

Fondazione Musei Civici di Venezia
MUSEO CORRER

ROGER DE MONTEBELLO

Ritratti di Venezia e altri ritratti

a cura di Jean Clair
direzione scientifica Gabriella Belli

Fondazione Musei Civici di Venezia

ROGER DE MONTEBELLO

Ritratti di Venezia e altri ritratti

a cura di
Jean Clair

direzione scientifica
Gabriella Belli

13 maggio - 10 settembre 2017
MUSEO CORRER

Roger de Montebello
Ritratti di Venezia e altri ritratti
Venezia, Museo Correr
13 maggio - 10 settembre 2017



Consiglio di Amministrazione

Presidente

Mariacristina Gribaudo

Vicepresidente

Luigi Brugnaro

Consiglieri

Bruno Bernardi
Barbara Nino
Roberto Zuccato

Direttore

Gabriella Belli

Segretario Organizzativo

Mattia Agnetti

Dirigenti

Daniela Ferretti (Area Museale 3)
Chiara Squarcina (Area Museale 2)

Mostra

A cura di

Jean Clair

Testi di

Gabriella Belli
Jean Clair

Coordinamento generale

Museo Correr
Andrea Bellieni
con Valeria Cafà

Assistenza tecnica

Stefano Rossi
con Igor Nalesso

Servizio Sicurezza e Logistica

Lorenzo Palmisano

*Comunicazione operativa
e strategica, corporate identity*

Mara Vittori
con Raffaele La Gala
Chiara Marusso
Silvia Negretti
Alessandro Paolinelli

Ufficio stampa

Riccardo Bon
con Villaggio Globale
International
Paola Manfredi, Milano
Véronique Lopez, Parigi

*La Fondazione desidera ringraziare
Monsieur Jérôme-François Zieseniss
per i preziosi suggerimenti
e il fondamentale supporto dato
alla realizzazione della mostra.*

Il presente portfolio contiene
30 tavole impresse su carta X-PER
della cartiera Fedrigoni

Stampato presso Grafiche Veneziane
nel mese di giugno 2017
per conto di Lineadacqua Edizioni

ISBN 978-88-95598-40-6

Le fotografie per questo catalogo
sono state realizzate da
Francesco Barasciutti, a eccezione
di "Sevilla, 2009"

Progetto grafico Tomomot

L'OSSERVATORE MALINCONICO

Jean Clair

Baudelaire diceva che la forma di Parigi cambiava più velocemente, ahimé, del cuore di un mortale. Ma niente, diceva anche, cambiava nella sua malinconia quando ne ricordava fedelmente i palazzi, le impalcature, gli edifici e i vecchi quartieri...

La forma di Venezia non cambia affatto, tuttavia fa nascere anch'essa una malinconia così profonda da indurre a sceglierla non tanto per morirvi quanto per potercisi ritirare da un mondo che cambia troppo velocemente. Fu così che alla fine del XIX secolo Venezia ospitò alcune tra le menti più belle della nostra cultura, poeti, musicisti, filosofi e pittori tedeschi, francesi, inglesi, americani...

L'acqua, presente ovunque, le garantisce una doppia virtù, narcotica e funerea; e le consente di non mutare, di conservare e nutrire addirittura con la propria permanenza una malinconia ancora più profonda di quella che consentiva a Baudelaire di serbare in animo l'immagine di una Parigi frivola e mutevole.

L'acqua alta che sommerge le sue fondamenta e l'acqua che scende dal cielo sotto forma di nebbia e ne inghiotte lentamente terrazze, campanili, dal basso come dall'alto, l'acqua cela Venezia alla stessa stregua di una sfumatura su un disegno. Eppure l'acqua si abbassa di nuovo, la foschia si dissolve e Venezia rinasce più minerale e più nitida di prima.

È questa la Venezia che Roger de Montebello ha scelto di fissare: ciò che resta dei suoi miraggi, una sottile fascia di pietra, indurita, solida tra due zone d'incertezza, dalla geometria rigorosa, ordinata, dalla simmetria sorprendente come un'architettura del Palladio.

La pittura, fugace, approssimativa, fluida e spontanea può piegarsi a un simile esercizio?

Ma forse ancora di più in alcuni suoi paesaggi; il sogno di pietra al quale Baudelaire aveva pensato per evocare la bellezza, si palesa, svelato in questi quadri, nella sua essenza: un marmo, una calcite, un minerale cristallizzato che per una qualche proprietà nascosta si sviluppa come un cristallo con spigoli, faccette e riflessi. Montebello non immagina delle fantasie formali, come potrebbe sembrare a prima vista. Nei suoi dipinti si rivela, invece, il principio secondo cui la pietra più dura di Venezia non solo s'impone sulle acque, ma vi cresce come un cristallo avvicinandosi così a quell'industria del vetro di cui Venezia è maestra.

Forse fu Rilke, più di Baudelaire, ad aver indovinato nei suoi *Quaderni di Malte Laurids Brigge* la natura di questo sogno di pietra: "La molle e oppiace Venezia dei loro pregiudizi e dei loro bisogni sparisce con quegli stranieri sonnolenti, e una mattina ecco l'altra, la vera, desta, fragile fino a frantumarsi, per nulla trasognata". Le immagini sdoppiate di Montebello, quando dipinge queste architetture vitree, evocano questi miraggi.

La città, tuttavia, diventa un'altra, oggi come ieri, con il soggiorno di qualche solitario, di uomini che non arrivano qui per cercare

distrazioni, piaceri né svaghi, ma, lontani dalla folla e dalle luci, la quiete e la meditazione. Due mondi si incontrano e si contrappongono più che in qualsiasi altra parte. E questa duplicità è forse innanzitutto quella della sua singolare topografia, geografia, della sua planimetria che oppone due aspetti inconciliabili e due popoli che non si incontrano affatto.

Venezia è la città in cui si incrociano, agli occhi del visitatore disorientato, le calli, i rii, i campi, le fondamenta, le rive che si insinuano tra i piccoli canali e i muri delle abitazioni, le salizade, tutta una toponimia intricata, strana e precisa che ritaglia continuamente uno spazio. Città labirinto, non vi si incontra alcun Minotauro all'angolo di un androne o di un portico, semmai una solitudine che ogni volta si ripresenta, o invece una folla sempre più opprimente. Ma è anche una Venezia panoramica, città panottica che abbraccia l'orizzonte dall'alto di quei campanili che ne bucano il tessuto, campanili su cui si sale per scoprire stupefatti l'immensità della laguna. Lo sguardo del passante solitario e disorientato contraddice lo sguardo dell'osservatore, glorioso e onniveggente. Che può fare il pittore, solo nel suo atelier, per fissare questa duplice visione, questi due sguardi incompatibili?

Di quella Venezia l'altana è la stanza principale che domina la confusione delle strade, dei passaggi bui, delle viuzze...

