il giusto errore

Lorenzo Modica
in conversazione con
Luca Bertolo

Galleria
Eugenia
Delfini

Luca Bertolo: Comincerei dal bellissimo articolo di David Salle su Alex Katz[1] che mi hai segnalato. Forse potrebbe aiutarci a prendere quel "giusto tono" che Stendhal diceva di assicurarsi quando, prima di iniziare a scrivere, leggeva un paio di pagine del codice civile napoleonico. Stile di scrittura, stile di pensiero...Non sarebbe male se nel mondo dell'arte si considerassero più seriamente le potenzialità e i limiti della scrittura, invece che bistrattarla, come in genere si fa, quasi fosse uno strumento neutro. Parleremo dei tuoi quadri: ma con quali parole? Ha senso cercare un ritmo alla prosa che riecheggi il ritmo di un'immagine? E così via. Tu che relazione hai con la scrittura?

Lorenzo Modica: Quell'articolo è una dichiarazione d'amore per Alex Katz e dunque di buon auspicio. Ho un rapporto di sana diffidenza con la parola scritta, almeno con la mia. Ho l'impressione di non essere il solo a volersi smarcare dalla lingua come mezzo per spiegare. Una volta trovai un testo in un catalogo di Sigmar Polke in cui alcune pagine erano un susseguirsi di *prot, stuuuuuuump, rat rat, clank, claclaclanaclink*, senza mai risultare ripetitive e con un'attenzione esaltata al ritmo. Oppure penso a un testo di Gerhard Richter, in cui un delirio controllato prende note fantascientifiche, con il risultato di sottrarsi al compito di spiegare o chiarire, suggerendo piuttosto un sentire parallelo. In questo caso però Salle parla di un artista, un genio: Alex Katz. La questione è diversa. Salle si impegna per trovare le parole più esatte. È commovente il modo in cui si sofferma sulla dimensione del fare: la densità del colore, la pennellata, il contrasto, il disegno, la velocità... un modo pragmatico di descrivere la triangolazione tra occhio, mano e cervello. Il mio rapporto con la scrittura è migliorato negli anni. Se i primi tentativi di stendere uno "statement" mi provocavano un certo disagio, ho imparato, come succede durante un'analisi, ad accettare i compromessi. Ecco, diciamo che il linguaggio scritto mi sembra presupporre un grande compromesso: accettare che il nocciolo della questione rimarrà inaffrontato.

1 David Salle, *Follow the light*, The New York Review of Books, 18/1/2024

LB: Parlando di pittura, Davide Ferri ha detto recentemente una cosa interessante. L'ecfrasi, ha detto, non è solo una descrizione a parole di un'opera d'arte visiva; l'ecfrasi è anche, e in certi casi soprattutto, un racconto capace di mettere in relazione il corpo dell'opera con il corpo dell'osservatore. Mi pare un'indicazione preziosa[2]. *Antichi maestri*, il romanzo di Thomas Bernhard, ha come protagonista un tale Reger, un viennese che frequenta settimanalmente il Kunsthistorisches Museum. Ha un unico scopo, quello di contemplare sempre e solo un quadro, il *Ritratto d'uomo con la barba bianca* di Jacopo Tintoretto. La cosa interessante è che Bernhard non lo descrive, il dipinto, lasciandolo piuttosto al nostro ricordo o fantasia o, come ormai è immediato fare (ma non lo era nel 1985 quando uscì il libro), all'immagine che troveremo sul web. Invece che sul quadro, Bernhard sta su Reger che, come le figure di spalle dei quadri di Friedrich, si fa vettore del nostro sguardo. Reger che siede sempre sulla stessa panca e osserva sempre lo stesso quadro. Reger che osserva, e mentre osserva pensa. È questo dispositivo della visione e del pensiero che interessa allo scrittore austriaco. Pensi mai i quadri, tuoi o di altri, in questa chiave? Voglio dire, considerare un quadro non per quello che ci mostra o ci racconta ma per quello che ci fa fare?

LM: In un suo testo[3], il critico americano David Joselit parte da una dichiarazione di Martin Kippenberger: «Simply to hang a painting on the wall and say that it's art is dreadful. The whole network is important! Even spaghettini...When you say art, then everything possible belongs to it.» A quel punto Joselit tenta di rispondere alla domanda: "How does painting belong to a network?" Le due questioni, cioè come la pittura appartenga a una rete di relazioni e come agisca un quadro su di noi, mi sembrano profondamente legate.
È solo da qualche anno che ho cominciato a grattare la superficie del problema. In passato mi proponevo di realizzare opere che fossero il

2 Invitato a parlare di pittura, insieme a me e Antonio Grulli, nella puntata del 30/6/2025 della trasmissione *Coxo spaziale*, a cura di Stefano Pasquini, Radio Città Fujiko.

