25-30) diventa ancora più evidente il tentativo di cogliere una realtà in divenire con segni che non diventano né linguaggio codificato, né, tantomeno, figura o forma. È un segno che, consapevole di essere esso stesso oggettivazione, cerca di sfuggire a sé stesso: cercando di rappresentare l'irrappresentabile, il segno diventa fluido, dinamico, leggero, si sovrappone, s'interrompe, ricorre a ogni risorsa per restare aperto e restituire il divenire. Non serve più nemmeno accennare alla materia, magari con ombre o effetti materici sullo sfondo, ed è la diversa intensità del segno che si fa carico di alludere al primo addensarsi della materia. Tuttavia, anche questo alleggerirsi di ogni consistenza dello sfondo è del tutto in linea con la decostruzione della pittura attuata da Gotti per individuarne le condizioni di possibilità e, anzi, la condizione di possibilità, ovvero il segno.

3. Tra visibile e invisibile

1. All'interno dell'immagine

Non è possibile soltanto osservare i dipinti di Andrea Gotti. Sono dipinti che interrogano e che spingono a passare dall'osservare al pensare. Sono dipinti che si collocano all'altezza della differenza tra arte e concetto, tra la sensibilità e la mente, tra il vedere fisico, immediato, e il vedere intellettuale, il pensare. Eccedono il visibile o, meglio, lo percorrono per sondarne e indagarne fino in fondo le possibilità.

Quando osserviamo un'immagine, per lo più non ci accorgiamo delle tensioni che l'attraversano. La cosiddetta (e, come vedremo, presunta) immediatezza delle immagini diventa un facile alibi. Per lo più, il nostro sguardo scivola sulla superficie dell'immagine ritenendo che il significato veicolato dall'immagine sia univoco e immediatamente percepibile. In modo più o meno inconscio riteniamo che l'immagine esibisca istantaneamente ciò che essa raffigura. Questa immediatezza e questa univocità dipenderebbero dal coincidere di figuratività e visibilità: non ci sarebbe discontinuità tra le forme in cui la realtà appare in un'immagine e le forme colte dal nostro vedere.

In verità, l'immagine è un insieme di contrasti laceranti e di tensioni altissime. Le forme della figuratività, ovvero le forme che danno vita all'immagine, sono il prodotto di azioni e reazioni che trovano un equilibrio (sempre precario) soltanto quando vengono disinnescate. L'immagine diventa tale soltanto quando immobilizza le forze che nella realtà continuano a tendersi, a contrapporsi, a muoversi. Oppure: per apparire, per manifestarsi in un'immagine, la realtà deve tradursi all'interno della dimensione del permanente, deve rinunciare a ciò che la costituisce, il divenire. La realtà è tempo, è movimento, è divenire, mentre l'immagine è fuori dal tempo, è statica, è immobile. Da questo punto di vista, si può leggere l'in-

tera storia delle arti figurative come il tentativo di introiettare e restituire nell'immagine il movimento che essa, per sua natura, esclude. L'intera storia delle arti figurative apparirebbe come un'infinita lotta tra l'immobilità (l'immagine) e il divenire (la vita, la realtà)¹.

Sfruttando fino in fondo le risorse concettuali che gli provengono dalla psicologia della *Gestalt* e dalla fenomenologia, Gottfried Boehm distingue almeno tre contrasti all'interno dell'immagine². Il primo di questi contrasti è quello tra sfondo e figura. Lo sfondo è la condizione di ogni figura che, per definizione, si distingue, si «staglia» sullo sfondo. Senza sfondo, ogni figura non sarebbe tale, non sarebbe visibile. È grazie allo sfondo che si apre il gioco tra pieno e vuoto che consente alla figura di definire sé stessa. In secondo luogo, e solo a questo punto, s'innestano i contrasti tra le figure, i loro rapporti, le loro contrapposizioni e i loro reciproci richiami. Dopo aver acquisito consistenza e autonomia, distinguendosi dallo sfondo, le figure entrano in relazione tra di loro. Alla reciprocità tra sfondo e figura si aggiunge la reciprocità tra le figure stesse, complessità che porta alla luce l'unità complessiva dell'immagine. Infatti, il terzo e ultimo contrasto è quello tra tutte le tensioni che, come si è visto, compongono l'immagine, e l'immagine stessa, cioè l'immagine che, alla fine, si compone come un tutto, come un'entità unitaria e organica. L'immagine non è semplicemente l'insieme, la raccolta, la composizione o la somma degli antagonismi che essa contiene. L'unità dell'immagine complessiva vive delle tensioni che l'attraversano, ma presenta un surplus rispetto ai suoi componenti. D'altra parte, l'artista è proprio colui che procede ad accostare elementi producendo un'immagine che eccede la loro somma. È l'immagine nel suo complesso, dunque, l'ultimo elemento che entra in relazione e in tensione con le forze che essa racchiude al suo interno. Secondo Boehm, anche in questo caso i conflitti sono tesissimi, come se le tensioni interne all'immagine non consentissero all'immagine di strutturarsi, di chiudersi, di compiersi, e talvolta sembra che egli effettivamente ritenga impossibile questo compiersi dell'immagine. È opportuno ricordare che, in questo caso, ovvero se l'immagine non si chiudesse e non diventasse un'entità unitaria, imploderebbe

1. A differenza del linguaggio, che prevede uno sviluppo lineare del significato che esso veicola, le dinamiche che il figurativo mette in opera per significare sono simultanee; tra i molti possibili riferimenti rispetto al tempo della «simultaneità» nelle arti figurative, cfr. R. Arnheim, *Per la salvezza dell'arte. Ventisei saggi*, trad. it. di A. Serra, Feltrinelli, Milano 1994, pp. 52-60.

2. Su questi contrasti interni all'immagine esaminati da Boehm cfr., in particolare, G. Boehm, *La svolta iconica*, cit., pp. 56 ss.; Id., *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin University Press, Berlin 2007, pp. 125 ss.

il rapporto realtà-immagine. Se non diventasse immagine, gli elementi e le tensioni che abbiamo ricostruito si disperderebbero all'interno di una realtà che, priva di immagine, non apparirebbe.

In verità, Boehm ripiega la sua analisi a vantaggio dell'unità, dell'autonomia e dell'autoconsistenza dell'immagine. Sebbene la sua nozione di «differenza iconica»³ investa anche il rapporto tra immagine e realtà, tra dipinto e realtà extra-artistica, egli è continuamente costretto a declinare e a risolvere la differenza iconica all'interno dell'immagine, all'interno di quell'immagine che si produce mediante i contrasti che essa contiene. D'altra parte, lo schema sfondo-figure-immagine lo costringe in questa direzione: già lo stesso contrasto tra sfondo e figure comporta una distanza o una profondità che implicano l'unità dell'immagine. Di più: già la nozione di sfondo in strada verso l'autonomia e l'autoconsistenza dell'immagine, il suo ergersi a veicolo di significato. In questo modo, lo ribadiamo, la differenza iconica non riesce più a coinvolgere, oltre la cornice, la relazione con il reale.

Nei dipinti di Gotti lo sfondo non è mai sfondo. In Gotti lo sfondo tende alla trasparenza, per quanto possibile. È un ideale, naturalmente, ma un ideale perseguito con estremo rigore, mettendo in opera almeno due strategie. La prima è quella di svuotare lo sfondo. I biliardi, tanto quanto i pianoforti, fluttuano all'interno di uno spazio vuoto. Non sono appoggiati su qualcosa. I segni che li tracciano sono alla ricerca di una relazione con uno spazio che diventi sfondo, ma questa ricerca è in divenire e non può essere ridotta. La seconda strategia per evitare lo sfondo è uno straordinario lavoro di preparazione della tela che alluda alla trasparenza e, allo stesso tempo, alla sua impossibilità. Le muraglie cinesi penetrano in profondità in una prospettiva e in uno spazio che sono soltanto accennati e finiscono per svanire. Negli «specchi cinesi», essi stessi trasparenti (cfr. ad esempio fig. 24), Gotti ricopre la tela di velature leggerissime, quasi impercettibili, funzionali esclusivamente a evocare la trasparenza, una trasparenza che la tela stessa contraddice.

Sotto questo profilo, Gotti sfrutta fino in fondo i riferimenti all'arte orientale e, in particolare, alla pittura a inchiostro cinese e giapponese. Pensiamo all'opera di maestri come Shitao o Sesshū Tōyō, nella quale il vuoto emerge come attiva condizione di possibilità della forma che, a questo punto, non ha bisogno di una superficie a cui appoggiarsi. Soltanto una volta introiettato il vuoto in sé stesse, le forme e le figure riescono a tenere

3. Cfr. G. Boehm, *La svolta iconica*, cit., pp. 117-118; Id., *Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder*, in: H. Burda, C. Maar (a cura di), *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, DuMont Literatur und Kunst Verlag, Köln 2004², pp. 43 ss.

assieme e a esprimere le tensioni che le coinvolgono. Inoltre, senza sfondo i segni tracciati entrano finalmente in dialogo con la realtà. E la realtà non potrà essere ritrovata, al di fuori del dipinto, se non come altrettanto «vuota», ovvero come inesauribile alternarsi di pieno e vuoto. In altri termini, lo sfondo non si costituisce, tanto quanto la realtà che nell'immagine si manifesta. Il divenire rappresenta l'inoggettivabile denominatore comune sia della realtà sia del dipinto, sia dell'esperienza diretta del reale sia dello sfondo e di qualunque supporto materiale dell'opera d'arte.

A una realtà concepita come essenzialmente in divenire corrisponde una pittura che decostruisce l'impostazione sfondo-figura. Esiste una dimensione del reale più profonda e più riposta rispetto a quella che prevede orizzonte e oggetti, sfondo e figure. Lo scarto è decisivo. E forse è soltanto guardando di nuovo a Oriente che è possibile restituirne la radicalità. Nel *Sutra dal soglio del sesto patriarca*, ad esempio, si narra che Shenxiu, nella prospettiva meditativa di un distacco da ogni forma di pensiero appropriativo, invitasse a lucidare e a non lasciar cadere neppure un granello di polvere sullo specchio lucente (la mente) collocato in cima a un albero (il corpo). Rispondendo a Shenxiu, Huinég negò la realtà e la consistenza sia della mente che del corpo, concludendo: «In origine non v'è alcuna cosa:/ dov'è dunque che la polvere si posa?»⁴.

Non esiste la realtà come contenitore-insieme di enti e oggetti, così come, di conseguenza, non esiste, in pittura, uno sfondo sul quale si stagliano le figure. Decostruite queste due impostazioni – due sovrastrutture utili, al massimo, a rassicurare gli strumenti di cui disponiamo per conoscere la realtà – arte e realtà dileguano a vantaggio di una realtà più «sottile», un «flusso», un «movimento assoluto» di particelle che, verosimilmente, non potremmo mai cogliere e visualizzare definitivamente⁵. L'arte e soprattutto l'arte figurativa devono tenerne conto.

4. Cfr. Huinég, *Sutra dal soglio del sesto patriarca*, a cura di L. Lettere, Bompiani, Milano 2023, p. 115.

5. In Occidente è Nietzsche, sul quale ritorneremo più avanti, il filosofo che è andato più in profondità nel ripensare il rapporto tra immagine e divenire: «non siamo abbastanza sottili per scorgere il *flusso*, presumibilmente assoluto, dell'accadere: il *permanente* non esiste se non grazie ai nostri organi grossolani, che riassumono e riconducono le cose ai piani comuni, laddove nulla esiste *in questa forma*. L'albero è in ogni momento una cosa nuova; noi affermiamo la *forma* perché non cogliamo la sottigliezza di un movimento assoluto: inseriamo una linea intermedia matematica nel movimento assoluto; in generale siamo noi ad aggiungere linee e superfici, sulla base dell'intelletto, che è l'*errore*: l'ipotesi dell'uguale e del permanere, perché possiamo *vedere* soltanto ciò che permane, e *abbiamo ricordi* solo davanti a ciò che è simile (uguale)»: cfr. F. Nietzsche, *Frammenti postumi 1881/1882*, in: *Opere di Friedrich Nietzsche in otto volumi divisi in tomi*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano 1989-1992, vol. V, tomo II, p. 362.

Superato il razionalismo (sovrastrutturale) della prospettiva moderna, Boehm ne mantiene l'impostazione, anche guardando all'arte contemporanea. Senza punti di fuga e senza le linee che su questi convergono, colloca a fondamento del visibile il contrasto (sia pur reciproco e complesso) tra sfondo e figure. Senza un rapporto mimetico tra arte e realtà, comunque Boehm si appoggia a una «differenza» tra immagine e realtà che egli caratterizza, di conseguenza e necessariamente, come differenza «iconica». Non giunge mai a ipotizzare (non si può dire: a immaginare) una realtà che precede la distinzione tra realtà e arte, tra realtà e immagine. Al contrario, l'arte di Gotti presuppone questa dimensione più riposta che, precedendo la separazione tra realtà e immagine, deve essere presupposta o evocata quando tale separazione si instaura. L'arte deve necessariamente alludere a quella realtà più originaria rispetto alla distinzione tra realtà e arte. A partire da questo presupposto, l'arte contemporanea impone una sua diversa interpretazione.

2. Lo schema e l'immagine

Forse è più utile una prospettiva teorica come quella di Ernst Gombrich, soprattutto a partire dal suo concetto di «schema» figurativo⁶. Mediante questo concetto, Gombrich svincola il discorso sulla rappresentazione artistica sia dal versante oggettivo della realtà sia da un'ipotesi completamente idealistica di ricreazione del reale a partire dalla visione soggettivistica. Infatti, lo schema figurativo si colloca (kantianamente) tra realtà e soggetto, e consente da un lato di selezionare gli stimoli fenomenici che provengono dal reale, mentre, dall'altro lato, dal lato del soggetto-artista, ma anche del soggetto-fruttor, di proiettare (integrare, «correggere», scrive Gombrich⁷) la visione del reale. Lo schema figurativo si colloca in una dimensione intermedia tra mente e mondo, e diventa il luogo essenziale del formarsi della rappresentazione, perché in esso si intrecciano la selezione dei messaggi provenienti dalla realtà mediante percezione, da un lato, e la proiezione di contenuti concettuali (o, più semplicemente, della visione) del soggetto dall'altro lato. Si tratta di una struttura che permette l'incontro e l'articolazione del manifestarsi del reale al soggetto, naturalmente *in primis* mediante la sensibilità, e il versante attivo della conoscenza. Pertanto, in

6. Cfr. E.H. Gombrich, *Arte e illusione*, cit.; rispetto a quanto qui ricostruiamo, cfr. soprattutto l'«Introduzione» (pp. 3-35), «Verità e formula stereotipa» (pp. 75-111), «Formula ed esperienza» (pp. 181-217) e «Le condizioni dell'illusione» (pp. 243-289).

7. Ivi, pp. 75-111, in particolare pp. 110-111.

funzione di questa collocazione intermedia e di questa azione mediatrice dello schema figurativo, ogni forma d'arte, ogni linguaggio artistico, ma anche ogni stile artistico (ad esempio e in particolare ogni stile pittorico) non sono altro che modi di rielaborazione, di «correzione», di applicazione di uno schema figurativo che agisce all'interno della relazione tra soggetto e realtà⁸.

Collocandosi nello spazio intermedio tra soggetto e realtà, lo schema figurativo filtra e media, condiziona e determina la raffigurazione del reale. Si tratta di una mediazione o di una «selezione» della realtà che riguarda le possibilità stesse della sua percezione, così come riguarda, sul versante opposto, le possibilità di espressione artistica da parte del soggetto. Lo schema precede l'immagine, la forma (mobile, infinita, inoggettivabile) precede la figura. È in questo senso che, proseguendo sulla scia di Gombrich e guardando a Gotti, diremmo che è il segno che rappresenta o, meglio, che tende a rappresentare lo schema, a renderlo, per quanto possibile, visibile. È il segno – il suo stendersi e il suo articolarsi addirittura prima di disporre di uno sfondo, il suo «avventurarsi», per così dire, all'interno del movimento e di contro all'impossibilità di raffigurare il divenire – che può avvicinarsi a dare corpo allo schema figurativo. Il segno di Gotti tende ad anticipare lo strutturarsi della rappresentazione in immagine.

È molto indicativo che, per esemplificare e dare solidità a questa sua prospettiva, Gombrich guardi all'arte e all'estetica dell'Estremo Oriente e, in particolare, alla pittura tradizionale cinese. Gombrich si riferisce a un'estetica che mette in strettissima relazione «pochi semplici tratti» con l'espressione dell'«invisibile»⁹. Soprattutto la pittura a inchiostro orientale prevede di procedere valorizzando il vuoto o l'«assenza»¹⁰ come condizione altrettanto necessaria della pittura. È un procedere che invita a ridurre quanto più possibile le pennellate, limitandosi a quelle essenziali: soltanto così viene rispettato ed esercitato il vuoto come condizione della pittura. Infatti, «la superficie vuota e luminosa della seta fa parte dell'immagine non meno delle pennellate»¹¹. Gombrich cita da alcuni trattati cinesi di pittura: «Quando il punto più alto di una pagoda tocca il cielo [...] non è necessario far vedere il grosso della costruzione. Si dovrebbe aver l'impres-

8. Va ricordato che, probabilmente sulla scia dello stesso Gombrich, anche Boehm impiega il concetto di «schema», nella direzione però di uno «schema motorio» dello sguardo del tutto imperniato sul soggetto, sull'attività cognitiva del vedere, un «*movens*» contrapposto all'immagine e alle «forze visuali» che l'attraversano; cfr. G. Boehm, *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, cit., p. 126.

9. Cfr. E.H. Gombrich, *Arte e illusione*, cit., pp. 249-250.

10. *Ibidem*.

11. *Ibidem*.

sione che ci sia anche se non c'è, e che sia sopra come sotto»¹². Riducendo i propri tratti a quelli essenziali, il pittore lascia spazio alla realtà di emergere, di entrare nel dipinto e, allo stesso tempo, consente all'artista di intervenire e integrare lo schema.

Gombrich è interessato soprattutto a spiegare la continuità della storia dell'arte tra «convenzione e ispirazione» e la molteplicità di tecniche, stili e movimenti artistici¹³. Tuttavia, egli non trascura di segnalare la differenza pressoché insuperabile tra la pittura occidentale e quella della Cina antica, differenza che risiede nella radicale diversità dei loro obiettivi. Nell'antica pittura a inchiostro cinese, lo scopo non è quello di «assicurare l'eternità alle immagini né quello di realizzare un racconto plausibile»¹⁴. Il suo obiettivo è l'«evocazione poetica»¹⁵, espressione che potrebbe sembrare vaga se non fosse collocata e letta da Gombrich all'interno delle più fredde e distaccate dinamiche percettive. Lo «stato d'animo» utile alla creazione artistica, tanto quanto l'«emozione» suscitata dall'opera d'arte, sono il risultato di una tensione e di un contrasto irrisolvibile tra raffigurazione e realtà: l'evocazione poetica sarà tanto più intensa quanto minore (ma mai nulla) la distanza e la discrepanza tra immagine e realtà. Prevalgano l'«ispirazione» o le «formule acquisite»¹⁶, l'immagine prodotta attesterà sempre, come sua struttura, lo schema mediante il quale percepiamo la realtà. Tanto che l'essenza della realtà non rimanda a un'essenza metafisica, la sostanza di quanto percepito, quanto piuttosto alle modalità essenziali del suo apparire, del suo manifestarsi al soggetto¹⁷.

All'interno di questo orizzonte, le scelte di Gotti sono sempre più profilate e coerenti. Tra schema e immagine gli interessa sempre di più lo schema, la sua precedenza e la sua irrinunciabile rilevanza all'interno della percezione prima e dell'espressività artistica poi. Gotti tende a raffigurare lo schema, l'essenza del reale, ovvero le forme che consentono di percepire

12. *Ibidem*.

13. Ivi, p. 184.

14. Ivi, pp. 184-185.

15. *Ibidem*.

16. *Ibidem*.

17. In questa direzione va un ulteriore riferimento di Gombrich alla pittura tradizionale cinese mediato dall'opera e dal pensiero di Chiang Yee, che visse in Gran Bretagna tra il 1933 e il 1955, formulando decisive osservazioni sulle differenze essenziali tra l'arte e l'estetica occidentali, in particolare romantiche, e quelle orientali; cfr. ivi, pp. 104-111. Mentre Gombrich rimanda a Chiang Yee, *The Chinese Eye. An Interpretation of Chinese Painting*, pubblicato per la prima volta nel 1935 (cfr. la riedizione Routledge, London 2022), noi teniamo sullo sfondo e riprenderemo soprattutto Chiang Yee, *Chinese Calligraphy. An Introduction to Its Aesthetic and Technique*, Harvard University Press, Cambridge MA-London 1974³.

ed esprimere la realtà prima che questa si articoli in figure, determinazioni, immagini. È uno schema mobile, fluido come la realtà che con esso diventa visibile. Con coerenza e rigore, pertanto, la sua pittura ruota attorno al segno, alla sua originarietà. L'evoluzione della sua estetica, tanto quanto le sperimentazioni sul piano della tecnica (gli acquarelli, ad esempio), attestano continuamente la centralità del segno (figg. 31-32).

Se, come osservavamo, Gombrich guarda soprattutto alle rielaborazioni dello schema nella direzione della produzione di immagini, a Gotti interessa invece lavorare, per così dire e per quanto possibile, sullo schema in sé. È inevitabile che lo schema figurativo diventi o, addirittura, sia fin da principio anche immagine, ovvero qualcosa di visibile. Tuttavia, assodato questo punto, Gotti cerca di cogliere e di esprimere le dinamiche di trasformazione dello schema in immagine sul versante dello schema, quasi nel momento del suo attivarsi, del suo cominciare a diventare un'immagine. D'altra parte, lo schema non è qualcosa di rigido, di univoco, di oggettivo: non è un archetipo. Già di per sé lo schema figurativo è dinamico, mobile, inoggettivabile, è in equilibrio instabile tra presenza e assenza, superficie e profondità, visibile e invisibile. Ed è proprio per questo che nella sua pittura il segno – sempre più aperto al confronto con la pittura e la calligrafia orientali – non è mai geometrico e, in secondo luogo, assume esso stesso tonalità e intensità diverse. Piuttosto che con gli antichi manuali di pittura della tradizione cinese, cui guarda Gombrich, in Gotti motilità e intensità del segno si confrontano con gli esempi più alti della pittura a inchiostro monocroma (Ni Zan, Shitao, ecc.) e della calligrafia¹⁸. D'altra parte, quella tradizione pittorica, fino ai suoi esiti giapponesi e persino fino agli *ukiyo-e*, rispettano ed esibiscono una vera e propria «codificazione calligrafica»¹⁹.

3. Prima dell'immagine

Mettendo in radicale discussione il valore «deittico» dell'immagine, ovvero la proprietà dell'immagine di esibire o di significare immediatamente qualcosa, Roland Barthes invita ad approfondire lo sguardo, altrettanto immediato, che corrisponde all'immagine e la coglie. Riferendosi

18. Su questa tradizione cfr. W.C. Fong, *Beyond Representation. Chinese Painting and Calligraphy, 8th-14th Century*, Yale University Press, New Haven 1992; Chiang Yee, *Chinese Calligraphy*, cit., in part. pp. 206-213 e 225-239.

19. Cfr. M. Lorber, *Prospettive giapponesi dall'Europa all'Estremo Oriente: la rappresentazione dello spazio nelle stampe Ukiyo-e*, in: «AFAT. Rivista di storia dell'arte», 36 (2018), pp. 287-309. Cfr. anche *infra* cap. 4.

addirittura alla fotografia, che, sulla base dei processi chimici o elettronici che la producono, potrebbe anche pretendere di essere autonoma da ogni intervento soggettivo, Barthes invita a non fermarsi alla visione più immediata e superficiale, e a «scrutare», a penetrare nell'immagine²⁰. Tuttavia, «ahimè, per quanto scruti, io non scopro niente: se ingrandisco, non faccio altro che ingrandire la grana della carta: disfo l'immagine a vantaggio della sua materia»²¹. Approfondire la natura dell'immagine, andare fino in fondo alla sua analisi, significa giungere alla «materia» del suo supporto. Non è soltanto una provocazione. Si tratta, piuttosto, di ristabilire i rapporti originari tra realtà e arte, materia e immagine. L'arte è una parte della realtà e della vita, l'immagine non si compone e non si struttura se non nascondendo la materia che la sorregge. Le numerose e differenti analisi odierne del visuale dovrebbero raggiungere questa profondità, assumere un approccio, per così dire, materialistico, «disfare» l'immagine, disfare ogni sua presunta autonomia, decostruire non solo ogni suo preteso simbolismo, ma la stessa sua autoconsistenza. D'altra parte, anche la materia appare, si manifesta, ha il diritto di essere vista.

L'approfondimento dell'immagine e del vedere, l'analisi più coerente della visualità, l'estetica più attenta a ogni forma di ideologia comportano il dileguare stesso dell'immagine come unità significativa. Comportano la smentita del suo valore deittico. L'immagine dilegua e lascia emergere una realtà che è essenzialmente flusso, divenire, materia. L'immagine non è soltanto l'immagine artistica o l'immagine che noi possiamo vedere, ma è e deve essere anche l'apparire della materia, addirittura a livello molecolare o atomico²².

Rispetto alla materia, l'immagine artistica e, più in generale, le immagini che osserviamo sono necessariamente reificazioni, costruzioni, sovrastruttura. Più si affonda nel microscopico, più diventa evidente il carattere artificioso dell'immagine. Non solo: affondando nelle strutture della materia, si rafforza il valore costitutivo del vuoto, l'essenzialità del vuoto e, pertanto, si rafforza, parallelamente, la presumibile inoggettività e inafferrabilità della materia, fino a diventare una sorta di principio ontologico ed epistemologico. In altri termini, conoscere e addirittura «vedere» la materia significa innanzitutto essere consapevoli che si tratta di un processo

20. Cfr. R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, trad. it. di R. Guidieri, Einaudi, Torino 1980, pp. 100-101.

21. *Ibidem*.

22. D'altra parte, i cosiddetti «Atom-Resolved Imaging» e «Atomic Force Microscopy» consentono di allargare le questioni legate al visibile e alla visualizzazione a «profondità» sempre maggiori, ambito per il quale non esistono, ci pare, studi specifici sul versante dell'estetica e della filosofia.

infinito, che prevede fin dall'inizio una «x» inoggettivabile, un'opacità del reale che potrà essere sempre e ogni volta maggiormente illuminata, ma mai definitivamente rischiarata, come già si osservava nel primo capitolo.

Nella tradizione occidentale, probabilmente nessuno più di Nietzsche ha avuto maggiore consapevolezza del nesso tra divenire e immagine, tra una realtà che è flusso e un'immagine che è oggettivazione. Scrive Nietzsche:

Lo spazio e le leggi umane dello spazio *presuppongono* la realtà di immagini, forme, sostanze e la loro durata; cioè il nostro spazio esiste per un mondo immaginario. Nulla sappiamo dello spazio che appartiene al flusso eterno delle cose [...]²³.

Il nostro intelletto non è organizzato per comprendere il divenire, aspira a dimostrare la rigidità generale, grazie alla sua origine da *immagini*. Tutti i filosofi hanno avuto per scopo dimostrare l'eterno persistere, perché l'intelletto vi sente la propria forma e azione²⁴.

L'immagine e le sue dinamiche sono l'esito di una predeterminazione della realtà, della sua trasformazione da flusso e divenire in «rigidità» ed essere. È una trasformazione funzionale alla natura, agli strumenti e alle modalità (alla «forma» e all'«azione») del «nostro intelletto». In verità e come detto, l'immagine è sovrastrutturale, è l'esito di una reificazione della materia e del divenire.

I dipinti di Gotti risalgono all'origine dell'immagine, anticipano il suo costituirsi, il suo oggettivarsi, e ci conducono all'interno di un ambito della visibilità fatta di segni, di ombre, di sfumature, di opacità e di trasparenze, di riflessi e di tonalità diversissime, ma non di figure, forme, prospettive, piani, sfondi. E questa visibilità prima dell'immagine richiede un vedere diverso o, come detto in apertura, richiede un vedere intellettuale accanto a quello sensibile, richiede di non separare mai il percepire dal pensare.

Rispetto ai filosofi che Nietzsche vede ancora legati all'essere e al «persistere», l'arte di Gotti ricontestualizza uno dei paradigmi di lettura del rapporto arte-filosofia più profilati e più caratteristici della tarda modernità e della contemporaneità, ovvero quello schellinghiano. Il tendere della sua arte alle condizioni di possibilità del percepire, il suo collocarsi tra sensibilità e intelletto, il suo indicare un ambito della visibilità che precede il tradurre la realtà in immagine, sottintendono una specificità dell'arte irriducibile alla filosofia e ai suoi concetti. Tuttavia, mentre in Schelling questa specificità dell'arte consentiva al sapere concettuale di

23. *Opere di Friedrich Nietzsche*, cit., vol. V, tomo II, p. 362.