L'Altana: fu Henri de Régnier che attraverso il suo romanzo ha reso il termine quasi familiare ai francesi. Egli evita la folla, si tiene a distanza in un palazzo deserto e fatiscente, gli ripugna l'idea di andare al Florian, sotto il dipinto del cinese, come pure di mischiarsi più tardi ai ritrovi rumorosi dell'Harry's Bar. Vive segreto, nascosto nel cuore della città, come oggi il pittore Montebello, ignorato nel suo antico palazzo.

Un labirinto protettivo a prima vista, in cui nessuno si avventurerebbe mai se non avvezzo ai meandri e alle complicazioni e incertezze dell'anima, di cui questa città è l'immagine, un labirinto in cui l'io si riflette meglio che altrove. Una visione dall'alto che domina con sguardo glorioso la confusione del mondo e ne cattura le bellezze. Si tratterà di conciliare queste due "visioni".

"Quella curiosa aria di cuginanza, di socievolezza, di familiarità che caratterizza l'espressione di Venezia [...] con le sue viuzze tortuose in cui le persone si raccolgono alla minima occasione, in cui le voci risuonano come nei corridoi di una casa, in cui i passanti si muovono con attenzione come per evitare gli angoli dei mobili, in cui le scarpe non si consumano mai, la città dà l'impressione di un enorme appartamento collettivo in cui Piazza San Marco è la sala più decorata ed in cui le altre costruzioni, palazzi e chiese, interpretano il ruolo di grandi divani a riposo, di tavoli per i giochi di società, di motivi decorativi".

Non si potrebbero meglio descrivere questi due aspetti inconciliabili a priori che Venezia presenta all'abitante fisso o di passaggio. Régnier aveva ben individuato questa funzione protettrice della città

lagunare: “Si ha l'impressione che qui, in questa specie di beatitudine egoista in cui si vive, si sopporterebbe meglio l'oblio, l'ingratitude, l'ingiustizia, come in un labirinto in cui le sofferenze fanno più fatica a raggiungerci”.

Non è un caso il fatto che questa Venezia fosse stata scelta sia da Hugo von Hofmannsthal per il suo romanzo mai terminato, *Andreas*, sia da Milosz per nascondervi la sua *Amorosa iniziazione*. L'austriaco e il lituano alla stregua di esiliati sembravano aver ritrovato a Venezia la possibilità di esprimersi nella loro lingua, di praticare la scrittura, come nascosti nel cuore di un labirinto, nel percorso ingarbugliato di parole, frasi, silenzi simile a quello delle calli e dei ponti, e di ritrovare qui il riposo del campo vicino, loro nuova e vera patria.

Ed è lo stesso per colui di cui guardo oggi i dipinti, dopo un lungo ma indispensabile preambolo, Roger de Montebello, anch'egli nascosto in un palazzo senza che nessuno ne sospetti la presenza, ignorato dal mondo come miss Bordereau che custodiva l'eredità letteraria di Jeffrey Aspern, come un rito misterioso che le due signorine celebravano nelle loro stanze buie.

La letteratura nulla può fare per gettare un ponte sull'abisso che ci separa dal passato e il carteggio Aspern non esiste. E la pittura, che cosa può fare? Può forse opporsi, così indifesa, debole e lontana, agli innumerevoli mostri del presente? “Passante considerevole”, Montebello non si è nemmeno per un istante posto il problema.

Mi sono chiesto perché la sua opera si fosse quindi concentrata su tre temi a priori opposti, e solo su tre. Vedute di Venezia, panorami o porte, e poi volti, piccoli volti, anonimi, colti a decine, a migliaia. E infine le corride.

Perché mai questi soggetti a Venezia e che cosa li accomuna? Qui, delle vedute allargate, distanti, immobili come pietre. Là, l'incontro incessante di volti fin troppo vicini, la tirannia dei volti. Come poter, in questo flusso inarrestabile di passeggiatori, distinguere un volto, fissarlo nella mente, salvarlo, in pochi minuti, all'istante, nel fugace passaggio di questo lampo umano, come trattenerlo con il pennello l'intensità di un'immagine?

Montebello dipinge in formati piccoli, tutti uguali, sufficientemente piccoli da essere abbracciati con un solo colpo d'occhio, secondo la legge della fisiologia umana che da sempre governa. Egli non deforma nulla, coglie dei volti come quando in mezzo alla folla ci si sofferma un momento su un volto che ci cattura. “Un lampo e poi la notte”. Perché?

All'epoca in cui le grandi navi si apprestavano a forzare l'entrata del canale della Giudecca, in alcune zone della Serenissima s'innalzarono delle altre forme gigantesche che si dicevano delle sculture: alla Punta della Dogana, davanti a due o tre palazzi, o al loro interno, negli atrii, statue mostruose di dee deformi oppure di eroi feriti. Statue che non possono che ricordare quelle statue giganti di imperatori che vennero erette alla fine della Repubblica romana, e i cui frammenti giacciono oggi nei corridoi delle collezioni archeologiche, al Museo Correr come al Museo Capitolino. Teste colossali, piedi e mani sezionati come di giganti della fantascienza. L'apparizione della dismisura e della deformazione nell'arte sono sempre i tratti precursori del crollo di una cultura.

Nella sfilata compiacente e gonfia d'orgoglio dei cosiddetti artisti d'avanguardia, i cui nomi sono ormai conosciuti dai più come marchi famosi, o nella libertà concessa a delle macchine da incubo di penetrare fino ai piedi della Basilica di San Marco, pur avendo il triplo della sua altezza, Venezia ci mostra ancora una volta, come in uno

specchio, l'immagine della nostra folgorazione e la premonizione della nostra dissoluzione.

Rimane viva tuttavia, sotto queste maschere tronfie e colossali, la presenza vulnerabile, e sempre ripetuta, dei volti.

Facebook. Sembra che a oggi un miliardo e mezzo di persone siano iscritte a *Facebook*. Pronunciato in francese “fesse-bouc”, la parola suona più sgradevole del “bouc-cerf” l'ircocervo, che Aristotele indicava come un animale fantastico. Immaginiamo tuttavia che cosa sarebbe un *Libro dei volti* come quello di cui Montebello si sforza, settimana dopo settimana, dall'anno 2000, di dipingere alcune pagine... Solo quel libro meriterebbe di nascere a Venezia, che fu la città dei volti sfuggiti alla ressa, “salvati” dalla massa, promessi all'affetto e all'ammirazione.

Preziosissimi sono quindi quegli individui isolati, sconosciuti, che lontani dalla folla e dalle sue follie si proteggono nel guscio del loro atelier, dentro enormi palazzi oscuri e sguarniti, per perseguire un lavoro discreto e ammirevole.