3 David Joselit, *Painting beside Itself*, in «October», n. 130, Autunno 2009, pp. 125-134, The MIT Press.

risultato di un'attitudine in relazione a un contesto, sia esso un campo linguistico, uno spazio o una condizione materiale. E questo mi bastava. Successivamente mi sono sforzato di realizzare opere che fossero la registrazione dei miei processi mentali. Solo a quel punto si è insinuata in me l'idea che un quadro potesse avere delle affinità con un testo, cioè avere proprietà logiche, strutture convenzionali, persino contenere dei refusi. Se utilizzi un codice condiviso, puoi contravvenirvi, metterne in luce la struttura...

LB: Sono d'accordo. Il rischio è che il nostro naturale desiderio di trovare analogie tra codici diversi ci faccia assolutizzare metafore, associazioni o sinestesie. Penso a Kandinsky che associa il giallo al triangolo, il rosso al quadrato, il blu al cerchio...Ma è indiscutibile che le forme visibili ci comunichino sensazioni tattili, olfattive, sonore, persino sessuali.

LM: Non è semplice spiegare perché una campitura ottenuta con una certa pennellata, su un certo supporto, risulti vibrante e commossa, mentre un altro segno appaia ottuso e cinico, o una curva abbia a che fare con il proprio pudore. Credo che la questione trovi risposta nella nostra sensibilità e nella nostra "naturale" tendenza ad attribuire valore a ciò che ci circonda. Da una parte, questa è un'evidenza che non ha bisogno di spiegazioni; dall'altra, riconoscere questa corrispondenza tra i segni e i loro effetti richiede una grande fiducia nel mezzo. È qualcosa che cerco di tenere presente: un colore, un preciso accostamento, una forma, un segno hanno una forza e una presenza tangibile eppure intraducibile. In questo senso mi interessa quando il funzionamento di un quadro è messo *in crisi*. Mi interessa che ci sia un'apertura, una crepa incongrua, uno slittamento, un errore colto nel suo prezioso contributo. Mi interessano l'idiosincrasia e l'*inaspettato*.

LB: Gli errori e i loro "preziosi contributi" sono un tema molto interessante. Dobbiamo solo intenderci prima sul concetto di errore. Un errore presuppone una regola (che viene infranta), uno schema (che viene eluso) o un obiettivo da raggiungere (da cui invece ci si allontana). D'altro canto, errore può anche riferirsi alla non congruenza tra un'affermazione e un fatto: lo chiamiamo errore se l'affermazione

è in buona fede, bugia se in malafede. In questo contesto il contrario di errore non rimanda alla correttezza (per esempio grammaticale), bensì nientemeno che alla verità. Stiamo entrando in filosofia, lo so, e vorrei uscirne velocemente. Consideriamo il tuo quadro *Finestra aperta* (2024), che rappresenta una finestra rossiccia su fondo verde e azzurro. Mi piace molto. Mi ricorda certe cose vecchie di Raul De Keyser e ancor di più di Roger Raveel. Da un certo punto di vista il tuo quadro è tutto una somma di errori: la resa della tridimensionalità è grezza o inesistente; il colore parziale della finestra (non finito) sembra risultare da cronica indecisione; la maniglia, sbilenca e scentrata, ricorda l'incompetenza del disegno infantile; laddove ci aspetteremmo uno "sfondamento" sul paesaggio, sbattiamo il naso su una sorta di fondale verdino (vicinissimo a noi, come indica l'ombra riportata); in alto, una banda azzurra conclude il giocoso utilizzo di stereotipi della rappresentazione (verde=natura, azzurro=cielo). Il punto è che questi "errori" sono assolutamente necessari al dipinto[4], *il dipinto coincide con questi errori*. Sono loro a dare il ritmo, sta a noi ballare la loro danza. Il problema, ammesso che sia un problema, è che nel corso dell'ultimo secolo e mezzo l'arte è andata abbattendo una tale quantità di regole e abitudini visive da rendere il giudizio estetico una sorta di *mission impossible*, figuriamoci parlare di errori senza usare le virgolette... Quand'è che, mentre stai dipingendo, ti fermi e dici: "oh, questo è un errore"?