24. *Ivi*, p. 361.

cogliere l'unità originaria, il suo fondamento, ora l'arte conduce il concetto al suo ineliminabile confine con la sensibilità, con la realtà materiale. Da «Organon»²⁵ della filosofia, che le consente di risalire al fondamento, l'arte diventa qui, nella direzione opposta, luogo di tensione verso la realtà, tensione all'immanenza in una realtà che, come più volte ricordato, è flusso, movimento, divenire. Se con Schelling l'arte incarna un'intuizione dell'assoluto che alla filosofia è preclusa vista la sua natura concettuale, nella prospettiva aperta da Gotti l'arte spinge la filosofia a restare ancorata alla realtà materiale e, di più, alla materia. Condurre, come abbiamo visto, alla differenza tra sensibilità e concetto, da un lato significa affiancare al vedere immediato il vedere intellettuale; dall'altro lato, tuttavia, significa anche vincolare i concetti alla materialità di ogni tipo di esperienza.

In questo modo, i dipinti di Gotti invitano la filosofia a una relazione di reciprocità con l'arte che rielabora radicalmente i tradizionali rapporti tra visibile e invisibile. Potremmo riprendere, come punto di partenza, ancora una volta Barthes, laddove egli ci ricorda che «per noi occidentali, ciò che è nascosto è più “vero” di ciò che è visibile»²⁶. I dipinti di Gotti, per quanto ancorino la filosofia alla realtà materiale, vietano di cadere in tale fraintendimento. Come visto, il vuoto appartiene alla figura, ne è condizione. Allo stesso modo, non esiste un invisibile in sé, separato dal visibile. Il visibile si costituisce grazie e attraverso l'invisibile, al quale, pertanto, allude necessariamente e, potremmo dire, costitutivamente. Seguendo una logica rara all'interno della nostra tradizione, e certamente più frequentata in Oriente, nell'estetica di Gotti non si presuppone un invisibile che precede il visibile sia sul piano ontologico che sul piano epistemologico. Tra invisibile e visibile non c'è, dapprima, un rapporto di separazione che costringerebbe sia l'arte che la filosofia a passare dal primo al secondo, rischiando inevitabilmente la più classica delle ipostatizzazioni. L'estetica di Gotti comprende ed esprime la reciprocità tra invisibile e visibile dedicandosi, naturalmente, alle possibilità del visibile. La filosofia, sullo stesso piano e nella direzione opposta, comprende ed esprime la reciprocità tra invisibile e visibile facendosi carico anche delle possibilità dell'invisibile. È quanto abbiamo qui cercato di fare.

Nel prossimo capitolo, invece, sosteneremo che l'articolazione delle possibilità del visibile nella pittura di Gotti comporta una tensione dinamica tra un'idea visiva, un piano pittorico, e la sua concreta e irripetibile realizzazione.

25. Cfr. F.W.J. Schelling, *System des transzendentalen Idealismus*, in: Id., *Schriften von 1799-1801*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1990, pp. 627-629.

26. Cfr. R. Barthes, *La camera chiara*, cit., p. 100.

4. Il piano

1. Introduzione

L'opera di Andrea Gotti ci regala un affascinante *interplay* tra abitudine del gesto e improvvisazione performativa, partecipazione alla vita di una tradizione e innovatività creativa, tra Oriente e Occidente. Avendo vissuto e lavorato in Italia, Cina e Germania, Gotti ha assimilato l'arte della pittura ed esprime la sua personalità stilistica con un approccio che si giova dell'incontro felice tra la consuetudine di una prassi esercitata con la maestria di un artista/artigiano che ha la mano nella pasta dei suoi materiali e un approccio che privilegia l'improvvisazione consapevole come strumento di esplorazione estetica e concettuale. Nel rinnovare il fascino per le forme, il segno e il colore, il suo contributo all'arte contemporanea non è di conservazione, se non nel senso di conservare la grandezza della pittura e del disegno. In questo capitolo, si cercherà di comprendere come l'improvvisazione, per Gotti, non sia solo un metodo, ma anche una filosofia artistica che guida l'espressione pittorica, consentendo un'affascinante e vitale (ri)scoperta di forme, temi e significati.

In particolare, sono tre le questioni su cui si soffermerà questa riflessione.

1. Il rapporto tra il *piano* e i *piani* – usiamo qui il termine volutamente in modo ambiguo per indicare l'intreccio tra progetto, livello e strumento musicale dipinto –, in particolare attraverso la serie delle opere dedicate al pianoforte. Un modello tematico si configura come *habitus* che si realizza, di volta in volta (tras)formandosi in modo improvvisativo, sempre esplorando ulteriormente e ridefinendo i confini del mezzo espressivo e del suo soggetto.
2. La fusione tra Oriente e Occidente. Formatosi nella tradizione della grande pittura occidentale – come mostra in modo inequivocabile l'o-

maggio a Velázquez e a Bacon della serie dedicata al *Papa Innocenzo X*, Gotti ravviva la prospettiva espressiva, formale, materica e tematica, sotto l'influenza delle tradizioni artistiche orientali cui si espone nel lungo periodo cinese. Qui, facendo uso di categorie operative soprattutto nella cultura estetica giapponese, non estranea a Gotti e ampiamente debitrice dell'estetica cinese, si mostrerà come, nel lavoro di Gotti, questa convergenza apra prospettive creative e stilistiche personalissime per la sua pratica pittorica e per i suoi dipinti.

3. L'improvvisazione come dialogo tra l'artista e il materiale. Infine, con un excursus sulle diverse modalità dell'improvvisazione in pittura, si rifletterà sul contributo originale del lavoro di Gotti a questa pratica creativa. Come si sosterrà, Gotti fonde felicemente insieme la dimensione performativa e la dimensione estetica dell'improvvisazione pittorica, mostrando peraltro come lo stesso dialogo con la storia dell'arte abbia il carattere di un'improvvisazione consapevole di tipo (tras)formativo.

Il *piano* di Andrea Gotti è quindi una via, un percorso in cui ogni tappa – ogni singolo pianoforte – è un punto sia di arrivo sia di partenza che apre verso le inedite possibilità espressive dell'incontro creativo con la contingenza. Come si suggerirà in conclusione, in tal modo Gotti percorre la via verso una progressiva essenzializzazione, verso uno svuotamento che coincide con l'esibizione dell'energia vitale che è il rapporto tra gesto e segno, soggetto e oggetto.

2. Il piano e i piani

Il *piano* di Andrea Gotti è una forma che si fa nella corrispondenza tra l'occhio, la mano, il pennello, il colore, l'oggetto – tramite cui il soggetto esprime la sua interazione con il mondo. È una forma che nasce dal connubio tra il momento situato dell'esercizio della performance pittorica e la storia delle sue diverse manifestazioni che la ripetono creativamente. In altri termini, è una forma che esibisce l'incontro tra il *qui e ora* intensivo dell'improvvisazione e la continuità estensiva dell'*habitus* che, per un verso, fornisce al momento dell'improvvisazione la sua struttura di competenze gestuali e percettive e, per altro verso, si configura essa stessa autopoieticamente e performativamente attraverso la sua situata attivazione.

Ogni realizzazione pittorica del piano (ogni singolo pianoforte) è una riconfigurazione del piano, che al contempo spezza e continua la serie dei piani. Il piano si manifesta nei piani, e insieme si realizza in essi, lasciando il suo segno nel gesto che si imprime sulla carta: un segno che rivela la

sintonia che si produce tra vista, luce, mano, oggetto, ambiente; così come tra questo momento creativo e la biografia pittorica dell'artista; e tra questa e la storia dell'arte.

Esplicito è, in ogni realizzazione – in ogni «opera dell'arte», come direbbero John Dewey e Arnold Berleant¹ – questo continuare, attraverso l'interruzione e la (tras)formazione, la vita dell'artista e la sua produzione pittorica; così come, in altre opere di Gotti (penso in particolare al *Papa Innocenzo X*, figg. 33-34), esplicita è la continuazione partecipativa e consapevole della storia dell'arte. Se il *Papa Innocenzo X* continua la serie dei ritratti (e dei ritratti dei ritratti) del Papa Pamphili – Velazquez e Bacon, naturalmente; ma magari per contrapposizione forse anche Bernini – in altre opere la «ripetizione creativa» riguarda la genesi formativa e l'evoluzione stilistica, di un'idea (quindi una visione plastica) di formazione e affermazione pittorica che si configura in un'opera (un pianoforte, un biliardo, una vista della Muraglia Cinese...), ma non muore in essa. Piuttosto in ogni opera si mette all'opera, manifestandosi visivamente nella concretezza di un segno che incorpora la dinamicità della sua produzione, al punto da sporgere dal supporto materiale – tela o foglio che sia – per richiedere ulteriori formazioni e affermazioni.

«Ripetizione generativa» è espressione che ancora Berleant² suggerisce per definire il principio formale che anima la musica, e che può essere sicuramente esteso al ritmo creativo di ogni pratica artistica – *artistica*, e dunque creativa; *pratica*, e dunque radicata in abitudini che organizzano plasticamente l'atto della produzione musicale, pittorica, scultorea, ecc. La ripetizione garantisce continuità e organizzazione; la creatività indica lo scarto inatteso e impreveduto, la novità introdotta dal rapporto responsivo con la non-controllabilità della contingenza. La forma che di volta in volta si produce non è quindi il *token* particolare di un *type* universale identico ad altri *token*, né il *type* universale generatore di identici *token* particolari³. È piuttosto il connubio tra l'abito di un gesto esercitato attraverso molteplici

1. Cfr. J. Dewey, *Arte come esperienza*, a cura di G. Matteucci, Aesthetica Edizioni, Milano 2020; A. Berleant, *Il campo estetico. Una fenomenologia dell'esperienza estetica*, a cura di G. Matteucci, Mimesis, Milano-Udine 2020.

2. Cfr. A. Berleant, *Art and Engagement*, Temple University Press, Philadelphia 1991, pp. 139-140.

3. La dicotomia *type/token* è adottata nell'ambito della filosofia delle arti performative per distinguere l'opera dalle sue realizzazioni performative. Secondo la concezione platonista l'esecuzione è un'occorrenza (*token*) che ripete, senza modificarlo, il *type* (la composizione, l'opera). Per la discussione critica di questa e altre posizioni di ontologia della musica cfr. A. Bertinetto, *Esequire l'inatteso. Ontologia della musica e improvvisazione*, il Glifo, Roma 2016.

ci esecuzioni e la sua singolare e imprevedibile singola performance. I piani realizzano il piano che esiste solo nei piani, così come l'improvvisazione del gesto realizza l'abitudine della gestualità che esiste, e si configura, come disposizione e inclinazione all'azione solo attraverso il suo *enactment*, qui e ora.

3. La via di Gotti: tra forma e stile, tra Occidente e Oriente

Così, in qualche modo si può dire che la pittura si fa da sé – come suggerisce François Jullien⁴ rispetto alla pittura giapponese. La pittura «accade»: il segno che rende manifesto il piano come oggetto/soggetto è frutto di un gesto allenato al punto da acquisire una naturalezza che è la spontaneità di una abitudine (una *seconda* o un'altra natura, come la chiamano Aristotele e Hegel⁵) che non si irrigidisce, ma fluisce, e si ri-compone, attraverso ogni sua performance, e attraverso ogni sua espressione.

In modo performativo, attraverso la sua pittura, Gotti esibisce l'esercizio dello stile. Il quale non è se non nelle sue manifestazioni che, di volta in volta, lo realizzano rendendolo diverso: lo ripetono sì, ma creativamente. E così il *piano* fluisce attraverso i *piani* che lo portano alla luce, e alla materia. La norma estetica incorporata dallo stile organizza il fluire della pittura attraverso il gesto che si incarna e imprime nel supporto – carta o tela che sia – prendendo forma nel segno e nel colore. La norma non tanto guida il piano; piuttosto è il piano. E incarnandosi nella sua applicazione – imprimendosi nella sua realizzazione – si porta a espressione in modo creativamente inedito: ogni singolo *piano* che qui e ora accade riorganizza il *piano* normativo e formativo, l'idea che solo nella singola forma è tale. Lo stile di Gotti, e Gotti stesso come pittore, è così solo nella sua continua (tras)formazione espressiva che, improvvisando attraverso il dinamico *attunement* con forme, materiali e culture artistiche, configura il proprio abito estetico.

Certo, la ripetizione del gesto è assidua, al punto da incarnare la tecnica – che è piuttosto un'arte, una sensibilità rispetto all'incontro estetico con la realtà (che certo non esclude l'immaginazione, ma la richiede) – che

4. Cfr. F. Jullien, *La grande immagine non ha forma. Pittura e filosofia tra Cina antica ed Europa contemporanea*, a cura di M. Ghilardi, Colla, Vicenza 2004, p. 214.

5. Sull'abitudine, anche come «seconda natura» nella storia del pensiero filosofico, cfr. T. Sparrow, A. Hutchinson (a cura di), *A history of habit. From Aristotle to Bourdieu*, Lexington Books, Lanham MD 2013; M. Piazza, *Creature dell'abitudine*, il Mulino, Bologna 2018.

si acquisisce solo attraverso l'esercizio reiterato. Eppure, lo ripetiamo, ogni iterazione non ripresenta lo stesso identico, ma lo raffina rispondendo all'inatteso che di volta in volta avviene. Come di nuovo la concezione etico-estetica giapponese insegna, il *Leib* (corpo vissuto) dell'artista si plasma mentre plasma l'oggetto⁶: l'artista si fa e disfa mentre fa e disfa la sua opera, mentre fa e disfa il piano nei piani – il progetto, come *piano* di lavoro, nei concreti pianoforti raffigurati, che ridisegnano il progetto. È per questo che l'artista entra nella sua realizzazione: questo piano non è un fine cui mira un agire inteso come mezzo per uno scopo; questo piano è il gesto con cui il piano (come progetto e come pianoforte) si fa, e con cui l'artista diventa il suo piano (il suo progettare e il risultato di tale progettare, il concreto pianoforte), ovvero diventa la sua arte mettendola in (e nell') opera.

Il piano (tanto come progetto quanto come pianoforte) è comunque, e ovviamente, anche un risultato consapevole e un'eredità acquisita e incorporata attraverso l'esposizione e la partecipazione all'arte e alla sua storia, alle abitudini e alle consuetudini estetiche che organizzano, regolano, guidano e vincolano i canoni della produzione artistica, le convenzioni e le trasgressioni espressive, le scelte tematiche, e anche il modo in cui l'artista di volta in volta si confronta con la sfida che la situazione concreta, contingente e per sua natura inattesa e incontrollabile, presenta per il piano e la sua realizzazione. Ma la sfida è colta appunto come opportunità per la realizzazione del piano (il progetto) nel piano (il pianoforte) e come via per riaffermare, attraverso l'inedito, i valori artistici della tradizione storica, che – come già sopra si menzionava – è ben presente a Gotti e attraverso Gotti.

Il quale, segnando espressivamente il piano (nelle due accezioni del termine), fa incontrare in un felicissimo connubio Oriente e Occidente. Il canone della grande arte occidentale si apre a quello che nella cultura giapponese è il *kata* («modello», «stampo», «forma», «gesto», «carattere») – così come l'*habitus* estetico e culturale giapponese si era aperto all'Occidente. Particolarmente interessante è questa nozione, il *kata*, per la creatività del piano di Gotti: un *habitus* incarnato come stile, gesto ed espressione, sempre di nuovo valorizzato dalla ritualità della sua performance reiterata⁷;

6. Cfr. M. Ghilardi, *L'estetica giapponese moderna*, Morcelliana, Brescia 2016, pp. 41-46.

7. Come si è sostenuto altrove, stile, gesto e ritualità caratterizzano la modalità specifica in cui le abitudini estetiche informano le arti performative: A. Bertinetto, *Aesthetic Habits in Performing Arts*, in: «Philosophies», 10/11 (2025). Questo loro intreccio nella pittura di Gotti testimonia il carattere performativo della sua pittura: la sua spontaneità

un modello ideale che è solo nelle sue manifestazioni; un abito estetico che, come le più interessanti teorizzazioni estetologiche giapponesi hanno rilevato (allontanando il rischio di una sclerotizzazione conservatrice e tradizionalista), si ri-crea grazie al dinamismo dell'individualità irripetibile e della spontaneità espressiva del fare artistico che accade, sempre, *qui e ora*.

Come scrive Minamoto Ryōen – citato da Marcello Ghilardi –, «nell'eseguire una prestazione [artistica] nel suo complesso, il *kata* dello stile include il *kata* della forma – che sia molteplice o singolare – per dar forma alla bellezza nel fluire del tempo. [...] Lo stile appartiene a ciò che passa ed è effimero, mentre la forma appartiene a ciò che è permanente, duraturo e stabile»⁸. Infatti, come osserva Ghilardi⁹, è

necessario custodire, organizzare, passare attraverso una forma; ma ogni forma assume senso solo nel momento in cui non viene bloccata e resa asettica. Si riceve una forma e ci si inizia ad essa nel rispetto dei gesti ricevuti e appresi, assimilati, e iscritti nella memoria del corpo. Quando la forma è divenuta corpo, quando l'identità immaginaria del soggetto che esegue la forma è stata destituita e il gesto può accadere senza sforzo e resistenze, allora il tempo è maturo perché si manifesti lo stile. Nella sua individualità, nella sua contingenza, quello stile irripetibile conferisce linfa vitale e nuovi significati alla forma, e così la ricomprende nel più ampio dinamismo della Storia, da una generazione all'altra.

Lo stampo, il modello culturale e artistico, cui il gesto creativo che ne è stato forgiato aderendovi aderisce nella sua esecuzione, è quindi attivato in modo inedito in ogni concreta manifestazione espressiva. Il *piano* che modella il processo (il progetto) è ri-organizzato, «creativamente ricreato», in ogni piano (ogni dipinto del pianoforte) che, fedele alla sua natura di vitalità creativa, lo presenta.

Il pittore Gotti incorpora quindi quella fusione tra arte e artigianato che è la *maestria*¹⁰ intesa come apprendimento di una pratica creativa ed espressiva che non porta alla mera meccanica ripetizione «industriale» di un prototipo statico, ma alla partecipazione alla *via* (Dō) – il metodo, inteso non come affinamento specialistico fine a sé stesso, ma piuttosto come percorso di coltivazione etico-estetica integrale dell'essere umano¹¹.

creativa non cede alla figura in cui si deposita, ma vi eccede per continuare a dipingere una grande immagine che non ha forma.

8. R. Minamoto (a cura di), *Kata to Nihon bunka* [Il kata e la cultura giapponese], Sōbunsha, Tokyo 1992; cit. in M. Ghilardi, *L'estetica giapponese moderna*, cit., p. 98.

9. *Ibidem*.

10. Cfr. J. Tanizaki, *Sulla maestria*, a cura di G.M. Follaco, Adelphi, Milano 2014.

11. Cfr. ancora M. Ghilardi, *L'estetica giapponese moderna*, cit.; R. Sennett, *L'uomo artigiano*, trad. it. di A. Bottini, Feltrinelli, Milano 2008.

4. L'improvvisazione in pittura

Insomma, nel confronto con la contingenza in cui consiste ogni esercizio concreto di creatività la *via*, quella via che è il *piano* di Gotti, si fa mentre la si percorre, scavando e approfondendo il solco che la segna. Così il farsi del piano attraverso i piani è un percorso improvvisativo che realizza lo stesso abito estetico che lo guida (figg. 35-36). Ogni istanza concreta in cui il piano si fa gesto incorporato nel segno emerge attraverso la risposta alla contingenza della situazione performativa: è quindi precisamente quella realizzazione di una «grammatica della contingenza» che uno di noi, Alessandro Bertinetto, ha discusso in *Estetica dell'improvvisazione*¹². Se in quel libro, così come nell'articolo scritto a quattro mani con Marcello Ruta¹³, si è suggerito, a titolo esemplificativo, di considerare non tanto o soltanto Pollock e Picasso come esempi di improvvisazione artistica in pittura, ma anche il *blotting* di Alexander Cozens, la pratica quotidiana dell'*urban sketching*, le *Improvvisazioni* di Kandinsky, la pittura «auto-poietica» di Richter, e le variazioni stilistiche di Cézanne, il *piano-che-si-fa-attraverso-i-piani* di Gotti è, crediamo, la più genuina espressione di improvvisazione artistica in pittura; sia perché, come si cercherà di mostrare, in qualche modo riunisce in sé gli aspetti qualificanti delle modalità improvvisative in pittura appena menzionate, sia perché fa emergere in modo più marcatamente chiaro il nesso estetico inscindibile e operativamente ineludibile di abitudine e improvvisazione nella prassi artistica.

Per meglio chiarire che cosa intendiamo dire, è opportuno esporre, ancorché in modo succinto e schematico, le principali proposte estetologiche articolate nel menzionato testo, soprattutto in ragione del fatto che l'improvvisazione nella pittura, lungi dall'essere un concetto evidente, ha uno statuto complesso e problematico. In particolare, ciò dipende dal fatto che di solito l'improvvisazione è considerata rilevante specialmente nelle arti performative, come musica, teatro e danza, le quali esibiscono il processo creativo nella stessa realizzazione performativa. Invece, nelle arti figurative, come la pittura (ma anche nella letteratura), dove il processo artistico e il prodotto finale sono chiaramente distinti e lo spettatore fa principalmente esperienza dell'opera finita piuttosto che del processo di creazione, il ruolo dell'improvvisazione sembra essere inesistente o comunque meno rilevante.

12. A. Bertinetto, *Estetica dell'improvvisazione*, il Mulino, Bologna 2021, cap. 2.

13. A. Bertinetto, M. Ruta, *Improvisation in Painting*, in: A. Bertinetto, M. Ruta (a cura di), *The Routledge Handbook of Philosophy and Improvisation in the Arts*, Routledge, New York-London 2022, pp. 569-584.

In realtà, le cose non stanno così. Per un verso, anche nelle arti performative non è vero che il processo creativo si svolge e consuma totalmente durante la performance: la preparazione, l'allenamento, così come tutto il *know-how* tecnico, pratico, estetico e culturale che i performer devono possedere non sono ovviamente realizzati nella performance, ma ne costituiscono la preconditione (anche se, come Alessandro Bertinetto rileva in *Eстетica dell'improvvisazione*, sono rimessi in gioco nella performance). Per altro verso, l'improvvisazione non si riduce per forza a ciò che può essere esibito in una performance, ma – lo dimostrano anche diversi casi interessanti nelle arti performative (dalle composizioni di Giacinto Scelsi alle tecniche di apprendimento della spontaneità nella recitazione teatrale) – può essere una strategia creativa per la produzione di un prodotto artistico inteso come esito del processo performativo e non coincidente con esso. Quindi, anche in arti come la pittura, la scultura e la fotografia l'improvvisazione può svolgere un ruolo non minore¹⁴. In queste arti, l'improvvisazione può svolgere, anzi, diversi ruoli: può essere metodo di produzione artistica, potenzialmente capace di lasciare tracce estetiche ed espressive nell'opera d'arte (per esempio manifestando il gesto dell'artista nella materia formata) e anche influenzando sia concettualmente sia affettivamente, la fruizione del prodotto finale, suggerendo un coinvolgimento partecipativo e interattivo con l'opera.

Nell'esplorare l'improvvisazione nella pittura, il capitolo scritto da Bertinetto e Ruta identificava due principali approcci: *l'improvvisazione pittorica come performance* e *l'improvvisazione come proprietà estetica del dipinto*. Il primo approccio si riferisce non soltanto ad artisti che dipingono di fronte a un pubblico, magari in interazione con musicisti o comunque altri artisti, evidenziando il processo del dipingere come parte dell'esperienza estetica, ma anche l'*Action Painting* di Jackson Pollock – e il suo antesignano romantico (Alexander Cozens) – e la pittura performativa di Pablo Picasso. Il secondo approccio concerne l'improvvisazione come *effetto estetico* della pittura, includendo non solo pratiche come quella dell'*urban sketching* o il metodo autopoietico della pittura di Gerhard Richter, ma anche casi, come le *Improvvisazioni* di Kandinsky e le variazioni stilistiche di Cézanne sulla raffigurazione del Mont Sainte-Victoire (già menzionate nel cap. 1), in cui il ruolo dell'improvvisazione non concerne tanto la produzione dell'opera d'arte – dal punto di vista ontologico la reale qualità improvvisativa del processo artistico può essere del tutto

14. Al riguardo cfr. i vari capitoli di *The Routledge Handbook of Philosophy and Improvisation in the Arts*, cit.

assente o irrilevante – ma piuttosto la sua ricezione. Qui l'improvvisazione sta nell'effetto estetico della raffigurazione pittorica, effetto che, di volta in volta, si focalizza sull'espressione della spontaneità, sulla rappresentazione della fugacità e dell'estemporaneità situazionale dell'immagine, sull'emergere di qualità estetiche inaspettate e sull'esplorazione della variazione.

Più nel dettaglio, Jackson Pollock (1912-1956) e Pablo Picasso (1881-1973), in modi diversi, incarnano l'aspetto della performance dell'improvvisazione pittorica, trasformando il processo del dipingere in un atto improvvisativo catturato rispettivamente nei film di Hans Namuth (1950) e di Henri-Georges Clouzot (1956) che «documentano», e in realtà mitologizzano, il loro fare creativo, sfidando la nozione di pittura come arte non performativa.

Mentre Picasso, noto per la sua abilità nel cambiare stili e tecniche, esplorava l'improvvisazione rielaborando temi figurativi in un processo fluido di continua trasformazione e innovazione, Pollock dipingeva stendendo le tele sul pavimento e sgocciolando o versando la vernice direttamente dai contenitori, creando complesse reti di linee e colori. Questo metodo – il celebre *dripping* – enfatizzava l'atto della pittura come performance e il ruolo del caso nell'arte. In entrambi i casi, tuttavia, può sorgere l'impressione che il carattere improvvisativo del fare artistico sia qui dovuto alla messa in scena cinematografica. Diventa allora forse più interessante la tecnica del *blotting* adottata da quello che può essere considerato un precursore di Pollock: Alexander Cozens (1717-1786). Nel processo creativo delle raffigurazioni pittoriche dell'artista britannico – di solito paesaggi – l'improvvisazione gioca un ruolo cruciale, perché le immagini emergono attraverso l'applicazione non controllata del colore, invitando l'immaginazione dell'artista a selezionare e sviluppare composizioni a partire dalle macchie casualmente emergenti dal versamento del colore: il processo creativo è un *interplay* tra gli effetti naturali e casuali dei materiali adottati e le scelte immaginative e percettive dell'artista.

Il secondo approccio include pratiche pittoriche molto diverse; tutte inclinano però verso una nozione di improvvisazione pittorica che mette in primo piano l'effetto improvvisativo della pittura sulla fruizione. Le *Improvvisazioni* di Wassily Kandinsky (1866-1944) non sembrano divergere molto, quanto al processo formativo, rispetto alle sue *Composizioni*. L'aspetto improvvisativo sta piuttosto nella suggestione, evocata da questi dipinti, di una libera e spontanea espressività di stati interni, emozioni e reazioni psicologiche, che, attraverso l'uso astratto del colore e della forma, sembrano invitare lo sguardo dello spettatore a una diretta partecipazione emotiva. Insomma, l'estetica dell'improvvisazione riguarda qui il modo in cui la pittura si manifesta come espressione di sentimenti interni, spontanei,

che, per empatia, si trasmettono allo spettatore. *L'urban sketching*, invece, esalta l'improvvisazione come arte della cattura di momenti fugaci e l'adattamento alle costrizioni situazionali, enfatizzando la spontaneità e l'immediatezza del fare pittorico e trasmettendo anche – nella forma stessa dello schizzo – l'estemporaneità *cairologica* dell'incontro estetico con l'imprevisto. Gerhard Richter (nato nel 1932), da parte sua, crea, tra le altre, opere che si configurano in modo *autopoietico*: il loro risultato sfida i confini tra pittura astratta e figurativa ed è influenzato dall'interazione imprevedibile tra le intenzioni dell'artista e le proprietà del materiale. Questo aspetto è estremizzato dal progetto *Drawing Restraint* di Matthew Barney (1987-2010) in cui, attraverso l'autoimposizione di ostacoli fisici, si genera un dialogo imprevedibile tra il corpo dell'artista, gli strumenti e i materiali, incrementando il carattere gratuito e inatteso della riuscita estetica. Infine, le variazioni di Paul Cézanne (1839-1906) sul tema del *Mont Sainte-Victoire*, esplorando diverse percezioni ed espressioni di un singolo motivo, evidenziano il processo di visione e la ricerca di un'espressione più profonda attraverso la ripetuta rielaborazione del soggetto. L'improvvisazione sta qui nel processo delle variazioni, che esibiscono, in modo performativo, la porosità e fluidità del confine tra improvvisazione e composizione.

Certamente i casi scelti non esauriscono affatto le possibilità dell'improvvisazione in pittura, ma qui si trattava solo di mettere in luce due possibilità paradigmatiche di questa pratica artistica. Nel primo approccio l'improvvisazione si ritrova soprattutto nella natura performativa – autentica o messa in scena che sia – dell'atto pittorico. Nel secondo approccio, invece, l'improvvisazione fa leva piuttosto sull'imprevisto estetico con cui, grazie a diverse possibili strategie artistiche, la pittura sorprende i fruitori.

Dove si colloca, in questo quadro, l'improvvisazione pittorica di Gotti?

5. L'abito dell'improvvisare: il piano attraverso i piani; i piani del piano

Gotti, con il suo dipingere, attraversa il quadro, nel doppio senso del termine. Per un verso, si colloca tangenzialmente rispetto agli approcci sopra delineati, incrociando le diverse strategie e facendole tra loro interagire. Per altro verso, il suo gesto pittorico si incorpora di volta in volta nel quadro o nel disegno che lo porta all'espressione e alla luce; ma lo attraversa, non esaurendosi in esso: fluisce attraverso le sue manifestazioni, appunto come il piano (*l'habitus*, il progetto) è, performativamente, *attraverso* i piani (i singoli dipinti).

