

*estetica* della verità al di là di ogni dualità. In definitiva, Roger de Montebello sembra dipingere il confine, il limine sottilissimo e il varco tra ogni immagine e la sua origine, il luogo in cui essa appare e insieme è sul punto di dissolversi, per riconsegnarsi alla sua destinazione originaria.

**Guido Brivio**, studioso di estetica e pratiche filosofiche, svolge la sua attività di insegnamento e ricerca presso l'Università di Torino. Tra le sue ultime pubblicazioni, per Moretti&Vitali, *Libertà dell'amore* (2014), *Il labirinto di Narciso. Sade e Nietzsche nei simulacri di Pierre Klossowski* (2015), *Paradossi di Afrodite. Origine, eros, immagine* (2017) e per Galilée (Paris), *Kairos Melancholia* (2018). È membro della SIE-Società Italiana d'Estetica e della SISR-Società Italiana di Storia delle Religioni ed è impegnato in un progetto di ricerca, teorico e sperimentale, sulla diffusione delle pratiche filosofiche nella vita civile.

ISBN 978-88-7186-798-4

Euro 14,00



GUIDO BRIVIO ARCHITETTURE DELL'INVISIBILE

# Guido Brivio ARCHITETTURE DELL'INVISIBILE

ROGER DE MONTEBELLO  
E LA VERITÀ IN PITTURA



Moretti  
& Vitali

Se John Ruskin, in un passo memorabile di *The Seven Lamps of Architecture*, concludeva che la domanda più appropriata che si dovesse porre dinanzi a un'opera fosse: "Fu fatta con gioia, e fu felice chi la realizzò?", di fronte alle opere di Roger de Montebello la domanda più urgente sembra essere: che cosa accade nel pittore mentre guarda?

Che si tratti della punta della Dogana o della chiesa di San Michele che si dissolvono nella nebbia, delle variazioni ipnotiche sulla porta di Santa Teresa, dei cipressi iridescenti dell'Isola di San Michele o delle figure inafferrabili e metamorfiche della corrida, Roger de Montebello dipinge instancabilmente uno sguardo, le sue possibilità infinite o forse la sola e unica possibilità autentica, mettendo in scena che cosa accade *qui* mentre si guarda.

In questo sguardo si raccoglie la pienezza sensibile della pura epifania del *kalos* come l'evidenza improvvisamente visibile dell'idea, la rappresentazione incantata dell'impenetrabile mistero dell'immagine e la meditazione consapevole sul suo potere e il suo paradosso, l'ambiguità estetica, feconda e paradossale, di ogni *mimêsis* e la reinvenzione multifocale della prospettiva al di là di ogni illusionismo prospettico, mentre prende vita una vera e propria meditazione incarnata sulla verità in pittura, cioè sulla pittura come messa in opera

*segue*

In copertina:  
Roger de Montebello, *Porte des Terese*, dettaglio, olio  
su tela, 2014.



*Moretti & Vitali editori*  
*Cras iterabimus aequor*



*Le forme dell'immaginario*

67



Guido Brivio  
Architetture dell'invisibile. Roger de Montebello  
e la verità in pittura  
Bergamo : Moretti & Vitali , [2020].  
80 pp. : ill. ; 21 cm.  
(Le forme dell'immaginario ; 67)  
Testo anche in francese e inglese

1. Montebello, Roger : de

CDD (ed. 21.): 759.4

ISBN: 978 88 7186 798 4

*Scheda catalografica a cura dell'Ufficio Catalogazione  
del Sistema Bibliotecario Urbano di Bergamo*

*Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume / fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.*

*Le riproduzioni effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da AIDRO, Corso di Porta Romana n. 108, Milano 20122, e-mail segreteria@aidro.org e sito web www.aidro.org*

Copyright © 2020 by Moretti & Vitali Editori  
Via Segantini, 6a – 24128 Bergamo  
telefono 035.251.300;  
fax: 035 4329409  
internet: [www.morettievitali.it](http://www.morettievitali.it)  
e-mail: [info@morettievitali.it](mailto:info@morettievitali.it)

Composizione tipografica:  
Simoncini Garamond (interno e copertina)

Stampa: Logo Srl, Borgoricco (Pd), aprile 2020

Guido Brivio

# Architetture dell'invisibile

Roger de Montebello  
e la verità in pittura

*Moretti & Vitali*



## INDICE

ARCHITETTURE DELL'INVISIBILE <i>Roger de Montebello e la verità in pittura</i>	9
Nota biografica	25
ARCHITECTURES DE L'INVISIBLE <i>Roger de Montebello et la vérité en peinture</i>	27
Notice biographique	43
ARCHITECTURES OF THE INVISIBLE <i>Roger de Montebello and the Truth in Painting</i>	45
Biographical notes	61
TAVOLE	63



ARCHITETTURE DELL'INVISIBILE

ROGER DE MONTEBELLO E LA VERITÀ IN PITTURA



*Conchiglia marina, figlia  
della pietra del mare biancheggiante,  
tu meravigli la mente dei fanciulli*  
Alceo

John Ruskin, in un passo memorabile di *The Seven Lamps of Architecture*, concludeva che la domanda più appropriata che si dovesse porre dinanzi a un'opera scultorea fosse: fu fatta con gioia, e fu felice chi la realizzò?<sup>1</sup> Di fronte alle opere di Roger de Montebello, in uno dei rari palazzi rinascimentali di Venezia per cui Ruskin mostrò apprezzamento,<sup>2</sup> la domanda che appare più urgente rivolgere sembrerebbe essere: che cosa accade nel pittore mentre guarda? Dal balcone del suo atelier le infinite, mobilissime variazioni di luce trascolorano l'una nell'altra, come se ogni cosa fosse fatta della medesima sostanza dell'acqua che la riflette, quell'acqua che, per Roger de Montebello, rappresenta la libertà stessa della pittura e sui cui egli ha scelto di vivere e dipingere.

Ma dipingere che cosa? Non semplicemente quelle che si potrebbero chiamare le immagini emblematiche della sua pittura: la punta della Dogana o la chiesa di San Michele che si dissolvo-

<sup>1</sup> «I believe the right question to ask, respecting all ornament, is simply this: Was it done with enjoyment? – was the carver happy while he was about it?», J. Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, in Id., *The works of John Ruskin* (ed. by E.T. Cook, Alexander Wedderburn), George Allen, London 1903-1912, vol. VIII, p. 218.

<sup>2</sup> Cfr. J. Ruskin, *The Stones of Venice* in Id., *The works of John Ruskin* (ed. by E.T. Cook, Alexander Wedderburn), George Allen, London 1903-1912, vol. XI, pp. 20-21.



no nella nebbia (tavole 2 e 3), le variazioni ipnotiche sulla porta della chiesa di Santa Teresa (tavole 1 e 24), i cipressi iridescenti dell'Isola di San Michele (tavole 21 e 22), le figure inafferrabili e metamorfiche della corrida (tavole 4-9). Roger de Montebello dipinge instancabilmente uno sguardo – il *suo* sguardo – le sue possibilità infinite o forse la sola e unica possibilità autentica. Egli dipinge che cosa accade *qui* mentre si guarda.

La pittura di Montebello sembra fin troppo felice, a un primo sguardo. Paesaggi luminosi ed emblematici, silenziosamente metafisici o quasi tattili, trionfi senz'ombre del visibile, icone apparenti di un mito senza tempo, che si tratti di Venezia o della corrida. Eppure, un sottile, quasi inavvertibile *décalage* si avverte in queste immagini. Quelle più esplicitamente simboliche della sua ricerca, in cui l'idea appare in tutta la sua evidenza e la riflessione sul potere e l'ambiguità del rappresentare si declina in un articolato pensare per immagini, illuminano di una luce obliqua tutte le altre. Pensiamo al *capriccio* in cui Venezia e Atene appaiono una accanto all'altra (tavola 10), in cui le pendici di una duplice Acropoli stringono una Venezia immaginaria, riassunta nei suoi elementi ideali, ed entrambe si duplicano nel loro riflesso, proiettate su uno specchio d'acqua quasi astratto. Qui il *capriccio*<sup>3</sup> non riunisce semplicemente in una rielaborazione fantastica oggetti disparati, come nella tradizione, ma ordini di oggetti del tutto differenti – gli oggetti propriamente detti e le loro immagini – che a dispetto della loro natura ontologica irriducibile sembrano pacificamente, impassibilmente convivere. Come in un *raccourci microscopique*, tutto il lavoro di Roger de Montebello appare qui riassunto: la meditazione consapevole sul potere e il paradosso dell'immagine e la rappresentazione incantata del suo impenetrabile mistero, la pienezza sensibile della sua pura epifania. Che entrambe queste direzioni possano essere prese *allo stesso*

<sup>3</sup> Su questo tema cfr. F.P. Campione, *La regola del Capriccio. Alle origini di una idea estetica*, Aesthetica Preprint, Palermo 2011.

*tempo* dalla pittura di Montebello costituisce il suo *enjeu* peculiare, il suo miracolo più coerente e inatteso.

Roger de Montebello è, innanzitutto, un pittore del sensibile. In questo senso è un pittore *estetico*, poiché radica il suo fare nella *sensibilità*. Egli è attratto irresistibilmente dal visibile e lo riproduce instancabilmente, in una dedizione incondizionata. Sembra quasi che il pittore non possa sottrarsi al suo pennello, come il rematore alla nave. Egli deve dire di sì di fronte alla meraviglia del visibile che lo attrae e a cui non può resistere, un visibile tanto più seducente in quanto miracolosamente silenzioso, come il canto delle sirene di Kafka,<sup>4</sup> poiché intrinseco a ogni cosa. Ogni figura nella pittura di Montebello – una modella, un *toreador*, un cimitero marino, un cipresso – parla silenziosamente. Come una muta sirena, appare. Il pittore non sa resistere alla sua tentazione, al suo richiamo; il suo sguardo la vede e con questo stesso movimento penetra nel mistero del visibile e ne è catturato, sino a farne parte. È questa la ragione per cui le opere di Montebello hanno questa impassibile seduzione, perché sono il frutto di un incanto di cui egli continua a essere, volontariamente, la vittima. Ma da questo incanto egli reca un dono in contrappasso, e quel dono è l'immagine di quell'istante che noi osserviamo e il suo irresistibile potere, di cui percepiamo, come in un'eco, il canto.