Cartesio stesso ha vissuto una vita segreta ma affatto solitaria a Amsterdam, città anch'essa poggiata sull'acqua come Venezia, per trovarvi protezione e raccoglimento: “In mezzo alla folla che fa parte di un grande popolo forte e attivo e più interessato ai propri affari piuttosto che a quelli altrui, pur non mancando di tutte quelle comodità che si trovano nelle città molto frequentate, ho potuto vivere in solitudine e al riparo come se fossi in deserti remoti”.

Perché allora dipingere delle corride, perché questo esotismo improvviso, questo tocco di folclore? Perché queste pennellate accese di colore e queste fiammate di cappe e drappi rossi nel grigiore della città, perché questo movimento brutale delle braccia, o delle zampe della bestia, in questa calma languida delle calli, che il pittore abbozza con la stessa maestria con cui coglie il lampo di un volto nel brevissimo tempo di posa concessogli?

La morte negli occhi: è questo il senso del mito che cela la corrida, come l'incontro faccia a faccia con uno sconosciuto all'angolo di una strada, il fascino, l'altro che diventa più vicino e poi più niente.

È anche dimenticare che Venezia fu a lungo la città d'Italia in cui ogni anno, in occasione della Candelora, ma anche in altre occasioni speciali, si organizzavano a Piazza San Marco delle corse di tori per celebrare gli ospiti di riguardo. Erano meno crudeli di quelle che si svolgono a Siviglia o a Ronda: ci si accontentava di guidare, con una corda attaccata alle corna, e a volte ai genitali, un toro, più spesso un grosso bue, aizzato da cani addestrati a morderlo.

Il labirinto veneziano non nasconde nessun Minotauro. Ma forse nel suo intimo c'è, più segreto, più inquietante e più difficile da cogliere, il tesoro dell'opera da dominare, il quadro da “finire”, nel senso quasi bellico o cinegetico del termine, questa lotta sorda nel silenzio dello studio, in cui si sa che non si riuscirà mai ad afferrarlo o a brandirlo, non più di quanto l'eroe di Henry James potrà mai impossessarsi del carteggio Aspern, poiché queste carte sono già state bruciate, sono sempre state bruciate, e forse addirittura non sono mai esistite. Metafora vivida e tragica del lavoro del poeta e del pittore: afferrare, riunire, impadronirsi di un tesoro che non esiste, che non vi ha mai minacciato come la Bestia favolosa, ma che non vi ha nemmeno atteso, il mito stesso dell'arte, per sempre irraggiungibile.

28 aprile 2017

traduzione: Claudia Ignazzi

SEMPLICEMENTE UN PITTORE

Gabriella Belli

Il sole entra discreto dalla grande vetrata affacciata sul Canal Grande nell'atelier di Roger de Montebello. È ordinata l'officina di questo solitario pittore che da più di venti anni vive e lavora a Venezia, certo non per godere della sua mondanità ma piuttosto del suo silenzio, della solitudine che ancora la abita, della luce così speciale che fa di questa città uno dei luoghi più ineffabili dell'immaginario artistico. Le rastrelliere alle pareti, due grandi tavoli al centro, alcuni cavalletti e il colore sono gli arnesi del suo lavoro. Tutto attorno stanno i suoi dipinti, appesi fin quasi al soffitto. Ecco Venezia, la sua Venezia. Riconosciamo le sue forme, le sue architetture, la cupola della Salute, il corpo massiccio della Punta della Dogana che si allunga tra il Canale della Giudecca e il Canal Grande, il portale della chiesa delle Terese a Dorsoduro, affacciato sul piccolo rio. Luoghi così impressi nella nostra mente da essere subito riconoscibili o, meglio sarebbe dire, apparentemente riconoscibili. Come ogni pittore che si cimenti con il ritratto di Venezia (Turner, Monet, Sargent, per dire solo di alcuni stranieri che ne hanno lasciato una memorabile testimonianza, ma quanti sono i pittori che l'hanno ritratta?) Roger de Montebello ha imparato che per dipingere questa città bisogna saper inventare per lei una nuova poesia, una nuova messa in posa, un nuovo romanzo. De Montebello non si accontenta certo delle apparenze, dei cieli, dei riflessi dell'acqua o delle nebbie mattutine che hanno incantato migliaia di artisti prima di lui, la sua pittura non è discorsiva o descrittiva, procede per rilevazioni analitiche, accentuazioni dei dettagli, negazioni e asserzioni, è fantasmagorica, capace di evocare e ingannare nello stesso tempo. De Montebello è l'architetto di una Venezia che non c'è, di una Venezia che è la proiezione, o lo specchio, di una sua consapevole ricerca di misura e bellezza, di sogno e mistero, di ordine e proporzione. Del resto quale luogo si presterebbe meglio a dare forma alla sua necessità di un' esplorazione intima, esistenziale, che trova proprio nell'immagine della città, nel silenzio pieno di mistero che la percorre quando ogni cosa tace, l'accesso a una dimensione metafisica, dove un'ascesi laica sembra purificare ogni pensiero. Nei suoi ritratti di Venezia, per lo più grandi tele annegate nel bianco degli sfondi o della nebbia, da cui emergono come fantasmi le architetture, c'è un chiarore che non trascolora mai nel buio della notte o nella luce piena del giorno. Non ci sono ombre nella città immaginata di Montebello ma un'architettura "maestosa e semplice", che vive in una dimensione atemporale, come nelle magnifiche tele dedicate al portale delle Terese, un soggetto che già negli anni novanta aveva catturato la sua attenzione, ripetuto moltissime volte. C'è del resto una vocazione a ripetere nell'opera di Montebello che riguarda tutti i soggetti, dalle Venezia appunto, alle corride, ai ritratti. Il pittore non esaurisce, come spesso è consuetudine, la sua ispirazione in un unico lavoro, ma è nella serialità di possibili infinite sequenze che vive il senso

compiuto della sua poetica, come nel caso delle corride, un ciclo di opere di piccolo formato, tutte realizzate dal vero, un trionfo di forma, colore e movimento, che rivelano la gioia del suo dipingere, la facilità con cui il suo pennello riesce a catturare l'attimo più tragicamente esaltante di questo spettacolo di vita e di morte e a perpetuare la frenesia dei corpi che combattono nell'arena, in una vorticoso danza di antichissime origini.

E anche nella sua ritrattistica, spontanea, felice per l'immediatezza e la rapidità del tocco, pur se ogni volta diverso è il soggetto, vince l'insieme, il grande affresco di quell'umanità di amici e conoscenti che ha attraversato in tempi e modi diversi la sua vita, i suoi affanni, i suoi amori.