La qualità della sua improvvisazione pittorica è certamente performativa, come nel primo degli approcci proposti. Avendo incorporato la maestria del gesto pittorico, le sue immagini nascono grazie a un processo performativo in cui la creatività si distribuisce tra l'*agency* umana, i materiali, gli strumenti, le forme, gli stili, le diverse tradizioni culturali di riferimento. È una performance che accade qui e ora, come in Pollock; genera le sue espressioni figurative sviluppandole in un processo evolutivo di metamorfosi organica continua e fluida, come in Picasso; libera la materialità del disegno e della pittura rispondendo ai risultati che ne emergono, come in Cozens.

Ma la proposta pittorica di Andrea Gotti adotta l'improvvisazione anche per la dimensione estetica delle opere in cui di volta in volta si concretizza. Come nelle *Improvvisazioni* di Kandinsky, l'effetto estetico della sua opera è quello della freschezza e fragranza di un esercizio di creatività all'impronta, ancorché la singola opera – il singolo piano (ogni concreto dipinto raffigurante il pianoforte) – sia manifestazione del piano (il progetto, l'*habitus*, la pittura dei pianoforti). Come in Richter, inoltre, l'improvvisazione riguarda l'effetto estetico dell'interazione tra l'artista e la sua opera. Questa emerge qui e ora in modo autopoietico come effetto della creatività distribuita tra materiali, strumenti, forme, contenuti e l'*operari* formato e formativo a un tempo dell'artista stesso.

Questo rapporto con il *qui e ora* è l'aspetto situazionale della pittura di Gotti. Come nell'*urban sketching*, egli affida il suo gesto all'opportunità di un momento che accade, irripetibile, e al suo rapporto costitutivo e vitale con la raffigurazione e la sua duplice dimensione soggettiva e oggettiva. Facendosi tutt'uno con la configurazione pittorica della propria visione, Gotti presenta così prospettive che estendono e approfondiscono, variandola, l'*idea-forma* che prende vita in modo da generare prospettive diverse di un flusso stilistico unico e molteplice: come nelle variazioni di Cézanne sul *Mont Sainte-Victoire*. Ogni performance improvvisativa – ogni realizzazione pittorica – è la variazione *su/di* un tema, *su/di* un'abitudine espressiva ed estetica, che si configura, adattandosi plasticamente e ricreandosi inventivamente, proprio attraverso le e grazie alle attualizzazioni di cui essa è per altro verso guida e condizione generativa di possibilità¹⁵.

Ma non è tutto. Il piano di Gotti vive e fluisce nei suoi piani sempre nuovi eppure sempre tutti manifestazioni dell'idea che in essi vive, gene-

15. Sul tema delle abitudini estetiche, e sul rapporto vitalmente reciproco tra abitudine e improvvisazione, si indicano questi testi: A. Bertinetto, *Il senso estetico dell'abitudine*, in: «I Castelli di Yale – Annali di Filosofia», XI/1 (2023), pp. 31-57; Id., *Habits and Aesthetic Experience*, in: «Aisthesis», 17/1 (2024), pp. 61-78; Id., *Habits, Aesthetics, and Normativity*, in: «Aisthesis», 17/1 (2024), pp. 247-263.

randovi la propria identità attraverso le sue «ripetizioni creative». In questo modo i piani del piano e il piano attraverso i piani rivelano la formatività improvvisativa¹⁶ che anima altre importanti vicende della biografia pittorica di Andrea Gotti. Un esempio su tutti: *Papa Innocenzo X*. Così come le celebri versioni che di questo soggetto offre la pittura di Francis Bacon (1909-1992) improvvisano sull'ancor più celebre dipinto di Velázquez, il dipinto di Gotti improvvisa sull'improvvisazione appropriandosi creativamente di entrambi i suoi predecessori (figg. 33-34).

Mentre il ritratto di Velázquez mette a nudo il papa Pamphili, con un'espressività ruvida e diretta che ne rivela la perfida intolleranza e la ieratica e irremovibile rigidità, Bacon decostruisce il ritratto del pittore spagnolo, dialogando con esso per rovistare ancora più a fondo nella psiche del soggetto. Nella bocca spalancata in un'espressione di terrore e angoscia, dove si concentra l'energia disperata di un volto che sembra venire risucchiato dal vuoto del non senso, si rivela la vulnerabilità e la solitudine di un uomo schiacciato dal peso della sua carica sociale (proprio come teorizzava l'esistenzialismo di Sartre dal cui clima culturale Bacon traeva, almeno in parte, la sua ispirazione). *L'Innocenzo X* di Gotti è un *interplay* con entrambi i celeberrimi antesignani. È un'improvvisazione sull'improvvisazione. Essa emerge dal confronto tra Velázquez e Bacon. Rispondendo a entrambi, esibisce le possibilità dell'opera di Velázquez che Bacon non dice; e intravede, di contro, aspetti di Bacon che già animano Velázquez. Inquietudini carsiche corrodono dall'interno la statuaria inflessibilità e lo spietato rigore del Velázquez, esibendo un'altrettanto spietata e insieme beffarda ironia che non è solo tratto dell'espressione con cui il soggetto si rivolge all'osservatore, interpellandolo o forse piuttosto mettendolo in guardia e a nudo – così come a nudo il Papa stesso è messo dai tre pittori; ma è anche cifra, serissima, dell'atteggiamento pittorico di Gotti nei confronti dei due maestri e, d'altro canto, aspetto ineludibile della stessa arte dell'improvvisazione¹⁷. Perciò, forse questo il punto che più ci preme sottolineare, Gotti, con il suo contributo creativo, varia un tema che si fa, e disfà, attraverso le sue realizzazioni espressive: partecipa alla (de)generazione creativa di un *pattern* che vive *delle/nelle* sue alterazioni.

Torniamo quindi al filo conduttore di questo capitolo. Il *piano* di Gotti – il piano che è attraverso il flusso dei piani che, attualizzando situativa-

16. Per questa nozione rinviando a: A. Bertinetto, *Improvvisazione e formatività*, in: «Annuario filosofico», 25 (2009), pp. 145-174; Id., *Formatività ricorsiva e costruzione della normatività nell'improvvisazione*, in: *Improvvisazione oggi*, a cura di A. Sbordoni, LIM, Lucca 2014, pp. 15-28.

17. Cfr. E. Landgraf, *Improvvisation as Art*, Continuum, London 2011.

mente il gesto pittorico, creano una fluidità stilistica in continua variazione e in continuo approfondimento – esibisce allora anche le dinamiche della partecipazione sensibile e responsiva di Gotti alla (tras)formazione della storia dell'arte. Lo fa, come si è suggerito, rispetto alla pittura occidentale. Ma lo fa anche rispetto alla pittura orientale. Non soltanto per il procedimento poetico della spontaneità del gesto pittorico, di cui si diceva nelle pagine precedenti, ma anche per l'approfondimento e l'intensificazione dell'essenziale che accade in ogni successiva realizzazione. La forma, che comincia come presentazione dei tratti distintivi dell'oggetto, nel rituale di un gesto artistico che non si esaurisce nella configurazione cui mette capo, si fa sempre più esplicitamente rapporto: rapporto tra gesto (soggetto) e segno (oggetto), così come tra artista e spettatore. Diventa così esibizione di un coinvolgimento espressivo che, come nella sensibilità estetica orientale¹⁸, non ha terrore del vuoto. Al contrario, lo presenta, performativamente, come condizione dell'arte, anzi: come arte in quanto messa in forma della vita. Il piano (*l'habitus* progettuale) dilege fluido attraverso i piani (le singole raffigurazioni del pianoforte). Dilege nel vuoto che, rendendolo possibile e attuale, lo manifesta come energia vitale cui appartiene e partecipa. Il vuoto che si apre nel piano – il pianoforte che realizza la figura traendola dall'essenziale e nell'essenziale –, e che lo esprime, non è mancanza, ma un'esperienza che coinvolge insieme artista e osservatore attraverso il *gesto-segno* (cfr. cap. 2) che si manifesta nella linea che non racchiude uno spazio oggettivando un oggetto: piuttosto *evoca* un significato inesauribile dalla raffigurazione – così come la poesia non si esaurisce nella narrazione.

È il *gesto-segno* di una pittura che, consapevole della tradizionale maestria giapponese, grazie alla rituale ripetizione generativa volge verso il calligrafico. L'osservatore è così invitato a partecipare empaticamente al *piano* (come *habitus* progettuale e sua realizzazione nel/come pianoforte), risuonando con quel vuoto-energia in cui fluisce il *gesto-segno* di Andrea Gotti.

18. Sul tema cfr. G. Pasqualotto, *Estetica del vuoto*, Marsilio, Venezia 1992; L. Ricca, *La tradizione estetica giapponese*, Carocci, Roma 2015, pp. 177-184 e S. Vesco, *L'estetica del vuoto: l'universo in un cerchio*, in: «Ca' Foscari Japanese Studies», 21 (2022), pp. 59-81.

5. Arte e filosofia

Un certo scollamento tra filosofia e pratica artistica, così come la moltiplicazione delle estetiche speciali, sono sicuramente un sintomo della contemporaneità, di quella che Hegel chiama l'età della «prosa del mondo»¹. Tuttavia, sono anche indicazione, *ex negativo*, di una prospettiva di ricerca, di una direzione da riattivare e approfondire. Entrambe, filosofia e arte, devono riconoscere, ognuna con i propri mezzi, l'irriducibilità del reale, della vita, a rappresentazione. Se, nella contemporaneità, l'arte è o dovrebbe essere «disartizzata»², anche la filosofia deve comprendere la sua natura storica, il suo essere storicamente collocata e determinata. Oggi l'arte è davvero arte, quando comprende la propria impossibilità, l'impossibilità di esprimere un significato assoluto. Allo stesso modo, la filosofia è effettivamente filosofia, riflessione sulle condizioni e i limiti del sapere, quando comprende la crisi, la discontinuità, la differenza tra apparenza e realtà, tra esistenza e verità, tra il particolare e un universale che non può pretendersi tale.

Il tema del rapporto tra estetica e linguaggi artistici, tra filosofia e arte, deve essere riformulato a partire da questo sfondo aporetico: arte e filosofia – lo ripetiamo: ognuna con i propri mezzi – devono comprendere l'impossibilità della forma, di una forma definita e organica che da un lato incarni l'essenza dell'opera d'arte e che, dall'altro lato, strutturi un codice, un sistema, una logica. La forma è infinita non perché è assoluta, ideale, universale, ma perché è irriducibile a espressione o a concetto e, quindi, continuamente passibile di revisione, di correzione. Per questo, estetica e

1. Cfr. *supra*, cap. 3.

2. Cfr. G. Vilar, *Desartización. Paradojas del arte sin fin*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca 2010.

arte possono ritrovarsi l'una a fianco dell'altra soltanto assumendo come proprio oggetto l'eccedenza del reale, un punto opaco che non può essere pienamente illuminato, né pienamente rappresentato. È un elemento opaco e irriducibile che, peraltro, spinge entrambe a riflettere su sé stesse, sui propri strumenti, sulle proprie possibilità e i propri limiti. Esattamente quanto fa la pittura di Gotti.

Questa differenza, l'eccedenza irriducibile del reale, questo punto opaco che si sottrae sia all'arte che alla filosofia, libera una pluralità di forze espressive straordinaria che, peraltro, spiega molto bene l'eterogeneità e la ricchezza dell'arte contemporanea. Sul piano dell'estetica, allo stesso tempo, offre punti di riferimento solidi, anche se non universali, razionali, definitivi. L'arte che riflette su sé stessa suscita – con le parole di Gianni Vattimo – un «interesse» non più «solo casuale o soggettivo»³. È grazie a questa via riflessiva che l'arte, come quella di Gotti, «riesce a parlare sempre di più anche al di fuori dal mondo dei pittori e dei critici»⁴ e in particolare ai filosofi.

Sulla scia della pittura di Gotti, abbiamo insistito sulle nozioni di pratica performativa e di improvvisazione, la cui apertura prevede l'articolarsi dell'immagine secondo schemi, *pattern* e segni che ne costituiscono la struttura. Sono proprio queste nozioni che consentono di tenere assieme e dare solidità all'orizzonte del contemporaneo sia sotto il profilo teoretico che sotto il profilo della sua ricostruzione storica. Infatti, queste nozioni diventano centrali esattamente quando s'incrinano quelle forme, per lo più simboliche, che la modernità aveva cercato di rideclinare all'interno di una prospettiva completamente secolarizzata. Tra Hegel e Nietzsche, si afferma la consapevolezza di una differenza ineliminabile (e, anzi, costitutiva) tra esperienza e pensiero, tra realtà e conoscenza, che proprio il segno è chiamato a restituire, e non l'immagine che rappresenta: una filosofia della pittura che ruoti attorno alla «*depiction*» resterebbe in superficie. È una direttrice di pensiero che conduce, con Nietzsche, non solo alla piena consapevolezza che ogni pensare è «scrittura di segni (*Zeichenschrift*)»⁵, ma anche che tali segni sono inevitabilmente una semplificazione, l'oggettivazione di un vuoto che non può essere rappresentato, raffigurato, marcato. Secondo Nietzsche, noi produciamo segni e ci esprimiamo attraverso i segni per poter disporre di punti di orientamento e per avere memoria delle nostre esperienze. A partire da qui, ci illudiamo, poi, che a tali se-

3. Cfr. G. Vattimo, *Lettera*, cit., p. 20.

4. Ivi, p. 21.

5. Cfr. F. Nietzsche, *Frammenti postumi 1884-1885*, in: *Opere di Friedrich Nietzsche*, cit., vol. VII, tomo III, p. 181.

gni corrispondano cose che esistono, significati oggettivi, addirittura idee. Dimenticando motivazioni e ragioni storiche, finiamo per credere all'oggettività della «grammatica» che tiene assieme e regola questi segni: crediamo che questa grammatica incarni un insieme di regole, un ordine che sarebbe l'ordine delle cose⁶. Trasformiamo una «mera semiotica»⁷ in conoscenza di un ordine ontologico. Il nostro conoscere si inserisce nella realtà, ma senza ridurre un rapporto che rimane esteriore: a questo «apparato di astrazione e di semplificazione» facciamo corrispondere qualcosa che è, mentre invece possiamo dire tutt'al più che qualcosa significa⁸. I segni, e il pensare attraverso i segni, ci consentono di dar senso alle cose dopo aver preso coscienza di una differenza ineliminabile tra io e mondo, conoscenza e realtà. E proprio per questo non possiamo fare null'altro che affinare il nostro sistema di segni in modo tale che essi esprimano continuamente la differenza che ne sta alla base.

Come accennavamo, non basta tradurre il nostro conoscere nei termini di una semiotica. È necessario che tale semiotica non si irrigidisca in strutture, codici, paradigmi che riducono le incomponibilità che la motivano. Pensiamo ad alcune concezioni di «segno» che, facendo propria la lezione di Nietzsche, cercano di mantenere il più aperto e mobile possibile il sistema che costruiscono. È un segno pre-linguistico che richiama le possibilità che ogni linguaggio incarna ma riduce. Pensiamo, ad esempio, alla nozione di «segno» proposta da Deleuze, che lo intende come «intervallo», come una differenza «tra ordini diversi», che però consente (e promuove) la continua «comunicazione» tra di loro⁹. È un segno che marca la differenza tra livelli ontologici ed epistemologici, a partire da quello tra sapere e realtà, ma che li mette anche in rapporto e in movimento. Naturalmente, il segno oggettiva, trasforma in cosa l'intervallo. Questo è inevitabile. Tuttavia, la consapevolezza di tale inevitabilità permette, per quanto possibile, un pensiero che ricontestualizza costantemente i propri concetti e i propri schemi e un'arte che non si chiude in sé stessa, che non diventa forma e che non ostenta sé stessa.

È tuttavia Derrida che, prendendo in esame i disegni di Valerio Adami, declina questa prospettiva interpretativa del segno nei termini strettamen-

6. Cfr. F. Nietzsche, *Crepuscolo degli idoli, ovvero come si filosofa col martello*, in: *Opere di Friedrich Nietzsche*, cit., vol. VI, tomo III, p. 141.

7. Cfr. F. Nietzsche, *Frammenti postumi 1888-1889*, in: *Opere di Friedrich Nietzsche*, cit., vol. VIII, tomo III, p. 93.

8. Cfr. F. Nietzsche, *Frammenti postumi 1884*, in: *Opere di Friedrich Nietzsche*, cit., vol. VII, tomo II, p. 182.

9. Cfr. G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, trad. it. di G. Guglielmi, Raffaello Cortina, Milano 1997, p. 31.

te legati alla pittura. Come si osservava, il segno grafico inevitabilmente oggettiva e riduce la differenza, quel punto vuoto che sia la filosofia che l'arte sono chiamate a tematizzare. La natura prelinguistica di tale segno è anche pre-figurativa. L'artista è chiamato a marcare ciò che non può essere ridotto a segno. Deve essere consapevole di tale aporia, eppure deve esporsi. Derrida parla di un «limite» che è «condizione» del visibile e dell'invisibile: il «tratto» del disegno, del segno artistico, anche quando è un «grosso tratto nero», dà corpo a un limite che non è visibile¹⁰. L'attività del tracciare precede la dimensione del visibile, la anticipa, le è estranea. Quando l'artista traccia il suo segno, opera in un «intervallo» che precorre la visibilità, ovvero che si «sottrae alla vista»¹¹.

La pittura di Andrea Gotti si muove all'interno di questo paradosso lavorando soprattutto sull'intensità del segno. Il suo segno si alleggerisce, quasi scompare, per poi riemergere e rafforzarsi. Suggerisce una continuità che tuttavia non può essere raffigurata, che non può diventare figura. I suoi segni sono «lievi» e «aspri» perché si muovono all'interno di un'«invisibilità di fondo», all'interno dell'originario formarsi delle cose, della realtà, in quello spazio in cui dall'invisibile si passa al visibile¹². E, alla fine, proprio nella misura in cui il segno di Gotti si avventura tra visibile e invisibile, esso può anche rinviare al reale senza la pretesa di averne compreso e riprodotto una forma che in verità non esiste, perché rimanda a una realtà che è essenzialmente divenire. In altri termini, questo rimando al reale non confonde i piani; non fraintende, non scambia strutture di significato con strutture della realtà; non ricade nell'equivoco denunciato da Nietzsche, perché riconosce come propria realtà una materia in continua trasformazione.

Lo si è visto chiaramente nel caso del piano di Gotti. Il *piano* dipinto certamente attesta la realtà, il *piano* ontologico con il quale interagisce manifestandolo e conferendogli significato. Allo stesso tempo, tuttavia, questa operazione non fornisce un significato oggettivo, definito una volta per tutte, bensì apre il reale all'ambito del possibile, avviando un processo di continua e potenzialmente infinita rielaborazione delle componenti coinvolte: dal piano dipinto, al piano della realtà, al *piano* come progetto che unisce intenzioni e prospettive¹³. È sin troppo facile, a questo punto, richia-

10. Cfr. J. Derrida, *Pensare al non vedere. Scritti sulle arti del visibile 1979-2004*, trad. it. di A. Cariolato, Jaca Book, Milano 2016, p. 97.

11. Ivi, p. 177.

12. Cfr. M. Goldin, *Andrea Gotti*, in: Id., *Confini. Da Gauguin a Hopper*, catalogo della mostra, Linea d'ombra, Treviso 2025, p. 475.

13. Cfr. *supra*, cap. 4.

mare i «piani di immanenza» di Deleuze e Guattari¹⁴. Tuttavia, è proprio in questa direzione che si muove la pittura di Gotti: si colloca nello spazio di manifestazione del reale tenendo assieme (senza semplificare) la molteplicità dei suoi possibili significati e avviando così un processo di inesausta trasformazione e ridefinizione dei punti di riferimento trovati. Il nesso tra gli schemi (o «*pattern*») che portano a visibilità il reale e l'improvvisazione come pratica di ripresa e ricontestualizzazione di quanto portato a emersione, è strettissimo. L'irriducibilità della realtà a rappresentazione impone una continua e creativa riproposizione di tale scarto sia sul piano dell'espressione artistica, sia su quello concettuale.

Queste dinamiche non riguardano soltanto il versante dell'artista, ma anche quello del fruitore, dal quale la pittura di Gotti pretende molto. L'osservatore viene coinvolto in prima persona nel fluire dell'esperienza suscitata. Infatti, il fruitore non deve soltanto entrare in sintonia, accordarsi («*attuning*») a forme mobili e dapprima sfuggenti¹⁵. Fruire l'arte di Gotti significa certamente accedere a una nuova modalità di vedere, ma anche percepire aperture e incompiutezze e, pertanto, provare a immaginare esiti, sviluppi e implicazioni. Gli spazi di creatività esplorati dal fare artistico vengono restituiti all'interno del dipinto e messi a disposizione anche dell'osservatore. La fruizione qui richiesta si tende tra «*attuning*» e «*affordance*», tra l'accesso a un nuovo vedere percettivo e la necessità di integrare quanto rimane aperto.

L'interrogazione e la ricerca che stanno alla base della pittura di Gotti richiedono un'attenzione e una riflessione che, come abbiamo sostenuto in queste pagine, impegnano in profondità l'osservatore, ma senza irretirne il vedere. Le logiche creative dell'improvvisazione, seguite con grande consapevolezza e maturità dall'artista, coinvolgono il fruitore senza dettare o prescrivere idee definite e definitive. Riprendere, ripetere, rilanciare, rielaborare non significa riproporre significati ottenuti, ma rinnovare ogni volta di nuovo i margini di una ricerca che non ha mai fatto astrazione dal problema della realtà e del suo significato. La pittura di Gotti riesce perfettamente a comunicare all'osservatore questo stretto legame tra riproposizione e immanenza, tra ripetizione ed esperienza concreta. A differenza di molta arte contemporanea, l'arte di Gotti non intende stupire o provocare: ridiscute, riformula e riflette, piuttosto. Avventurarsi senza abbandonare, immaginare senza astrarre, rielaborare senza semplificare: è questo quanto suggerisce all'osservatore la pittura di Gotti.

14. Pensiamo soprattutto allo specifico nesso tra teoretico e pratico, tra «concetto» e «territorio», che riguarda anche l'arte; cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, trad. it. di C. Arcuri, Einaudi, Torino 2002, pp. 192-201, in particolare pp. 25-41 e 192-201.

15. Cfr. *supra*, cap. 1.

Immagini / Images



Fig. 1 - *Grand Piano I*, olio su tela, 200 × 230 cm, 1993 / oil on canvas, 200 × 230 cm, 1993



Fig. 2 - *Billiard 002*, olio su tela, 270 × 200 cm, 2002 / oil on canvas, 270 × 200 cm, 2002



Fig. 3 - *Billiard Table BJ798*, olio su tela, 100 × 130 cm, 2008 / oil on canvas, 100 × 130 cm, 2008



Fig. 4 - 长城 T. n5 (*Great Wall of China, T. n5*), olio su tela, 30 × 30 cm, 2008 / oil on canvas, 30 × 30 cm, 2008



Fig. 5 - 长城 *Chang Chen 3* (*Great Wall of China, Chang Chen 3*), olio su tela, 50 × 60 cm, 2009 / oil on canvas, 50 × 60 cm, 2009



Fig. 6 - 长城 *HT 1* (*Great Wall of China, HT 1*), olio su tela, 40 × 40 cm, 2015 / oil on canvas, 40 × 40 cm, 2015



Fig. 7 - *Banister 7*, olio su tela, 70 × 90 cm, 2025 / oil on canvas, 70 × 90 cm, 2025

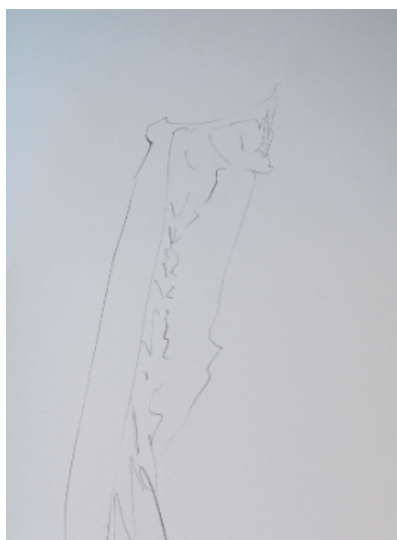


Fig. 8 - *Banister*, fotografia digitale, 2021 / digital photograph, 2021

Fig. 9 - *Banister 7*, pastello su carta, 27.5 × 21 cm, 2021 / pastel on paper, 27.5 × 21 cm, 2021



Fig. 10 - *Billiard Table SSEE 5*, olio su tela, 70 × 90 cm, 2005 / oil on canvas, 70 × 90 cm, 2005



Fig. 11 - *Billiard N1, Mongolia Interna*, fotografia su pellicola 35 mm, 2000 / 35 mm film photograph, 2000

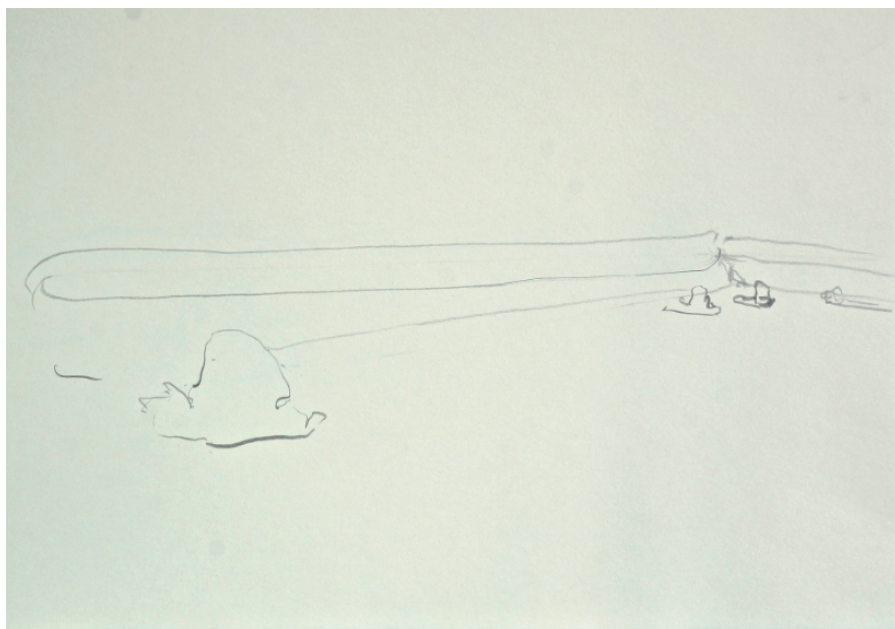


Fig. 12 - *Japanese Temple 4*, pastello su carta, 21 × 27.5 cm, 2015 / pastel on paper, 21 × 27.5 cm, 2015



Fig. 13 - *Japanese Temple Kyoto*, fotografia digitale, 2015 / digital photograph, 2015



Fig. 14 - *Koyasan 6.6*, olio su lino, 80 × 110 cm, 2015 / oil on linen, 80 × 110 cm, 2015



Fig. 15 - *Koyasan*, fotografia digitale, 2015 / digital photograph, 2015



Fig. 16 - *Koyasan 7.6*, olio su tela, 80 × 100 cm, 2015 / oil on canvas, 80 × 100 cm, 2015

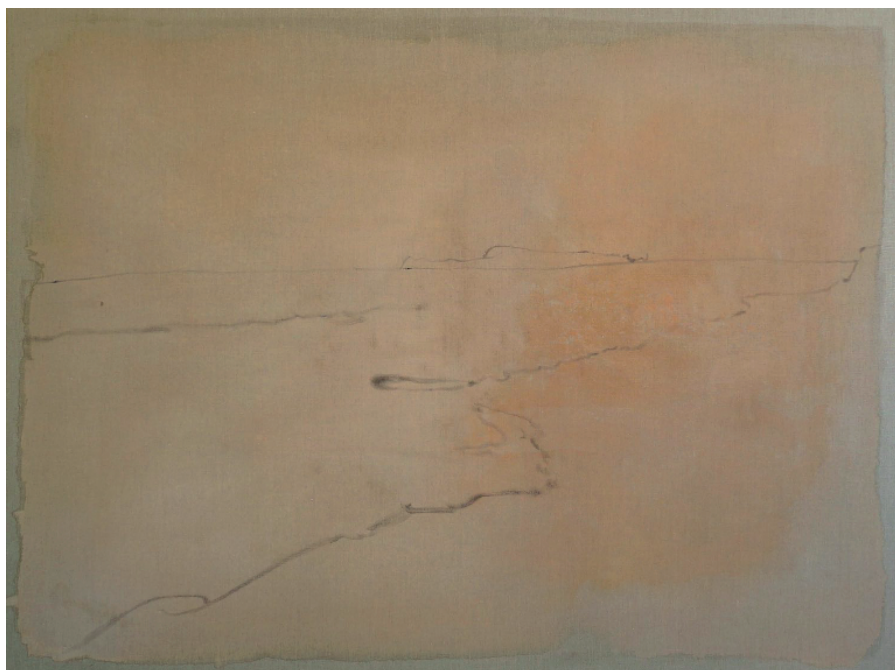


Fig. 17 - *Ocean Scape 1*, olio su lino, 150 × 200 cm, 2018 / oil on linen, 150 × 200 cm, 2018