LM: Nomini alcuni degli artisti che hanno avuto più influenza sul mio percorso...come tutti gli amori, vanno dichiarati. Raul De Keyser rappresenta per me un punto d'arrivo e un punto di partenza insostituibile. In anni recenti sia il lavoro che i bellissimi scritti di Amy Sillman, l'anarchia di Amelie von Wulffen e la singolare onestà di Frank Walter sono state influenze altrettanto determinanti. Quanto all'"errore", è qui inteso in chiave soggettiva: ciò che ne costituisce uno per me, non lo costituisce per te, e così via. Quindi includere l'errore all'interno del proprio processo di lavoro, o addirittura fare dell'errore la propria

4 "Ciò che rende unico ognuno di noi", ha detto da qualche parte Noam Chomsky (che di grammatica e sintassi se ne intende), "sono gli errori che commette".

Finestra aperta (Open Window), 2024
Acrilico e pittura spray su tela
120 x 160 cm

unità costruttiva, permette e in certi casi obbliga a spostarsi spesso (parlavi di una danza), fino a trovare un comune denominatore, o ad accettarne l'impossibilità. Se, come dici, un errore è tale solo in relazione a un sistema, e il sistema sei tu che stai dipingendo, poterlo includere serve ad allargare l'orizzonte. Una piccola frattura che permette di riorientare il lavoro. E questo mi mette in ascolto del processo, delle varie possibilità e impossibilità che aleggiano nella stanza. Il lavoro si fa permeabile, attraversato e attraversabile. La frase di Noam Chomsky mi pare cogliere nel segno. Un quadro è, in fin dei conti, la sequenza dei giusti errori.

LB: Il giusto errore - ecco un bel titolo per una mostra! Ma torniamo un attimo a *Finestra aperta*. Ogni volta che guardo quel quadro mi vengono in mente due cose. Poco fa ho glissato su questo punto, me ne vergognavo un po'. Ma vergognarsi, in questi casi, è l'anticamera

Untitled (Table), 2024
Acrilico, collage e pittura spray su cotone e nylon
120 x 80 cm

dell'imbecillità. Quando guardo i bordi della finestra, ecco quel che volevo dire, mi viene in mente la Pimpa; quando guardo le macchie verdi su fondo verde mi viene in mente il cavallo di Pippi Calzelunghe. Ora, come mettiamo insieme la Pimpa, Pippi, Chomsky, Tintoretto e Joselit? Ma è proprio questo tipo di frizioni, a tratti imbarazzanti, che rendono arte e letteratura meravigliose, non credi? Un territorio in cui qualcosa può apparire dannatamente serio e allo stesso tempo dannatamente stupido, complesso e semplicissimo, tragico e comico.

LM: Che bello sentir nominare la Pimpa, il cavallo verde di Pippi Calzelunghe! C'è in questo quadro una dimensione infantile, archetipica. Tuttavia è come se incombesse un'ombra al di fuori dal campo visivo. Ma devo spiegare come è nato il quadro. Come a volte accade per i miei lavori, *Finestra aperta* scaturisce da un'altra immagine, una foto trovata su internet in cui si vede una sorridente pittrice "amatoriale" con in mano un suo quadro che rappresenta una finestra rossa che affaccia su un giardino verde. Il quadro e la scena erano così... diretti? che non ho potuto resistere. Volendo, il mio quadro ha come oggetto il quadro di quella pittrice e come soggetto il sentimento che mi ha trasmesso la foto. L'imbecillità dici...eccomi. In un discorso che ha tenuto all'Università di Uppsala nel 1957, Albert Camus ha detto che esistono due tipi di intelligenza: l'intelligenza intelligente e l'intelligenza stupida[5]. Mi sembra una verità folgorante. Mi chiedo se sia possibile pensare una stupidità stupida e una stupidità intelligente. A quest'ultima faccio appello, quando dipingo. Ti faccio un esempio. *Untitled (Table)* è un lavoro fatto d'istinto, con calma, senza bisogno di lottare a lungo. Sono partito da una tela grezza di cotone e una traslucida di nylon cucite insieme. I due tessuti assorbono il pigmento in modo diverso restituendo energie disuguali. Le cose sono andate al loro posto quasi senza che mi dovessi chiedere che cosa fare. Posso farti una domanda? Come sai quali strumenti "intellettuali" portarti dietro quando dipingi e quali è invece opportuno lasciare indietro? Voglio dire, si deve provare a disarmarsi, non credi?

5 "I have always thought there were two kinds of intelligence— intelligent intelligence and stupid intelligence" Albert Camus, *Create Dangerously*, conferenza tenuta all'Università di Uppsala (Svezia), 14 dicembre 1957.