È esattamente contro questa seduzione del sensibile che Platone, nel decimo libro della *Repubblica*, pronuncia la condanna più famosa, che diverrà in un certo senso principio di ogni iconoclastia.<sup>5</sup> La rappresentazione del visibile ci trattiene nel sensibile e ci impedisce di accedere alla sua essenza invisibile, alla sua vera immagine che può essere vista con gli occhi dell'anima, l'*idea* ap-

<sup>4</sup> F. Kafka, *Das Schweigen der Sirenen*, in Id., *Sämtliche Erzählungen*, Fischer-Taschenbuch-Verlag, Frankfurt am Main und Hamburg 1970, pp. 304-305 (tr. it di E. Pocar, Id., *Il silenzio delle sirene*, in Id., *Racconti*, Mondadori, Milano 1980<sup>6</sup>, pp. 428-429).

<sup>5</sup> Cfr. Plat. *Resp.* 596c-608b; in particolare 596a-598b sul problema della *mimēsis*. Cfr. su questo tema M. Bettetini, *Contro le immagini. Le radici dell'iconoclastia*, Laterza, Roma-Bari 2006, pp. 3-41.

punto. Eppure proprio l'idea, che rappresenta un altro grado di visibilità, è tutt'altro che estranea all'orizzonte di Roger de Montebello. Essa ne costituisce infatti, per così dire, l'altro versante.

Se osserviamo alcuni dei suoi *topos* pittorici, primo fra tutti le infinite variazioni sulla facciata e il portale della chiesa di Santa Teresa (tavole 1 e 24), siamo perfettamente in grado di riconoscere questa misura ascetica che fa di Montebello un autentico pittore di idee. L'immagine quasi astratta della facciata, ridotta agli elementi essenziali del portale e degli scalini, a impercettibili variazioni tonali del muro, alla massa in movimento dell'acqua, all'ipnotica profondità del passaggio della porta, ci riconduce a una percezione iconica della realtà i cui elementi ci assorbono, nella loro frontalità, in un'astrazione perfettamente contemplativa. Roger de Montebello ama ricordare questa frase di Victor Hugo: «La forme, c'est le fond qui remonte à la surface».<sup>6</sup> Qui lo specchio inquieto dell'acqua sembra riflettersi sul passaggio oltremare della porta che ne accoglie tutta la profondità invitandoci a un'attesa liturgica. La forma del portale risulta come scolpita e al tempo stesso dissolta nella non forma che accoglie in sé. Ma il vero centro focale e inafferrabilmente mobile della composizione, che ne costituisce la natura essenzialmente metamorfica, è la sovrapposizione architettonica di piani che compone il portale e la scalinata. Simile allo sdoppiamento di immagine che osserviamo regolando il fuoco attraverso il telemetro di un mirino galileiano, l'immagine della facciata di Santa Teresa inaugura una nuova dimensione prospettica, non solo in senso ottico, nella pittura di Montebello. Non si tratta più della fuga prospettica idealizzata dei dipinti di San Michele della fine degli anni Novan-

<sup>6</sup> Cfr. V. Hugo, *De l'utilité du beau*, in Id., *De l'utilité du beau et autres textes*, Manucius, Paris 2018, p. 18, il cui testo completo, da cui è liberamente dedotta la celebre frase, dice: «A' travers le mal, qui est à la surface, le beau, qui est au fond, agit. Forma, la beauté. Le beau, c'est la forme. Preuve étrange et inattendue que la forme, c'est le fond. Confondre forme avec surface est absurde. La forme est essentielle et absolue; elle vient des entrailles mêmes de l'idée. Elle est le Beau; et tout ce qui est beau manifeste le vrai».

ta (tavole 11-15), memore di Piero della Francesca o della *Città ideale* di Urbino, né di una prospettiva rovesciata, come intende Florenskij per la pittura d'icone,<sup>7</sup> ma di quella che potremmo definire una *prospettiva multifocale*. Se la prospettiva illusionistica classica ha il suo fulcro nel punto focale, in queste opere non è possibile determinarne alcuno, poiché il punto focale è nel nulla, nel vuoto oltremare della porta. Scomponendosi contemporaneamente su diversi piani, il portale di Santa Teresa ci rivela la mobilità inafferrabile degl'infiniti piani della realtà nel momento stesso in cui ci indica l'*oltre* invalicabile del passaggio oltremare della porta. Una porta che nella sua inattingibile fissità appare a noi come quella del racconto kafkiano *Davanti alla legge*,<sup>8</sup> aperta e inaccessibile, paradossalmente incapace di condurci verso un'ulteriorità e destinata piuttosto a lasciarci fuori, nell'inconsapevole attesa di un battesimo a venire. Essa ci richiama forse a quel *coraggio di essere*<sup>9</sup> che sarebbe necessario per oltrepassarla e la cui paura ci trattiene al di fuori, nelle infinite strategie dell'attesa che ci dovrebbero permettere di varcarla.

Eppure, proprio fissando quel portale, ora, possiamo avere la nostra rivelazione. Quella fissità iconica e irraggiungibile, che vibra come un monito e un'attrazione, ci indica che *qui* è il passaggio, e non *oltre*, e si trova nei piani del portale stesso che oscillano e paiono moltiplicarsi infinitamente, rendendoci parte di questo metamorfico mistero. Nella sua perentorietà invalicabile il portale si sfoca rivelandoci, nella moltiplicazione della sua identità, la molteplicità dei piani del reale, la sua dimensione ulteriore. E compie questo proprio attraverso la sua

<sup>7</sup> P. Florenskij, *Obratnaja perspectiva*, in "Trudy po znakovym sistemam", Tartu, III, 198, 1967, pp. 381-416 (tr. it. di N. Mislér, Id., *La prospettiva rovesciata*, in Id., *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, Gangemi, Roma 1990, pp. 73-135).

<sup>8</sup> F. Kafka, *Vor dem Gesetz* in Id., *Sämtliche Erzählungen*, Fischer-Taschenbuch-Verlag, Frankfurt am Main und Hamburg 1970, pp. 131-132 (tr. it. di R. Paoli, Id., *Davanti alla legge*, in Id., *Racconti*, Mondadori, Milano 1980<sup>6</sup>, p. 239).

<sup>9</sup> Cfr. A.G. Gargani, *Il coraggio di essere*, Laterza, Roma-Bari 1992.

natura schiettamente pittorica, incapace di procedere oltre la rappresentazione e apparentemente condannata alla superficie della tela, ma che trova esattamente in questa condizione, da cui non può accedere ad alcuna tridimensionalità, la sua natura autenticamente multidimensionale.

Se l'opera è sempre la messa in opera della verità, la *verità in pittura* che realizza Roger de Montebello è che la presenza si dà sempre e solo *nella* rappresentazione e non al di fuori di essa, che la voce della realtà che gli sta a cuore risuona soltanto nella scrittura infinita della tela, nel suo *logos* indecifrabile ed evidente. Se *Miroirs-Arsenal* (tavola 17) sembra provocarci dicendoci che la realtà non esiste e che è frutto soltanto della nostra immaginazione creatrice, le porte di Santa Teresa sembrano aprire un varco oltre l'illusione *attraverso* l'illusione stessa declinata nella sua forma più evidente, e cioè quella della pittura figurativa e imitativa. È esattamente sulla superficie della rappresentazione, sulla pelle del corpo della pittura, sulla tela, che si apre e si rivela il passaggio alla profondità dell'oltre. Questo è il suo miracolo, e la ragione per cui la pittura può dire la verità.

Nel momento in cui lo Straniero del *Sofista* platonico deve affrontare il problema della *mimētikē* non può fare a meno di distinguere due tipi di rappresentazione, l'*eikastikē* e la *phantastikē*.<sup>10</sup> Se entrambe queste attività convergono nella creazione di immagini, il tipo di rappresentazioni che esse producono è del tutto differente rispetto alla loro veridicità. La *mimētikē eikastikē* è infatti in grado di dar forma a un'immagine (*eidōlon*) rassomigliante (*eikōs*) alla realtà, cioè a un *eikōn*<sup>11</sup> e in questo caso il suo autore dovrà necessariamente conoscerne il modello e sapere come riprodurlo.<sup>12</sup> La *mimētikē phantastikē* ha invece

<sup>10</sup> Cfr. Plat. *Soph.* 235b ss. Sul tema dell'immagine nel *Sofista*, cfr. A. Vasiliu, *Dire et voir. La parole visible du Sophiste*, Vrin, Paris 2008 e J-F. Pradeau, *Platon, l'imitation de la philosophie*, Aubier, Paris 2009, in particolare pp. 139-151.

<sup>11</sup> Cfr. Ivi, 236a8; 235d9.

<sup>12</sup> Cfr. Plat. *Leg.* 669a-b.

soltanto il potere di *far apparire* o *far sembrare* (*to phainesthai kai to dokein*), senza giungere in alcun modo alla realtà e alla verità di ciò che rappresenta;<sup>13</sup> ciò che essa produce non è dunque una copia rassomigliante ma un'apparenza di copia, che suggerisce una rassomiglianza che in realtà non esiste, come ben sa il suo autore, l'*eirōnikos mimētēs*, l'imitatore simulatore, e cioè il sofista. Le immagini che vengono prodotte da questi due tipi di *mimētikē* non hanno dunque la stessa natura né il medesimo grado di realtà. La prima è un *eikōn* o un *eidōlon* – a seconda che si voglia evidenziare il carattere di somiglianza oppure quello di impronta visibile o traccia che un oggetto ha lasciato su un'altra materia – e cioè una copia rassomigliante a ciò di cui è immagine, mentre la seconda è un *phantasma*,<sup>14</sup> un simulacro che non ha un vero legame o rassomiglianza con la realtà che vorrebbe rappresentare ma che semplicemente la simula. Si potrebbe dire che mentre la prima *mimētikē* desidera e ricerca un rapporto veritiero con la realtà, la seconda, e il suo autore, lo mancano, rimanendo più o meno volontariamente schiavi della dimensione sensibile e soggettiva entro cui ci trattengono irrimediabilmente.

Se Roger de Montebello sia, attraverso la sua pittura, un *imitatore simulatore*, e cioè un acrobata dell'immediatezza sensibile e delle impressioni soggettive e al tempo stesso l'autore della loro decostruzione critica, o invece un paziente iconografo della verità, dedito alla trascrizione folgorante della sua apparizione, è una questione che non può essere posta in termini alternativi. Essa può trovare risposta soltanto in quella che Deleuze chiama la logica del sillogismo disgiuntivo, capace di affermare contemporaneamente *entrambe* le possibilità.<sup>15</sup> Se si volesse infatti ridurre l'opera di Montebello a una sola di queste istanze, negando o espungendo l'altra, ritenendola spuria o inefficace, si

<sup>13</sup> Cfr. Plat. *Soph.* 236e1.