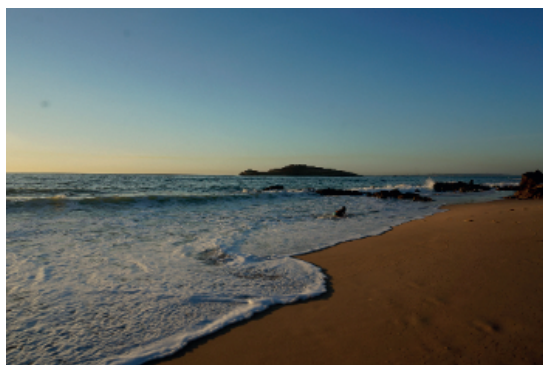


Fig. 18 - *Digital Photo on the Atlantic Coast of Alentejo*, fotografia digitale, 2018 / digital photograph, 2018

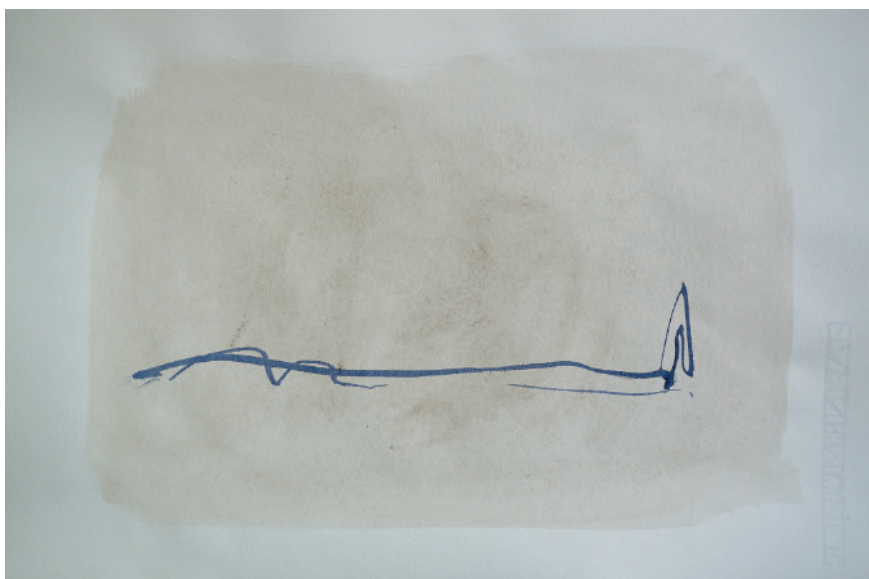


Fig. 19 - *Grand Piano D24*, acquerello su carta, 24 × 32 cm, 2025 / watercolor on paper, 24 × 32 cm, 2025

Fig. 20 - *Grand Piano SWJ 7*, acquerello su carta, 39 × 27 cm, 2025 / watercolor on paper, 39 × 27 cm, 2025



Fig. 21 - *Grand Piano R21*, olio su tela, 50 × 60 cm, 2009 / oil on canvas, 50 × 60 cm, 2009



Fig. 22 - *Billiard 7.4*, olio su tela, 60 × 80 cm, 2013 / oil on canvas, 60 × 80 cm, 2013

Fig. 23 - *Billiard 1.1*, olio su tela, 80 × 100 cm, 2005 / oil on canvas, 80 × 100 cm, 2005

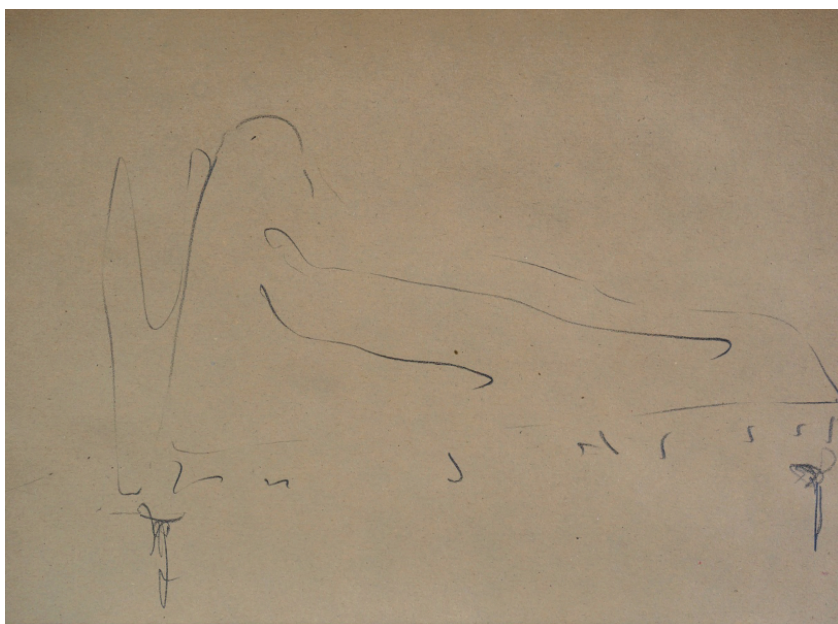


Fig. 24 - *Chinesischer Spiegel I*, olio su lino, 200 × 240 cm, 2015 / oil on linen, 200 × 240 cm, 2015

Fig. 25 - *Grand Piano n. 20*, dalla serie 8/19, pastello su carta, 39 × 42 cm, 2019 / pastel on paper, 39 × 42 cm, 2019

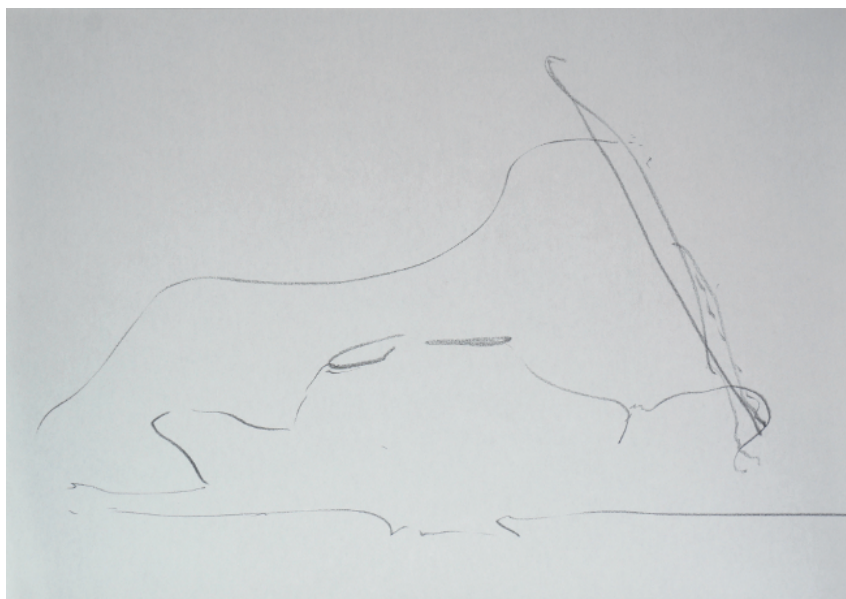


Fig. 26 - *Grand Piano FO 7*, pastello su carta, 30 × 42 cm, 2019 / pastel on paper, 30 × 42 cm, 2019



Fig. 27 - *Grand Piano JS 21*, pastello su carta, 29.5 × 21 cm, 2020 / pastel on paper, 29.5 × 21 cm, 2020



Fig. 28 - *Grand Piano, Sketch 1S*, pastello su carta, 21 × 29.7 cm, 2024 / pastel on paper, 21 × 29.7 cm, 2024

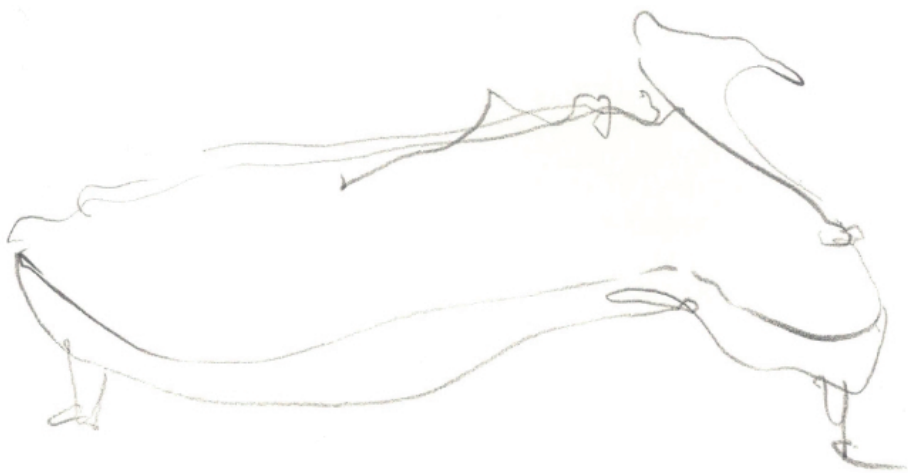


Fig. 29 - *Grand Piano, Sketch 2S*, pastello su carta, 21 × 29.7 cm, 2024 / pastel on paper, 21 × 29.7 cm, 2024



Fig. 30 - *Idf Grand Piano*, pastello su carta, 30 × 42 cm, 2025 / pastel on paper, 30 × 42 cm, 2025

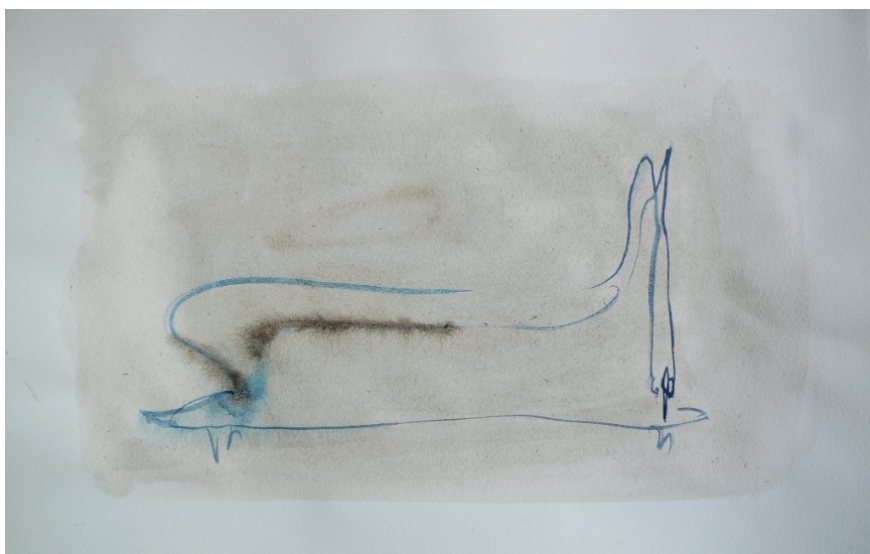
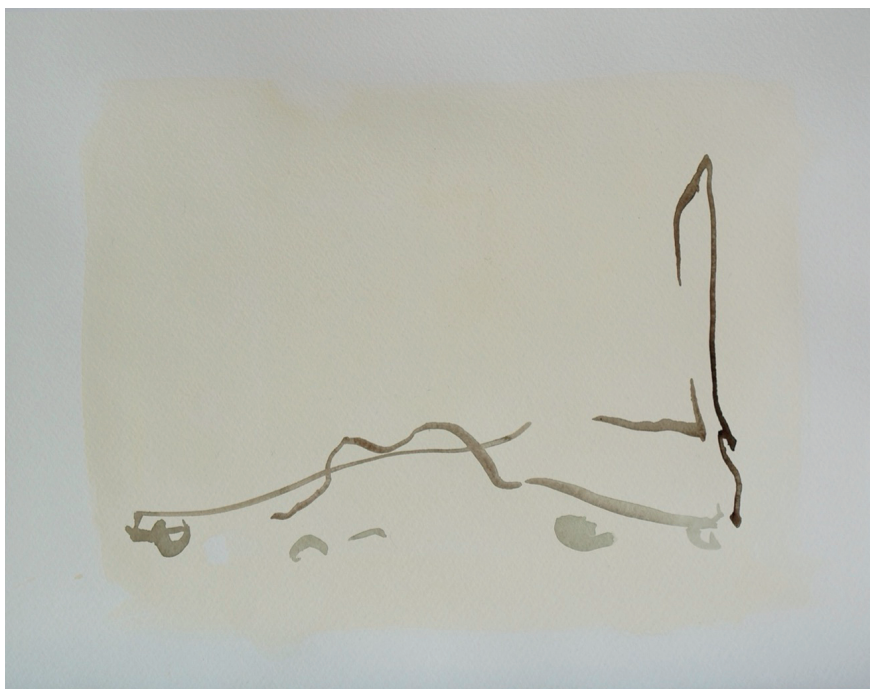


Fig. 31 - *Grand Piano V70*, acquerello su carta, 24 × 32 cm, 2025 / watercolor on paper, 24 × 32 cm, 2025

Fig. 32 - *Grand Piano SWJ 14*, acquerello su carta, 39 × 27 cm, 2025 / watercolor on paper, 39 × 27 cm, 2025



Fig. 33 - *Innocenzo X n. 5*, olio su tela, 230 × 200 cm, 2003 / oil on canvas, 230 × 200 cm, 2003



Fig. 34 - *Dettaglio della testa da Innocenzo X n. 5*, olio su tela, 230 × 200 cm, 2003 / detail of the head from *Innocenzo X no. 5*, oil on canvas, 2003



Fig. 35 - *Piano Anise*, olio su tela, 50 × 60 cm, 2014 / oil on canvas, 50 × 60 cm, 2014



Fig. 36 - *Grand Piano* F. Gulda, olio su lino, 200 × 240 cm, 2009–2020 / oil on linen, 200 × 240 cm, 2009–2020

Introduction.

The Philosophy of Painting Today

The contemporary philosophy of painting is still, to a large extent, dominated by a paradigm inaugurated by Ernst Gombrich and later developed within analytic philosophy by Richard Wollheim. In the 1960s, with *Art and Illusion*¹, Gombrich introduced a distinctly cognitivist turn in the reflection on images. Rejecting the idea that art – and painting in particular – is a direct imitation of reality, the Austrian art historian argued that pictorial representation depends on visual schemata and perceptual habits. The human eye is not innocent; therefore, we never see reality «as it is», but always through culturally transmitted and learned models. Artists do not copy the external world; rather, they adjust their perceptual hypotheses in response to it, through a process of *making and matching*. The painter's eye, in short, is governed by expectations and cognitive-perceptual schemata, and trained by conventions that allow us to recognize as «realistic» what is in fact the outcome of a stylistic exercise. Gombrich's theory of painting is therefore a theory of representation that, by bringing together the psychology of perception and art history, paved the way for the attention that, in more recent years, has been devoted to the mental, affective, and intentional processes involved in pictorial experience.

In this context, the analysis of the British philosopher Richard Wollheim is paradigmatic. Wollheim shifts the focus to the problem of *depiction*: how is it possible to see in a painting something other than the painted surface itself? The fundamental notion of his philosophy of painting is that of «*seeing-in*»². When we stand before a painting, we simultane-

1. E.H. Gombrich, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (1960), Phaidon Press, London 1984⁷.

2. See R. Wollheim, *Painting as an Art*, Thames & Hudson, London 1987.

ously see the coloured surface and the depicted image; indeed, we *see* the image *in* the coloured surface. Looking at a portrait by Rembrandt, for example, we see at once the brushstrokes and the face, the painterly material and the represented presence.

By emphasizing the *twofoldness* of pictorial experience, Wollheim distances himself both from perceptual realism – which regards the picture as a transparent window onto the world – and from illusionism, which interprets painting as a sensory deception. «Seeing-in» is neither a purely imaginative act nor a simple direct perception of reality: it is an intermediate mode, a perception intentionally organized by the painter, which makes painting a distinctive aesthetic object.

Wollheim's theory of *seeing-in*, a conception of the pictorial grounded in the problem of *depiction*, has dominated the contemporary debate, prompting both analytic and phenomenological philosophy of painting to investigate more deeply the mental mechanisms through which we articulate what Husserl called «image-consciousness»³. Robert Hopkins⁴, for instance, has emphasized the simultaneous awareness of surface and image, understanding *seeing-in* as a stable mode of perceptual consciousness, whereas Lambert Wiesing⁵ has defended the specificity of pictorial representation as the presence of something absent.

Other authors have questioned the universal validity of the *seeing-in* device. Dominic McIver Lopes⁶, in particular, has revived the idea that there is no single correct or natural way of *seeing-in* an image, since each pictorial tradition (Renaissance perspective, Byzantine iconography, Cubist painting, etc.) establishes its own rules of visibility and interpretation. What counts as a correct depiction is defined by a system of conventions, techniques, and perceptual norms that varies from one context to another.

In the Italian debate, it is important to mention the proposal advanced by Paolo Spinicci⁷, who has developed a systematic reflection on the status of the pictorial image within the phenomenology of perception. Spinicci also describes painting as a dual visual experience, but the two sides of

3. See E. Husserl, *Phantasy, Image Consciousness, and Memory* (1898-1925), trans. J.B. Brough, Springer, Dordrecht 2005.

4. See R. Hopkins, *Picture, Image, and Experience. A Philosophical Inquiry*, Cambridge University Press, Cambridge 1998.

5. See L. Wiesing, *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2005.

6. See D. McIver Lopes, *Understanding Pictures*, Clarendon Press, Oxford 1996; Id., *Sight and Sensibility. Evaluating Pictures*, Oxford University Press, Oxford 2005.

7. See P. Spinicci, *Simile alle ombre e al sogno*, Bollati Boringhieri, Torino 2008; Id., *La pittura e l'immagine*, Mimesis, Milan-Udine 2022.

this duality are, respectively, the sensible surface and physical object, and the figure that refers to a possible world. Painting plays with a regulated ambiguity between perception and imagination: drawing on Wittgenstein's *Philosophical Investigations*⁸, Spinicci notes that we certainly see something *as* something (and not only *in* something), yet without ever forgetting that what we see is an image. The force of painting lies precisely in this tension between presence and fiction, material reality and imaginary representation – «akin to shadows and to dreaming».

Although these proposals complicate the framework of *depiction* with innovative insights, others continue to explore the internal possibilities of *seeing-in* – and the question of how we see something *in* a surface continues to dominate the analytic philosophical landscape. But the analytic landscape is only a partial one. Parallel to the discussion on *seeing-in*, another perspective was gaining ground. In part, this development is connected to the *visual studies* movement – the network of research programmes which, beginning in the 1980s and departing from a critique of traditional iconology and art history, brought together Cultural Studies, semiotics, post-structuralism, and media theory to reflect on the new regimes of the visual (television, advertising, digital photography, cinema, the internet, artificial intelligence) that have radically transformed our relation to images.

It is no coincidence that authors such as William J.T. Mitchell and Gottfried Boehm – considered the founders of visual studies – spoke of a genuine «iconic turn» (*pictorial turn* or *ikonische Wendung*⁹). Setting themselves alongside, and even aiming to supplant, the «linguistic turn», Mitchell and Boehm affirmed a primacy of the visual over the logical-linguistic, calling for a radical rethinking of the entire encyclopedia of knowledge. The originary character of the visual, epistemologically speaking, would be an indispensable condition of our knowing – and also a resource: compared to language, the image would possess an added value of immediacy, truth, and communicability, the clarification of which could finally help us orient ourselves within the so-called «society of images». In this sense, rethinking the visual, clarifying the dynamics of images, and understanding their irreducibility to language would first and foremost yield a critical form of knowledge capable of giving new meaning to our

8. See L. Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, eds. P.M.S. Hacker and J. Schulte; trans. G.E.M. Anscombe, P.M.S. Hacker and J. Schulte, Wiley-Blackwell, Chichester-Malden MA 2009⁴.

9. See W.J.T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago 1994; G. Boehm, *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin University Press, Berlin 2014.

experience. Secondly, and more immediately, such clarification would have practical effects, enabling us to distinguish between images that convey genuine contents of truth (or that are aesthetically appreciable) and constructed images that instead convey partial or instrumental interests (starting with advertising)¹⁰.

This reconsideration of images and their internal logics has, inevitably, also involved art history and its methods of inquiry. Studies of visual culture as a set of social, perceptual, and material practices through which the world becomes visible and acquires meaning have had an impact on the philosophy of painting. Indeed, art historians such as Michael Baxandall¹¹ and David Freedberg¹² and theorists of visual culture such as Hans Belting¹³ and Horst Bredekamp¹⁴ have developed an approach according to which painting is not merely a vehicle of representation, but a visual agent endowed with its own materiality and efficacy. The image – even the pictorial image – *does* something: it affects our behaviour, contributes actively to human practices, and does so not only by means of its symbolic meanings, but through the embodied way in which those meanings are rendered. In this perspective, a painting does not simply «refer» to an absent object; it *acts* upon the viewer, producing affects, gestures, and social practices. Painting thus becomes a form of presence: a visual event that engages not only the mind but the body and the spatial situation of the spectator.

This issue remains at the centre of a vivid debate – also in Italy – which concerns all forms, modes, and media of visual experience. Here, however, our concern is to focus specifically on painting and the philosophical reflection on it. It is therefore appropriate, in this initial discussion, to include at least one further name: Gilles Deleuze. Especially in the 1980s, Deleuze reflected extensively on painting, reviving – at least within strands of aesthetics distinct from the analytic tradition, which tends to reduce the question of the pictorial to the mental modalities of image

10. For an overview of Visual Studies, see J. Elkins, *Visual Studies: A Skeptical Introduction*, Routledge, London-New York 2003, and – especially with regard to the German context – M. Hagelstein, C. Letawe (eds.), *Bildwissenschaft. Débats contemporains sur l'image*, Éditions Mimésis, Milan-Udine 2022.

11. See M. Baxandall, *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, Yale University Press, New Haven 1985.

12. See D. Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, University of Chicago Press, Chicago 1989.

13. See H. Belting, *An Anthropology of Images. Picture, Medium, Body*, Princeton University Press, Princeton-Oxford 2014.

14. See H. Bredekamp, *Image Acts. A Systematic Approach to Visual Agency*, De Gruyter, Berlin-Boston 2017.

perception – a different approach: one centred on the dimension of sense and truth creatively realized by painting. This approach, albeit with different methods and conceptual tools, had informed the reflections on painting of thinkers such as Heidegger, Merleau-Ponty, Gadamer, and Vattimo (to mention only a few leading figures of this otherwise diverse orientation).

The central concern of Deleuze's philosophy of painting is the genesis of the visible. In particular, in *Francis Bacon: The Logic of Sensation*¹⁵ and in the contemporaneous lectures on painting¹⁶, painting is no longer understood as a form of perceptual knowledge, but as a productive act in which thought itself manifests as matter in motion. Without entering into the full complexity of Deleuze's project, which is considerable also because of his technical vocabulary, it is nonetheless useful to outline some key aspects of his perspective. Indeed, it offers a conceptual orientation particularly well suited to probing the philosophical significance of Andrea Gotti's painting, which is the focus of this book.

The crucial point is that, for Deleuze, painting does *not* depict the visible world; rather, it *produces a field of visibility*. It does not communicate mental or intentional contents, but generates *sensations* – not subjective affections, but objective forces, vibrations of colour, movement, and intensity that strike the body and the gaze. Painting is an act of creating the visible itself. It does not show a world; it makes a world *happen* as image, opening new regimes of the sensible: it is thought become gesture, concept embodied in chromatic matter.

The central concept of this philosophy of painting is the «diagram». Every painting, according to Deleuze, begins from an act of de-composition: the painter must *break* form in order to allow matter to think. The diagram is this generative catastrophe – an ensemble of marks, smudges, strokes, deformations that interrupt the recognisable and open the canvas to the possibility of new figures. The diagram is neither a drawing nor a model, but a *dispositif* of forces, a zone of passage and transition in which painting frees itself from already-seen images. Only by traversing this chaotic phase can the canvas find that form which does not imitate the world, but opens a new field of visibility.

The painter must «dirty» the surface in order to escape the *cliché*, those perceptual routines sedimented and codified in vision that prevent

15. G. Deleuze, *Francis Bacon: the Logic of Sensation*, trans. D.W. Smith, Continuum, London-New York 2003.

16. See G. Deleuze, *On Painting. Courses, March-June 1981*, ed. D. Lapoujade, trans. C. J. Stivale, University of Minnesota Press, Minneapolis 2025.

the pictorial gesture from releasing its creativity. The diagrammatic gesture is therefore generative: painting truly begins where the worn-out image dissolves – the banal image of the circuits of commodity reproduction that saturate our perception and imagination on a daily basis (television and supermarkets, to be sure, but also many of the polished shopwindows of the art market).

The diagram coincides with a zone of indiscernibility, an operative *in-between*, an intermediate space in which it is no longer possible to distinguish figure from ground, form from matter, gesture from image. It is the very condition for the emergence of the visible: the place/non-place in which the painter merges with matter, matter becomes vision, and painting ceases to represent in order to begin to produce, to «figure»¹⁷. Here the canvas is transformed from a representational surface into a field of forces, a site where vision is no longer (only) distinction – first and foremost of figure and ground – but participatory immersion. The painter (and, through him, we as viewers) does not look *at* the work, but is *within* it: painting happens as a perceptual event that dissolves the distance between the eye and matter.

A few more words are required on the notion of the «*cliché*» and its relation to the gesture of non-painting¹⁸. As noted above, the *cliché* encompasses the entire repertoire of pre-formed images inhabiting the visual memory of painter and spectator alike: everything that has already been seen, everything that tends to repeat itself and, in doing so, prevents genuine seeing. Thus, before creating, the painter must free themselves from the *cliché*. To do so, painting must suspend itself in order to reinvent itself, and *non-painting* is precisely the moment in which painting is suspended: a gesture of withdrawal, of suspending figurative and narrative intention. This negative act or gesture is the very condition of creation. The starting point of painting is therefore not an idea (a vision), but an operative void. The pictorial act is always a process of de-creation and re-creation, in which the visible destroys itself in order to be created anew. Paradigmatic examples include the *clichés* from which Bacon forces himself to break free – the conventions of portraiture or the human figure – or Cézanne's dissolutions, in which form continually forms and de-forms within the ma-

17. The notion is the Italian rendering of the German term «*Bilden*», which in J. G. Fichte's philosophy of the image denotes the dynamic process through which plastic images (visual, conceptual, ideal) are produced – images capable of intervening transformatively in/on the world and in our representation of it. On this topic, see A. Bertinetto, *La forza dell'immagine*, Mimesis, Milan-Udine 2010.

18. See G. Deleuze, *Francis Bacon: the Logic of Sensation*, cit., pp. 86 ff.

teriality of colour. Painting, in short, is here a struggle against the habit of seeing.

It is therefore exercised as a *field of forces*, rather than as formal accomplishment. In Bacon, for instance, the figure is not a static object but a vibration – a tension of flesh and colour. The image does not depict; it is the immanence of force itself: the painting becomes an energetic plane in which matter and sensation, unfolding gesturally in colours, lines, and surfaces, meet and undo the hierarchies between subject and object. Intensities of affect – not representations of objects – are the materials of the painter's work. What guides it is a «rationality of feeling» that makes painting a non-discursive mode of knowledge, a pre-linguistic form of communication between canvas and body, matter and eye: a *logic of sensation*. This is why, for example, the engaged spectator is marvellously overwhelmed – swept up into the light become storm in Turner, or carried along by the line become flow in Pollock.

Thus, for Deleuze, a painting is never truly finished: it remains an ongoing process, an event that continues in the time of viewing. Painting is the *duration* of the visible: Cézanne does not paint the object «apple», nor its completed form, but rather the *time* of its appearing, the process through which the thing becomes visible as a field of forces that inscribe themselves in our sensing. Painting is, in short, a form of thought – an embodied thought: a gesture that, operating through colour, brings forth the emergence of a world. Every painting – every painting that is truly a painting and not a *cliché* – is an event, a site of metamorphosis where perception is continuously recreated.

Leaving a fuller conceptual examination of Deleuze's philosophy of painting to another occasion¹⁹, what matters for us here is understanding how this powerful philosophy of painting – rather than the theory of *depiction* – provides the conceptual paradigm for appreciating and grasping the *philosophical* import of Andrea Gotti's work. Yet Gotti's painting also offers a critical standpoint with respect to the very presuppositions of Deleuze's thought. Indeed, although Gotti exemplifies the *sense* in which painting is a «creation of the world», the «beginning of the world»²⁰ – his works – born of a sensing that becomes material gesture (and gestures themselves), and in which appearing happens – certainly challenge the *clichés* of vision in order to open the field of visual (and affective) forces; but they do not dismiss *clichés* altogether. On the contrary, Gotti engages with

19. See the forum *Deleuze e la pittura*, in: «aut aut», 406 (2025).

20. G. Deleuze, *On Painting. Courses, March-June 1981*, cit., p. 8.

the force of habit, traversing it and exercising it, thereby revealing not only its compulsive, blinding mechanicality but also the creative plasticity that a conscious use of habit can release when habit (the *cliché*) is revisited, revised, and re-inhabited each time through the lived sensation of the specific moment in which the painting comes into appearance. Thus, whereas Deleuze sees the destruction of the *cliché* as the condition of pictorial creation, Gotti subjects the *cliché* itself to the logic of sensation, showing how it contributes to the dynamics of a form that, by virtue of its force, does not end in the painting but begins from it – and within it. In short, to recall Gianni Vattimo's reading of Heidegger, in Gotti's painting *truth sets itself into work* as the opening of a world: in his canvases we do not see forms, but – with them – we see the *forming*, inexhaustible, of the visible.