De Montebello, con lo stesso desiderio di perpetuare, immortalandola in infinite sequenze, la sua necessità di appartenere ai luoghi, alle persone, agli accadimenti, tanto da volerli sempre riprodurre per una ossessiva paura di perderli o di trovarli cambiati, ha dedicato al portale delle Terese moltissime tele, un infinito numero di disegni e schizzi, sperimentando ogni possibile inquadratura prospettica, dal primo piano a quello infinito, dove il portale diventa quasi un punto blu nella luce abbacinante della laguna. Come i maestri dell'Ottocento, de Montebello per ogni nuova composizione studia e indaga *dal vero*, cerca contezza nel confronto con la realtà, ne visita i luoghi, si sofferma a lungo a osservare, s'immerge nella vibrazione della luce e nella vaghezza dei colori, ma diversamente dai ritratti e dalle corride, i dipinti delle sue Venezia nasceranno nello studio, perché ogni quadro di questo ciclo è frutto di un processo di *distillazione* delle immagini impresse nella sua memoria. C'è una descrizione di luoghi che la sua pittura in questo modo sa rendere metafisici, lontani, non reali.

Così è dunque Venezia al suo occhio d'artista, che ha imparato a conoscere la sua bellezza senza tempo o fuori dal tempo, immutabile come l'hanno immaginata per secoli letterati e poeti. La proporzione aurea delle sue tele confonde e inganna. De Montebello è un solitario pittore d'immagini sottratte alla realtà e poi volutamente affrancate dalle regole e dai canoni, che condivide con Venezia la stessa vocazione a mascherarsi, a celarsi allo sguardo diretto, che in molti dei suoi dipinti si rifrange in uno specchio e si frantuma in immagini, a loro volta rotte in frammenti. Quel che rimane di Venezia è dunque la rappresentazione di una città angelicata che è caduta nell'agonia del suo mito? Davanti all'apparenza di forme perfette in magico equilibrio tra cielo e terra o galleggianti nel vuoto di uno spazio infinito, si apre dunque il suo mistero. De Montebello subisce il fascino dello spirito del luogo, lo vuole raffigurare con una misura apollinea, ma la rappresentazione delle sue forme, dipinte per frammenti, distorsioni e negazioni prospettiche, ci rivela il lato più impenetrabile della città, che affiora dalla sua immagine stereotipa-

ta. La sua pittura, liquida e trasparente, nei ritratti di Venezia non cede mai alla tentazione del colore e si trattiene nell'eleganza di un timbro freddo dal blu cobalto al bianco del cielo. Nessuna concessione al decorativo o al narrativo, si può solo dipingere Venezia per metafore visive, preferendo a volte la parte che meglio rappresenta il tutto, il particolare che evoca l'insieme, il dettaglio che esalta la forza immaginifica della superba architettura, che ancora abita la città. È certo che lo sdoppiamento e la moltiplicazione delle sue Venezie ci rivela molto di più di quanto lo stesso autore vorrebbe forse dirci. Pittura reale e immaginifica insieme la sua, che ci restituisce un'idea della città depurata dalle scorie della cronaca giornaliera, ancora capace di sortilegi di bellezza, quasi esangue nella sua perenne dazione a chi ancora la vuole dipingere. C'è da chiedersi allora se

sia mai possibile che questo luogo riesca ancora a rivelare qualche cosa di nuovo agli occhi dei pittori, che ancora possa essere fonte d'ispirazione e di meraviglia per il loro sguardo. C'è da chiedersi se sia davvero possibile che la sua forza iconica non si sia esaurita nelle migliaia di pennellate che l'hanno ritratta nel corso dei secoli. Le tele di Roger de Montebello sono la più eloquente risposta, magnifiche interpretazioni di una città di cui l'artista vuole restituirci l'anima più segreta, il sublime, potremo forse dire appellandoci all'epoca d'oro della comparsa in pittura di Venezia come un soggetto di studio e nello stesso tempo espressione di una straordinaria potenza immaginifica, questi dipinti sono in definitiva frutto di un corpo a corpo continuo con la realtà, per strappare una verità che ancora sfugge alla nostra comprensione.

Il pittore franco-americano Roger de Montebello nasce a Parigi nel 1964 in un ambiente familiare sensibile alle arti. Dopo aver appreso le basi del disegno e della pittura alla *Facultad de Bellas Artes* di Siviglia (1984-1985), continua la sua formazione artistica (pittura, storia e filosofia dell'arte) all'Università di Harvard, in cui consegue la laurea (*Bachelor of Arts*) nel 1988.

La sua prima esposizione di quadri risale al 1992, a Parigi. Nello stesso anno stabilisce il suo primo atelier a Venezia, città in cui abita e lavora ancor oggi. Nel 2011 partecipa alla Biennale d'Arte di Venezia con una mostra dal titolo *Montebello-Megachromia*. Dopo diverse personali, in particolare a Parigi e Londra, questa del Museo Correr è la prima mostra con cui un museo presenta la sua pittura.



L'Auriga di Delfi / The Charioteer of Delphi / L'Aurige de Delphes, 2015
olio su tela / oil on canvas / huile sur toile
140 × 190 cm

LA PORTA / LA PORTE / THE DOORWAY

La porta delle Terese ispira la mia pittura dal 1990. Maestosa e semplice, essa lacerava un austero muro di convento, posto su una riva che si affaccia su un piccolo canale veneziano. Collegata all'acqua da alcuni gradini il cui numero varia a seconda della marea, è sormontata da un arco spezzato che evoca insieme le corna di un toro, l'apertura verso il cielo, e la semplicità geometrica di curve impostate su rette.

Porta fabbricata dall'uomo, il suo riflesso nell'acqua la fa entrare nel regno della natura, a cui si consegna liberamente in balia delle onde e dei venti. Se la porta è melodia, il suo riflesso è armonia. Il tutto è completo e insieme aperto, e rinnovato senza posa.

Come ogni altra porta, ma con ancor maggiore chiarezza, è insieme oggetto materiale e luogo di passaggio. Ma passaggio da che cosa e verso che cosa? Dalla luce verso l'oscurità, da una periferia verso un centro? Dal bianco a un blu profondo, dall'acqua all'aria? Dal mondo esterno verso un mondo interiore? Verso altre porte raddoppiate e sfalsate come in una fuga musicale, e quindi una porta aperta su se stessa, forse all'infinito? E se non ci fosse niente "dietro" la porta, e il passaggio consistesse semplicemente nella vibrazione stessa della porta, passaggio dalla materia verso l'energia o lo spirito?

La porte des Terese inspire ma peinture depuis 1990. Majestueuse et simple, elle perce un mur conventuel austère posé sur un quai, au bord d'un petit canal vénitien. Elle est reliée à l'eau par quelques marches dont le nombre varie selon la marée. Elle est surmontée d'un arc brisé évoquant à la fois les cornes d'un taureau, l'ouverture vers le ciel et la simplicité géométrique de courbes posées sur des droites.

Porte fabriquée par l'être humain, son reflet dans l'eau la fait entrer dans le domaine de la nature, où elle s'épanche librement au gré des vagues et des vents. La porte est mélodie, son reflet est harmonie. Le tout est complet mais ouvert, et sans cesse renouvelé.