<sup>14</sup> Cfr. Ivi, 236b6-7; 239e-240a.

<sup>15</sup> Cfr. G. Deleuze, *Klossowski ou le corps-langage*, in "Critique", 214, Paris 1965, pp. 199-219, poi in Id., *Logique du sens*, Minuit, Paris 1969, pp. 325-350, e più specificamente pp. 342-344.

finirebbe per negare non solo la sua pittura, ma l'essenza stessa del suo progetto artistico. Se da una parte il pittore intende perseguire, attraverso l'esercizio ascetico della pittura su un numero ristretto di immagini archetipe, un percorso gnoseologico che lo conduce alla ricerca dell'essenza stessa del reale, della sua *idea* appunto, al di là della soggettività personale, dall'altra non può fare a meno di seguire le pulsioni irresistibili della sua curiosità, perdendosi in una fantasmagoria iridescente e vitale che nella sua potenza metamorfica sembra voler coincidere, dionisiacamente, con l'esistenza stessa. L'oscillazione incessante fra questi due poli – fra ascesi e sensualità, verità e illusione, *mimē tikē eikastikē e phantastikē* – costituisce la pulsazione essenziale e irriducibilmente vitale della sua pittura. Come Apollo finisce per parlare la lingua di Dioniso, poiché apollineo e dionisiaco non sono categorie che si escludono ma che si implicano l'un l'altra,<sup>16</sup> così la pittura di Roger de Montebello, illuminata da Vermeer, affronta la scommessa di tenere insieme in un'opera la forma e la pura luce che la dissolve, il sensibile e l'intelligibile, la materia e lo spirito.<sup>17</sup>

Questa scommessa è anche il corpo a corpo del pittore con l'essenza stessa di *māyā*, il puro, innocente divenire della forza vitale divina capace di assumere ogni forma e che può trasformarsi a volta a volta in rivelazione estatica come in illusione occultante.<sup>18</sup> In questo senso Montebello sembra essere un creatore di *simulacri*, almeno come lo intende Pierre Klossowski, e cioè un creatore di ricettacoli di intensità che sottopongono il loro osservatore a una duplice possibilità e a una duplice prova:

<sup>16</sup> Cfr. F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, in Id., *Werke. Kritische Gesamtausgabe* (hrsg. G. Colli, M. Montinari), vol. III, t. 1, Walter De Gruyter, Berlin-New-York 1972 (tr. it. di S. Giametta, *La nascita della tragedia*, Adelphi, Milano 1988<sup>10</sup>, p. 145).

<sup>17</sup> Cfr. su questo tema G. Aillaud, *Vermeer et Spinoza*, C. Bourgeois, Paris 1987, e più in generale D. Arasse, *L'ambition de Vermeer*, Adam Biro, Paris 1993.

<sup>18</sup> Cfr. L.E. Coppo, *I volti della māyā. L'illusorietà del mondo dai Veda a Shankara*, Promolibri, Torino 2000, pp. 12-15.

riconoscerli come *segno unico* – e cioè rivelazione di una pura intensità liberata dalla propria forma – oppure come *stereotipo*, ripetuta forma che disegna un'apparenza che finisce per smascherarsi in quanto tale.<sup>19</sup> Il fatto che lo spettatore sia sospeso a questa duplice possibilità, che costituisce l'essenza stessa dell'immagine, non fa che riflettere il destino a cui egli, in quanto individuo, è soggetto nella sua esistenza.

La messa in opera della duplice istanza che è stata sinora delineata, e che costituisce una dimensione ad un tempo estetica ed esistenziale, si può riconoscere in tutte le immagini archetipe che attraversano l'opera di Montebello. Prendiamo la *corrida*, ad esempio quella arlesiana dei disegni a china dell'aprile 2011 (tavole 4-9). Qui, in un segno che si apparenta alle illustrazioni di Klee per il *Candide* volteriano e di Picasso per il *Quijote*, la libertà vitale del gesto dissolve la forma, mentre vita e forma dissolvono se stesse attraverso un segno che, come nella *corrida*, sembra vivere morendo e morire vivendo. In queste immagini è la forma stessa a parlare della *corrida*, o meglio a farla parlare, compiendone la vera *mimēsis*,<sup>20</sup> poiché il segno non *rappresenta* la *corrida* ma, in quanto segno, la rende *presente* nella sua stessa essenza, ovvero come ciclo ininterrotto di vita e di morte, di dissoluzione e rinascita, di tensione e liberazione poiché il segno, proprio come la *corrida*, nasce e muore, apparisce e sparisce, si tende e si distende, si muove e si ferma, si scatena e si riposa, è rumore assordante ed è silenzio. Dinamica del tratto e dinamica della *corrida* sono dunque una sola cosa, così come la struttura dell'opera e quella dello spettacolo. Allo stesso modo, nella *vanitas* di *Crâne* (tavola 16), *memento mori* e *memento vitae*

<sup>19</sup> Cfr. P. Klossowski, *Protase et Apodose*, in "L'Arc", Aix-en-Provence, 43, 1970, pp. 10-19 e Id., *Les Lois de l'hospitalité*, Postface, Gallimard, Paris 1965, pp. 335-339. Cfr. anche G. Brivio, *Il labirinto di Narciso. Sade e Nietzsche nei simulacri di Pierre Klossowski*, Moretti&Vitali, Bergamo 2015, pp. 145-153.

<sup>20</sup> Cfr. per un'indagine genetica di questo concetto M. Tasinato, *Passeggiando con la mimēsis*, Ombre corte, Verona 2007.



coincidono, e svanire e permanere appaiono contemporaneamente come la naturale necessità dello stesso movimento.

Ancora, persino i corpi femminili della *Grande Chaumière* (tavole 18-20), nell'apparente seduzione erotica della loro offerta, sono pronti a dissolversi come le figurine di Guardi in brandelli di luce, trasformandosi in spettri. Queste figure, così assortite e meditative, sembrano comunicare che le loro pose, emblematiche e quasi mitiche, non hanno nulla di casuale ma vogliono rivelarci qualcosa, non fosse altro che il miracolo della loro pura presenza. Adagate nei loro *asana*, esse sembrano trovare la loro energia attraverso la posa che assumono e al tempo stesso rivelare che quella posa non è altro che il frutto della loro ineffabile condizione interiore. Posa esterna e condizione interiore, postura fisica e stato d'animo sono in queste figure una cosa sola, tanto da renderle esemplari *pathosformel*, formule del pathos<sup>21</sup> che abitano quel personale atlante della memoria che sono i *cabiers d'esquisses* di Roger de Montebello.

Anche nei cipressi dell'isola di San Michele, uno dei *leitmotiv* della sua pittura, si riflette in modo esemplare quella duplice pulsione al tempo stesso immanente e trascendente che ne anima l'opera. Se *Cyprès-San Michele* (tavola 21), al pari delle porte di Santa Teresa, sembrano nella loro verticalità iconica aprire al vuoto, superando i limiti della rappresentazione visiva in direzione di un'ulteriorità trascendente perennemente annunciata, i cipressi policromi di *Métamorphoses* (tavola 22) si offrono in tutta l'iridescenza sensibile della loro policroma immanenza, rivelando nella forza metamorfica delle forme che trascolorano l'una nell'altra la loro vocazione vitale irriducibilmente non dualistica.

Sotto le cose ci sono dei colori segreti, vivi, che uniscono le

<sup>21</sup> Per la ricostruzione storica e filosofica di questo concetto cfr. G. Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Minuit, Paris 2002 (tr. it di A. Serra, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Borinighieri, Torino 2006, pp. 178-188).

cose le une alle altre, dice Montebello. Osservando il celebre *Autoritratto con stampa giapponese* di Van Gogh conservato al Kunstmuseum di Basel, così come *Métamorphoses*, ci possiamo accorgere di questo. Esiste un'unità segreta che congiunge tutte le cose *lasciandole essere* nella loro irriducibile molteplicità. Questo è ciò che rispecchia ogni dipinto di Roger de Montebello, e ancor più l'insieme della sua opera. Egli sembra aspirare infatti a questa forma di unità non dualistica, in cui il miracolo del sensibile, della sua irriducibile, seducente molteplicità è conservato e al tempo stesso superato attraverso la comprensione profonda di quella stessa pienezza che lo costituisce. Ogni immagine che Montebello dipinge è dunque, in un certo senso, un'idea platonica, un'essenza *visibile* che permette il contatto con la sua origine *invisibile*, verso cui è porta o specchio d'acqua. Il vero ostacolo a questa comprensione non dualistica non è dunque per il pittore l'opacità sensibile del mondo e la sua molteplice seduzione ma la nostra separazione da esso, la dualità interiore che ci contrappone al mondo come soggetti separati dinanzi a oggetti estranei.

Nelle opere di Roger de Montebello, in quelle più iconicamente emblematiche come in quelle metamorficamente più vitali, si agita una vita incessante che aspira a venire alla luce in tutta la sua interezza. Questa aspirazione dionisiaca alla totalità esistenziale assume in lui l'intonazione estetica della *Gesamtkunstwerk*, dell'opera d'arte totale, la cui vera, ultima natura non coincide con il mero oggetto pittorico ma con quella condizione spirituale – che Pareyson riconosce nell'estetica di Valéry – che ha permesso di crearlo e che, dopo la creazione, permetterà di creare ancora.<sup>22</sup> A questa forza vitale incessantemente creatrice si rivolge Montebello, affinché «in ogni quadro ci sia la totalità di me, e non soltanto una parte». Che arte e vita siano una cosa sola e che dipingere sia vivere per il pittore appare dunque, al di là

<sup>22</sup> Cfr. L. Pareyson, *L'estetica di Paul Valéry*, Viretto, Torino 1959, poi, ampliato, in Id., *Problemi dell'estetica. II. Storia*, Mursia, Milano 2000, pp. 59-90.

delle esigenze fittizie di uno “stile coerente”, come il vero imperativo categorico estetico capace di creare unità nella sua opera, un’unità tanto più evidente in quanto intimamente necessaria.