The name of Gianni Vattimo is not mentioned by accident. The philosopher of the «*pensiero debole*» played a mayor role in the biography of the Turin-born painter, long resident in Berlin. He immediately recognized in Gotti the fibre of an artist capable of presenting in his works events of truth as openings of meaning – that is, as occasions for the transformation of experience²¹. Vattimo emphasised the interrogative capacity of Gotti's paintings, their ability to raise a «question»²² that overlaps with the attitude and the task of philosophy itself. He grasped that Gotti's work takes as its ultimate object the very meaning of painting, of making art, of the artistic experience – from the standpoint of both the maker and the viewer. And there is good reason to think that, had Deleuze encountered Gotti's work, his assessment would not have been much different.

Moreover, during his formative years Gotti engaged with the languages of Abstractionism and Informalism (Rothko and De Kooning), as well as with forms of painting that, relying especially on the line, position the image between reality and appearance, between reality and memory (Varlin, for instance). It is during this period that the series devoted to the billiard table and the piano – symbolic objects in his work – take shape. From the very beginning, they assume the function of poetically expressing and measuring the margins and possibilities of existence. In the nine years between China and Japan, Gotti's study of classical Chinese painting led him to construct suspended visual spaces that push the pictorial mark to the threshold between the visible and the invisible. Visiting museums and

21. See G. Vattimo, *Lettera*, in: *Andrea Gotti. Opere 1991-2001*, Linea d'ombra Libri, Conegliano 2001, pp. 19-21; Id., *Untitled*, in: *Object Cast. An Immersive Installation of Objects and Sounds (Andrea Gotti + FM3)*, ed. B. Leanza, Emak Mafu, Beijing 2006, pp. 10-11.

22. G. Vattimo, *Lettera*, cit., p. 20.

collections throughout China, he had the opportunity to observe closely the masterpieces of the Yuan and Southern Song dynasties, deepening his understanding of spatial construction and conceptions of perspective. The series dedicated to the Great Wall – whose formal aspects we will later reconstruct – is likely the one that most powerfully expresses his activity during this period. Gradually, by deepening these points of reference, Gotti's inquiry into the conditions of painting moves ever further into precisely those spaces of *non-painting* of which Deleuze speaks.

The reflections collected in this volume originate from the discussion that followed Andrea Gotti's presentation of his work within the ART (Aesthetics Research Torino) philosophy seminar at the University of Turin on February, 28th 2023. On that occasion – a fortunate coincidence, given a chance encounter with Gianni Vattimo shortly beforehand – we discussed the content of Gotti's paintings (the Pope, the billiard table, the piano, the Great Wall of China...) in relation to the possibility – or impossibility – of form: a problem that Gotti re-poses again and again – and always in different ways. Indeed, as noted above, Gotti's art reaches beyond what it depicts in order to probe the possibilities of painting – painting *as* possibility. It is precisely this turning outward, this bending back upon itself, that makes his art compelling not only to those who love painting but also to those who care about philosophy. Our hope is that this book of philosophy of art, devoted to Andrea Gotti's painting also *as a philosophical gesture*, may have something to say to both.

The first chapter, drawing on the thought of major figures of modern and contemporary aesthetics (from Hegel to Heidegger to Merleau-Ponty) and on the paintings they take as privileged objects (from seventeenth-century Dutch painting to Van Gogh and Cézanne), outlines the horizon within which Andrea Gotti's art is situated. This horizon is shaped by a conception of painting as a *pattern* that, while lifting itself above a merely mimetic relation to concrete reality, succeeds in manifesting that reality and bringing it to visibility. In this sense, Gotti's objects (the piano, the billiard table, etc.) transform the everyday context with which we ordinarily associate them and become instruments for a genuine vision of the real and for the construction of the meaning of reality. They become schemata (not fixed figures or forms) and thus call for performative and improvisational practices that repeatedly thematize the shifting boundary between the visible and the invisible. The second chapter highlights the consequences of this perspective for the concept of the image, which, within such a theoretical horizon, takes on a logically and ontologically aporetic status – a status whose limits and expressive possibilities Gotti's painting powerfully reveals.

The third chapter shows the gap that opens up between the notion of image (as elaborated by Gottfried Boehm) and the notion of schema (especially as developed by Gombrich). By tracing the references to Eastern aesthetics present both in Gotti's painting and in Gombrich's work, the chapter shows how Gotti moves within this second direction, above all by working on the *line* – which gradually becomes the decisive element of his art. The references to Eastern art and aesthetics are fundamental in his painting; for this reason, the fourth chapter revisits them to show how the practice of improvisation makes it possible not only to recover various resources from the past but, above all, to open oneself to the search for new meanings. The piano, one of the symbolic objects most frequently taken up and reinterpreted by Gotti, proves to be an emblem of an ever-renewed projectuality and inquiry.

The final chapter introduces several distinctions concerning the relation between art and philosophy, between artistic practice and aesthetic reflection, as prompted by Gotti's painting. Insofar as his work investigates the possibilities of art by exploring the relation between reality and its manifestation, philosophy and art meet on common ground: the field defined by a reflection on the irreducibility of the real both to concept and to rigid form²³.

23. The present work is the result of a collaboration and of a shared development of both content and interpretative perspectives. Regarding the authorship of the chapters, Alessandro Bertinetto wrote the Introduction and Chapters 1 and 4, while Simone Furlani wrote Chapters 2, 3, and 5. We would like to thank Dr. Tamar Levi, who oversaw the editing of the volume.

1. *The Sense and Significance of Art*

Against Plato's verdict on the deceptive and illusory nature of art, other philosophers – Heidegger, Gadamer, Vattimo, Deleuze, and others – have instead maintained that it is precisely art that allows us truly to see things, to gain access to the sense, or the truth, of reality, including its most ordinary and everyday aspects, and to grasp the meaning of human experience. When successful, art enables us to penetrate reality itself and to see it as it really is. Regardless of whether one acknowledges in artistic creation a playful dimension, art – even as play – possesses the power to render visible what otherwise remains unseen. As Klee famously said, art «makes the invisible visible»¹, or, to borrow Novalis's words, it is a «presentation of the unrepresentable»². In this sense, art – here we will refer primarily to painting – not only shows us something we do not see, but creatively configures a reality to be seen, as Deleuze has taught us³.

The claim advanced in this chapter is that this power of art is exercised with great force and incisiveness precisely where artistic representation seems to dissolve into the insignificant folds of ordinary life. When art succeeds in thematizing the ordinariness of things as and in the manifestation of human forms of life, it reveals to us how we see the world: a world that we shape and by which we are, in turn, shaped. In doing so, by mobilizing our sensibility, art displays meaning.

1. P. Klee, *Creative Confession*, in: *Creative Confession and Other Writings*, ed. M. Gale, Tate Publishing, London 2013 (Kindle ed.).

2. Novalis, *Novalis Schriften*, Kohlhammer, Stuttgart 1960 ss., p. 685.

3. G. Deleuze, *On Painting. Courses, March-June 1981*, cit.

1. The Expressive Truth of Art

Hegel articulated this idea through his conception of art as the «the pure appearance of the Idea to sense»⁴. Among the pages of his *Lectures on Aesthetics* where this notion is most clearly developed are those devoted to seventeenth-century Dutch painting. Precisely in works that appear to exhibit nothing of particular spiritual, symbolic, or otherwise «elevated» value, we find one of the deepest expressions of the human – of human existence in its everyday busyness. But let us recall in full the exemplary Hegelian prose⁵:

Here the subject-matter may be quite indifferent to us or may interest us, apart from the artistic presentation, only incidentally, for example, or momentarily. In this way Dutch painting, for example, has recreated, in thousands and thousands of effects, the existent and fleeting appearance of nature as something generated afresh by man. Velvet, metallic lustre, light, horses, servants, old women, peasants blowing smoke from cutty pipes, the glitter of wine in a transparent glass, chaps in dirty jackets playing with old cards – these and hundreds of other things are brought before our eyes in these pictures, things that we scarcely bother about in our daily life, for even if we play cards, drink wine, and chat about this and that, we are still engrossed by quite different interests. But what at once claims our attention in matter of this kind, when art displays it to us, is precisely this pure shining and appearing of objects as something produced by the spirit which transforms in its inmost being the external and sensuous side of all this material. For instead of real wool and silk, instead of real hair, glass, flesh, and metal, we see only colours; instead of all the dimensions requisite for appearance in nature, we have just a surface, and yet we get the same impression which reality affords. In contrast to the prosaic reality confronting us, this pure appearance, produced by the spirit, is therefore the marvel of ideality, a mockery, if you like, and an ironical attitude to what exists in nature and externally. [...] In this ideality, art is the middle term between purely objective indigent existence and purely inner ideas. It furnishes us with the things themselves, but out of the inner life of mind; it does not provide them for some use or other but confines interest to the abstraction of the ideal appearance for purely contemplative inspection.

Similarly, through the famous example of a painting by another Dutch artist – this time from the nineteenth century – Van Gogh's depiction of a pair of shoes, Heidegger presents his idea that art is the origin of truth,

4. G.W.F. Hegel, *Aesthetics. Lectures on Fine Arts*, translated by T.M. Knox, Oxford University Press, New York 1988², Vol. I, p. 111.

5. Ivi, pp. 162-163.

insofar as it sets truth into work. The passage is well known and widely cited⁶:

We shall choose a well-known painting by Van Gogh [...]. What is there to see here? Everyone knows what shoes consist of. [...] Such statements, no doubt correct, only explicate what we already know. The equipmental quality of equipment consists in its usefulness. But what about this usefulness itself? In conceiving it, do we already conceive along with it the equipmental character of equipment? In order to succeed in doing this, must we not look out for useful equipment in its use? The peasant woman wears her shoes in the field. Only here are they what they are. They are all the more genuinely so, the less the peasant woman thinks about the shoes while she is at work, or looks at them at all, or is even aware of them. [...] From Van Gogh's painting we cannot even tell where these shoes stand. [...] A pair of peasant shoes and nothing more. And yet.

From the dark opening of the worn insides of the shoes the toil some tread of the worker stares forth. In the stiffly rugged heaviness of the shoes there is the accumulated tenacity of her slow trudge through the far-spreading and ever-uniform furrows of the field swept by a raw wind. On the leather lie the dampness and richness of the soil. Under the soles stretches the loneliness of the field-path as evening falls. In the shoes vibrates the silent call of the earth, its quiet gift of the ripening grain and its unexplained self-refusal in the fallow desolation of the wintry field. This equipment is pervaded by uncomplaining worry as to the certainty of bread, the wordless joy of having once more withstood want, the trembling before the impending childbed and shivering at the surrounding menace of death. This equipment belongs to the *earth*, and it is protected in the *world* of the peasant woman. From out of this protected being the equipment itself rises to its resting-within-itself.

It is not particularly significant that Heidegger rather incautiously identified the shoes depicted in the painting as those of a peasant woman, whereas they were in fact the shoes of the Dutch painter himself. On this matter, Derrida has already pointed out that what is at stake is not the accuracy of an objectual attribution, but rather the capacity of the pictorial image to set an interpretation in motion – an interpretation capable of disclosing aspects of the meaning of human life⁷. It is not, in short, merely a question of beautiful appearance – or, better said, the beauty of appearance does not concern only formal play, but its disposition to move the viewer

6. M. Heidegger, *The Origin of the Work of Art*, in: *Basic Writings: From Being and Time (1927) to The Task of Thinking (1964)*, ed. D.F. Krell, trans. A. Hofstadter, HarperSanFrancisco, San Francisco 1993², pp. 139-212, here p. 158 ff.

7. J. Derrida, *The Truth in Painting*, trans. G. Bennington and I. McLeod, The University of Chicago Press, Chicago 1987, p. 9.

emotionally, awakening empathy, that is, to *resonate with* and *through* the image, which reveals something of the viewer themselves. The point, rather, is that in the painting the shoes are removed from every function and ordinary significance, and, as Gaetano Chiurazzi has written, precisely for this reason they «open up the experience of difference – of a disquieting difference: that between absence and presence, non-sense and sense, being-a-means and being a *mere thing*»⁸.

In art – and specifically in the pictorial image – the human being thus perceives aspects of their own existence and of the way in which they confer sense upon it: in the painting we see ourselves depicted. For this reason, moreover, when art succeeds, it affects us, it shakes us; and this effect arises not only when the work does not leave us indifferent, but also when it gives rise to aesthetic pleasure. Pleasure does not, in fact, derive from the mere contemplation of the work, but emerges from the involvement to which it calls us – from the way it solicits our *attunement* with the world.

This involvement, which the work – not merely as an object but as an experiential activation of expressive character – both requires and sets in motion, is not limited to opening up a perspective on the world. Rather, it entails *undergoing an experience of the world with and through the painting* – or through the performed music, or the sculpture, or the literary or poetic text, or the theatrical representation, and so forth. The work succeeds, in short, when through it we undergo an experience of the world – an experience in which we bring to expression ourselves.

In this sense, when art lingers on aspects of the world – even in its most ordinary and everyday configurations – by *re-presenting* them, what we normally take for granted and given – the things in their everyday consistency and average use, as Heidegger would have said – is suspended precisely through the way in which it is brought to appearance. In this way, art makes us see *how* we see; it brings vision itself to light. That is, it gives expression to our way of seeing the world. This could be taken as a particular inflection of Klee's aforementioned maxim that art makes the invisible visible – since, ordinarily, we do not see vision (perception) itself, but only *through* it.

Merleau-Ponty, as is well known, grasped this expressive power of art and its capacity to elicit aesthetic experience above all through the example of Cézanne and his paintings of the Provençal mountain Sainte-Victoire. Each of these paintings brings to manifestation the painter's gaze

8. G. Chiurazzi, *Scrittura e tecnica. Derrida e la metafisica*, Rosenberg & Sellier, Torino 1992, pp. 162-163 (our translation).

– his way of giving expressive form to things – allowing us to perceive how we ourselves gain access to the world through perception. To use Merleau-Ponty's own words, art is «a process of expressing. [...] The artist is the one who arrests the spectacle in which most men take part without really seeing it and who makes it visible to the most "human" among them»⁹. Vision takes place *in* things, yet only through the resonance they evoke in us.

Quality, light, color, depth, which are there before us, are there only because they awaken an echo in our body and because the body welcomes them. [...] Light, lighting, shadows, reflections, color, all the objects of his quest are not altogether real objects; like ghosts, they have only visual existence. In fact they exist only at the threshold of profane vision; they are not seen by everyone. The painter's gaze asks them what they do to suddenly cause something to be and to be this thing, what they do to compose this worldly talisman and to make us see the visible [...] ¹⁰.

The everyday relation to reality, grounded in functional and instrumental connections, is thus suspended in order to reveal the power of perception to activate itself through interaction with the objects that elicit it and within the environment in which it operates. In this sense, art succeeds when, by appealing to the contribution of the viewer, it brings to expression the *becoming of forms* rather than confronting us with the static structure of an object meant for use as an instrument.

Andrea Gotti's painting offers a paradigmatic example of this articulation of the truth of art as the power to bring to expression the becoming of forms and our way of *perceiving-with* the world. The objects of his painting – the themes of his representations – are figurative constellations (for example, pianos or billiard tables, figs. 1-3) that, on the one hand, recall objects of everyday life, and on the other, once suspended from their functionality (whether performative or playful), become expressive gestures, energetic configurations. By manifesting the formation of appearing within the image, they confront us with the way we see reality, as we enter into attunement with it. By abstracting objects from space and time, while delivering them to the image – an image that marks its own processual character and the *flow* of its gestation –, the painting manifests the

9. M. Merleau-Ponty, *Sense and Non-Sense*, ed. H.L. Dreyfus and P.A. Dreyfus, Northwestern University Press, Evanston 1962, pp. 17-18.

10. M. Merleau-Ponty, *Eye and Mind*, in: *The Primacy of Perception and Other Essays on Phenomenological Psychology, the Philosophy of Art, History and Politics*, ed. J. M. Edie, Northwestern University Press, Evanston 1964, pp. 159-192, here pp. 164 ff.

everydayness of the object in its expressive meaning; that is, through the way in which the perception of the observer is invited to perceive its own unfolding. Gotti's paintings are therefore *aesthetic affordances*¹¹: they present invitations to correspondence, to an *attuning* with the environment, to a resonant synchronizing with the phenomenon that brings to light (in the genuine sense of the expression) its own appearing, and does so by finding balance within the play of elements composing the pictorial scene. For example, the various versions of the piano balance, in different ways and from different perspectives, the legs, the music stand, the soundboard, and the keyboard, both in relation to each other and to the background; the billiard table, for its part, gathers tension between the playing surface and the rails, the legs and the background from which it emerges – or into which it recedes – depending on the individual *takes*. Furthermore, the materials employed contribute to the specific character of the image, its dynamics, and its meaning: in particular, the freshness of watercolor and the spontaneity of charcoal clearly differ from the material density of oil paint. Finally, the dimensions of the works add to the ever-changing expressive quality of the image: the grandeur of the large-format piano canvases contrasts with the delicate incisiveness of the A4 sheet, often used as the initial sketch on which the former compositions are based.

In short, just as Cézanne returned again and again to the theme of the mountain, Gotti's motifs are revisited on different occasions, each time offering a particular expressive nuance corresponding to the specific gesturality that generated the individual work: a gesturality that is always dif-

11. It is worth clarifying that by «affordance» one does not mean merely an opportunity offered by the environment, but rather the emergent result of mutable and dynamic relations among objects, organisms, and environment (J.J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception* (1979), Psychology Press, London-New York 2015). An affordance is therefore *aesthetic* when it elicits and sustains an aesthetic experience, activity, or attitude. It does not simply promote the suspension of practical involvement by arousing a contemplative stance – as M. Brincker seems to suggest (M. Brincker, *The Aesthetic Stance – On the Conditions and Consequences of Becoming a Beholder*, in: A. Scarinzi (ed.), *Aesthetics and the Embodied Mind: Beyond Art Theory and the Cartesian Mind-Body Dichotomy*, Springer, Dordrecht 2014, pp. 117-138) – nor is it merely a stimulus for performative engagement (an idea explored by Shaun Gallagher, *Performance/Art. The Venetian Lectures*, Mimesis International, Milan-Udine 2021). The proposal advanced by Vara Sánchez is thus particularly promising. According to Sánchez, affordances are aesthetic when they produce an affective influence that is at least partially unpredictable and unexpected – one capable of stimulating a (re)articulation of one's own narrative self. See C. Vara Sánchez, *Enacting the Aesthetic: A Model for Raw Cognitive Dynamics*, in: «Phenomenology and the Cognitive Sciences», 21/2 (2021), pp. 317-339; Id., *What Do Aesthetic Affordances Afford?*, in: «Enrahonar. An International Journal of Theoretical and Practical Reason», 69 (2022), pp. 67-84.

ferent – because it results from a concrete and tensional encounter between the painter and his work, between the work as a whole and the elements of its figurative composition, between form and material. Yet this gesturalità is organized into embodied behavioral patterns, assimilated to the point of enabling the painter to release his performative creativity in the mode of *flow* – that is, as an optimal experience of performative *attuning* with his situation¹². In this way, Gotti gives expression to his way of seeing the world and enables viewers to see his way of seeing the world – and to see it as capable of shaping phenomena.

In this regard, it is worth turning to an idea of the founder of philosophical phenomenology, Edmund Husserl. According to Husserl, the aesthetic experience activated by art is analogous to the theoretical work of the phenomenologist, because it consists in bracketing objects and their worldly functions in order to bring to expression their very appearing. Building on this idea – outlined in his famous letter to Hofmannsthal¹³ – other authors associated with the phenomenological school, notably Hartmann and Sartre, developed the notion of aesthetic experience as an experience of *de-realization*, an opening of an ontological domain distinct from that of empirical reality¹⁴. Now, to claim that this thesis simply conceives the aesthetic as the realm of the fictional is reductive. To interpret the *de-realizing* or *de-realizational* dimension of art as the opening of a fictional space would be reductive, first of all, because not all art is fictional. But secondly, it would also be reductive because such a view seems to have the unfortunate consequence of confining art to an ontologically inert dimension, depriving it of the capacity to possess, configure, and elicit meaning. In other words, it would seem to exclude from art precisely that truth-bearing dimension discussed at the beginning of this chapter. The *de-realizing* character of the aesthetic – and of art as the sphere in which aesthetic experience is activated – must therefore be understood in a different sense.

12. On the notion of «flow» see. M. Csíkszentmihályi, *Flow: The Psychology of Optimal Experience*, Harper Perennial Modern Classics, New York 2008.

13. E. Husserl, *Letter to Hofmannsthal* (Göttingen, January 12th, 1907), trans. S.O. Wallenstein, in: «SITE», 26-27 (2009), p. 2.

14. J.P. Sartre, *The Imaginary: A Phenomenological Psychology of the Imagination*, rev. by A. Elkaïm-Sartre, trans. J. Webber, Routledge, London-New York 2004; N. Hartmann, *Aesthetics*, trans. E. Kelly, De Gruyter, Berlin-Boston 2014.

2. Gotti and the Aesthetic Truth of the Everyday

To begin unraveling this crucial juncture, the work of Andrea Gotti offers fundamental insights. In the twentieth century, artistic movements such as the Dadaist *ready-made* and Pop Art brought to prominence the idea that everyday reality itself – in its most obvious, evident, and common objects and imaginaries – could not only become a theme of art (which, as we have seen, would hardly be new), but could also, in a sense, offer the artist a resource for concealing art – understood as a specific form of intentional human agency¹⁵.

For the creative approach of the artists associated with these avant-garde movements, the everyday seems to display an aesthetic dimension sufficiently rich to render the fictionality of artistic semblance superfluous for aesthetic experience. In the aesthetics of Pop Art and Dadaism, the everyday replaces fiction and imposes itself upon the artist, who is no longer called upon to construct imaginary worlds, but rather to select portions of reality and present them as they are to the aesthetic experience of the viewer. Undoubtedly, this act of selecting reality does not exclude – and indeed presupposes – a considerable degree of creative imagination. In this regard, paradigmatic – and still, more than a century later, culturally emblematic – is the performative act by which Duchamp took an ordinary urinal, turned it upside down, signed it with a false name, gave it a title, and exhibited it in an art gallery. The various operations conceived and executed by the artist are undoubtedly the result of an inventiveness steeped in creative imagination; but the crucial point is that the artist does not manipulate material by means of tools, as a sculptor might work stone with a chisel or a painter apply pigment to canvas to generate figures and images. Rather, a pre-formed material is re-signified through the act of exhibition and through the paratextual operations that accompany it¹⁶. The aesthetic experience thus generated concerns the *de-realization* of the everyday object achieved through its decontextualization.

In Pop Art something rather different occurs. The aesthetic dimension of everyday life – advertising signs, comic strips, commercial packaging, and so forth – is brought to the foreground as an aesthetically symbolic ci-

15. P. D'Angelo, *Sprezzatura: Concealing the Effort of Art from Aristotle to Duchamp*, Columbia University Press, New York 2018.

16. On the «*ready-made*» as a practice of re-signification, see A. Bertinetto, *La paradoja de los indiscernibles y la improvisación artística*, in: S. Castro, F. Pérez Carreño (eds.), *Arthur Danto and the Philosophy of Art*, Editum, Murcia 2016, pp. 183-201.

pher of contemporary society, marked by consumerism, the aestheticization of reality, and the intermingling of art and entertainment. Although, unlike Duchamp, the artist is often materially active here, working *with and on* matter, their expressive contribution consists in absorbing the predominant aesthetic atmosphere of capitalist Western culture and, usually without excessive critical distance, appropriating it and returning it to the viewer. The viewer is thus enabled to perform a reflective perception that focuses on the diffuse aesthetics in which they are ordinarily immersed: ordinary aesthetic habits are, so to speak, placed before the very eyes of those who normally enact them unreflectively.

Gotti's painting, however, does something quite different. The objects – common and typical of everyday experience – that the painter's gaze selects are certainly decontextualized from the conditions of their habitual use; yet they are then received not as already laden with a predefined aesthetic dimension, but as a task – both perceptual and cognitive – addressed first of all to the painter, in an ongoing confrontation with the material gestuality that the aesthetic force of form simultaneously demands and makes possible. But this task is also addressed to the viewers: in the pictorial image, the objectual figure is a form that tends toward the force from which it arises, and thus presents an *affordance* through which, in observing it, one exercises *attuning* between self and world¹⁷.

The forms of the pictorial objects chosen by Gotti – exemplarily, the piano, the billiard table, Velázquez/Bacon's *Innocent X*, and the Great Wall – are manifestations of the appearing of objects to perception, which configures them through the synergy of hand and eye. Precisely in this sense, the *de-realization* that supports the setting-into-work of truth and that takes place in the aesthetic experience of *attuning* between self and world is not simply fictional. It is neither a reproduction, nor a representation that transfers into the space of fiction what is ordinarily situated within the real world. Rather, it produces perceptual-expressive modes of engagement with the world, through which the phenomenon occurs as a correspondence between subject and object: the image is not the object transferred onto a figurative plane, but the manifestation of expressive attunement between self and world. This attunement sometimes takes place in the course of everyday life, when a particular perspective, a certain shade of color, or a striking material consistency imposes itself beyond our control, moving us – as

17. On the notion of *attuning* as a process of resonance between self and world in which aesthetic pleasure consists, see A. Bertinetto, *L'educazione estetica: la coltivazione del gusto come abitudine apprezzativa*, in: «Syzetesis», XII (2025), pp. 97-119.

Kant would say¹⁸ – into a condition of free play. The object's form thus becomes an occasion for an encounter with ourselves; it is the *affordance* for an expressive attunement in which we recognize external reality as part of ourselves – a harmony that is therefore a mode of empathy, that is, of affective, embodied, and relational participation in what is perceived¹⁹. In Gotti's painting (as in that of great artists more generally), this attunement is configured through the painterly gesture that restores form as force.

This act of restoration is the outcome of a refined education of sensibility – as a vivification of the capacity to grasp the specificity of a situation, a moment, an object, a glimpse, and to respond to it attentively. This means that every time a pictorial theme is taken up again by Gotti, the artist activates performative, imaginal, and expressive patterns in a confrontation that is always new, because the moment that occurs is never like those that came before.

In this regard, one may argue that aesthetic *affordance* is not only what enables a de-functionalization of the ordinary functional or instrumental relation between subject, object, and world – thereby promoting a disinterested contemplation of forms in their appearing. Rather, aesthetic *affordance* may also signify an invitation to operationalize one's perceptual, expressive, and imaginative sensibility in the sense of the *attuning* between self, object, and world: in the painter, this leads to the configuration of an imaginal constellation; in the viewer, it leads to an encounter with that constellation, discovering the force that gave it form and resonating with it expressively – and this, ultimately, is the source of aesthetic pleasure.

3. Painting as Aesthetic Education

Oriental painting has significantly influenced Andrea Gotti's art. Indeed, one could say that in Eastern pictorial expressions Gotti found what he was seeking: himself. Many of the artist's early works display «Oriental» characteristics – or rather, painterly qualities that the mature Gotti manifests through his encounter with the East. Starting from this particular rediscovery and configuration of the self (as artistic style)

18. I. Kant, *Critique of the Power of Judgment* (1790), ed. P. Guyer, trans. P. Guyer, E. Matthews, Cambridge University Press, Cambridge 2000, § 9, p. 102.

19. On the notion of «empathy», see A. Coplan and P. Goldie (eds.), *Empathy: Philosophical and Psychological Perspectives*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2011; A. Pinotti, *Empatia. Storia di un'idea da Platone al postumano*, Laterza, Rome-Bari 2011.

through the encounter with aesthetic otherness, several aspects of Eastern art provide important clues about the forms in which Gotti's art sets truth into work – clues that will be further developed in Chapter 4.

As elaborated by the Chinese philosopher Yuk Hui (from Hong Kong, though extensively trained in the West), in Eastern – and particularly Chinese and Japanese – painting, landscape art (*Shanshui*: literally «mountains and waters») plays a crucial role. In line with central tendencies of Japanese and Chinese thought, of which it is the aesthetic manifestation, this landscape painting, with its recognizable thematic and figurative patterns, constitutes a true form of education *of* and *through* sensibility – a way of exercising one's expressivity as correspondence between self and world. For the purposes of this chapter, it is especially significant that Hui relates the approach of *Shanshui* to Cézanne's painting, which suspends objects in order to allow phenomena to emerge into appearing – that is, to let appearing itself appear – thereby endowing objects with life²⁰. Indeed, this is precisely what happens in Gotti's paintings. This becomes evident in the landscape glimpses of some works, and particularly in the series devoted to the theme of the Great Wall (figs. 4-6). The impression of the landscape on the painter's sensibility triggers the awakening of *attuning* between self and environment, which vibrates in the way form comes to life through figuration. In Gotti's images, therefore, we see the becoming of form in the achieved balance of its composition.

The vitality that permeates the figure – as the appearing of the object in its correspondence with the subject, who finds in it an *affordance* for expressive realization – is certainly due to the particular condition of agency proper to the act of painting itself. To render form as energy, painting must be able to enter a condition of *flow*; that is, it must have educated its own sensibility so that it no longer requires a preparatory project abstractly separated from the performative process of painting. Such an external imposition, a mode of control, would prevent the object from appearing as force within a form-in-becoming. This is the *raison d'être* of a kind of painting – like that of the Eastern tradition – which, through the assiduity of practice, organizes itself into expressive, perceptual, imaginative, and performative patterns that unfold *here and now* in a responsive engagement with the contingency of the situation.