Comme toute autre porte mais plus clairement encore, elle est à la fois objet matériel et lieu de passage. Un passage vers quoi ? Du clair vers le sombre ? D'une périphérie vers un centre ? Du blanc vers un bleu profond ? De l'eau vers l'air ? Du monde extérieur vers un monde intérieur ? Vers d'autres portes, dédoublées et décalées comme une fugue musicale, donc une porte ouverte sur elle-même, peut-être à l'infini ? Et s'il n'y avait rien "derrière" la porte ? Et si le passage était simplement dans la vibration même de la porte, passage de la matière vers l'énergie ou vers l'esprit ?

The Terese doorway has been an inspiration for my painting since 1990. Majestic yet unassuming, it pierces an austere convent wall located on a quayside, alongside a small Venetian canal. It is linked to the water by a matter of steps, the number of which vary depending on the tide. On the top of the doorway is a broken arch that is reminiscent of the horns of a bull, as well as an opening towards the sky and the geometrical simplicity of curves placed over straight lines.

The doorway was created by a human being, yet its reflection in the water accompanies it into the domain of nature, where it expands freely at the mercy of the waves and wind. The doorway is melody, its reflection is harmony. It is complete yet it is open, and is being constantly renewed.

All doorways are at one and the same time material objects and a place of passage. This is emphatically so in this case. Passage towards what? From light towards darkness? From the outskirts towards a centre? From white towards deep blue? From water towards air? From the outside world towards an interior world? Towards other doorways, divided and displaced like a musical fugue, so an open doorway onto itself, even towards infinity? And what if there were nothing "behind" the doorway? And what if the passage were simply in the vibration of the door, the passage of matter towards energy or the spirit?



Terese, 2016
olio su tela / oil on canvas / huile sur toile
190 × 190 cm



Terese, 2014
olio su tela / oil on canvas / huile sur toile
140 × 190 cm



Terese, 2014
olio su tela / oil on canvas / huile sur toile
140 × 160 cm



Terese, 2016
olio su tela / oil on canvas / huile sur toile
140 × 190 cm

VENEZIA / VENISE / VENICE

2014 - 2016

olio su tela / huile sur toile / oil on canvas

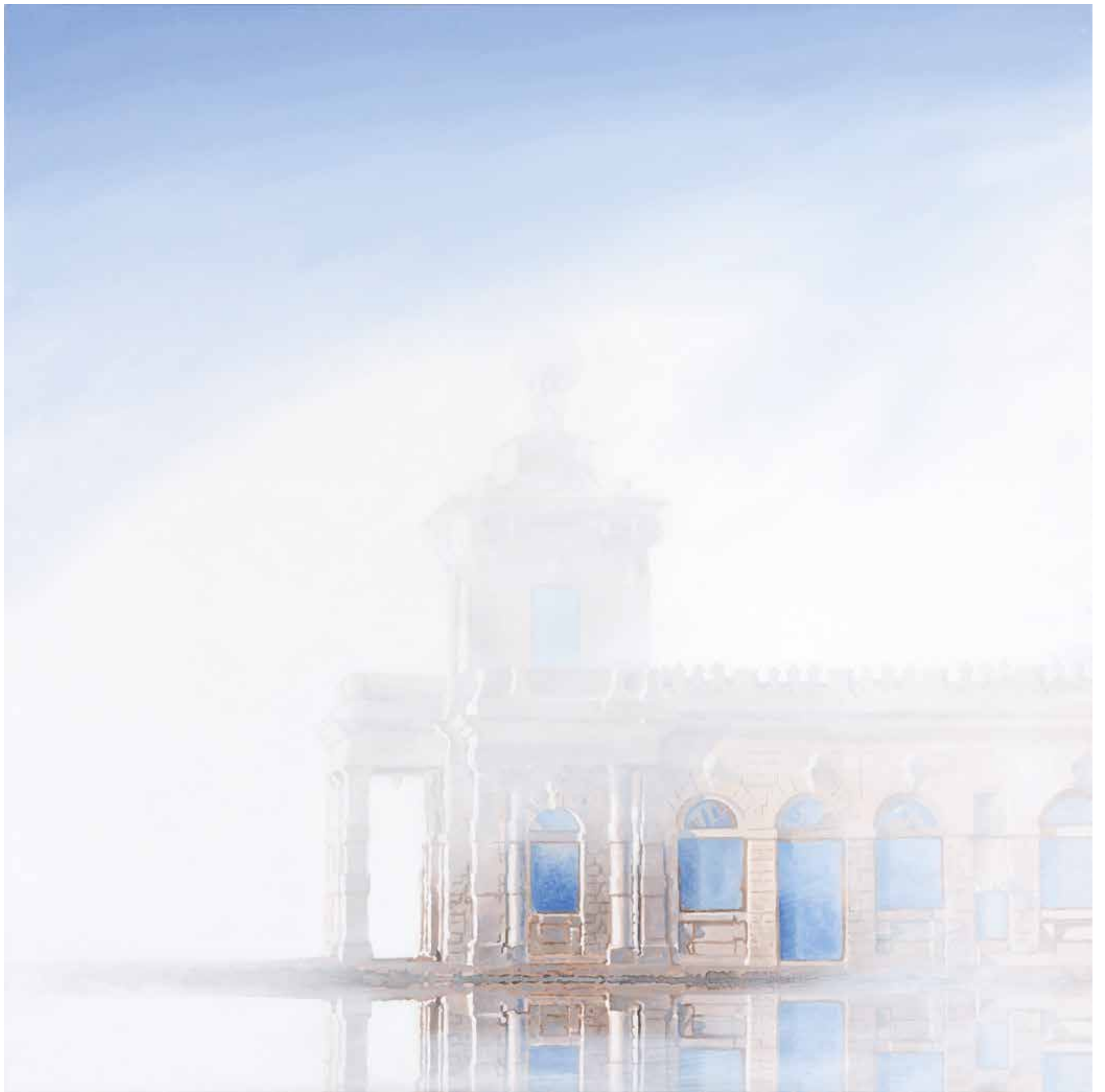
I quadri di Venezia in grande formato presenti in questa rassegna rappresentano per me il mondo della luce, della trasparenza e del mistero apollineo. Realizzati nell'atelier, sono tuttavia il frutto di numerosi confronti preliminari all'aria aperta con il reale, di cui sono come una purificazione. Alcuni temi sono ricorrenti: la porta delle Terese, la Punta della Dogana, San Michele, Venezia che emerge dalla laguna. Mi parlano del passaggio da uno stato a un altro, e dell'unità del mondo, in cui la materia si dissolve nella luce.