Quando Plotino, nel quarto trattato della prima *Enneade*, deve dire in che cosa consista la felicità, non può fare a meno di identificarla con la vita stessa. L’uomo più felice sarà dunque colui che, liberato da ogni condizionamento, sarà in grado di coincidere con la vita nel modo più puro e assoluto.<sup>23</sup> Questo desiderio di felicità, nel senso dell’aspirazione a una vita assoluta, è il vero *conatus* dell’opera di Roger de Montebello. Se osserviamo gli spazî prima ancora degli oggetti che dipinge, se osserviamo la luce che li genera e che vi si riflette, possiamo percepire chiaramente questa pura intensità. Entrando in questi spazî, ci accorgiamo lentamente di essere in un luogo in cui la distinzione fra esterno ed interno, tra fisico e immateriale, tra reale e ideale cessa di avere senso. Spazî architettonici che sono al tempo stesso spazî dell’anima, i luoghi di Montebello sono i *nostri* luoghi, il luogo in cui noi troviamo noi stessi. Che essi rappresentino essenzialmente Venezia non è che la conferma di questo spazio ideale in cui il pittore vuole accoglierci, questo luogo dell’anima in cui la separazione fra esterno e interno si dissolve e in cui noi possiamo vivere nel più alto grado di felicità.

In questi spazî, il sentimento principale che regna è la meraviglia. E meraviglia è il significato più antico di *kalos*, sorpresa indicibile dell’apparizione di una forma in un luogo in cui era inattesa.<sup>24</sup> Se osserviamo la punta della Dogana che emerge lentamente, quasi insensibilmente dalla nebbia apparendo ai nostri occhi (tavola 2), non possiamo fare a meno di riconoscere questa speciale bellezza. Come divinità dimenticate che emer-

<sup>23</sup> Plot. *Enn.* I 4, 11-14. Cfr. su questo M. Bonazzi, *Introduzione a Plotino, Sulla felicità*, Einaudi, Torino 2016, pp. LII-LXI.

<sup>24</sup> Il senso originario di *kalos* è infatti proprio quello dell’emergere della forma come un evento inatteso in cui «si concentra e si rapprende l’apparire diffuso dell’essere» e da cui scaturisce l’esperienza del bello, cfr. G. Carchia, *L’estetica antica*, Laterza, Roma-Bari 1999, p. 4.

gono per un istante ai nostri occhi meravigliati mentre dirada la nebbia, trascolorando dal regno invisibile della non forma a quello della forma, queste immagini sono come il miracolo di un'apparizione originaria che inaugura il dominio del *kalos*, della pura, attonita bellezza che coincide con l'evidenza improvvisamente visibile dell'idea.

Ma poiché la verità è sempre *alētheia*, disvelatezza e nascondimento, rivelazione e velamento insieme, così come il mondo è un ciclo ininterrotto e necessario di apparizione e dissoluzione, manifestazione e riassorbimento, ogni immagine di Roger de Montebello, anche quella più luminosa, è sempre sul punto di sparire. Egli dipinge, in un certo senso, esattamente questo confine, il limine sottilissimo e il varco tra ogni immagine e la sua origine, il luogo della sua epifania in cui essa appare e insieme è sul punto di dissolversi, riconsegnandosi alla sua destinazione originaria. Forse un giorno tutte queste immagini spariranno, come la città che le accoglie, dissolvendosi nel profondo dell'acqua su cui sono riflesse, mentre noi godiamo ancora del loro intrattenimento infinito, nell'inestinguibile differimento di un attimo di contemplazione che si prolunga come un tramonto senza fine fuori delle finestre da cui noi osserviamo, inquieti e desiderosi di riconoscere il momento in cui svanirà per sempre.



## NOTA BIOGRAFICA

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 risale al 1992, a Parigi. Nello stesso anno stabilisce il suo primo atelier a Venezia, città in cui abita e lavora 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, nel 2017 il Museo Correr di Venezia dedica una mostra monografica alla sua pittura curata da Jean Clair.



ARCHITECTURES DE L'INVISIBLE

ROGER DE MONTEBELLO ET LA VÉRITÉ EN PEINTURE





*Coquille marine, fille  
de la pierre de la mer blanchissante,  
tu étonnes l'esprit des enfants.*  
ALCÉE

Dans un passage mémorable des *Sept lampes de l'architecture*, John Ruskin arrivait à la conclusion que la question la plus appropriée que l'on doive se poser devant une œuvre sculpturale est la suivante : A-t-elle été faite avec joie et celui qui l'a réalisée en fut-il heureux ?<sup>1</sup> Face aux œuvres de Roger de Montebello, dans l'un des rares palais de la Renaissance vénitienne que Ruskin appréciait,<sup>2</sup> c'est la question suivante qui paraît la plus urgente de poser : Qu'éprouve Montebello quand il regarde le monde ? Du balcon de son atelier, les variations infinies et mouvantes de la lumière virent de couleur les unes auprès des autres, comme si chaque chose était faite de la même substance que l'eau qui la reflète, cette eau qui, pour Montebello, représente la liberté même de la peinture et sur laquelle il a choisi de vivre et de peindre.

Mais que peindre ? Non pas seulement ces images que l'on

<sup>1</sup> «I believe the right question to ask, respecting all ornament, is simply this: Was it done with enjoyment? – was the carver happy while he was about it?», J. Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, in Id., *The works of John Ruskin* (ed. by E.T. Cook, Alexander Wedderburn), George Allen, London 1903-1912, vol. VIII, p. 218.

<sup>2</sup> Cf. J. Ruskin, *The Stones of Venice* in Id., *The works of John Ruskin* (ed. by E.T. Cook, Alexander Wedderburn), George Allen, London 1903-1912, vol. XI, pp. 20-21.

pourrait qualifier d'emblèmes de sa peinture : la Pointe de la Douane ou l'église de San Michele se dissolvant dans le brouillard (planches 2 et 3), les variations hypnotiques sur la porte de l'église de Santa Teresa (planche 1 et 24), les cyprès iridescents de l'île de San Michele (planches 21 et 22), les figures insaisissables et métamorphiques de la corrida (planches 4-9). Roger de Montebello peint inlassablement un regard – *son* regard –, ses possibilités infinies ou peut-être la seule possibilité authentique. Il peint ce qui a lieu *ici* lorsqu'on regarde devant soi.

La peinture de Montebello semble même trop heureuse, au premier coup d'œil. Paysages lumineux et emblématiques, silencieusement métaphysiques ou quasi tactiles, triomphes sans ombres du visible, icônes apparentes d'un mythe hors du temps, qu'il s'agisse de Venise ou de la corrida. Et pourtant, dans ces images, on perçoit un léger décalage, presque imperceptible. Les plus explicitement symboliques de sa recherche, où l'idée apparaît dans toute son évidence et où la réflexion sur le pouvoir et l'ambiguïté de la représentation s'articule en une véritable pensée par images, éclairent d'une lumière oblique toutes les autres. Je songe notamment à ce *capriccio*<sup>3</sup> où Venise et Athènes figurent l'une à côté de l'autre (planche 10) et où les pentes d'une double Acropole enserrent une Venise imaginaire, résumée à ses éléments idéaux, alors que les deux villes se reproduisent dans leurs reflets, projetées comme elles le sont sur un miroir d'eau presque abstrait. Ici, le *capriccio* ne réunit pas simplement des objets disparates dans une réélaboration fantastique, comme le veut la tradition, mais des ordres d'objets tout à fait différents – les objets proprement dits et leurs images – qui, malgré leur irréductible nature ontologique, semblent cohabiter pacifiquement, impassiblement. Comme en un raccourci microscopique, l'œuvre entière de Montebello semble s'y résumer : la méditation consciente sur le pouvoir et le paradoxe de

<sup>3</sup> Cf. à ce sujet, F.P. Campione, *La regola del Capriccio. Alle origini di una idea estetica*, Aesthetica Preprint, Palermo 2011.

l'image et la représentation enchantée de son mystère impénétrable, la plénitude sensible de sa pure épiphanie. Que ces deux directions puissent être saisies *en même temps* par la peinture de Montebello, c'est ce qui en constitue l'*enjeu* particulier, le miracle le plus cohérent et le plus inattendu.

Roger de Montebello est avant tout un peintre du sensible. En ce sens, c'est un peintre *esthétique* puisqu'il ancre son œuvre dans la *sensibilité*. Il est irrésistiblement attiré par le visible et il le reproduit inlassablement, avec un dévouement inconditionnel. On dirait que le peintre n'arrive pas à se soustraire à son pinceau, comme le rameur à son embarcation. Il ne peut que dire oui face aux merveilles du visible qui l'attirent et auxquelles il ne saurait résister, un visible d'autant plus séduisant qu'il est miraculeusement silencieux, comme le chant des sirènes de Kafka,<sup>4</sup> parce qu'intrinsèque à toute chose. Dans la peinture de Montebello, chaque figure – mannequin, torero, cimetière marin, cyprès – parle silencieusement. Pareille à une sirène muette, chaque figure *apparaît*. Le peintre ne peut résister à sa tentation, à son appel ; son regard la voit et pénètre, par ce mouvement même, dans le mystère du visible, qui le saisit jusqu'à ce qu'il en fasse lui-même partie. Et c'est pourquoi les œuvres de Montebello ont cette séduction impassible, parce qu'elles sont le fruit d'un charme dont le peintre ne cesse d'être, volontairement, la victime. Mais de ce charme il tire un don, par compensation, et ce don est l'image de cet instant que nous observons, ainsi que son irrésistible pouvoir, dont nous percevons le chant, pareil à un écho.

C'est précisément contre cette séduction du sensible que Platon, dans le X<sup>e</sup> livre de la *République*, prononce sa plus célèbre condamnation, qui deviendra en quelque sorte le principe de

<sup>4</sup> F. Kafka, *Das Schweigen der Sirenen*, in Id., *Sämtliche Erzählungen*, Fischer-Taschenbuch-Verlag, Frankfurt am Main und Hamburg 1970, pp. 304-305 (tr. fr. de R. Marthe, Id., *Le silence des Sirènes*, in Id., *Œuvres*, Gallimard, Paris 1991, pp. 542-543).

toute iconoclastie.<sup>5</sup> La représentation du visible nous retient dans le sensible et nous empêche d'accéder à son essence invisible, à sa véritable image, qui peut être vue avec les yeux de l'âme – l'*idée*, justement. Et pourtant l'idée, qui figure un autre degré de visibilité, n'est rien moins qu'étrangère à l'horizon de Montebello. De fait, elle en constitue, pour ainsi dire, l'autre versant.