LB: Mi ha sorpreso che tu citassi Camus, chi lo legge più? Non conoscevo quella conferenza, è stupenda. Ma vengo alla tua domanda. *Disarmarsi*... è incredibile come una singola parola, quando è scelta bene, possa creare un centro di gravità per il pensiero. La scelta di questa parola esprime un tipo di raffinatezza e di coraggio che vedo riverberare anche nelle tue opere. Quando ci si disarma? In genere su ordine dei vincitori, molto più raramente per scelta. Per disarmarsi volontariamente è necessario avere fiducia che una qualche forma di umanesimo sia possibile. Chi è disarmato - questa è la scommessa - può essere disarmante[6]. La stupidità può essere disarmante, sia in senso positivo che negativo. Mi chiedi come mi oriento io. Direi che in generale cerco di intavolare una dialettica tra due poli: stupidità (naiveté, irresponsabilità) da una parte e intelligenza (cultura, responsabilità) dall'altra. Sto lì e osservo cosa succede. Ogni tanto si producono affascinanti momenti di equilibrio. Quei momenti li chiamo opere. "Stupidità intelligente" è un bell'ossimoro. Mi viene in mente una cosa che disse mia nonna tanti anni fa. Voleva descrivere un uomo che le sembrava affascinante sebbene non rientrasse nei comuni canoni estetici. Riporto la sua definizione in lingua originale (dialetto milanese): "L'è brüt ma l'è bèl"[7]. Questa formula potrebbe definire buona parte della migliore arte prodotta nell'ultimo secolo e mezzo. Penso anche al tuo lavoro *Forme semplici sulla spiaggia*, che mi piace particolarmente e mi rimanda ad artisti diversissimi tra loro: certe incisioni di James Ensor, certo Raoul Dufy, il Kandinsky dei primi anni '20, Ben Nicholson, Max Ernst, Thomas Nozkovski...Com'è nato quel quadro?

LM: Trovo i tuoi riferimenti estremamente puntuali, ognuno è un tassello preciso. Ad essi aggiungerei un certo modo di pensare il paesaggio per bande orizzontali di Chris Martin e una maniera di disporre le forme primarie nello spazio di Phyllida Barlow. Ho la sensazione che ci siano parole, concetti, che restano dormienti, se ne stanno buoni tra le maglie

6 È uno dei principi fondamentali della teoria della nonviolenza, da Gandhi a Capitini, che non significa rinuncia al conflitto.

7 "I critici moderni fanno un gran parlare del gusto del brutto, ma io non ho mai visto un vero quadro che mi sembrasse brutto." D.H.Lawrence, *Creare dei quadri*, in D.H.Lawrence, *Teatro e prose varie*, Mondadori, 1975.

Simple shapes at the beach, 2024
Olio su tela
45 x 35 cm

finissime della tessitura delle cose del mondo. Quando vengono chiamati in causa, risvegliati dal proprio nome, si ergono e, senza chiarirsi, diventano sempre più ingombranti, spesso per me ingestibili. Tornando alla *stupidità intelligente*, credo sia la dimensione del ridicolo a ricondurmi a terra. Ricordarmi di avere un corpo (limitato, goffo, imbarazzante, etc.) mi ripara, credo, da un eroismo sempre in agguato. È quello che succede in *Forme semplici sulla spiaggia*. Ci sono delle "forme primarie", si direbbero le basi della nostra comprensione del mondo: neuroni che scaricano quando vediamo un triangolo, altri che scaricano quando vediamo il giallo. Cosa fa un pittore? Fa coesistere l'inconciliabile. A volte con un artificio narrativo: il mare, la spiaggia, un triangolo che fa il bagno, un quadrato che prende il sole. È questa frizione, per riprendere una parola che hai usato, o intersezione tra piani inconciliabili della comprensione del mondo che mi disarma, mi anima a dipingere e mi eccita come una lucciola.

Luca Bertolo (1968, Milano) lavora come artista, dedicandosi in particolar modo alla pittura. Scrive saltuariamente su riviste d'arte ed insegna pittura all'Accademia di Belle Arti di Bologna dal 2015.

Lorenzo Modica (1988, Roma) è un artista visivo, la cui pratica ha al centro la pittura. Ha studiato alla Accademia di Belle Arti di Roma e alla Slade School di Londra ed insegna pittura e disegno alla John Cabot University di Roma dal 2022.

Questa conversazione si è tenuta nel luglio 2025 in occasione della prima mostra personale di Lorenzo Modica "The Unfolding of Itself" presso la Galleria Eugenia Delfini, Roma (1 ottobre - 29 novembre 2025).

Lorenzo Modica
The Unfolding of Itself

1 ottobre - 29 novembre 2025
mar-sab 15.00-19.00

Galleria Eugenia Delfini
Via Giulia, 96 Roma

Galleria
Eugenia
Delfini