Les grands formats de Venise présents ici représentent pour moi le monde de la clarté, de la transparence et du mystère apollinien. Ils ont été réalisés à l'atelier, mais après de nombreuses confrontations préalables avec le réel, en plein air, dont ils sont une purification. Quelques thèmes dominant : la porte des Terese, la Punta della Dogana, San Michele, Venise émergeant de la lagune. Ils me parlent du passage d'un état à un autre et de l'unité du monde, où la matière se dissout dans la lumière.

The large formats of my Venice work on display here represent the world of light, transparency and Apollonian mystery for me. I painted them in my atelier, but only after repeated preliminary visits to the actual locations, en plein air. They are a sort of purification. There are several dominating themes: the Terese doorway, the Punta della Dogana, San Michele, Venice emerging from the lagoon. They talk to me of the passage from one state to another and the unity of the world, where matter dissolves in light.



Punta della Dogana, 2016
olio su tela / oil on canvas / huile sur toile
140 × 140 cm



Punta della Dogana, 2016
olio su tela / oil on canvas / huile sur toile
140 × 140 cm



Panorama, 2016
olio su tela / oil on canvas / huile sur toile
170 × 305 cm



Punta della Dogana, 2016
olio su tela / oil on canvas / huile sur toile
190 × 230 cm



San Michele, 2016
olio su tela / oil on canvas / huile sur toile
140 × 140 cm

CORRIDE / CORRIDAS / BULLFIGHTS

2000 - 2013

olio su pannello / huile sur panneau / oil on panel

Dipinti per lo più all'aria aperta e nel vivo dell'azione, durante la corrida, questi piccoli quadri formato 16 × 22 cm hanno per me la stessa natura dell'action painting. Per dipingerli ho percorso in lungo e in largo la Spagna, di cittadina in cittadina, di villaggio in villaggio di Andalusia, Estremadura, Castiglia e Aragona, e anche un po' il Portogallo e il Sud della Francia. E a ogni sosta lo stesso rituale: trovare l'arena, parcheggiare la macchina, acquistare un biglietto, scegliermi con attenzione il posto, all'ombra o al sole. Sedevo sempre sulle gradinate tra gli spettatori e sistemavo la scatola dei colori sulle ginocchia, circondato da vicini incuriositi, spesso bambini dagli occhi spalancati, felici di vedere i pennelli danzare nel colore.

Di solito dipingevo tre quadri per corrida, 45 minuti per ogni quadro. Non ritoccavo mai: "A lo hecho, pecho!" Talvolta, dopo aver viaggiato tutto il giorno, al mio arrivo pioveva: corrida annullata. Oppure le arene erano piene: "No hay billetes". Allora passavo direttamente alla tappa successiva: trovare nel villaggio una modesta camera d'albergo. Ma lì, invece di riposarmi, dipingevo magari per due ore, come se fossi nell'arena, come se niente fosse stato annullato, e come se vedessi davanti a me lo spettacolo straordinario in cui l'uomo danza con la morte.

Réalisés pour la plupart en plein air et dans le feu de l'action, c'est-à-dire pendant la corrida, ces petits tableaux de format "1 Figure" (16 × 22 cm) s'apparentent pour moi à du "action painting". Pour les peindre j'ai sillonné l'Espagne, de petite ville en petit village d'Andalousie, d'Extrémadure, de Castille et d'Aragon, aussi un peu le Portugal et le sud de la France. À chaque fois le même rituel : trouver les arènes, garer a voiture, acheter un billet, choisir attentivement ma place à l'ombre ou au soleil. Toujours je prenais place dans les gradins parmi les spectateurs, et j'installais ma boîte de peinture sur mes genoux, entouré de voisins intrigués, souvent des enfants aux grands yeux, joyeux de voir mes pinceaux danser dans la couleur.

Généralement je peignais 3 tableaux par corrida, soit 45 minutes par tableau. Je ne les retouchais jamais: « A lo hecho, pecho ! ». Mais parfois, après avoir roulé toute la journée, j'arrivais et il pleuvait: donc corrida annulée. Ou les arènes étaient pleines: « No hay billetes ». Alors, je passais directement à l'étape suivante: trouver dans le village une modeste chambre d'hotel. Mais là, au lieu de m'y reposer, j'y peignais deux heures durant, comme si j'étais dans l'arène, comme si rien n'avait été annulé et comme si je voyais devant moi ce spectacle extraordinaire où l'homme danse avec la mort.

Most of these were painted outside, in the midst of the action, namely during the corrida. The small scenes format "1 Figure" (16 × 22 cm) belong to the "action painting" category for me. This work took me the length and breadth of Spain, through the little villages of Andalusia, Extremadura, Castille and Aragon, and even into Portugal and the south of France. I went through the same routine each time: finding the arenas, parking the car, buying a ticket, then carefully choosing a seat that was in the shade or the sun. I took my place on the terraced seats among the public and set up my paintbox on my knees, surrounded by curious onlookers, often wide-eyed children who enjoyed seeing my paint brushes dancing in the colours.

As a rule I painted three scenes for each corrida, so that meant 45 minutes each painting. I didn't retouch them. "A lo hecho, pecho!". But sometimes I'd get to the place after a long day travelling, only to find it was raining and the corrida cancelled. At other times the arena would already be full: "No hay billetes". So I'd move straight on to the next phase: finding a simple hotel room in the village. But instead of resting there, I would spend two hours painting as though I were in the arena, as though nothing had been cancelled and as if I'd been watching that extraordinary performance – of man dancing with death.



Cenicientos, 2007
olio su pannello / oil on panel / huile sur panneau
16 × 22 cm



Arles, 2010
olio su pannello / oil on panel / huile sur panneau
22 × 16 cm



Lodosa, 2011
olio su pannello / oil on panel / huile sur panneau
16 × 22 cm



San Sebastián de los Reyes, 2007
olio su pannelo / oil on panel / huile sur panneau
22 × 16 cm



Cantalejo, 2007
olio su pannello / oil on panel / huile sur panneau
22 × 16 cm



Bayonne, 2011
olio su pannello / oil on panel / huile sur panneau
22 × 16 cm



Sevilla, 2009
olio su pannello / oil on panel / huile sur panneau
22 × 16 cm



Lodosa, 2011
olio su pannello / oil on panel / huile sur panneau
16 × 22 cm



Torrejón de Ardoz, 2013
olio su pannelo / oil on panel / huile sur panneau
16 × 22 cm



Sevilla, 2010
olio su pannello / oil on panel / huile sur panneau
16 × 22 cm

RITRATTI / PORTRAITS / PORTRAITS

2004 - 2011

olio su pannello / huile sur panneau / oil on panel

Questi ritratti, eseguiti tra il 2004 e il 2011, sono tutti di dimensione 16 × 22 cm. La loro esecuzione è stata rapida: un'ora al massimo per lo più, per alcuni un'ora e mezza. Sono stati realizzati tutti dal vivo, e i modelli che hanno posato per me, su mia richiesta, sono diversi: familiari, amici, parenti o sconosciuti. Di volta in volta ho voluto fissare, in pochi tratti e nell'intensità del momento, il carattere di un volto e coglierne la particolare forza espressiva.