Si nous observons certains de ses *topoi* picturaux, et en premier lieu les variations infinies sur la façade et le portail de l'église de Santa Teresa (planches 1 et 24), nous sommes parfaitement disposés à reconnaître cette mesure ascétique qui fait de Montebello un authentique peintre d'idées. L'image presque abstraite de la façade, réduite aux éléments essentiels du portail et des marches, aux imperceptibles variations tonales du mur, à la masse en mouvement de l'eau, à la profondeur hypnotique du passage de la porte, nous ramène à une perception iconique de la réalité dont les éléments nous absorbent, par leur frontalité, dans une abstraction parfaitement contemplative. Montebello aime citer cette phrase de Victor Hugo : « La forme, c'est le fond qui remonte à la surface ».<sup>6</sup> Ici, le miroir troublé de l'eau semble se refléter sur le passage outremer de la porte qui en accueille toute la profondeur en nous invitant à une attente liturgique. La forme du portail s'avère comme sculptée et, en même temps, dissoute dans la non-forme qu'elle reçoit en elle. Mais le véritable foyer insaisissable et mobile de la composition, qui en constitue la nature essentiellement métamorphique, c'est la

<sup>5</sup> Cf. Plat. *Resp.* 596c-608b; notamment 596a-598b sur le problème de la *mimēsis*. Cf. à ce sujet, M. Bettetini, *Contro le immagini. Le radici dell'iconoclastia*, Laterza, Roma-Bari 2006, pp. 3-41.

<sup>6</sup> Cf. V. Hugo, *De l'utilité du beau*, in Id., *De l'utilité du beau et autres textes*, Paris, Manucius, 2018, p.18. Le texte complet, à partir duquel la célèbre sentence à été librement déduite, dit : « A' travers le mal, qui est à la surface, le beau, qui est au fond, agit. Forma, la beauté. Le beau, c'est la forme. Preuve étrange et inattendue que la forme, c'est le fond. Confondre forme avec surface est absurde. La forme est essentielle et absolue; elle vient des entrailles mêmes de l'idée. Elle est le Beau; et tout ce qui est beau manifeste le vrai ».

superposition architecturale des plans qui forment le portail et l'escalier. Semblable au dédoublement d'images que nous observons quand nous mettons au point le télémètre d'un viseur galiléen, l'image de la façade de Santa Teresa inaugure une nouvelle dimension de la perspective, au sens optique, certes, mais aussi dans la peinture de Montebello. Il ne s'agit plus du point de fuite idéalisé des tableaux de San Michele de la fin des années 1990 (planches 11-15), qui évoquaient Piero della Francesca ou la *Cité idéale* d'Urbino, ni d'une perspective inversée, comme l'entend Pavel Florensky pour la peinture d'icône,<sup>7</sup> mais d'une perspective que nous pourrions qualifier de *multifocale*. Si la perspective de l'illusionnisme classique a comme pivot le point focal, il est impossible d'en déterminer un dans les œuvres récentes de Montebello, le point focal étant dans le néant, dans le vide outremer de la porte. En se décomposant simultanément sur plusieurs plans, le portail de Santa Teresa nous révèle la mobilité insaisissable des niveaux infinis de la réalité, au moment même où il nous indique l'*au-delà* infranchissable du passage outremer de la porte. Une porte qui, dans sa fixité inépuisable, nous apparaît comme celle de la *Parabole de la Loi*<sup>8</sup> de Kafka, ouverte et inaccessible, paradoxalement incapable de nous conduire vers une réalité ultérieure, et destinée plutôt à nous laisser à l'extérieur, dans l'attente inconsciente d'un baptême à venir. Peut-être fait-elle en nous appel à ce *courage d'exister*<sup>9</sup> qui serait nécessaire pour la franchir, la crainte nous retenant au-dehors, aux prises aux stratégies infinies de l'attente qui devraient nous permettre de l'outrepasser.

<sup>7</sup> P. Florenskij, *Obratnaja perspectiva*, in "Trudy po znakovym sistemam", Tartu, III, 198, 1967, pp. 381-416 (tr. fr. de F. Lhoest, Id., *La perspective inversée*, in Id., *La perspective inversée, suivi de l'iconostase et autres écrits sur l'art*, L'Age d'Homme, Lausanne 1992, pp. 67-120).

<sup>8</sup> F. Kafka, *Vor dem Gesetz* in Id., *Sämtliche Erzählungen*, Fischer-Taschenbuch-Verlag, Frankfurt am Main und Hamburg 1970, pp. 131-132 (tr. fr. de C. David, Id., *Devant la Loi*, in Id., *Un artiste de la faim et autres récits*, Gallimard, Paris 1990, pp. 124-127).

<sup>9</sup> Cf. A. G. Gargani, *Il coraggio di essere*, Laterza, Roma-Bari 1992.

Et pourtant, c'est justement en fixant ce portail du regard, à présent, que nous pouvons faire l'expérience d'une révélation. Cette fixité iconique et impossible à atteindre, qui vibre comme un avertissement et une attraction, nous indique que le passage se trouve *là* et non au-delà, et qu'il est dans les divers niveaux du portail même, qui oscillent et semblent se multiplier infiniment, nous faisant participer à ce mystère métamorphique. De par son caractère péremptoire et infranchissable, le portail s'estompe en nous révélant, dans la multiplication de son identité, la multiplicité des niveaux du réel, sa dimension ultérieure. Et cela, il l'accomplit justement à la faveur de sa nature franchement picturale, incapable d'aller au-delà de la représentation et apparemment condamnée à la surface de la toile, mais qui trouve précisément dans cette condition, par laquelle elle ne peut accéder à aucune tridimensionnalité, sa nature authentiquement multidimensionnelle.

Si l'œuvre est toujours la mise en œuvre de la vérité, la *vérité en peinture* que réalise Montebello, c'est que la présence se donne toujours et uniquement *dans* la représentation et non en dehors d'elle ; la voix de la réalité qui lui tient à cœur résonne seulement dans l'écriture infinie de la toile, dans son *logos* indéchiffrable et évident. Si *Miroirs-Arsenal* (planche 17) semble nous provoquer en nous disant que la réalité n'existe pas et qu'elle n'est que le fruit de notre imagination créatrice, les portes de Santa Teresa semblent ouvrir un passage par-delà l'illusion à *travers* l'illusion même déclinée sous sa forme la plus manifeste, à savoir celle de la peinture figurative et imitative. C'est précisément sur la surface de la représentation, sur la peau du corps de la peinture, sur la toile, que s'ouvre et se révèle le passage à la profondeur de l'au-delà. Tel est son miracle et telle est la raison pour laquelle la peinture peut dire la vérité.

Au moment où l'Étranger du *Sophiste* de Platon doit affronter le problème de la *mimētikē*, il ne peut s'empêcher de distinguer deux types de représentation, l'*eikastikē* et la *phantastikē*.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Cf. Plat. *Soph.* 235b ss. Sur le thème de l'image dans le *Sophiste*, cf. A.

Si ces deux activités convergent dans la création d'images, le type de représentations qu'elles produisent est fort différent par rapport à leur véridicité. La *mimētikē eikastikē* est en effet capable de donner forme à une image (*eidōlon*) qui ressemble (*eikōs*) à la réalité, c'est-à-dire à une *eikōn*,<sup>11</sup> et dans ce cas son auteur devra nécessairement en connaître le modèle et savoir comment le reproduire.<sup>12</sup> La *mimētikē phantastikē* n'a en revanche que le pouvoir de *faire apparaître* ou de *faire paraître* (*to phainesthai kai to dokein*), sans parvenir d'aucune manière à la réalité et à la vérité de ce qu'elle représente ;<sup>13</sup> et ce qu'elle produit n'est donc pas une copie ressemblante mais une *apparence* de copie, qui suggère une ressemblance qui n'existe pas en réalité, comme le sait bien son auteur, l'*eirōnikos mimētēs*, l'imitateur simulateur, autrement dit le sophiste. Les images produites par ces deux types de *mimētikē* n'ont donc pas la même nature ni le même degré de réalité. La première est une *eikōn* ou un *eidōlon*, selon qu'on veuille mettre en évidence le critère de ressemblance ou celui d'empreinte visible ou de trace qu'un objet a laissée sur une autre matière, à savoir sur une copie ressemblante à ce dont il est l'image, tandis que la seconde est un *phantasma*,<sup>14</sup> un simulacre qui n'a pas de véritable lien ou de ressemblance avec la réalité qu'il voudrait représenter, mais qu'il se contente de simuler. On pourrait dire que, alors que la première *mimētikē* désire et recherche un rapport véridique avec la réalité, la seconde, et son auteur, le manquent, en restant plus ou moins volontairement esclaves de la dimension sensible et subjective où ils nous retiennent irrémédiablement.

Vasiliiu, *Dire et voir. La parole visible du Sophiste*, Vrin, Paris 2008 et J-F. Pradeau, *Platon, l'imitation de la philosophie*, Aubier, Paris 2009, notamment pp. 139-151.

<sup>11</sup> Cf. Ivi, 236a8; 235d9.

<sup>12</sup> Cf. Plat. *Leg.* 669a-b.

<sup>13</sup> Cf. Plat. *Soph.* 236e1.

<sup>14</sup> Cf. Ivi, 236b6-7; 239e-240a.



Que Roger de Montebello soit, par sa peinture, un *imitateur simulateur*, c'est-à-dire un acrobate de l'immédiateté sensible et des impressions subjectives et en même temps l'auteur de leur déconstruction critique, ou au contraire un iconographe patient de la vérité, voué à la transcription fulgurante de son apparition, c'est une question que l'on ne peut poser comme une alternative. Elle ne peut trouver de réponse que dans ce que Deleuze appelle la logique du syllogisme disjonctif, qui permet d'affirmer en même temps les *deux* possibilités.<sup>15</sup> Si l'on voulait en effet réduire l'œuvre de Montebello à une seule de ces exigences, en niant ou éliminant l'autre, la considérant comme apocryphe ou inefficace, on finirait par nier non seulement sa peinture, mais l'essence même de son projet artistique. Si, d'une part, le peintre entend poursuivre, à travers l'exercice ascétique de la peinture sur un nombre restreint d'images archétypales, un itinéraire gnoseologique qui le conduit à la recherche de l'essence même du réel, de son *idée*, justement, au-delà de la subjectivité, il ne peut s'empêcher, d'autre part, de satisfaire les pulsions irrésistibles de sa curiosité en s'égarant dans une fantasmagorie iridescente et vitale qui, dans sa puissance métamorphique, semble vouloir coïncider, de manière dionysiaque, avec l'existence même. L'oscillation incessante entre ces deux pôles – entre ascèse et sensualité, vérité et illusion, *mimētikē eikastikē* et *phantastikē* – constitue la pulsation fondamentale et irréductiblement vitale de sa peinture. De même qu'Apollon finit par parler la langue de Dionysos, l'apollinien et le dionysiaque étant des catégories non pas qui s'excluent, mais qui s'impliquent l'une l'autre,<sup>16</sup> de même, la peinture de Montebello, éclairée par Vermeer, fait le pari de

<sup>15</sup> Cf. G. Deleuze, *Klossowski ou le corps-langage*, in "Critique", Paris, 214, 1965, pp. 199-219, repris in Id., *Logique du sens*, Minuit, Paris 1969, pp. 325-350, notamment pp. 342-344.