As Yuk Hui writes²¹:

20. Y. Hui, *Art and Cosmotechnics*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2021, p. 139.

21. Ivi, p. 173.

A good painter is able to create a dynamic between *ch'i* and *yun* that is devoid of formal imposition, or in Chinese *wu yi* (無意, “without intention”). *Wu yi* doesn't mean “without paying attention.” On the contrary, it means one has to concentrate – not on depicting the form, but on facilitating a flow of energy, stroke, and force. It is a flowing, reciprocal dynamic; present-in-the-moment intention is in constant flux.

And again²²:

When one is capable of managing the flow instead of the form, one also acquires the ability to react to contingencies (隨機應變), depending on the propensity of things.

In the Chinese aesthetic lexicon, *ch'i* (氣) denotes the vital breath that animates the gesture, while *yùn* (韻) expresses its harmonic resonance: painting arises from their dynamic balance rather than from a form imposed by the object upon the subject. Indeed, the artist works in a state of *wú yì* (無意), «absence of intention», that is, of non-deliberate attention, which allows the flow of energy to manifest itself spontaneously – the painter, in this sense, works by improvising. As François Jullien observes in *The Great Image Has No Form*²³, Chinese art thus does not aim to dominate form, but to follow its *propensity* (*shì* 勢), responding to contingencies (*suí jī yìng biàn* 隨機應變) within the very movement of things.

Like Eastern painting, Gotti's painting is an *aesthetic education*, an education *of* and *through* sensibility – a cultivation of the capacity to correspond perceptually and expressively to one's environment and situation. Indeed, it both perceives and elicits *affordances* for seeing the invisible – that is, the vital energy of which form is the outcome and which occurs through the expressive *attuning* between self and world that the viewer is invited to perform. In this sense, precisely through aesthetic suspension (or *de-realization*) – which the phenomenologist enacts theoretically and conceptually, while the painter realizes it performatively – the artwork sets truth into work, as *sense*, in all the meanings that this word, as Hegel reminded us²⁴, embraces: sensibility, feeling, significance, and direction.

22. Ivi, p. 77.

23. F. Jullien, *The Great Image Has No Form, or On the Nonobject through Painting*, trans. J.M. Todd, University of Chicago Press, Chicago 2009.

24. See G.W.F. Hegel, *Lectures on the Philosophy of Art: The Hotho Transcript of the 1823 Berlin Lectures*, ed. and trans. R.F. Brown, Oxford University Press, Oxford 2014, p. 232.

4. The Re-Form of Painting

In Chapter 4 we will focus on the *flowing* nature of Gotti's painting, and in particular on how its improvisatory character does not contradict but rather confirms its consistency as a practice capable of configuring habitual, performative, and expressive patterns that are fluid and plastic. These are patterns that organize the multiplication of representations through recognizable models, and yet are themselves plastically *transformed* in and through each realization – each of which, arising anew from an unprecedented encounter with the here and now, sets in motion, in play, and into work a world of its own.

To establish a meaningful comparison, one may liken this continual restarting of the formative work – precisely where the immediately preceding painting has provisionally concluded it – to Giorgio Morandi's persistent focus on the theme of bottles. Despite the stylistic and thematic recognizability of the figurative-expressive pattern, each realization – through subtle variations, such as a different arrangement of the same (?) bottles, a different light, or another shade of color – presents a distinct and original «setting-into-work of truth»²⁵. As with Gotti's pictorial themes, Morandi's bottles practice an aesthetics of the everyday: precisely as expressions of familiar and ordinary forms of life, the objects reveal the magic of habitual existence and daily practices, embodying the symbolic force of art as the capacity to establish a connection between mind and world. Moreover, while Gotti's painting is certainly more gestural, energetic, and – as will be argued later – improvisational, he shares with Morandi the need to discover within forms infinite spaces and occasions for unforeseeable pictorial invention, through which an artistic style is dynamically defined and plastically displayed – a style that is itself not only when, but rather *because* it is a search for itself in each of its performances.

The repetition in Gotti and in Morandi is, therefore, not the serial repetition of Warhol. Whereas Warhol's serialism – without diminishing its symbolic power in representing the iconographic dynamics of postwar Western affluent society – presents (to recall Benjamin²⁶) the multiplication of an imaginal matrix capable of acquiring an auratic halo precisely

25. M. Heidegger, *The Origin of the Work of Art*, in: *Basic Writings: From Being and Time (1927) to The Task of Thinking (1964)*, cit., here p. 196.

26. See W. Benjamin, *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility: Second Version*, in: *Selected Writings, Volume 3: 1935-1938*, eds. H. Eiland and M.W. Jennings, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge MA-London 2002, pp. 101-133.

through the disappearance of the original into the plurality of its copies, every piano, billiard table, or Great Wall by Gotti, like every set of bottles by Morandi, possesses its own aura. However much it may be another piano or another billiard table, it is a unique piano or billiard table, born of the activation of a concretely specific and, in that concreteness, unrepeatable expressive correspondence. In this sense, every work is both an exercise in aesthetic education and an invitation to aesthetic education.

In its very unrepeatability, the success of such correspondence invites the painter to renew the exploration of form, in order to rediscover, under new conditions, unprecedented possibilities for the activation of expressive correspondence – that is, to recall Heidegger's vocabulary from the beginning of this chapter – to (re-)set truth into work.

Therefore, one may say that Gotti's creative impulse is organized around the principle of «remaking the form», of «re-forming». This means continually re-forming his own work – as happens, for instance, with the billiard tables and especially with the pianos (which we will discuss in Chapter 4) – but also re-forming the work of others, as in his reworking of Velázquez's *Pope Innocent X*, of Eastern art, of architectural and public artworks (a temple, the Great Wall), as well as natural landscapes. Artistic appropriation here is motivated by the reactivation of the creative impetus of the *formed form*, to borrow Pareyson's expression²⁷ – a gesture that infuses new energy into the found figure, embracing its cue, that is, its aesthetic *affordance*, as an expressive opportunity.

Photography becomes an aid that offers the eye a formal objective serving as a guide for the painterly gesture. It presents, or suggests, a perspective of vision – a guiding schema – which painterly agency, in dialogue with the canvas or the sheet, interprets by creatively exploring its expressive potential. The balustrade of the gardens at Charlottenburg Palace (fig. 9) provides the cue for a perspective of vision that identifies lines of force which drawing highlights and manifests within a figure that, abstracted from its natural context, energetically and plastically configures its own spatial dimension (figs. 7-8). Rather than belonging to a fictional territory, this is a bridge between reality and fiction – the very bridge in which expressive vision *con-sists*.

This occurs similarly with the billiard tables (figs. 10-11), but also with other fragments of the world. Consider, for instance, the main temple of Mount Koya, in Osaka Prefecture, Japan (figs. 12-16). The photographs serve as a springboard for the painter's perceptual work. Gotti selects

27. See L. Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività* (1950), Bompiani, Milan 2010.

certain elements – significantly, those that might seem the most marginal, such as the structures of the roof and terrace – and his drawing openly appropriates them, making it clear that what is at stake is not the faithful restitution of a supposed external reality, but rather the narration of the meaning that those spaces generate within his vision. In this way, the viewer of the drawing participates in the painter's expressive perception. The *attuning* between observer and work re-enacts the *attuning* between the painter and the object brought into form: we see through the painter's seeing.

As exemplified by the drawings and the oil painting of the *Alentejo* series (figs. 17-18), this is achieved through a process that is, as it were, *training* for Gotti's creative performance. Unfolding across a succession of versions, the representation enacts a passage from an initially naturalistic approach – more closely tied to the objectual staticity of the photographed figure – that gradually, by shedding its realistic naïveté (naïveté in the Schillerian sense of an immediate harmony between subject and world²⁸), becomes more sentimental – again in Schiller's sense, of a dynamic, never-satisfied longing for form. What emerges is a figure outlined in its essential traits and lines of force – the magmatic deposit of the spiritual energy released in aesthetic experience. In other words, the expressive experience the painter undergoes with the perceptually encountered world becomes an aesthetic *affordance* for the painterly gesture, which in turn becomes an *affordance* for the viewer's aesthetic appreciation.

The energy of Gotti's mark – which will be examined in its dynamics particularly in Chapter 2 – thus brings about an interpenetration between natural landscape and inner landscape, that is, the figurative articulation of expressive perception. The landscape is not external reality, but the situated and culturally formed way in which we see it: it is the resonance of subjective interiority in its expressive and situated correspondence with the world. This explains why, in Gotti's work, landscape – at least in its formative and gestural structural elements – emerges, precisely as the resonance of expressive experience, within the energetic shaping of the figurative objects, in their details and sometimes even in their overall composition. Mountain and marine landscapes – the constitutive elements of *Shanshui* painting – reappear in works that interpret the figures of objects through which Gotti both sees and constructs the world²⁹. This is evident, for ex-

28. See F. Schiller, *Naive and Sentimental Poetry, and On the Sublime: Two Essays*, ed. and trans. J.A. Elias, F. Ungar Publishing Company, New York 1967.

29. The reference is, of course, to N. Goodman, *Ways of Worldmaking*, Hackett Publishing, Indianapolis 1978.

ample, in *Gran Piano Acquarello D24* and *Gran Piano Acquarello SWJ 7* (figs. 19-20), whose images evoke mountain and marine atmospheres at once.

Thus, the suspension of functional or instrumental relations – which also leads to their transfiguration into landscape connotations – far from depriving objects of their *raison d'être*, endows them with life, *spiritualizing* them – not in the banal or false sense of an opposition between spirit and matter, but in the deeper sense of rediscovering, within the materiality of objects, the meaning of ourselves – which, on closer inspection and without lapsing into any – more or less conceptually elaborated – form of mysticism, is a glimpse into the sense, and the non-sense, of the whole.

2. Sign and Reflection

1. On the Contemporary (and on Contemporary Art)

The «death» or «end» of art pronounced by Hegel does not merely attest to its exhaustion. The impossibility to grasp the absolute, that is, to embody an objective meaning or an ideal beauty, emerges after Hegel has placed art in a position of utmost importance among the forms of knowledge¹. Despite being bound, by its very nature and therefore inevitably, to the logics of sensibility and representation, art is a place for reflection and awareness on the limits and possibilities of knowledge. It is above all a place for reflection on its own limits and strength. This is where the emphasis should lie when speaking of the «death» or «end» of art in Hegel: art becomes conscious of its own insufficiency, but this awareness frees it from a sacrality that is a construct, from an ideal of perfection that is ideology, from a notion of beauty that is abstraction and has nothing to do with reality². With Hegel dies an idea of art that anchored it to a dimension of solemnity and veneration, which Romanticism attempted to recover and revive even within a secularised and disenchartered time. Yet precisely so, fully embodying and leading to exhaustion the last possibility of an ideal

1. See G.W.F. Hegel, *Phenomenology of Spirit*, trans. A.V. Miller; analysis and foreword J.N. Findlay, Oxford University Press, Oxford-New York 1977, pp. 424-453.

2. «This is the prose of the world, as it appears to the consciousness both of the individual himself and of others: – a world of finitude and mutability, of entanglement in the relative, of the pressure of necessity from which the individual is in no position to withdraw. For every isolated living thing remains caught in the contradiction of being itself in its own eyes this shut-in unit and yet of being nevertheless dependent on something else, and the struggle to resolve this contradiction does not get beyond and attempt and the continuation of this eternal war»; see G.W.F. Hegel, *Aesthetics. Lectures on Fine Arts*, cit., Vol. I, p. 150.

art, Romanticism closes an era: to the eyes of those, like Hegel, willing to see and accept «a world of finitude and mutability»³, the death of art does not bury, erase, or even dismiss art and aesthetic experience, but rather it releases their extraordinary expressive potential while also freeing art from its presumed absoluteness and sacrality. And besides, what is contemporary art – even unknowingly, so to speak – but a continuous crossing of contradictions that cannot be resolved? What is contemporary art, out of a market that, obviously, still wants it to be solemn and venerable, if not a finite point of view on its own time, a historical gaze on a history that outstrips and eludes it?

One probably has to wait for Van Gogh, as far as painting is concerned, and for Nietzsche – a certain Nietzsche⁴ – when it comes to aesthetics, ground artistic practices and philosophical reflections in the disillusioned world of the real, and of becoming, but this is a grounding that, cyclically and constantly, still today and especially with regard to art, is hidden by «spectacle» (Debord) or by «simulation» (Baudrillard)⁵. Still, this does not imply that the contradiction is resolved: the radical opposition between construction and reality, between objectification and becoming, is peculiar to the so-called «society of the spectacle» or «of the image». In a world in which everything tends to be translated into an image, the real ends up remaining, untouched, in the background or, if one prefers, emerging into the foreground through the folds of the continuous flow of images. In the face of the sense of reality of the virtual, now far beyond any form of verisimilitude, and in the face of the impossibility to distinguish between a constructed image and a reproduction of reality, a healthy scepticism has spread and continues to spread. The era in which Guy Debord lamented that his critique of the distortions of the spectacle, absorbed by the spectacle itself, had been received as an analysis of a result finally achieved by technology in the name of liberation and progress, is now coming to an end, if not already over⁶.

3. See *supra*, note 2.

4. See F. Nietzsche, *Human, All Too Human: A Book for Free Spirits*, trans. R.J. Hollingdale, intro. R. Schacht, Cambridge University Press, Cambridge 2004⁷, pp. 86 ff.

5. G. Debord, *The Society of the Spectacle*, trans. D. Nicholson-Smith, Zone Books, New York 2006⁹; and, on «simulation», J. Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, trans. S.F. Glaser, University of Michigan Press, Ann Arbor 1994.

6. «The empty debate on the spectacle [...] is thus organised by the spectacle itself: everything is said about the extensive means at its disposal, to ensure than nothing is said about their extensive deployment. Rather than talk of the spectacle, people often prefer to use the term «media». And by this mean to describe a mere instrument, a kind of public service»; see G. Debord, *Comments on the Society of the Spectacle*, trans. M. Imrie, Verso, London-New York 1990, p. 6.

In Andrea Gotti's work, the billiard table or the piano are first of all means for reflecting upon the possibilities of art. In fact, in so far as the sign ascends beyond form and figure (figs. 21-23), the sign expresses its original, aporetic, irreconcilable relationship with a matter that is essentially becoming. On the other hand, however, as art becomes aware of the impossibility of reproducing becoming, the billiard table and the piano turn out to be open structures, receptacles or filters of a fluid reality, a reality that can be reproduced only if stiffened, objectified, reified. In this way, we can say that Gotti's art positions itself, as much as possible, on this side of things: before the sign becomes figure, before matter becomes visible, before the real become reality⁷.

2. The Aporia of Images

According to Hegel, the «perpetual war» in pursuit of a «solution» that does not exist⁸ imposes on art the recognition of a contradiction or, better, an aporia, given that the contradiction cannot be resolved by any means. This contradiction is quite evident to us as regards the image and its nature. The Kantian schema of an unfathomable reality in itself that nevertheless, and in some way, becomes phenomenon is now outdated, as it reveals a failure to grasp a more urgent and limit point: the possibility that the phenomenon, the appearance, or the image does not reproduce objects, things in themselves, real entities. Instead of revealing reality, the image risks hiding it, with the added complication of appearing, in Kantian terms, to be a faithful and reliable path to the knowledge of the real. The contradiction of the image, therefore, unfolds as follows: without the image, reality does not reveal itself; with the image, the image risks revealing itself rather than the reality it is supposed to manifest.

Naturally, the risk of an image that overshadows reality and imposes itself is especially evident and urgent in art. It is for this reason that Andrea Gotti's art proceeds by subtraction and attempts to trace back to the ultimate constituents, to the basic elements of the image and of the vision of reality. It seeks to trace back the conditions of possibility of art and its expressive faculties. More particularly, Gotti explores that aesthetic and phenomenological space in which, on the one hand, the subject ventures into

7. On the implications of this aesthetic approach by Gotti see S. Furlani, *Representing Immanence. The Aesthetic of Andrea Gotti*, Forum Editrice, Udine 2017.

8. See *supra*, note 2.

the search of reality and, on the other, this very reality approaches him, it manifests itself. This tension towards the essential, toward the structure of the phenomenon, takes shape in a sign that precedes every form. It is a sign that, insofar as it aims to express, as much as possible, the conditions for the manifestation of the real and its reproducibility, cannot become a figure, let alone a form. It is a mobile sign, in constant becoming, like the reality it intends to express.

As can be seen, Gotti's paintings tend to be reduced to the sign (figs. 4-6). The sign constitutes the condition of possibility of the image⁹. It could even seem banal – the sign (or de-sign) as the basic constituent of the image – were it not for the intense tensions surrounding this fundamental element¹⁰. As a matter of fact, the sign does not merely point to the origin of the image, but also to the difference, irreproducible, between art and reality, subject and object, self and world. Indeed, Gotti's sign is what remains once the illusory unity and self-consistency of the image have been deconstructed, its presumed immediacy and consistency, but in doing so the aesthetic problem becomes ontological and epistemological in general: reflecting on what comes before the image (and thus before the object, and then again, prior to a perceivable time and space), the aesthetic questions become philosophical. The image vanishes, it would disappear if it were not for the sign; and as the image fades away, the poles it claimed to relate – namely, as we emphasize again, subject and object – also dissolve, revealing themselves as external constructions.

3. Art and Interculturalism

As seen in the previous chapter, Eastern aesthetics also becomes for Gotti a space of dialogue and exploration. Gotti's art finds in ancient Chinese and, later, Japanese painting a point of reference and a space for dialogue that revolve around the centrality of the sign, the calligraphic codification common to them. The Taoist and Buddhist principles of these

9. On the philosophical implications of the relationship between sign and image, conceived of as a relationship between condition and conditioned, see S. Furlani, *Filosofia trascendentale e teorie dell'immagine*, in: «Scenari. Rivista semestrale di filosofia contemporanea & nuovi media», 7 (2017), pp. 130-144. For an in-depth survey of the very close link between calligraphy and painting in the East, see J.-F. Billeter, *L'art chinois de l'écriture*, Éditions d'Art Albert Skira, Genève 1989, esp. pp. 147-152.

10. On this, see R. Chiappini, *La dimensione profonda della pittura*, in: *Andrea Gotti. Dipinti 1992-2002*, ed. R. Chiappini, Skira, Milano 2002, p. 7.

traditions demand that reality be understood not as a fixed and positive given state, not as a set of objects or a natural backdrop, but rather, in terms of the impermanence of the real and, therefore, of its transience and fleetingness. Reality lacks substance, it is pure movement, an unstoppable becoming. This is the reason why Gotti creates a space for research that today we would call «intercultural», within which Eastern painting (from Ma Yuan to Shitao, from Tenshō Shūbun to the different forms of calligraphy) does not so much become a term of comparison as a further confirmation, in different ways, of his aesthetic perspective.

In some works by Su Hanchen or Wang Shên, the presence of mirrors and almost transparent screens evokes a specific relationship between impermanence and reflection. In a world dominated by becoming, the stability of reflective relationships and the equivalence of reflections are deceiving. The painting or the image certainly enables, and even invites, reflection, but it is an imperfect reflection. The image is a mixture of transparency, on the one hand, and a kind of opacity that enables a distorted reflection, on the other. Gotti employs this interweaving of transparency and reflection, removes figures and reflections, and his «Chinese mirror» reduces itself once again to the sign, the sign of the mirror's frame (see for example fig. 24). Depth (perspective) and distance (reflection) are inseparable from being surface of the image. If, on the one hand, Gotti's mirror enters and moves forward within the painting, giving it depth and opening an internal difference (that between subject and object), on the other hand, some very faint white halos spread over the openings created by the sign, almost flattening them. It is impossible to subtract the image, the painting, art from its being surface: inevitably, the surface objectifies, reifies, stiffens. And yet, Gotti fully explores this interweaving between depth and surface, drawing marks that express the unsolvable dialectic. It is just not possible to do more, one cannot also give up the sign: as we have already said, Gotti is aware of the aporia by which the image risks hiding reality, but without becoming image (which appears thanks to the sign) reality in itself cannot manifest.

4. The Sign, the Design

Now we can summarise and understand the consistency (in innovation) of some latest developments in Gotti's research.

Gotti's paintings aim at representing the conditions of possibility of the perception of a reality still in the process of formation. They seek to depict reality before it turns into a definite and visible image. His paintings delve

into that passage through which matter starts to take shape and comes out from the formless. This is the moment when matter is no longer fully dispersed, but is not yet figure, object, reality. It is an unstable moment that Gotti captures, fixes and expands, making it the field of his own research. And this passage can only be marked by a sign that, however, must itself renounce any claim to represent the form of the real. The sign too must convey the complexity, fleetingness, irreducibility, flexibility, but also the lightness, of a time and space that precede the dimension of stable and measurable things. The sign assumes the status of a certainly fundamental element, but aware of its own relativity. Just like the reality that it brings to the surface, the sign must be flexible, fluid, conventional, open, even unstable, if it wants to mark the unbridgeable gap between matter and its becoming visible.

In some drawings from recent years (figs. 25-30), it becomes even more evident that there is an attempt to grasp a reality in the making with signs that do not become codified language, much less figure or form. It is a sign that, aware of being itself an objectification, tries to escape itself. Seeking to represent the unrepresentable, the sign becomes fluid, dynamic, light, it overlaps, breaks off, and resorts to every resource in order to remain open and convey becoming. It is not even necessary to hint at matter, perhaps with shadows or textural effects in the background, and it is the varied intensity of the sign that assumes the function of alluding to the initial thickening of matter. However, even this fading of any background solidity is entirely in line with the deconstruction of painting carried out by Gotti in order to identify its conditions of possibility and, in fact, the condition of possibility, that is, the sign.

3. Between the Visible and the Invisible

1. Within the Image

One cannot simply look at Andrea Gotti's paintings. These are paintings that invite reflection and encourage the transition from seeing to thinking. These are works that position themselves at the very intersection of art and concept, sensibility and mind, between physical, immediate seeing, and intellectual seeing, that is, thinking. Gotti's paintings go beyond the visible or, rather, they run through it in order to probe and explore its possibilities to the fullest extent.

Normally, when we look at a picture, we are not aware of the tensions that permeate it. The so-called (and, as we will see, presumed) immediacy of pictures becomes an easy alibi. Our gaze mostly glides over the surface of the image, in the belief that the meaning that it conveys is univocal and immediately apparent. In a more or less unconscious way, we believe that a picture instantly reveals what it depicts. This immediacy and unambiguity would depend on the correlation between figurativeness and visibility: there would be no discontinuity between the forms through which reality manifests itself and the forms perceived by our seeing.

In fact, the image is a set of searing contrasts and extreme tensions. The forms of figuration, namely the forms that bring the image to life, are the product of actions and reactions which find a balance only when they are defused. The image becomes such only when it arrests the forces that, in reality, remain in constant tension, opposition, and motion. Or rather: in order to appear, to manifest itself as an image, reality must translate itself into the dimension of permanence, it must give up what defines it, that is, becoming. Reality is time, movement, becoming, whereas the image is outside of time, it is static, motionless. In this sense, the whole history of the visual arts can be read as an attempt to internalize and convey within the

image the movement that, by its very nature, it excludes. The entire history of the figurative arts would seem like an infinite struggle between immobility (the image) and becoming (life, reality)¹.

Exploiting to the full the conceptual framework deriving from *Gestalt* psychology and phenomenology, Gottfried Boehm identifies at least three contrasts within the image². The first one of these contrasts is the one between background and figure. The background is the condition of every figure which, by definition, distinguishes itself, stands out against the background. Without a background, no figure would be such, it would not be visible. It is thanks to the background that the interplay between fullness and emptiness opens up, which allows the figure to define itself. Secondly, and only at this stage, do the contrasts between the figures become established, just like their relations, oppositions, and mutual references. After gaining form and autonomy, standing out against the background, the figures come into relation with each other. To the reciprocity between the background and figure is added the reciprocity among the figures themselves, a complexity that brings to light the overall unity of the image. Indeed, the third and final contrast is the one among all the tensions that, as we have seen, make up the image, and the image itself – that is, the image which, in the end, comes together as a whole, as a unified and organic entity. The image is not simply the whole, the collection, the composition, or the sum of the antagonisms which it contains. The unity of the overall image exists through the tensions that permeate it, yet it presents a surplus beyond its components. After all, the artist is precisely the one who proceeds to juxtapose elements, thereby producing an image that exceeds their sum. Thus, the image as a whole is the final element that enters into relation and tension with the forces it contains within itself. In Boehm's view, even in this case the conflicts are taut, as if the tensions at work in the image prevented it from structuring itself, from reaching closure, completion, and sometimes it seems that he actually considers this completion of the image impossible. It is worth recalling that in such case, that is, if the image did not come together and become a unified entity, the relationship

1. Unlike language, which entails a linear development of the meaning it conveys, the dynamics through which the figurative signifies are simultaneous; among the many possible references concerning the «simultaneity» in the visual arts, see R. Arnheim, *To the Rescue of Art: Twenty-Six Essays*, University of California Press, Berkeley 1992, pp. 36 ff.

2. On these contrasts within the image explored by Boehm see, in particular, G. Boehm, *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin University Press, Berlin 2007, pp. 59 ff.

reality-image would implode. If it did not become an image, the elements and tensions we have reconstructed would disperse within a reality that, without an image, would not appear.

In truth, Boehm articulates his analysis in favour of the unity, autonomy, and self-consistency of the image. Although his concept of «iconic difference»³ also involves the relation between image and reality, between painting and the extra-artistic reality, he is constantly compelled to articulate and resolve the iconic difference within the image itself, within that very image which is generated through the contrasts it contains. On the other hand, the background-figures-image schema compels him to move in this direction: the very contrast between background and figures already entails a distance or depth that imply the unity of the image. Even more: the notion of background already points towards the autonomy and self-consistency of the image, its rising to the status of a vehicle of meaning. In this way, we reiterate, the iconic difference is no longer able to engage, beyond the frame, the relation to the real.

In Gotti's paintings, the background is never background. In his works, the background tends towards transparency, as much as possible. It is an ideal, of course, but an ideal pursued with the utmost rigour, through at least two strategies. The first is that of emptying the background. The billiard tables, just like the pianos, float within an empty space. They are not supported by anything. The signs that define them are in search of a relationship with a space that might become background, but this search is ongoing and cannot be reduced. The second strategy to avoid the background consists in an extraordinary process of preparing the canvas that might allude to transparency and, at the same time, at its impossibility. The «Great Walls» penetrate deep into a perspective and a space that are just hinted at and eventually fade away. In the «Chinese mirrors», themselves transparent (see for example fig. 24), Gotti covers the canvas with extremely light glazes, almost imperceptible, serving exclusively to evoke transparency, a transparency that the canvas itself contradicts.

From this perspective, Gotti fully exploits references to Eastern art and, in particular, to Chinese and Japanese ink painting. Consider the work of masters such as Shitao or Sesshū Tōyō, in which the void emerges as an active condition of possibility for the form, which at this point no longer needs a surface to lean on. Only once the void is internalized within them-

3. Ivi, pp. 38 and 48-51; see also Id., *Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder*, in: H. Burda, C. Maar (a cura di), *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, DuMont Literatur und Kunst Verlag, Köln 2004², p. 43.

selves can forms and figures hold together and express the tensions that engage them. Moreover, without background, the traced signs finally enter into dialogue with reality. What's more: reality cannot be rediscovered, outside of the painting, except as equally «empty», that is, as an inexhaustible alternation of fullness and emptiness. In other words: the background does not constitute itself, just as much as the reality which manifests itself within the image. Becoming represents the non-objectifiable common denominator of both reality and the painting, of both the direct experience of the real and the background and of any material support of the artwork.

To a reality conceived as essentially in becoming corresponds a form of painting that deconstructs the background-figure structure. There exists a dimension of the real that is deeper and more concealed than the one entailing horizon and objects, background and figures. This gap is crucial. And perhaps it is only by turning once more to the East that its radical essence can be recovered. In *The Platform Sutra of the Sixth Patriarch*, for instance, it is said that Shenxiu, from the meditative perspective of detachment from any form of appropriative thought, would invite others to polish the shining mirror (the mind) placed at the top of a tree (the body), without letting even a single grain of dust falling upon it. In response to Shenxiu, Huìnéng denied the reality and consistency of both the mind and body, and concluded: «Where could any dust be attracted?»⁴.

There is no such thing as reality conceived as a container-set of entities and objects, just as, consequently, in painting there is no background against which figures stand out. Once these two frameworks are deconstructed – two superstructures that serve, at best, to reassure the tools we use to understand reality – both art and reality vanish in favor of a more subtle reality, a «flow», an «absolute movement» of particles that we would most likely never be able to fully grasp or visualize⁵. Art, and especially figurative art, must take this into account.

4. See Huìnéng, *The Platform Sutra of the Sixth Patriarch*, trans. From Chinese by J.R. McRae, Numata Center for Buddhist Translation and Research, Berkeley 2000, p. 22.