Ces portraits, exécutés entre 2004 et 2011, sont tous de dimension "1 Figure", soit 16 × 22 cm. Leur exécution a été rapide : une heure maximum pour la plupart, une heure et demie pour certains. Ils ont tous été réalisés sur le vif, et les modèles qui ont posé pour moi, et à ma demande, sont variés : famille, amis, proches, ou inconnus. J'ai à chaque fois voulu, en quelques traits et dans l'intensité du moment, fixer le caractère d'un visage, et en saisir la force expressive singulière.

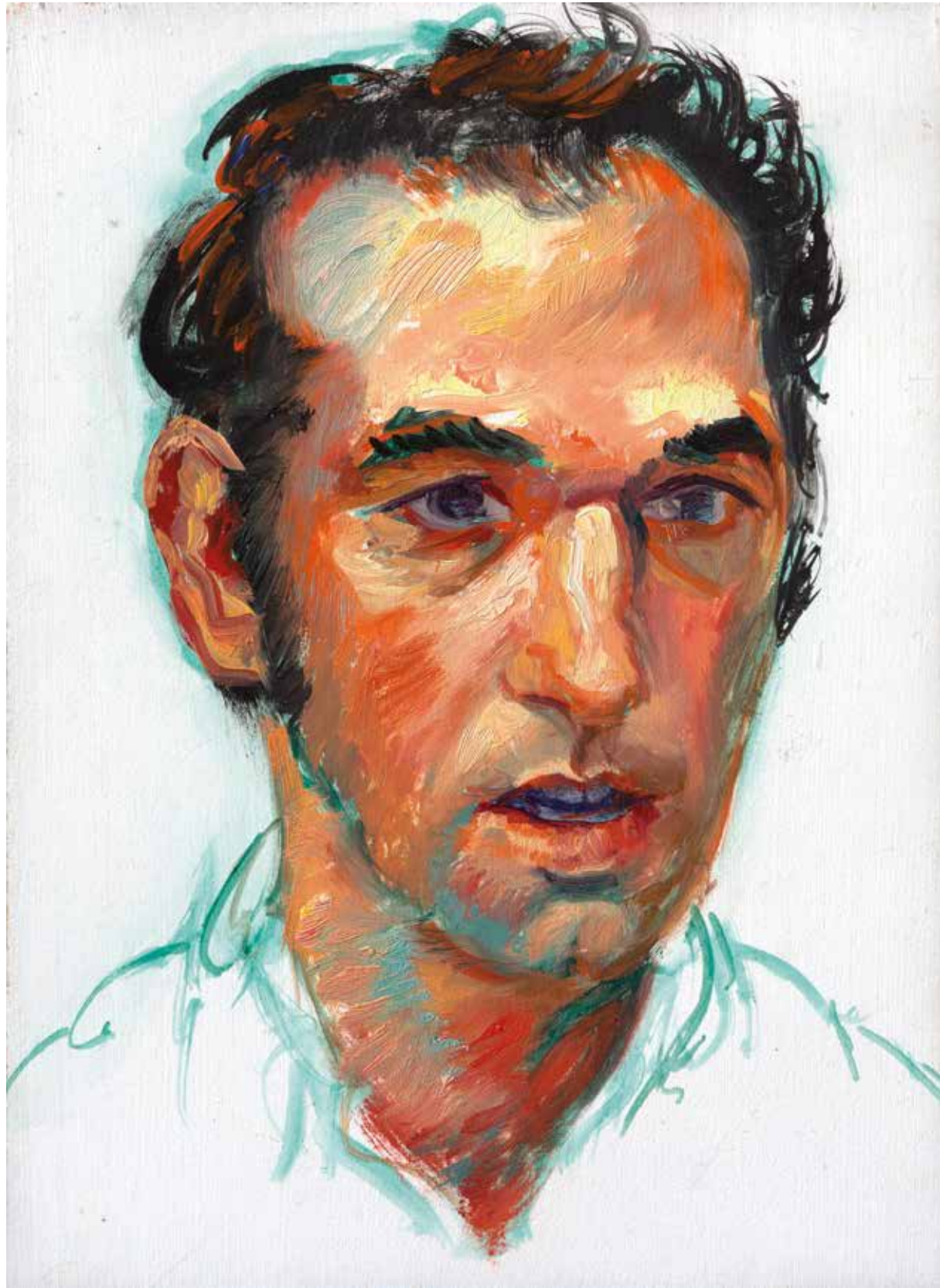
These portraits were painted between 2004 and 2011, and are all "1 Figure" dimension, namely 16 × 22 cm. They were painted very quickly: one hour at the most for the majority, an hour and a half for the others. I painted them live; I asked different people to pose for me: family members, friends, neighbours and strangers. My aim was to make the most of the intensity of the moment to capture the character of each face and the depth of individual expressions.