<sup>16</sup> Cf. F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, in Id., *Werke. Kritische Gesamtausgabe* (hrsg. G. Colli, M. Montinari), vol. III, t. 1, Walter De Gruyter, Berlin-New-York 1972 (tr. fr. de J. Marnold et J. Morland, *L'Origine de la Tragédie dans la musique*, in Id., *Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche*, Mercure de France, Paris 1906, vol. I, p. 199).

rassembler en une seule œuvre la forme et la lumière pure qui la dissout, le sensible et l'intelligible, la matière et l'esprit.<sup>17</sup>

Ce pari est aussi la lutte corps à corps du peintre contre l'essence même de *māyā*, le devenir pur et innocent de la force vitale et divine, capable de prendre n'importe quelle forme et qui peut se transformer tout à tour en révélation extatique et en illusion dissimulatrice.<sup>18</sup> En ce sens, Montebello semble être un créateur de *simulacres*, du moins tel que l'entend Pierre Klossowski, c'est-à-dire un créateur de réceptacles d'intensité qui soumettent leur observateur à une double possibilité et à une double preuve, c'est-à-dire à les reconnaître comme *signe unique* – autrement dit révélation d'une intensité pure, libérée de sa propre forme – ou bien comme *stéréotype*, forme répétée qui désigne une apparence qui finit par se démasquer en tant que telle.<sup>19</sup> Le fait que le spectateur soit suspendu à cette double possibilité, qui constitue l'essence même de l'image, ne fait que refléter le destin auquel il est soumis par son existence, comme individu.

La mise en œuvre de la double exigence dont nous avons jusqu'ici tracé les contours, et qui instaure une dimension à la fois esthétique et existentielle, peut se reconnaître dans toutes les images qui traversent l'œuvre de Montebello. Prenons par exemple la corrida, celle d'Arles, dont rendent compte les dessins à l'encre de Chine d'avril 2011 (planches 4-9). Ici, par un signe qui s'apparente aux illustrations que réalisa Paul Klee pour *Candide* et à celles de Picasso pour *Don Quichotte*, la liberté vitale du geste dissout la forme, tandis que la vie et la forme

<sup>17</sup> Cf. à ce sujet, G. Aillaud, *Vermeer et Spinoza*, C. Bourgeois, Paris 1987, et dans un sens plus large D. Arasse, *L'ambition de Vermeer*, Adam Biro, Paris 1993.

<sup>18</sup> Cf. L.E. Coppo, *I volti della māyā. L'illusorietà del mondo dai Veda a Shankara*, Promolibri, Torino 2000, pp. 12-15.

<sup>19</sup> Cf. P. Klossowski, *Protase et Apodose*, in "L'Arc", 43, Aix-en-Provence 1970, pp. 10-19 et Id., *Les Lois de l'hospitalité, Postface*, Gallimard, Paris 1965, pp. 335-339. Cf. aussi G. Brivio, *Il labirinto di Narciso. Sade e Nietzsche nei simulacri di Pierre Klossowski*, Moretti&Vitali, Bergamo 2015, pp. 145-153.

se dissolvent à travers un signe qui, comme dans la corrida, semble vivre en mourant et mourir en vivant. Dans ces images, c'est la forme même qui parle de la corrida, ou plutôt qui la fait parler en accomplissant sa véritable *mimêsis*,<sup>20</sup> puisque le signe ne *représente* pas la corrida, mais la rend *présente*, en tant que signe, dans son essence même, c'est-à-dire comme un cycle ininterrompu de vie et de mort, de dissolution et de renaissance, de tension et de libération, puisque le signe, comme la corrida, justement, naît et meurt, apparaît et disparaît, se tend et se détend, se déplace et s'arrête, se déchaîne et se repose, est tantôt bruit assourdissant, tantôt silence. La dynamique du trait et la dynamique de la corrida ne sont donc qu'une seule chose, de même que la structure de l'œuvre et celle du spectacle. De manière équivalente, dans la *vanitas* de *Crâne* (planche 16), *memento mori* et *memento vitae* coïncident, et la disparition et la persistance apparaissent en même temps comme la nécessité naturelle du même mouvement.

Et il n'est pas jusqu'aux corps féminins de *La Grande Chaudière* (planches 18-20) qui ne soient prêts, dans l'apparente séduction érotique de leur offrande, à se dissoudre en lambeaux de lumière, comme les figurines de Francesco Guardi, en se transformant en spectres. Ces figures, si absorbées dans la méditation, semblent communiquer que leurs poses, emblématiques et presque mythiques, n'ont rien de fortuit, mais qu'elles veulent nous révéler quelque chose, ne fût-ce que le miracle de leur pure présence. Étendues dans leur *āsana*, elles semblent trouver leur énergie à travers la pose qu'elles prennent et révéler en même temps que cette pose n'est que le fruit de leur ineffable condition intérieure. La pose extérieure et la condition intérieure, la posture physique et l'état d'âme ne sont, dans ces figures, qu'une seule et même chose, au point d'en faire d'exemplaires *pathosformeln*, des « formules du pathos »,<sup>21</sup> qui habitent l'atlas per-

<sup>20</sup> Pour une reconstruction génétique de ce concept cf. M. Tasinato, *Passaggiando con la mimesis*, Ombre corte, Verona 2007.

<sup>21</sup> Pour une reconstruction historique et philosophique de ce concept cf. G.

sonnel que sont les cahiers d'esquisses di Roger de Montebello.

Et même dans les cyprès de l'île de San Michele, l'un des *leitmotive* de sa peinture, se reflète de manière exemplaire cette double pulsion à la fois immanente et transcendante qui en anime l'œuvre. Si *Cyprès-San Michele* (planche 21), de même que les portes de Santa Teresa, semblent, dans leur verticalité iconique, ouvrir au vide, dépassant les limites de la représentation visuelle vers une dimension transcendante ultérieure éternellement annoncée, les cyprès polychromes de *Métamorphoses* (planche 22) s'offrent dans toute l'irisation sensible de leur immanence polychromique, révélant, dans la force métamorphique des formes qui virent de couleur les unes auprès des autres, leur vocation vitale irréductiblement non dualiste.

Sous les choses, il y a des couleurs secrètes, vives, qui unissent les choses les unes aux autres, affirme Montebello. En observant le célèbre *Autoportrait à l'estampe japonaise* de Van Gogh, conservé au Kunstmuseum de Bâle, en même temps que *Métamorphoses*, c'est ce dont on se rend compte. Il existe une unité secrète qui réunit toutes les choses en *les laissant être* dans leur irréductible multiplicité. Voilà ce que reflètent les tableaux de Montebello, et davantage encore l'ensemble de son œuvre. De fait, le peintre semble aspirer à cette forme d'unité non dualiste où le miracle du sensible, de sa multiplicité irréductible et séduisante, est conservé et en même temps dépassé à travers la profonde compréhension de cette même plénitude qui le constitue. Chaque image que Roger de Montebello peint est par conséquent, en quelque sorte, une idée platonicienne, une essence *visible* qui permet le contact avec son origine *invisible*, pour laquelle elle n'est que porte ou miroir d'eau. Le véritable obstacle à cette compréhension non dualiste, ce n'est donc pas, pour Montebello, l'opacité sensible du monde ni sa séduction multiple, mais notre séparation de lui, la dualité intérieure qui

Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Minuit, Paris 2002, pp. 192-202.

nous oppose au monde comme des sujets séparés devant des objets étrangers.

Dans les œuvres de Montebello, dans celles qui sont le plus emblématiques ou iconiques comme dans les plus vitalement métamorphiques, une vie incessante s'anime, qui aspire à venir tout entière à la lumière. Cette aspiration dionysiaque à la totalité existentielle prend chez Montebello la tonalité esthétique de la *Gesamtkunstwerk*, de l'œuvre d'art totale, dont la véritable et suprême nature ne coïncide pas avec le simple objet pictural, mais avec la condition spirituelle qui a permis de le créer, comme le veut Paul Valéry, et qui, après la création, permettra encore de créer.<sup>22</sup> C'est vers cette force vitale continuellement créatrice que se tourne Montebello, afin que « dans chaque tableau – dit-il – figure tout entier, et non en partie ». Que l'art et la vie soient une seule et même chose, et que peindre signifie vivre pour Montebello, c'est ce qui semble être, au-delà des exigences fictives d'un « style cohérent », le véritable impératif esthétique qui confère une unité à son œuvre, une unité d'autant plus manifeste qu'elle est intimement nécessaire.

Quand Plotin, dans le quatrième traité de la première *Ennéade*, doit dire en quoi consiste le bonheur, il ne peut s'empêcher de l'identifier à la vie même. L'homme le plus heureux sera donc celui qui, libéré de tout conditionnement, sera en mesure de coïncider avec la vie de la manière la plus pure et la plus absolue.<sup>23</sup> Ce désir de bonheur, au sens d'aspiration à une vie absolue, est le véritable *conatus* de l'œuvre de Roger de Montebello. Si nous observons les espaces avant même d'observer les objets qu'il peint, si nous observons la lumière qui les engendre et qui s'y reflète, nous pouvons clairement percevoir cette intensité pure. En accédant à ces espaces, nous nous rendons len-

<sup>22</sup> Cf. l'interprétation de Valéry par L. Pareyson, *L'estetica di Paul Valéry*, Viretto, Torino 1959, puis, nouvelle édition augmentée, in Id., *Problemi dell'estetica. II. Storia*, Mursia, Milano 2000, pp. 59-90.