5. As we will see later, in the West, Nietzsche is the philosopher who delved the deepest into rethinking the relationship between image and becoming: «we are not fine enough to understand the presumed absolute flow of the events to see: the constant is only virtue as our coarse organs which summarize and lie down on surfaces, which then did not exist. The tree is something in every moment new: the form is said of us, because we cannot perceive the finest absolute movement: we create a mathematical average line into the absolute movement at all lines and surfaces bring, we should, on the basis of intellect which is the error: assumption of the same and of persistence, because we can only see what is persistent and only remember what is similar (like)»; see F. Nietzsche, *Unpublished Fragments 1881*, in D. Fidel (ed.), *Nietzsche's Notebook of 1881: The Eternal Return of the Same*, Kuhn von Verden Verlag, Verden 2021, pp. 140-141.

Having moved beyond the rationalism (superstructural) of the modern perspective, Boehm retains its framework, also looking at contemporary art. Without vanishing points and the lines converging on them, he places at the foundation of the visible the contrast (albeit reciprocal and complex) between background and figures. Without a mimetic relationship between art and reality, Boehm nonetheless relies on a «difference» between image and reality which, consequently and necessarily, he characterizes as an «iconic» difference. He never comes to hypothesize (one cannot say: to image) a reality that precedes the distinction between reality and art, between reality and image. On the contrary, Gotti's art presupposes this more latent dimension that, preceding the separation between reality and image, must be assumed or evoked when such separation is established. Art must necessarily allude to that more primordial reality preceding the distinction between reality and art. Based on this assumption, contemporary art demands its own distinct interpretation.

2. The Schema and the Image

Perhaps a theoretical perspective like that of Ernst Gombrich is more useful, especially moving from his notion of pictorial «schema»⁶. Through this concept, Gombrich frees the discussion on artistic representation both from the objective side of reality and from a completely idealistic notion of recreating the real starting from a subjectivist vision. As a matter of fact, the pictorial schema lies (in a Kantian sense) between reality and the subject, and allows, on the one hand, the selection of the phenomenal stimuli coming from the real, while, on the other hand, – on the side of the subject-artist, but also of the subject-recipient – it allows to project (integrate, «correct», Gombrich writes⁷) the vision of the real. The pictorial schema occupies an intermediate position between mind and world, and becomes the essential site for the formation of representation, as it is where the selection of messages coming from reality through perception, on one hand, and the projection of conceptual contents (or, more simply, of the vision), on the other hand, intertwine. It is a structure that enables the encounter and articulation of the manifestation of the real to the subject,

6. See E.H. Gombrich, *Art and Illusion*, cit.; with respect to what has been said here, see esp. the «Introduction» (pp. 3-32), and the chapters «Truth and the Stereotype» (pp. 63-92), «Formula and Experience» (pp. 146-180), «Conditions of Illusion» (203-241).

7. Ivi, esp. pp. 73 ff.

primarily through sensitivity, and the active side of knowledge. Therefore, by virtue of this intermediate positioning and this mediating function of the pictorial schema, every form of art, every artistic language, but also every artistic style (for example, and especially, every painting style) are nothing other than modes of reworking, «correction», and application of a pictorial schema that operates within the relationship between subject and reality⁸.

Positioned in the intermediate space between subject and reality, the pictorial schema filters and mediates, conditions and determines the representation of the real. This constitutes a form of mediation or a «selection» of reality that concerns the very possibilities of its perception, as well as, on the other hand, the possibilities of artistic perception on the part of the subject. The schema precedes the image, the form (mobile, infinite, non-objectifiable) precedes the figure. It is in this sense that, in line with Gombrich and looking at Gotti, it could be said that it is the sign that represents or, better, tends to represent the schema, to make it visible, insofar as possible. It is the sign – its unfolding and articulation even before the presence of a background, its «venturing», so to speak, into movement and, in contrast, in the face of the impossibility of representing becoming – that can come close to giving form to the pictorial schema. Gotti's sign tends to anticipate the structuring of representation into an image.

It is noteworthy that, in order to illustrate and give solidity to his perspective, Gombrich turns to the art and aesthetic of the Far East and especially to traditional Chinese painting. He refers to an aesthetic that establishes a profound connection between «a few simple strokes» and the expression of the «invisible»⁹. Oriental ink painting, in particular, aims to emphasise the emptiness or «absence»¹⁰ as an equally necessary condition of painting. It is a process that calls for minimizing brushstrokes as much as possible, limiting them to what is strictly essential: only thus is emptiness respected and enacted as a condition of painting. Indeed, «the empty surface of the shining silk is as much a part of image as are the strokes of the brush»¹¹. Gombrich quotes from several Chinese painting treatises:

8. It should be recalled that, possibly in the footsteps of Gombrich himself, the very Boehm employs the concept of «schema», but in the direction of a «motor schema» of the gaze entirely centred on the subject, on the cognitive activity of seeing, a «*movens*» opposed to the image and to the «visual forces» that traverse it; see G. Boehm, *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, cit., p. 126.

9. See E.H. Gombrich, *Art and Illusion*, cit., pp. 165-166.

10. *Ibidem*.

11. *Ibidem*.

«When the highest point of a pagoda reaches the sky it is not necessary to show the main part of its structure. It should seem as if it is there, and yet is not there; as if it exists above and yet also exists below»¹². By reducing the brushstrokes to the essential, the painter creates a space for reality to emerge, to enter the painting, while also allowing the artist to intervene and integrate the schema.

Gombrich is primarily interested in explaining the continuity of art history between «convention and inspiration», as well as the multiplicity of techniques, styles, and artistic movements¹³. Nevertheless, he does not fail to highlight the nearly insurmountable difference between Western painting and that of ancient China, a difference rooted in the radically divergent aims of these traditions. In ancient Chinese ink painting, the objective is neither to «perpetuate» images nor to produce a «plausible narrative»¹⁴. Its aim is rather that of «poetic evocation»¹⁵, a concept that might seem vague were it not placed and interpreted by Gombrich within the context of the coldest and most detached perceptual dynamics. The «mood» useful to artistic creation, as well as the emotion elicited by the artwork, is the result of a tension and an irreducible contrast between representation and reality: poetic evocation becomes all the more intense the smaller (though never non-existent) the distance and discrepancy between image and reality. Whether «inspiration» or «acquired vocabularies» prevail¹⁶, the image produced always attests, as its underlying structure, to the schema through which we perceive reality. So much so that the essence of reality does not point to a metaphysical essence, the substance of what is perceived, but rather to the essential modalities of its appearance, of its manifestation to the subject¹⁷.

Within this conceptual framework, Gotti's artistic choices become increasingly defined and coherent. Between schema and image, it is the sche-

12. *Ibidem*.

13. Ivi, p. 120.

14. Ivi, p. 121.

15. *Ibidem*.

16. Ivi, p. 120.

17. A further step in this direction is Gombrich's reference to traditional Chinese painting, mediated through the work and thought of Chiang Yee, who lived in Britain between 1933 and 1955 and offered crucial insights into the essential differences between Western, especially Romantic, art and aesthetic, and those of the East (see ivi, pp. 104-111). While Gombrich refers to Chiang Yee, *The Chinese Eye: An Interpretation of Chinese Painting* (first published 1935; repr. Routledge, London 2022), we will keep in the background, and focus primarily on, Chiang Yee, *Chinese Calligraphy: An Introduction to Its Aesthetic and Technique*, Harvard University Press, Cambridge MA-London 1974³.

ma that interests him most, its priority and its indispensable role first in perception and then in artistic expression. Gotti tends to depict the schema, the essence of the real, that is, the forms that make perception and expression of reality possible, before it is articulated into figures, determinations, and images. This schema is mobile, fluid, just like the reality that becomes visible through it. With coherence and precision, his painting thus revolves around the sign and its originary dimension. The evolution of his aesthetic, as well as his technical experimentation (his use of watercolours, for example), consistently attest to the centrality of the sign (figs. 31-32).

If, as already noted, Gombrich focuses mainly on the reworkings of the schema in the direction of image production, Gotti, on the other hand, is interested in working, so to speak and as far as possible, on the schema itself. It is inevitable that the pictorial schema becomes, or even is from the beginning, also image, that is, something visible. However, once this point is established, Gotti seeks to grasp and express the dynamics of transformation of the schema into image from the perspective of the schema itself, almost at the very moment of its activation, of its beginning to become image. Besides, the schema is not something rigid, univocal, or objective: it is not an archetype. The pictorial schema is already in itself dynamic, mobile, non-objectifiable, it exists in an unstable balance between presence and absence, surface and depth. And it is precisely for this reason that in Gotti's painting, the sign, ever more open to the influence of Eastern painting and calligraphy, is never geometric and, moreover, it takes on different tones and intensities. Rather than aligning with the ancient painting manuals of the Chinese tradition, which Gombrich looks to, in Gotti the motility and intensity of the sign engage with the highest examples of monochrome ink painting (NiZan, Shitao, etc.) and calligraphy¹⁸. Indeed, that pictorial tradition, up to its Japanese developments and even the *ukiyo-e*, respects and displays a true «calligraphic codification»¹⁹.

3. Before the Image

By radically questioning the «deictic» value of the image, that is, its

18. On this tradition, see W.C. Fong, *Beyond Representation: Chinese Painting and Calligraphy, 8th-14th Century*, Yale University Press, New Haven 1992; Chiang Yee, *Chinese Calligraphy*, cit., esp. pp. 206-213 and 225-239.

19. See M. Lorber, *Prospettive giapponesi dall'Europa all'Estremo Oriente: la rappresentazione dello spazio nelle stampe Ukiyo-», in: «AFAT. Rivista di storia dell'arte», 36 (2018), pp. 287-309. See also *infra* chap. 4.*

inherent capacity to display or immediately signify something, Roland Barthes invites us to deepen our gaze, just as immediate, which corresponds to the image and perceives it. Referring even to photography, which, on the basis of the chemical and electronic processes that produce it, might claim to be autonomous from any subjective intervention, Barthes invites us not to stop at the most immediate and superficial vision, but rather to «look», and to penetrate the image²⁰. Yet, «alas, however hard I look, I discover nothing: if I enlarge, I see nothing but the grain of the paper: I undo the image for the sake of its substance»²¹. To delve into the nature of the image, to take its analysis to the very end, means arriving at the «substance» of its support. This is not merely a provocation. Rather, it is an attempt to restore the original relationships between reality and art, matter and image. Art is a part of reality and of life, the image cannot form and take shape except by concealing the matter that sustains it. Today's numerous and varied analyses of the visual ought to reach this depth, and adopt, so to speak, a materialistic approach, they ought to «undo» the image, undo its presumed autonomy, and deconstruct not only its supposed symbolism, but its very self-consistency. In fact, matter also appears, manifests itself, and has the right to be seen.

The deepening of the image and of seeing, the most coherent analysis of visibility, the aesthetic most attentive to every form of ideology all entail the very dissolution of the image as a meaningful unit. They entail the negation of its deictic value. The image dissolves and reveals a reality that is essentially flux, becoming, matter. The image is not only the artistic image or the one we can see, but also and necessarily the manifestation of matter, even at the molecular or atomic level²².

In relation to matter, the artistic image and, more generally, the images we observe are inevitably reifications, constructions, superstructures. The deeper we delve into the microscopic, the more evident the artificial nature of the image becomes. What's more: as we go deeper into the structures of matter, the constitutive value of the void, its essentiality, becomes more pronounced and, at the same time, the presumed non-objectifiability and elusiveness of matter are reinforced, to the point that they come to consti-

20. See R. Barthes, *Camera Lucida. Reflections on Photography*, trans. R. Howard, Farrar, Straus & Giroux, New York 1981, p. 100.

21. *Ibidem*.

22. In fact, the so-called «Atom-Resolved Imaging» and «Atomic Force Microscopy» allow to extend the issues related to the visible and to visualization to even greater «depths», a field in which, as far as we can tell, no specific studies exist from the perspective of aesthetics and philosophy.

tute a sort of ontological and epistemological principle. In other words, to know and even to «see» matter means, first and foremost, to be conscious that it is an infinite process, one that from the outset presupposes a non-unobjectifiable «x», an opacity of the real that can always be further illuminated, yet never definitely clarified, as already noted in the first chapter.

In the Western tradition, probably no one more than Nietzsche has had a greater awareness of the connection between becoming and the image, between a reality that is flux and an image that is objectification. As he writes:

Space and the human laws of space presuppose the reality of images, forms, substances and their permanence, i.e. our space is an imaginary world. We know nothing of space, which belongs to the eternal flow of things²³.

Our intellect is not set up to comprehend the process of becoming; it strives to demonstrate general rigidity, thanks to its image origins. All philosophers have had the goal of proving eternal persistence, because the intellect feels its own form and effect in it²⁴.

The image and its dynamics are the result of a predetermination of reality, of its transformation from flux to becoming into «rigidity» and being. It is a transformation functional to the nature, tools, and modes (the «form» and «effect») of «our intellect». In truth, as mentioned, the image is superstructural; it is the outcome of a reification of matter and of becoming.

Gotti's paintings return to the origin of the image, they anticipate its formation, its objectification, and lead us into a domain of visibility composed of signs, shadows, nuances, opacities and transparencies, as well as reflections and vastly different tonalities, but not of figures, forms, perspectives, planes, or backgrounds. And this visibility before the image calls for a different mode of seeing or, as stated at the outset, it calls for an intellectual seeing alongside a sensible one; it demands that we never separate perception from thought.

In contrast to the philosophers whom Nietzsche sees as still bound to being and to «permanence», Gotti's art recontextualizes one of the most distinctive paradigms for reading the relationship between art and philosophy in late modernity and contemporary thought, namely the Schellingian

23. F. Nietzsche, *Unpublished Fragments 1881*, in: D. Fidel (ed.), *Nietzsche's Notebook of 1881*, cit., p. 80.

24. Ivi, p. 79.

one. The tendency of his art to reach towards the conditions of possibility of perception, its positioning between sensibility and intellect, its pointing to a realm of visibility that precedes the translation of reality into image imply a specificity of art irreducible to philosophy and its concepts. However, while in Schelling this specificity of art enabled conceptual knowledge to grasp the original unity, its foundational ground, now art leads the concept to its inescapable boundary with sensibility, with material reality. From being a kind of «Organon»²⁵ of philosophy, which allows it to trace the foundation, art now becomes, in the opposite direction, a site of tension towards reality, a striving towards immanence in a reality that, as already pointed out, is flux, movement, becoming. If with Schelling art embodies an intuition of the absolute that is inaccessible to philosophy due to its conceptual nature, in the perspective opened by Gotti, art urges philosophy to remain anchored to material reality, and more than that, to matter itself. As we have seen, drawing attention to the difference between sensibility and concept means, on the one hand, placing intellectual vision alongside immediate seeing; on the other hand, however, it means binding concepts to the materiality of all experience.

Gotti's paintings thus invite philosophy into a relationship of reciprocity with art, one that radically rethinks the traditional relationships between the visible and the invisible. We could once again return to Barthes as a starting point, where he reminds us that «what is hidden is for us Westerners more “true” than what is visible»²⁶. Even while anchoring philosophy to material reality, Gotti's paintings prevent us from falling into such a misunderstanding. As already noted, emptiness belongs to the figure, it is its very condition. Likewise, there is no such thing as an invisible in itself, separated from the visible. The visible comes into being through and by means of the invisible, to which it necessarily and, we could say, constitutively, alludes. Following a logic that is rare in our Western tradition, and certainly more developed in the East, Gotti's aesthetic does not assume an invisible that precedes the visible, whether ontologically or epistemologically. Between the visible and the invisible, there is not a relationship of separation that would compel both art and philosophy to move from one to the other, thus inevitably running the risk of the most classical of hypostatizations. Gotti's aesthetic understands and expresses the reciprocity between the invisible and the visible by dedicating itself, naturally, to the

25. See F.W.J. Schelling, *System of Transcendental Idealism* (1800), trans. P. Heath, intro. M. Vater, University Press of Virginia, Charlottesville 1978, p. 231.

26. See R. Barthes, *Camera Lucida*, cit., p. 100.

possibilities of the visible. Philosophy, on the same plane and in the opposite direction, understands and expresses the reciprocity between the invisible and the visible by taking responsibility also for the possibilities of the invisible. And this is precisely what we have attempted to do here.

In the next chapter, on the other hand, we will argue that the articulation of the possibilities of the visible in Gotti's painting entails a dynamic tension between a visual idea, a projected pictorial plan, and its concrete and unrepeatable realization.

4. *The Piano*

1. Introduction

Andrea Gotti's work offers a fascinating interplay between habitual gesture and performative improvisation, participation in a living tradition and creative innovation, between East and West. Having lived and worked in Italy, China, and Germany, Gotti has deeply assimilated the art of painting and expresses his stylistic personality through an approach that benefits from the felicitous encounter between the discipline of a craft-based practice – exercised with the mastery of an artist-artisan whose hand is immersed in the substance of his materials – and an attitude that privileges conscious improvisation as a means of aesthetic and conceptual exploration. In renewing the fascination of form, line, and color, Gotti's contribution to contemporary art is not one of preservation – except in the sense of preserving the greatness of painting and drawing. In this chapter, we will seek to understand how improvisation, for Gotti, is not only a method but also an artistic philosophy guiding pictorial expression and enabling a vital and captivating (re)discovery of forms, themes, and meanings.

In particular, this reflection will focus on three interconnected issues:

1. The relationship between the *piano* and the *planes*. Here, we use the term *piano* intentionally in its multiple meanings – design (plan), level (plane), and musical instrument (piano) – to indicate the interweaving of project, structure, and representation in the series of works devoted to the piano. A thematic model emerges as a *habitus* that realizes itself, each time (trans)forming in an improvisational way, continually exploring and redefining the boundaries of both the expressive medium and its subject.

2. The fusion between East and West. Trained within the tradition of great Western painting – as the homage to Velázquez and Bacon in the series dedicated to *Pope Innocent X* unequivocally shows – Gotti revives expressive, formal, material, and thematic perspectives under the influence of Eastern artistic traditions, to which he was exposed during his long period in China. By drawing on operational categories from Japanese aesthetic culture (itself largely indebted to Chinese aesthetics), this section will show how, in Gotti's work, the convergence of these traditions opens up profoundly personal creative and stylistic perspectives for his pictorial practice.
3. Improvisation as dialogue between artist and material. Finally, through an excursus on the different modes of improvisation in painting, we will consider Gotti's original contribution to this creative practice. As we will argue, Gotti successfully fuses the performative and aesthetic dimensions of painterly improvisation, showing moreover how his dialogue with art history itself takes the form of a conscious and (trans)formative improvisation.

Andrea Gotti's *piano* is thus a path – a way in which each stage, each individual piano, is both a point of arrival and a point of departure that opens toward new expressive possibilities arising from the creative encounter with contingency. As will be suggested in conclusion, Gotti's trajectory thus unfolds as a movement toward progressive essentialization, toward an emptying that coincides with the manifestation of the vital energy that constitutes the relation between gesture and sign, subject and object.

2. The *Plan* and the *Pianos*

Andrea Gotti's *piano/plan* is a form that takes shape through the correspondence between eye, hand, brush, color, and object – through which the subject expresses their interaction with the world. It is a form born from the conjunction of the situated moment of pictorial performance and the historical continuum of its diverse manifestations, which repeat themselves creatively. In other words, it is a form that displays the encounter between the intensive *here and now* of improvisation and the extensive continuity of the *habitus* which, on the one hand, provides the moment of improvisation with its structure of gestural and perceptual competences, and, on the other hand, configures itself autopoietically and performatively through its situated activation.

Each pictorial realization of the *plan/piano* (each individual piano) is a reconfiguration of the *piano/plan* that simultaneously breaks and continues the series of *pianos*. The *plan/piano* manifests itself in the *pianos* – and is realized through them, leaving its trace in the gesture impressed upon the paper: a trace that reveals the attunement produced between sight, light, hand, object, and environment; as well as between this creative moment and the painter's artistic biography; and between that biography and the history of art itself.

Explicit in every realization – in every «work of art», as John Dewey and Arnold Berleant would say¹ – is this act of continuing, through interruption and (trans)formation, the life of the artist and their pictorial production; just as, in other works by Gotti (especially *Pope Innocent X*, figs. 33-34), explicit is the participatory and self-aware continuation of art history itself. While *Pope Innocent X* continues the series of portraits (and portraits of portraits) of Pope Pamphili – Velázquez and Bacon, naturally, but perhaps by contrast also Bernini –, in other works the «creative repetition» concerns the formative genesis and stylistic evolution of an idea (that is, a plastic vision) of pictorial formation and affirmation that takes shape in a work (a piano, a billiard table, a view of the Great Wall of China...) yet does not end in it. Rather, in each work it sets itself into work, visually manifesting in the concreteness of a mark that incorporates the dynamism of its production, to the point of exceeding the material support – whether canvas or sheet – in calling for further formations and affirmations.

«Generative repetition» is an expression that Berleant² also proposes to define the formal principle that animates music, and it can certainly be extended to the creative rhythm of every artistic practice – *artistic*, and thus creative; *practical*, and thus rooted in habits that plastically organize the act of musical, pictorial, or sculptural production, and so on. Repetition ensures continuity and organization; creativity marks the unexpected and unforeseeable deviation, the novelty introduced by the responsive relation to the uncontrollability of contingency. The form produced each time is therefore not the particular *token* of a universal *type* identical to other tokens, nor the universal *type* generating identical particular *tokens*³. It is,

1. See J. Dewey, *Art as Experience*, Tarcher/Penguin, New York 2005; A. Berleant, *The Aesthetic Field: A Phenomenology of Aesthetic Experience*, Charles C. Thomas, Springfield (IL) 1970.

2. See A. Berleant, *Art and Engagement*, Temple University Press, Philadelphia 1991, pp. 139-140.

3. The *type/token* dichotomy is employed in the philosophy of performing arts to distinguish the work from its performative realizations. According to the Platonist concep-

rather, the conjunction of the *habitus* of a gesture exercised through multiple executions and its singular, unpredictable performance. The *pianos* realize the *plan/piano* that exists only in the *pianos*, just as the improvisation of the gesture realizes the habit of gesturality that exists – and takes shape – as a disposition and inclination to action only through its *enactment*, here and now.

3. The Way of Gotti: Between Form and Style, Between West and East

In a certain sense, one might say that painting makes itself – as François Jullien⁴ suggests with regard to Japanese painting. Painting *happens*: the gesture that brings forth the *piano/plan* as both object and subject arises from a trained movement, one that has attained a naturalness which is the spontaneity of a habit (a «second» or «other» nature, as philosophers such as Aristotle and Hegel would call it)⁵. This habit does not congeal into rigidity, but flows and re-composes itself through each of its performances and expressions.

Performatively, through his painting, Gotti displays the exercise of style. Style exists only in the manifestations that, each time, realize and renew it: they repeat it, yes, but creatively. And thus the *plan* flows through the *pianos* that bring it to light and into matter. The aesthetic norm embodied in style organizes the flow of painting through the gesture that becomes incarnate and inscribed upon its support – whether paper or canvas – taking shape in line and colour. The norm does not merely guide the *piano/plan*; rather, it *is* the *pian/plan*. And by becoming incarnate in its application – by impressing itself in its realization – it comes to expression in a creatively novel way: each single *piano* that happens here and now reorganizes the normative and formative *plan*, the idea that exists as such only in its individual form. Gotti's style, and Gotti himself as painter,

tion, a performance is a token that reproduces the type (the composition, the work) without altering it. For a critical discussion of this and other positions in the ontology of music see A. Bertinetto, *Eseguire l'inatteso. Ontologia della musica e improvvisazione*, il Glifo, Rome 2016.

4. F. Jullien, *The Great Image Has No Form, or On the Nonobject through Painting*, cit., p. 168.

5. On habit, also understood as a «second nature», in the history of philosophical thought, see T. Sparrow, A. Hutchinson (eds.), *A History of Habit: From Aristotle to Bourdieu*, Lexington Books, Lanham MD 2013; M. Piazza, *Creature dell'abitudine*, il Mulino, Bologna 2018.

thus exist only in their continuous expressive (trans)formation: improvising through a dynamic *attunement* with forms, materials, and artistic cultures, he configures his own aesthetic *habitus*.

Certainly, the repetition of the gesture is assiduous, to the point of embodying *techne* – which is, rather, an *art*, a sensitivity to the aesthetic encounter with reality (which by no means excludes imagination, but indeed requires it) – acquired only through repeated practice. Yet, each iteration does not reproduce the identical; it refines it, responding to the unforeseen that occurs each time. As Japanese ethical-aesthetic thought teaches, the artist's *Leib* (lived body) is shaped while shaping the object⁶: the artist makes and unmakes himself while making and unmaking his work, while making and unmaking the *plan* within the *pianos* – the *plan* as project or working design within the concrete painted *pianos* that, in turn, redesign the project. That is why the artist enters into his realization: this *piano/plan* is not a goal aimed at by an action conceived as a means to an end; this *piano* is the very gesture through which the *plan* comes into being, and through which the artist becomes his *plan/piano* – his act of projecting and its result, the concrete piano – that is, becomes his art by setting it in, and as, work.

The *piano/plan* (both as the project and as the musical instrument) is, of course, also a conscious result and an inherited legacy, acquired and embodied through exposure and participation in art and its history, in the aesthetic habits and conventions that organize, regulate, guide, and constrain the canons of artistic production, the expressive conventions and transgressions, the thematic choices, and the very way in which the artist each time confronts the challenge posed by the concrete, contingent, and by its very nature unpredictable situation. Yet this challenge is precisely grasped as an opportunity for the realization of the *plan* (as project) in the *piano* (as artwork) and as a way to reaffirm, through the unprecedented, the artistic values of the historical tradition which – as already mentioned – is deeply present *in* Gotti and *through* Gotti.

By inscribing his expressive mark upon the *plan/piano* (in both senses of the term), Gotti brings East and West into a felicitous union. The canon of the great Western tradition of art opens itself to what, in Japanese culture, is called *kata* («model», «pattern», «form», «gesture», «character») – just as the Japanese aesthetic and cultural *habitus* had once opened itself to the West. This notion of *kata* is particularly significant for understand-

6. Cfr. M. Ghilardi, *L'estetica giapponese moderna*, Morcelliana, Brescia 2016, pp. 41-46.

ing the creativity of Gotti's *plan*: an embodied *habitus* as style, gesture, and expression, continually revitalized through the rituality of its reiterated performance⁷; an ideal model that exists only in its manifestations; an aesthetic habit that – as the most compelling Japanese aesthetic theories have pointed out, warding off the risk of conservative ossification – is continually re-created through the dynamism of the unrepeatable individuality and expressive spontaneity of artistic making that always happens *here and now*.

As Minamoto Ryōen – quoted by Marcello Ghilardi – writes: «In performing an artistic act as a whole, the *kata* of style includes the *kata* of form – whether multiple or singular – in order to give shape to beauty in the flow of time. [...] Style belongs to what passes and is ephemeral, whereas form belongs to what is permanent, enduring, and stable»⁸. Indeed, as Ghilardi observes⁹,

it is necessary to preserve, to organize, to pass through a form; yet every form acquires meaning only when it is not arrested and rendered sterile. One receives a form and is initiated into it with respect for the gestures that are received and learned, assimilated, and inscribed in the memory of the body. When the form has become body, when the imaginary identity of the subject performing the form has been suspended and the gesture can occur effortlessly and without resistance, then the time is ripe for style to appear. In its individuality and contingency, that unrepeatable style infuses vital sap and new meanings into the form, thus reintegrating it into the broader dynamism of History, from one generation to the next.

The mould, the cultural and artistic model to which the creative gesture – itself shaped by adhering to it – adheres again in its execution, is thus reactivated in a new and unprecedented way in each concrete expressive manifestation. The *plan* that shapes the process (the project) is re-organized, «creatively re-created», in each *piano* (each painted piano) that, faithful to its nature as a manifestation of creative vitality, presents it anew.

7. As argued elsewhere style, gesture, and rituality characterize the specific way in which aesthetic habits inform the performing arts: A. Bertinetto, *Aesthetic Habits in Performing Arts*, in: «Philosophies», 10/11 (2025). Their intertwinement in Gotti's painting testifies to the performative character of his art: his creative spontaneity does not yield to the figure in which it settles, but exceeds it, continuing to paint a great image without form.

8. R. Minamoto (ed.), *Kata to Nihon bunka* [Kata and Japanese Culture], Sōbunsha, Tokyo 1992; cited in M. Ghilardi, *L'estetica giapponese moderna*, cit., p. 98 (our translation).

9. *Ibidem* (our translation).

Gotti, as a painter, thus embodies that fusion of art and craftsmanship which constitutes *art as mastery*¹⁰, understood as the learning of a creative and expressive practice that does not lead to the mere mechanical or «industrial» repetition of a static prototype, but to participation in the *Way (Dō)* – the *method* understood not as a form of technical specialization pursued for its own sake, but as a path of integral ethical–aesthetic cultivation of the human being¹¹.

4. Improvisation in Painting

In short, in the confrontation with contingency that constitutes every concrete exercise of creativity, the *way* – the *way* that is Gotti's *plan* – takes shape as it is traversed, deepening the furrow it traces. The unfolding of the *plan* through the *pianos* is thus an improvisatory process that realizes the very aesthetic habit that guides it (figs. 35-36). Each concrete instance in which the *plan* becomes gesture embodied in a mark emerges as a response to the contingency of the performative situation: it is, therefore, precisely that realization of a «grammar of contingency» which one of us, Alessandro Bertinetto, discussed in *Aesthetics of Improvisation*¹². In that book, as well as in the article co-authored by Alessandro Bertinetto and Marcello Ruta¹³, it has been suggested that, as exemplary cases, one should consider not only Pollock and Picasso as paradigms of artistic improvisation in painting, but also Alexander Cozens's *blotting*, the everyday practice of urban sketching, Kandinsky's *Improvisations*, Richter's «autopoietic» painting, and Cézanne's stylistic variations. Gotti's *plan-that-happens-through-the-pianos*, we believe, represents the most genuine expression of artistic improvisation in painting – both because, as we shall try to show, it somehow brings together the qualifying aspects of the improvisational modes just mentioned, and because it most clearly manifests the inseparable and operationally unavoidable aesthetic link between habit and improvisation in artistic practice.