Paula, 2005
olio su pannello / oil on panel / huile sur panneau
22 × 16 cm



Peter, 2006
olio su pannello / oil on panel / huile sur panneau
22 × 16 cm



Cristóbal, 2006
olio su pannello / oil on panel / huile sur panneau
22 × 16 cm



Esteban, 2005
olio su pannello / oil on panel / huile sur panneau
22 × 16 cm



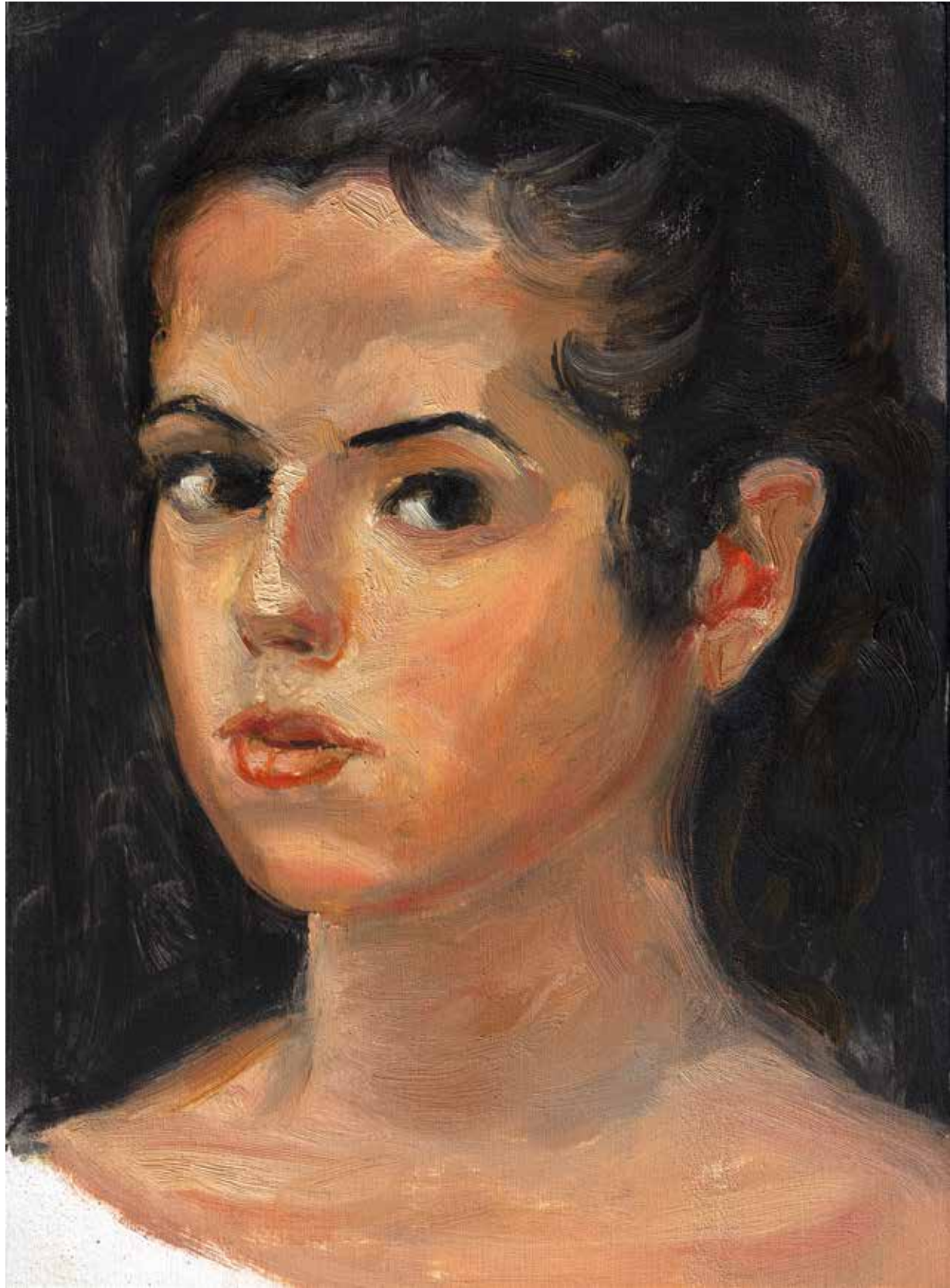
Iván, 2005
olio su pannello / oil on panel / huile sur panneau
22 × 16 cm



Franca, 2005
olio su pannello / oil on panel / huile sur panneau
22 × 16 cm



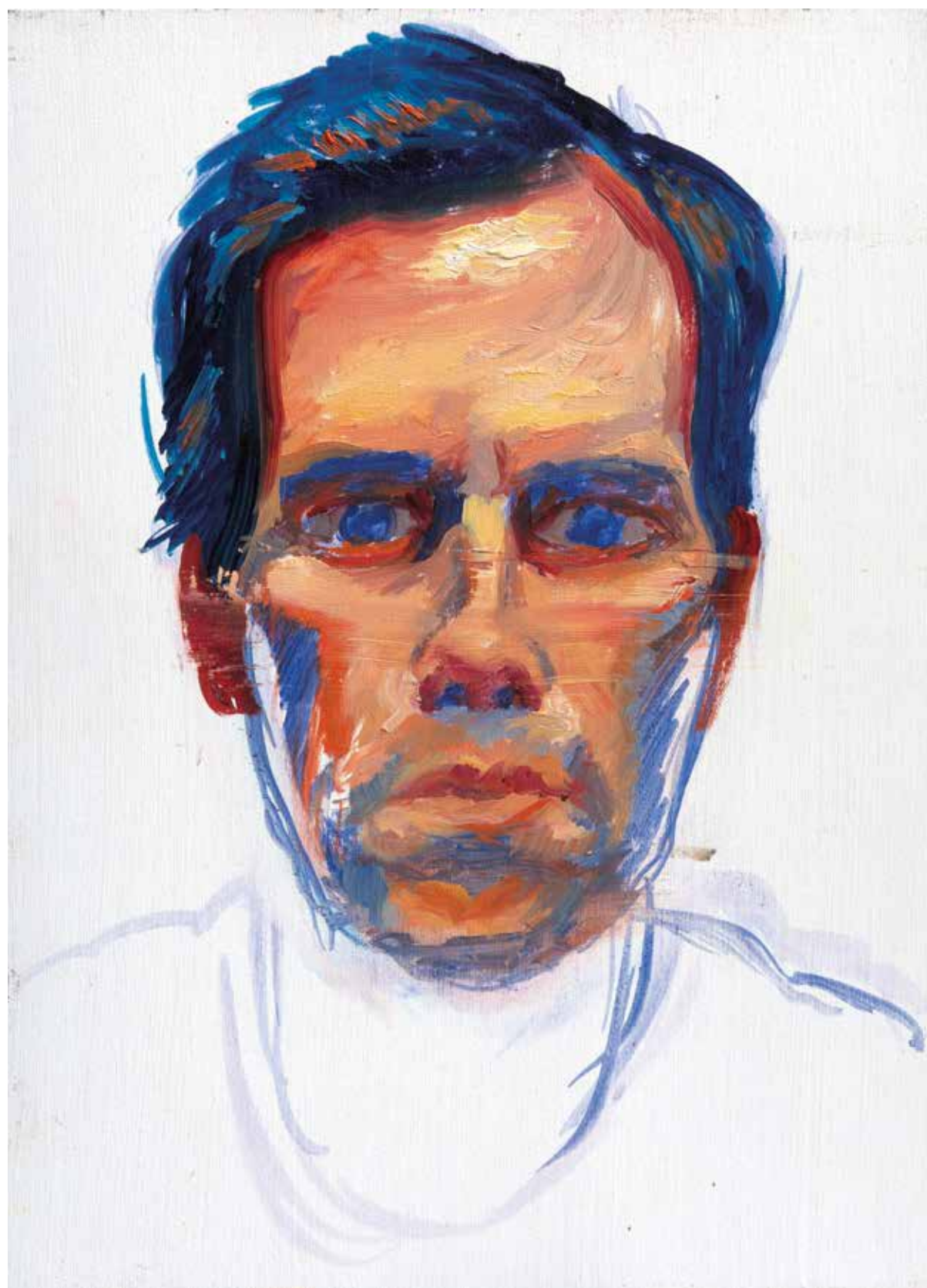
Lorrie, 2006
olio su pannello / oil on panel / huile sur panneau
22 × 16 cm



Merced, 2005
olio su pannello / oil on panel / huile sur panneau
22 × 16 cm



Methu, 2005
olio su pannello / oil on panel / huile sur panneau
22 × 16 cm



Self, 2006
olio su pannello / oil on panel / huile sur panneau
22 × 16 cm