<sup>23</sup> Cf. Plot. *Enn.* I 4, 11-14. Cf. à ce propos M. Bonazzi, *Introduzione a Plotino*, *Sulla felicità*, Einaudi, Torino 2016, pp. LII-LXI.

tement compte que nous sommes dans un lieu où la distinction entre l'extérieur et l'intérieur, entre le physique et l'immatériel, entre le réel et l'idéal, cesse d'avoir un sens. Espaces architecturaux qui sont en même temps des espaces de l'âme, les lieux de Montebello sont *nos* lieux, le lieu où nous trouvons nous-mêmes. Qu'ils représentent essentiellement Venise ne fait que confirmer cet espace idéal où Montebello veut nous accueillir, ce lieu de l'âme où la séparation entre l'extérieur et l'intérieur se dissout et où nous pouvons vivre au plus haut degré de bonheur.

Dans ces espaces, le sentiment dominant est l'émerveillement. Et l'émerveillement est le sens le plus ancien de *kalos*, surprise indicible de l'apparition d'une forme dans un lieu où elle était inattendue.<sup>24</sup> Si nous observons la Pointe de la Douane émerger lentement et apparaître presque insensiblement à nos yeux dans le brouillard (planche 2), nous ne pouvons nous empêcher de reconnaître cette beauté particulière. Comme des divinités oubliées qui surgissent pour un instant à nos yeux émerveillés, tandis que le brouillard s'éclaircit, en passant chromatiquement du royaume invisible de la non-forme à celui de la forme, ces images sont pareilles au miracle d'une apparition originaire qui inaugure le domaine du *kalos*, de la pure beauté stupéfaite qui coïncide avec l'évidence soudainement visible de l'idée.

Mais puisque la vérité est toujours *alētheia*, à la fois dévoilement et dissimulation, révélation et effacement, de même que le monde est un cycle ininterrompu et nécessaire d'apparitions et de dissolutions, de manifestations et de réabsorptions, chaque image de Montebello, même la plus lumineuse, est toujours sur le point de disparaître. En un sens, il peint précisément cette frontière, cette limite très mince, et le passage subtil entre chaque image et son origine, le lieu de son épiphanie où elle apparaît et s'apprête à disparaître en même temps, en se

<sup>24</sup> Le sens originel de *kalos* est en effet justement celui de la survenue de la forme comme un événement inattendu où « se concentre et se fige l'apparition diffuse de l'être », et d'où naît l'expérience du beau, cf. G. Carchia, *L'estetica antica*, Laterza, Roma-Bari 1999, p. 4.

restituant à sa destination d'origine. Il se peut qu'un jour toutes ces images disparaissent, comme la ville qui les nourrit, en se dissolvant dans les profondeurs de l'eau sur laquelle elles se sont réfléchies, alors que nous jouissons encore de leur spectacle infini, dans le renvoi inextinguible d'un instant de contemplation qui se prolonge, comme un coucher de soleil interminable, aux fenêtres par lesquelles nous l'observons, inquiets et désireux de reconnaître le moment où il disparaîtra à jamais.

*Traduction de Lucien d'Azay*

## NOTICE BIOGRAPHIQUE

Roger de Montebello est un peintre franco-américain. Il est né à Paris en 1964, dans une famille tournée vers les arts. Après avoir étudié les bases du dessin et de la peinture à la Facultad de Bellas Artes de Séville (1984-1985), il poursuit son éducation artistique (peinture, histoire et philosophie de l'art) à l'Université de Harvard, dont il sort diplômé (*Bachelor of Arts*) en 1988. Il expose pour la première fois ses tableaux en 1992, à Paris. La même année il installe son premier atelier à Venise, ville dans laquelle il habite et travaille encore à ce jour. En 2011 il participe à la Biennale d'Art de Venise, avec une exposition intitulée *Montebello-Megachromia*. Après diverses expositions personnelles, notamment à Paris et à Londres, en 2017 le Musée Correr de Venise consacre à sa peinture une exposition personnelle, dont le commissaire est Jean Clair.





ARCHITECTURES OF THE INVISIBLE

ROGER DE MONTEBELLO AND THE TRUTH IN PAINTING



Child of the aged rocks,  
Child of the hoary sea,  
Thou fillest with joy  
The heart of the boy,  
O cockle from the sea.  
Alcaeus

John Ruskin, in a memorable passage from *The Seven Lamps of Architecture*, concluded that the most appropriate question to ask when standing before a sculptural work was: «Was it done with enjoyment – was the carver *happy* while he was about it?».<sup>1</sup> Standing before the works of Roger de Montebello, in one of the rare renaissance palaces in Venezia admired by Ruskin,<sup>2</sup> the question that it seems most urgent to ask could be: what happens in Montebello when he looks out? From the balcony of his studio, the infinite, extraordinarily mobile variations of light fade into each other, as if everything were made of the same substance as the water that reflects it, the water that for Montebello represents the intrinsic freedom of painting and on which he has chosen to live and to paint.

But what to paint? Not merely what we could call the emblematic elements of his paintings: the Punta della Dogana or the church of San Michele half-hidden by the fog (plates 2 and 3), the hypnotic variations on the door of the church of Santa

<sup>1</sup> «I believe the right question to ask, respecting all ornament, is simply this: Was it done with enjoyment? – was the carver happy while he was about it?», J. Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, in Id., *The works of John Ruskin* (ed. by E.T. Cook, Alexander Wedderburn), George Allen, London 1903-1912, vol. VIII, p. 218.

<sup>2</sup> Cfr. J. Ruskin, *The Stones of Venice* in Id., *The works of John Ruskin*, cit., vol. XI, pp. 20-21.

Teresa (plates 1 and 24), the iridescent cypresses of the Isola di San Michele (plates 21 and 22), the elusive and metamorphic figures of the *corrida* (plates 4-9). Roger de Montebello untingly paints a glimpse – *his* glimpse – his infinite possibilities, or perhaps the one and only authentic possibility. He paints what is happening *here* as one looks.

Montebello's painting seems even too contented, at first glance. Luminous and representative landscapes, silently metaphysical or almost tactile, feats without the shadows of the visible, apparent icons of a timeless myth, whether it is a matter of Venezia or of a bullfight. Yet, a subtle, almost imperceptible *décalage* is to be seen in these images. Those more explicitly symbolic of his research, in which the idea appears in all its evidence and the pondering on power and the ambiguity of representation is conjugated in a complex musing in images, illuminate all the others with an oblique light.

Let's look at the *capriccio* in which Venezia and Athens appear beside each other (plate 10), in which the slopes of a specular Acropolis clasp an imaginary Venezia summarised in its ideal elements, and both are duplicated in their reflection, projected onto an almost abstract sheet of water, comes to mind. Here the *capriccio*<sup>3</sup> not only unites, as in the tradition, disparate objects in an imaginary re-elaboration, but *orders* of objects that are totally different – the objects themselves and their images – which despite their indomitable ontological nature seem to cohabit pacifically, impassibly. As in a *raccourci microscopique*, all Montebello's work appears to be summarised here: the thoughtful meditation on power, the paradox of the image and the enchanted representation of its impenetrable mystery, the perceivable fullness of its pure epiphany. That both these directions can be taken *at the same time* by Montebello's painting constitutes his peculiar *enjeu*, his most coherent and unexpected miracle.

<sup>3</sup> On this topic cfr. F.P. Campione, *La regola del Capriccio. Alle origini di una idea estetica*, Aesthetica Preprint, Palermo 2011.

Roger de Montebello is, above all, a painter of the perceptible. In this sense, he is an *aesthetic* painter, since he roots his work in *sensitivity*. He is irresistibly attracted to the visible and he un-tiringly reproduces it with unconditional dedication. It almost seems that the painter cannot escape his brush, like the rower of a boat. He must say yes to the wonders of the visible that attract him and that he cannot resist, a visible that is as seductive as it is miraculously silent, like the singing of the Sirens in Kafka,<sup>4</sup> since it is intrinsic to every thing. Every figure in Montebello's painting – a model, a *toreador*, a marine cemetery, a cypress – speaks silently. Like a mute Siren, they come into view. The painter cannot resist the temptation, the call; his glance sees it and with this same movement penetrates the mystery of the visible and captures it, becoming part of it. This is why Montebello's works have such an impassable seduction, because they are the fruit of an enchantment of which he continues to be, voluntarily, the victim. Yet, from this enchantment, he receives a gift in requital, and that gift is the image of the instant that we observe and its irresistible power, of which we perceive, as an echo, the song.

It is precisely against this seduction of the perceptible that Plato, in the tenth book of the *Republic*, pronounces the most famous condemnation, which in a certain sense will become the inception of every iconoclasm.<sup>5</sup> The representation of the visible holds us to the perceptible and prevents us from accessing its invisible essence, its true image that can be seen with the eyes of the soul, the *idea* indeed. Yet, even the idea, which represents another degree of visibility, is anything but extraneous to Montebello's horizon. In fact it constitutes, as it were, its other side.

<sup>4</sup> F. Kafka, *Das Schweigen der Sirenen*, in Id., *Sämtliche Erzählungen*, Fischer-Taschenbuch-Verlag, Frankfurt am Main und Hamburg 1970, pp. 304-305 (transl. by N.N. Glatzer, Id., *The Silence of the Sirens* in Id., *Parables and Paradoxes*, Schocken Books, New York 1961, pp. 89-92).

<sup>5</sup> Cfr. Plat. *Resp.* 596c-608b; in particular 596a-598b on the question of *mimêsis*. Cfr. On this topic see, M. Bettetini, *Contro le immagini. Le radici dell'iconoclastia*, Laterza, Roma-Bari 2006, pp. 3-41.

If we observe some of his pictorial *topos*, first of all, the infinite variations of the façade and the portal of the church of Santa Teresa (plates 1 and 24), we are perfectly capable of recognising this ascetic dimension that makes Roger de Montebello an authentic painter of ideas.

The almost abstract image of the façade, reduced to the essential elements of the portal and the steps, to imperceptible tonal variations in the wall, to the moving mass of water, to the hypnotic depth of the passage of the door, leads us to an iconic perception of reality in which elements absorb us, in their frontality, in a perfectly contemplative abstraction.

Montebello loves to recall this phrase from Victor Hugo: «*La forme est le fond qui remonte à la surface*». <sup>6</sup> Here the unquiet mirror of water seems to be reflected on the ultramarine passage of the door that welcomes all its profundity inviting us into a liturgical wait. The form of the portal appears sculpted and at the same time dissolved in the non-form that it encompasses. But, the true elusively mobile focal point of the composition, which constitutes its essentially metamorphic nature, is the architectural overlay of planes that composes the portal and the steps. Similar to the *dédoublement* of the image we see when adjusting the focus through the telemeter of a Galilean eyepiece, the image of the façade of Santa Teresa inaugurates a new perspective dimension, not only in the optical sense, in Montebello's painting.