10. See J. Tanizaki, *Geidan [On Art]*, in: *Tanizaki Jun'ichirō Zenshū [Complete Works]*, vol. 20, Chūōkōronsha, Tokyo 1982, pp. 411-454.

11. See also M. Ghilardi, *L'estetica giapponese moderna*, cit.; R. Sennett, *The Craftsman*, Yale University Press, New Haven-London 2008.

12. A. Bertinetto, *Aesthetics of Improvisation*, trans. R.T. Valgenti, Brill, Leiden 2022, ch. 2.

13. A. Bertinetto, M. Ruta, *Improvisation in Painting*, in: *The Routledge Handbook of Philosophy and Improvisation in the Arts*, eds. A. Bertinetto, M. Ruta, Routledge, New York-London 2022, pp. 569-584.

To clarify what we mean, it is worth presenting – albeit briefly and schematically – the main aesthetic proposals developed in the aforementioned text, especially since improvisation in painting, far from being a self-evident notion, has a complex and problematic status. This complexity arises primarily from the fact that improvisation is usually considered relevant above all in the performing arts – such as music, theatre, and dance – which exhibit the creative process in the very act of performance. In contrast, in the visual arts, such as painting (and likewise in literature), where the artistic process and the final product are clearly distinct, and where the spectator primarily experiences the completed work rather than the act of creation, the role of improvisation seems either absent or, at least, of lesser relevance.

In fact, the situation is more complex. On the one hand, even in the performing arts it is not true that the creative process unfolds and is exhausted entirely during the performance. Preparation, training, and all the technical, practical, aesthetic, and cultural *know-how* that performers must possess are, of course, not realized in the performance itself but constitute its precondition (even if, as Alessandro Bertinetto has argued in *Aesthetics of Improvisation*, they are put into play anew within the performance). On the other hand, improvisation does not necessarily coincide with what can be exhibited in performance; as several interesting cases in the performing arts demonstrate – from Giacinto Scelsi's compositional method to techniques for learning spontaneity in theatrical acting –, it can also function as a creative strategy for producing an artistic product understood as the outcome of a performative process without coinciding with it. Thus, even in arts such as painting, sculpture, and photography, improvisation can play a significant role¹⁴. In these arts, improvisation may serve different functions: it can operate as a method of artistic production, capable of leaving aesthetic and expressive traces in the artwork (for instance, by manifesting the artist's gesture in the formed material), and it can also affect, not only conceptually but also affectively, the reception of the final product, inviting a participatory and interactive engagement with the work.

In exploring improvisation in painting, the chapter co-authored with Marcello Ruta identified two main approaches: *improvisation as pictorial performance*, and *improvisation as an aesthetic property of the painting*. The first approach refers not only to artists who paint before an audience – often in interaction with musicians or other artists – thereby emphasiz-

14. On this topic, see the various chapters of *The Routledge Handbook of Philosophy and Improvisation in the Arts*, cit.

ing the painting process as part of the aesthetic experience, but also to Jackson Pollock's *Action Painting* (and its Romantic precursor, Alexander Cozens) and to Pablo Picasso's performative painting. The second approach concerns improvisation as an *aesthetic effect* of painting, including not only practices such as urban sketching or Gerhard Richter's autopoietic method of painting, but also cases such as Kandinsky's *Improvisations* and Cézanne's stylistic variations on the depiction of Mont Sainte-Victoire (already discussed in Chapter 1), in which the role of improvisation pertains less to the production of the artwork – from the ontological standpoint the actual improvisatory quality of the creative process may be entirely absent or irrelevant – than to its reception. Here, improvisation lies in the aesthetic effect of the pictorial representation, an effect that, in each instance, focuses on the expression of spontaneity, on the representation of the fugacity and situational immediacy of the image, on the emergence of unexpected aesthetic qualities, and on the exploration of variation.

More specifically, Jackson Pollock (1912-1956) and Pablo Picasso (1881-1973), in different ways, embody the performative aspect of pictorial improvisation, transforming the process of painting into an improvisational act captured respectively in the films of Hans Namuth (1950) and Henri-Georges Clouzot (1956), which «document» – and in fact mythologize – their creative activity, thus challenging the notion of painting as a non-performative art.

While Picasso, renowned for his ability to shift styles and techniques, explored improvisation by reworking figurative themes in a fluid process of continuous transformation and innovation, Pollock painted by placing the canvas on the floor and dripping or pouring paint directly from containers, creating complex networks of lines and colours. This method – the celebrated *dripping* technique – emphasized the act of painting as performance and the role of chance in art. In both cases, however, one might suspect that the improvisatory character of their artistic practice is largely a product of cinematic staging. It is therefore perhaps more revealing to consider the *blotting* technique employed by one of Pollock's precursors, Alexander Cozens (1717-1786). In the creative process of the British artist's pictorial compositions – usually landscapes – improvisation plays a crucial role, as the images emerge through the uncontrolled application of colour, inviting the artist's imagination to select and develop compositions from the stains that fortuitously arise from the flow of pigment. The creative process is thus an interplay between the natural and accidental effects of the materials employed and the imaginative and perceptual choices of the artist.

The second approach encompasses a wide range of pictorial practices, all of which tend toward a conception of pictorial improvisation

that foregrounds the *improvisational effect* of painting upon its reception. Wassily Kandinsky's (1866-1944) *Improvisations* do not seem to differ substantially, in terms of their formative process, from his *Compositions*. The improvisatory aspect lies rather in the suggestion, evoked by these paintings, of a free and spontaneous expressivity of inner states, emotions, and psychological reactions which, through the abstract use of color and form, seem to invite the viewer's gaze into a direct emotional participation. In other words, the aesthetics of improvisation here concerns the way in which painting manifests itself as the expression of spontaneous inner feelings which, by empathy, are transmitted to the spectator. Urban sketching, by contrast, celebrates improvisation as the art of capturing fleeting moments and adapting to situational constraints, emphasizing the spontaneity and immediacy of pictorial making and conveying – through the very form of the sketch – the *kairological* ephemerality of the aesthetic encounter with the unforeseen. Gerhard Richter (born 1932), for his part, creates – among other things – works that take shape in an *autopoietic* manner: their outcome challenges the boundaries between abstract and figurative painting and is influenced by the unpredictable interaction between the artist's intentions and the properties of the material. This aspect is radicalized in Matthew Barney's *Drawing Restraint* project (1987-2010), in which the self-imposition of physical obstacles generates an unpredictable dialogue between the artist's body, tools, and materials, heightening the gratuitous and unexpected character of aesthetic success. Finally, Paul Cézanne's (1839-1906) variations on the theme of *Mont Sainte-Victoire*, by exploring different perceptions and expressions of a single motif, highlight the process of vision itself and the search for a deeper expression through the repeated reworking of the subject. Here, improvisation resides in the process of variations, performatively displaying the porous and fluid boundary between improvisation and composition.

Certainly, the examples chosen do not exhaust the possible manifestations of improvisation in painting; the aim here is simply to illuminate two paradigmatic possibilities of this artistic practice. In the first approach, improvisation lies primarily in the performative nature – whether genuine or staged – of the pictorial act. In the second, improvisation hinges on the aesthetic *unforeseen* through which, by means of diverse artistic strategies, painting surprises its beholders.

Where, then, does Gotti's pictorial improvisation belong within this framework?

5. The Habit of Improvising: The Plan through the Pianos; the Planes/Pianos of the Piano/Plan

Gotti, in his painting, *crosses* the picture – in both senses of the term. On the one hand, he positions himself tangentially with respect to the approaches outlined above, intersecting their different strategies and allowing them to interact. On the other hand, his pictorial gesture is each time embodied in the painting or drawing that brings it to expression and light, yet also crosses it, without being exhausted by it: it flows through its manifestations, just as the *piano/plan* (the *habitus*, the project) exists performatively *through* the *pianos* (the individual paintings).

The quality of his pictorial improvisation is undoubtedly performative, as in the first of the approaches described. Having incorporated the mastery of the pictorial gesture, his images arise through a performative process in which creativity is distributed among human agency, materials, instruments, forms, styles, and diverse cultural traditions. It is a performance that occurs here and now, as in Pollock; it generates its figurative expressions by developing them in an evolutionary process of continuous and fluid organic metamorphosis, as in Picasso; it liberates the materiality of drawing and painting by responding to the results that emerge from it, as in Cozens.

Yet, Andrea Gotti's pictorial practice also adopts improvisation for the aesthetic dimension of the works in which it is each time realized. As in Kandinsky's *Improvisations*, the aesthetic effect of his work conveys the freshness and immediacy of a creativity exercised in the moment, even though each individual work – each *piano* (each concrete painting representing the piano) – is itself the manifestation of the *piano/plan* (the project, the *habitus*, the «piano-painting»). Similarly to Richter, Gotti's improvisation concerns the aesthetic effect of the interaction between the artist and his work. The painting emerges here and now, *autopoietically*, as the result of a creativity distributed among materials, tools, forms, contents, and the artist's own formative and self-forming practice.

This relation to the *here and now* is the situational aspect of Gotti's painting: like urban sketching, it entrusts its gesture to the opportunity of a moment that happens – unique and unrepeatable – and to its constitutive and vital relation with representation and its dual subjective-objective dimension. Becoming one with the pictorial configuration of his own vision, Gotti thus presents perspectives that extend and deepen, through variation, the *idea-form* that comes to life in order to generate new perspectives within a stylistic flow that is at once singular and manifold – as in Cézanne's variations on *Mont Sainte-Victoire*.

Each improvisatory performance – each pictorial realization – is a variation *on* and *of* a theme, on and of an expressive and aesthetic habit that takes form, adapting itself plastically and re-creating itself inventively precisely through, and thanks to, the actualizations of which it is, in turn, both the guide and the generative condition of possibility¹⁵.

But that is not all. Gotti's *plan* lives and flows through his ever-new *pianos*, all of which are nonetheless manifestations of the same idea that animates them, generating its own identity through its «creative repetitions». In this way, the *planes* of the *plan* and the *plan* through the *pianos* reveal the improvisatory *formativity*¹⁶ that also animates other crucial moments in Andrea Gotti's pictorial biography. One example stands out: *Pope Innocent X*. Just as the celebrated versions of this subject by Francis Bacon (1909-1992) improvise upon the even more famous painting by Velázquez, Gotti's work in turn improvises upon the improvisation, creatively appropriating both of his predecessors (figs. 33-34).

While Velázquez's portrait lays bare Pope Pamphili with a raw and direct expressiveness that exposes his perfidious intolerance and hieratic, unyielding rigidity, Bacon deconstructs the Spanish painter's image, engaging in a dialogue with it in order to probe even more deeply into the subject's psyche. In the wide-open mouth, frozen in an expression of terror and anguish where the desperate energy of a face seems to be sucked into the void of non-sense, Bacon reveals the vulnerability and solitude of a man crushed by the weight of his social role – precisely as theorized by Sartrean existentialism, whose cultural atmosphere partly nourished Bacon's inspiration. Gotti's *Innocent X* is an interplay with both of these famous predecessors: an improvisation on an improvisation. Emerging from the confrontation between Velázquez and Bacon, it responds to both, exhibiting the latent possibilities of Velázquez's work that Bacon leaves unsaid, while discerning, conversely, those aspects of Bacon that already stir within Velázquez. Subterranean disquietudes corrode from within the statuary inflexibility and ruthless severity of Velázquez's image, exposing an equally ruthless yet ironic tone – one that is not only reflected in the

15. On the topic of aesthetic habits and the vital reciprocity between habit and improvisation, see A. Bertinetto, *Il senso estetico dell'abitudine*, in: «I Castelli di Yale – Annali di Filosofia», XI/1 (2023), pp. 31-57; Id., *Habits and Aesthetic Experience*, in: «Aisthesis», 17/1 (2024), pp. 61-78; Id., *Habits, Aesthetics, and Normativity*, in: «Aisthesis», 17/1 (2024), pp. 247-263.

16. For this notion, see also: A. Bertinetto, *Improvvisazione e formatività*, in: «Annuario filosofico», 25 (2009), pp. 145-174; Id., *Formatività ricorsiva e costruzione della normatività nell'improvvisazione*, in: *Improvvisazione oggi*, ed. A. Sbordonì, LIM, Lucca 2014, pp. 15-28.

expression with which the subject addresses the viewer, perhaps warning or unmasking them (just as the Pope himself is laid bare by the three painters), but also marks Gotti's own serious and playful attitude toward his masters. This irony, indeed, is an essential feature of the very art of improvisation¹⁷. Hence – and this is the point we wish most to stress – Gotti, with his creative contribution, varies a theme that makes and unmakes itself through its expressive realizations: he participates in the (de)generative creativity of a pattern that lives *through* and *in* its alterations.

Let us return, then, to the thread running through this chapter. Gotti's *piano/plan* – the *plan* that unfolds through the flow of *pianos* which, by situationally actualizing the pictorial gesture, create a stylistic fluidity in continuous variation and deepening – displays the dynamics of his sensitive and responsive participation in the (trans)formation of art history. It does so, as suggested, with respect to Western painting, but equally with respect to Eastern painting. Not only through the *poietic* process of spontaneity that governs his painterly gesture, as discussed earlier, but also through the progressive refinement and intensification of the essential that occurs in each subsequent realization. The form, which begins as a presentation of the object's distinctive features, becomes, through the ritual of an artistic gesture that does not exhaust itself in its configuration, ever more explicitly a *relation* – a relation between gesture (subject) and sign (object), and between artist and spectator. It becomes an exhibition of expressive involvement which, as in the aesthetic sensibility of the East¹⁸, has no fear of emptiness. On the contrary, it presents emptiness performatively as the very condition of art – indeed, as art itself, insofar as it gives form to life. The *piano/plan* (as projectual *habitus*) dissolves fluidly through the *pianos* (the individual pictorial representations of the piano). It dissolves into the *void* which, by making it possible and actual, manifests it as vital energy to which it belongs and in which it partakes. The void that opens within the *plan* – within the piano that realizes form by drawing it from and into the essential – does not express absence, but an experience engaging both artist and observer through the *gesture-sign* (see chap. 2) manifested in the line that does not enclose a space or objectify an object, but rather *evokes* a meaning inexhaustible by representation – just as poetry does not exhaust itself in narration.

17. See E. Landgraf, *Improvisation as Art*, Continuum, London 2011.

18. On this topic, see G. Pasqualotto, *Estetica del vuoto*, Marsilio, Venice 1992; L. Ricca, *La tradizione estetica giapponese*, Carocci, Rome 2015, pp. 177-184; and S. Vesco, *L'estetica del vuoto: l'universo in un cerchio*, in: «Ca' Foscari Japanese Studies», 21 (2022), pp. 59-81.

It is the *gesture-sign* of a painting which, fully aware of the Japanese tradition of mastery, turns toward the calligraphic through its ritual and generative repetition. The viewer is thus invited to participate empathically in the *piano/plan* (as projectual *habitus* and its realization in/as the piano), resonating with that void-energy in which the *gesture-sign* of Andrea Gotti flows.

5. Art and Philosophy

The disjunction between philosophy and artistic practice, together with the proliferation of specialized aesthetics, is undoubtedly symptomatic of our contemporary age – what Hegel once called the era of the «prose of the world»¹. Yet, *ex negativo*, it also points toward a possible field of inquiry, a direction to be reactivated and deepened. Philosophy and art alike must acknowledge – each by its own means – the irreducibility of reality, of life itself, to representation. If, in our time, art is or ought to be «de-artified»², philosophy too must recognize its own historicity, its being historically situated and determined. Today, art is truly art when it grasps its own impossibility – the impossibility of expressing an absolute meaning. Likewise, philosophy is genuinely philosophy, a reflection on the conditions and limits of knowledge, when it recognizes crisis, discontinuity, and the difference between appearance and reality, between existence and truth, between the particular and a universal that can no longer claim such a status.

The question of the relationship between aesthetics and artistic languages, between philosophy and art, must be reformulated against this aporetic background: art and philosophy – let us repeat, each through its own means – must grasp the impossibility of form, of any defined and organic form that would, on the one hand, embody the essence of the artwork and, on the other, structure a code, a system, or a logic. Form is infinite not because it is absolute, ideal, or universal, but because it is irreducible to expression or concept and therefore remains perpetually open

1. See *supra*, ch. 3.

2. See G. Vilar, *Desartización. Paradojas del arte sin fin*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca 2010.

to revision, to correction. For this reason, aesthetics and art can encounter one another only by taking as their common object the excess of the real – a point of opacity that cannot be fully illuminated or entirely represented. It is a dark, irreducible element that, moreover, compels both to reflect upon themselves, upon their own instruments, their possibilities, and their limits. This is precisely what Gotti's painting accomplishes.

This difference, the irreducible excess of the real, this opaque point that withdraws from both art and philosophy, releases a remarkable plurality of expressive forces – forces that, indeed, illuminate the heterogeneity and richness of contemporary art. On the level of aesthetics, at the same time, it offers solid points of orientation, though never universal, rational, or definitive. At the level of aesthetics, it also provides stable points of orientation, even if they are never universal, rational, or definitive. Art that reflects upon itself awakens – using Gianni Vattimo's words – an «interest» that is no longer «merely contingent or subjective»³. It is through this reflective path that art, including Gotti's, «manages to speak more and more beyond the world of painters and critics»⁴, and especially to philosophers.

Interpreting Gotti's painting, we have focused on the notions of performative practice and improvisation – expansive forms that allow the image to articulate itself through the patterns, rhythms, and signs that shape its structure. These notions are precisely what hold together, and lend coherence to, the contemporary horizon, both in theoretical terms and in its historical reconstruction. They become especially significant when the symbolic forms that modernity attempted to reinterpret within a fully secularized framework begin to fracture. Between Hegel and Nietzsche, we witness the emergence of a new awareness: an irreducible, indeed constitutive, difference between experience and thought, between reality and knowledge. It is the sign, rather than the image that merely depicts, that is called upon to register this difference. A philosophy of painting grounded in «depiction» would reach only the surface. This line of thought leads, with Nietzsche, not only to the full recognition that all thinking is a «writing of signs (*Zeichenschrift*)»⁵ but also to the understanding that such signs are necessarily a simplification – the objectification of a void that cannot be represented, depicted, or marked. According to Nietzsche, we produce signs and express ourselves through them in order to ori-

3. See G. Vattimo, *Lettera*, cit., p. 20.

4. Ivi, p. 21.

5. See F. Nietzsche, *Unpublished Fragments (Spring 1885 – Spring 1886)*, trans. A. Del Caro, Stanford University Press, Stanford 2020, p. 74 (modified translation).

ent ourselves in the world and to retain the memory of our experiences. From this point onward, we deceive ourselves into believing that these signs correspond to existing things, to objective meanings, even to ideas. Forgetting their historical motives and reasons, we end up believing in the objectivity of the «grammar» that binds and regulates them: we take this grammar to embody a set of rules, an order that would be the very order of things⁶. Thus we turn a «mere semiotics»⁷ into the knowledge of an ontological order. Our knowing inserts itself into reality, yet without overcoming a relation that remains external: to this «apparatus of falsification and simplification» we make correspond something that is, whereas at most we should say that something means⁸. Signs, and thinking through signs, allow us to make sense of things only after becoming aware of an irreducible difference between self and world, knowledge and reality. And it is precisely for this reason that we can do nothing but refine our system of signs so that they may ceaselessly express the very difference that grounds them.

As we have suggested, it is not enough to translate our knowledge into the terms of a semiotics. It is necessary that such a semiotics not harden into structures, codes, or paradigms that reduce the very impossibilities which animate it. We might think here of certain conceptions of the *sign* which, taking up Nietzsche's lesson, seek to keep as open and mobile as possible the system they construct. It is a pre-linguistic sign, one that recalls the possibilities that every language embodies yet simultaneously constrains. Consider, for instance, Deleuze's notion of the sign, which he understands as an «*interval*», a difference between heterogeneous orders, and yet one that enables (and indeed promotes) their continual «*communication*»⁹. It is a sign that marks the difference between ontological and epistemological levels – beginning with that between knowledge and reality – but that also brings them into relation and movement. Naturally, the sign objectifies; it turns the interval into a thing. This is inevitable. Yet the awareness of such inevitability allows, as far as possible, for a mode of thought that continually recontextualizes its own concepts

6. See F. Nietzsche, *Twilight of the Idols, or, How to Philosophize with a Hammer*, trans. R. Polt, intro. T.B. Strong, Hackett Publishing Company, Indianapolis 1997, p. 21.

7. See F. Nietzsche, *Unpublished Fragments 1888-1889*, in: *Nietzsche's Last Twenty-Two Notebooks: Complete*, trans. D.F. Ferrer, Kuhn von Verden Verlag, Verden 2021, p. 600.

8. See F. Nietzsche, *Unpublished Fragments 1884*, in: Id., *The Will to Power*, trans. W. Kaufmann, R.J. Hollingdale, Vintage Books, New York 1968, p. 274.

9. See G. Deleuze, *Difference and Repetition*, trans. P. Patton, Columbia University Press, New York 1994, p. 20.

and schemas, and for an art that does not close upon itself, that resists becoming form, and that does not exhibit itself as such.

It is, however, Derrida who – examining the drawings of Valerio Adami – transposes this interpretative perspective on the *sign* into a register directly bound to painting. As noted, the graphic sign inevitably objectifies and reduces difference – that void, that empty point which both philosophy and art are called upon to confront. The pre-linguistic nature of this sign is also pre-figurative: the artist is called to mark what cannot be reduced to a sign. They must be conscious of this aporia and yet must expose themselves to it. Derrida speaks of a «*limit*» that is the «*condition*» of both the visible and the invisible: the «*stroke*» of drawing, of the artistic sign – even when it appears as a «*thick black stroke*» – gives body to a limit that itself is not visible¹⁰. The act of tracing precedes the dimension of the visible; it anticipates it, remains foreign to it. When the artist inscribes their sign, they operate within an «*interval*» that comes before visibility – that is, an interval that is «*not visible*»¹¹.

Andrea Gotti's painting unfolds within this very paradox, working above all through the *intensity* of the sign. His line lightens, almost vanishes, only to reappear and gather strength once again. It intimates a continuity that cannot be represented, that refuses to become figure. His signs are both «*subtle*» and «*rough*», for they move within a «*foundational invisibility*», within the originary emergence of things, of reality itself – in that space where the invisible turns into the visible¹². Ultimately, it is precisely because Gotti's sign ventures between the visible and the invisible that it can allude to reality without claiming to have grasped or reproduced a form that, in truth, does not exist – since it points to a reality that is, in its essence, becoming. In other words, this reference to the real does not conflate planes, does not mistake structures of meaning for structures of being; it avoids the very confusion denounced by Nietzsche, for it recognizes as its own reality a matter in perpetual transformation.

This becomes particularly clear in the case of Gotti's *piano/plane*. The painted piano/plane undoubtedly attests to reality – to the ontological *plane* with which it interacts, making it manifest and endowing it with meaning. Yet this operation does not yield an objective or definitive mean-

10. See J. Derrida, *Thinking Out of Sight: Writings on the Arts of the Visible*, eds. G. Michaud, J. Masó, J. Bassas, trans. L. Milesi, University of Chicago Press, Chicago 2024, p. 47.

11. Ivi, p. 97.

12. See M. Goldin, *Andrea Gotti*, in: Id., *Confini. Da Gauguin a Hopper* (exhibition catalogue), Linea d'ombra, Treviso 2025, p. 475.

ing. Rather, it opens reality to the realm of the possible, setting in motion a process of continuous – and potentially endless – reinterpretation of the elements involved: from the painted piano, to the plane of reality, to the *piano/plane* conceived as a project that gathers intentions and perspectives¹³. It is all too easy, at this point, to invoke Deleuze and Guattari's «planes of immanence»¹⁴. And yet Gotti's painting moves precisely in this direction: it positions itself within the space where reality comes into manifestation, holding together – without simplifying – the multiplicity of its possible meanings, and thereby initiating a process of ongoing transformation and redefinition of the very points of reference it reveals. The relation between the patterns that bring reality into visibility and improvisation as a practice of revisiting and recontextualizing what emerges is a close one. The irreducibility of reality to representation demands a continual and creative re-articulation of this gap, both on the artistic level and on the conceptual.

These dynamics concern not only the work of the artist but also that of the viewer, from whom Gotti's painting demands a great deal. The observer is drawn directly into the unfolding of the experience it generates. Indeed, the viewer must not only enter into resonance – «*attune*» – with forms that are mobile and initially elusive¹⁵. To experience Gotti's art certainly means accessing a new mode of seeing, but also perceiving openings and incompletions and, consequently, attempting to imagine outcomes, developments, and implications. The spaces of creativity explored in the artistic process reappear within the painting and are made available to the viewer as well. The form of engagement required here stretches between «*attuning*» and «*affordance*»: between the access to a renewed perceptual seeing and the necessity of integrating what remains open.

The questioning and sustained inquiry underlying Gotti's painting call for a level of attention and reflection that, as we have claimed in these pages, engages the viewer deeply without constraining their vision. The creative logics of improvisation – pursued by the artist with clarity and maturity – draw the viewer in without imposing fixed or predetermined ideas. To take up, repeat, extend, and rework does not mean to reaffirm meanings already obtained; it means, rather, to renew the boundaries of an inquiry

13. See *supra*, ch. 4.

14. We are thinking about the connection between theory and practice, between «concept» and «territory», which also concerns art; see G. Deleuze, F. Guattari, *What Is Philosophy?*, trans. H. Tomlinson and G. Burchell, Columbia University Press, New York 1994, p. 20.

15. See *supra*, ch. 1.

that has never detached itself from the problem of reality and its meaning. Gotti's painting conveys with great clarity this intimate relation between rearticulation and immanence, between repetition and concrete experience. Unlike much contemporary art, his work does not seek to shock or provoke. Instead, it revisits, reformulates, and reflects. To venture without abandoning, to imagine without abstracting, to rework without simplifying – this is the path Gotti's painting invites the viewer to follow.

Questo LIBRO



ti è piaciuto?

Comunicaci il tuo giudizio su:

www.francoangeli.it/opinione



**VUOI RICEVERE GLI AGGIORNAMENTI
SULLE NOSTRE NOVITÀ
NELLE AREE CHE TI INTERESSANO?**



ISCRIVITI ALLE NOSTRE NEWSLETTER

SEGUICI SU:



FrancoAngeli

La passione per le conoscenze

Vi aspettiamo su:

www.francoangeli.it

per scaricare (gratuitamente) i cataloghi delle nostre pubblicazioni

DIVISI PER ARGOMENTI E CENTINAIA DI VOCI: PER FACILITARE
LE VOSTRE RICERCHE.



Management, finanza,
marketing, operations, HR

Psicologia e psicoterapia:
teorie e tecniche

Didattica, scienze
della formazione

Economia,
economia aziendale

Sociologia

Antropologia

Comunicazione e media

Medicina, sanità



Architettura, design,
arte, territorio

Informatica, ingegneria
Scienze

Filosofia, letteratura,
linguistica, storia

Politica, diritto

Psicologia, benessere,
autoaiuto

Efficacia personale

Politiche
e servizi sociali



FrancoAngeli

La passione per le conoscenze

LA FORMA INFINITA - THE INFINITE FORM

Questo libro offre una riflessione filosofica sulla pittura di Andrea Gotti, interpretandola come pratica di pensiero e come gesto generativo del visibile. Attraverso un itinerario che si dipana tra filosofia dell'arte, fenomenologia ed estetica, gli autori mostrano come il segno pittorico, tra abitudine e improvvisazione, dia forma a un'esperienza in cui si intrecciano visibile e invisibile, forma e processo, espressione e verità. La pittura emerge così come evento di senso e di apertura del mondo.

This book offers a philosophical reflection on Andrea Gotti's painting, interpreting it as a practice of thought and as a gesture that generates the visible. Through a path unfolding between philosophy of art, phenomenology, and aesthetics, the authors show how the pictorial sign—between habit and improvisation—shapes an experience in which visibility and invisibility, form and process, expression and truth are intertwined. Painting thus emerges as an event of meaning and an opening of a world.

Alessandro Bertinotto è Professore Ordinario di Estetica presso l'Università di Torino dove presiede il Corso di Laurea in Filosofia e dirige il Centro Studi ART (www.art.unito.it). È PI del progetto FIS *Habitus*.

Alessandro Bertinotto is Full Professor of Aesthetics at the University of Turin, where he serves as Chair of the Degree Program in Philosophy and Director of the ART Research Centre (www.art.unito.it). He is the Principal Investigator of the FIS *Habitus* project.

Simone Furlani è Professore Ordinario di Filosofia teoretica presso il Dipartimento di Studi umanistici e del Patrimonio culturale dell'Università degli studi di Udine, dove insegna anche Filosofia dell'arte e Teorie dell'immagine.

Simone Furlani is Full Professor of Theoretical Philosophy at the Department of Humanities and Cultural Heritage of the University of Udine, where he also teaches Philosophy of Art and Image Theories.