It is no longer the idealised vanishing of the paintings of San Michele from the late nineties, recalling Piero della Francesca or the *Città ideale* of Urbino (plates 11-15) nor a reverse perspec-

<sup>6</sup> Cfr. V. Hugo, *De l'utilité du beau*, in Id., *De l'utilité du beau et autres textes*, Manucius, Paris 2018, p.18, whose full text, from which the well-known phrase is taken, says: «A' travers le mal, qui est à la surfce, le beau, qui est au fond, agit. Forma, la beauté. Le beau, c'est la forme. Preuve étrange et inattendue que la forme, c'est le fond. Confondre forme avec surface est absurde. La forme est essentielle et absolue; elle vient des entrailles mêmes de l'idée. Elle est le Beau; et tout ce qui est beau manifeste le vrai».

tive, as Florenskij calls Russian icons,<sup>7</sup> but what we could call a *multifocal perspective*. While the classic illusionistic perspective centres on the focal point, in these works it is not possible to find one, since the focal point is in thin air, in the ultramarine vacuum of the door. Contemporaneously breaking down on various planes, the portal of Santa Teresa reveals the elusive mobility of the infinity of planes of reality as it indicates the impassable *beyond* of the door. A door that in its unattainable fixity appears to us like the one in the Kafkian story *Before the Law*,<sup>8</sup> open and inaccessible, paradoxically incapable of leading us to an ulteriority and rather destined to leave us outside, in the unknowing wait for a baptism that is to come. It demands of us, perhaps, the *boundless courage*<sup>9</sup> needed to pass through it, the fear of which keeps us outside, in the infinite strategies of waiting that would allow us to cross the threshold.

Yet, as we gaze at that portal, now, we can have our revelation. The iconic and unreachable fixity, that vibrates like an admonition and an attraction, indicates that *here* is the passage, and not elsewhere, and it is to be found in the planes of the portal itself which oscillate and appear to multiply infinitely, making us part of this metaphorical mystery. In its insurmountable peremptoriness the portal dissolves revealing, in the multiplication of its identity, the multiplicity of the planes of reality, its further dimension. And it does this precisely through its frankly pictorial nature, incapable of proceeding beyond the representation and apparently condemned to the surface of the canvas, but that finds precisely in this condition, from which no three-dimensionality can transpire, its authentically multidimensional nature.

<sup>7</sup> P. Florenskij, *Obratnaja perspectiva*, in “Trudy po znakovym sistemam”, Tartu, III, 198, 1967, pp. 381-416 (transl. by W. Salmund, Id., *Reverse Perspective* in Id., *Beyond Vision, Essays on the Perception of Art*, London, Reaction Books LTD, 2002, pp. 197-272).

<sup>8</sup> F. Kafka, *Vor dem Gesetz* in Id., *Sämtliche Erzählungen*, Fischer-Taschenbuch-Verlag, Frankfurt am Main und Hamburg 1970, pp. 131-132 (Id., *Before the Law* in Id., *Parables and Paradoxes*, transl. cit., pp. 61-63).

<sup>9</sup> Cfr. A. G. Gargani, *Il coraggio di essere*, Laterza, Roma-Bari 1992.



While the work is always the enactment of the truth, the *truth in painting* that Roger de Montebello realises is that the presence always gives itself up and only *within* the representation and not outside it, that the voice of the reality that he cares about resonates in the infinite script of the canvas, of its undecipherable and evident *logos*. While *Miroirs-Arsenal* (plate 17) appears to provoke us saying that reality does not exist and that it is only the fruit of our creative imagination, the doors of Santa Teresa seem to open a breach beyond the illusion *through* the illusion itself declined in its most evident form, and that is figurative and imitative painting. It is precisely on the surfaces of the representation, on the skin of the body of the painting, on the canvas, that it opens and reveals the passage of the depth of the beyond. This is its miracle, and the reason that the painting can tell the truth.

At the time when the Eleatic Stranger of Plato's *Sophist* must face the problem of the *mimētikē* he cannot avoid distinguishing between two types of representation, the *eikastikē* and the *phantastikē*.<sup>10</sup> While both these activities converge in the creation of images, the type of representation that they produce is quite different with respect to their veracity. The *mimētikē eikastikē* is, in fact, capable of giving form to an image (*eidōlon*) resembling (*eikōs*) reality, that is an *eikōn*<sup>11</sup> and in this case its author must necessarily know the model and know how to reproduce it.<sup>12</sup> The *mimētikē phantastikē* on the other hand only has the power to *make it appear* or *make it seem* (*to phainesthai kai to dokein*), without in any way reaching the reality and the truth of what is represented.<sup>13</sup> That which it produces is therefore not a good

<sup>10</sup> Cfr. Plat. *Soph.* 235b ss. On the topic of image in *Sofista*, cfr. A. Vasiliu, *Dire et voir. La parole visible du Sophiste*, Vrin, Paris 2008 e J-F. Pradeau, *Platon, l'imitation de la philosophie*, Aubier, Paris 2009, in particular pp. 139-151.

<sup>11</sup> Cfr. Ivi, 236a8; 235d9.

<sup>12</sup> Cfr. Plat. *Leg.* 669a-b.

<sup>13</sup> Cfr. Plat. *Soph.* 236e1.

likeness but an *appearance* of a copy, which suggests a similarity that in reality does not exist, as its author well knows, the *eirōnikos mimētēs*, the imitator simulator, and that is the sophist. The images that are produced by these two types of *mimētikē* do not therefore have the same nature, nor the same degree of reality. The former is an *eikōn* or an *eidolon* – according to how we wish to emphasise the nature of the similarity or that of a visible imprint or trace that an object has left on another material – and that is a copy resembling that of which it is an image, while the second is a *phantasma*,<sup>14</sup> a simulacrum that has no real bond or similarity with the reality that it is intended to represent, but which it simply simulates. We could say that while the first *mimētikē* desires and seeks a truthful relationship with reality, the latter, and its author, lack it, remaining more or less voluntarily slaves to the perceptible and subjective dimension within which they irremediably hold us.

While Roger de Montebello is, through his paintings, an *imitator simulator*, that is an acrobat of sensitive immediacy and subjective impressions and, at the same time, the author of their critical deconstruction, or rather a patient iconographer of the truth, dedicated to the dazzling transcription of his appearance, it is a question that cannot be posed in alternative terms. It is only possible to find an answer in what Deleuze calls the logic of the disjunctive syllogism, capable of stating *both* the possibilities contemporaneously.<sup>15</sup> In fact, if we wish to reduce Montebello's work to only one of these instances, denying or expunging the other, considering it spurious or inefficacious, we would be denying not only his painting, but the essence itself of his artistic project. If, on the one hand, Roger de Montebello intends, through the ascetic exercise of painting a limited number of archetypal images, to pursue a gnoseological route that

<sup>14</sup> Cfr. Ivi, 236b6-7; 239e-240a.

<sup>15</sup> Cfr. G. Deleuze, *Klossowski ou le corps-langage*, in "Critique", 214, Paris 1965, pp. 199-219, then in Id., *Logique du sens*, Minituit, Paris 1969, pp. 325-350, and more specifically pp. 342-344.

leads him to the search for the pure essence of reality, of his *idea*, as we said, beyond the personal subjectivity; on the other hand he cannot ignore the irresistible pulsions of his curiosity, losing himself in an iridescent and vital phantasmagoria that in its metamorphic power seems to want to coincide, dionysiacally, with existence itself. The incessant oscillation between these two poles – between austerity and sensuality, truth and illusion, *mimētikē eikastikē* and *phantastikē* – constitutes the essential and irreducibly vital pulsation of his art. Just as Apollo finally speaks the language of Dionysus, since Apollonian and Dionysian are not categories that exclude each other, but imply each other,<sup>16</sup> so Montebello's paintings, illuminated by Vermeer, face the challenge to hold together in a work the form and the pure light that dissolves it, the sensitive and the intelligible, the matter and the spirit.<sup>17</sup>

This challenge is also the hand-to-hand combat between the painter and the essence itself of *mâyâ*, the pure and innocent becoming of the divine vital force capable of assuming every form and which can transform itself from time to time in ecstatic revelations as in a cloaking illusion.<sup>18</sup> In this sense, Roger de Montebello seems to be a creator of *simulacra*, at least as Pierre Klossowski means the term, and that is a creator of repositories of intensity that subject their observer to a twofold possibility and a twofold test: to recognise them as the *unique sign* – that is the revelation of a pure intensity freed of its form – or as a *stereotype*, repeated form which draws an appearance that is finally

<sup>16</sup> Cfr. F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, in Id., *Werke. Kritische Gesamtausgabe* (hrsg. G. Colli, M. Montinari), vol. III, t. 1, Walter De Gruyter, Berlin-New-York 1972 (transl. by W. Kaufmann, *The Birth of Tragedy*, in Id., *The Birth of Tragedy and The Case of Wagner*, Vintage Books, New York 1967, p. 130).

<sup>17</sup> Cfr. on this topic G. Aillaud, *Vermeer et Spinoza*, C. Bourgeois, Paris 1987, and more generally D. Arasse, *L'ambition de Vermeer*, Adam Biro, Paris 1993.

<sup>18</sup> Cfr. L.E. Coppo, *I volti della mâyâ. L'illusorietà del mondo dai Veda a Shankara*, Promolibri, Torino 2000, pp. 12-15.

revealed as such.<sup>19</sup> The fact that the spectator is suspended by this twofold possibility, which constitutes the essence itself of the image, only makes him reflect on the destiny to which he, as an individual, is subject in his existence.

The enactment of the twofold instance that we have so far delineated, and which constitutes at the same time an aesthetic and existential dimension, can be recognised in all the archetypal images that run through Montebello's work. Let's take the *corrida*, for example the one in Arles, depicted in the Indian ink drawings from April 2011 (plates 4-9). Here, in a sign that pays homage to Klee's illustrations for Voltaire's *Candide* and Picasso's for the *Quijote*, the vital freedom of the hand dissolves the form, while life and form dissolve themselves through a sign that, like the *corrida*, seems to live by dying and die by living. In these images it is the form itself that speaks of the *corrida*, or better, that makes it speak, computing the true *mimēsis*,<sup>20</sup> since the sign does not *represent* the bullfight but, as a sign, makes it *present* in its very essence, or as the uninterrupted cycle of life and death, of dissolution and rebirth, of tension and liberation since the sign, precisely like the *corrida*, is born and dies, appears and disappears, stretches and retracts, moves and stops, rampages and rests, is deafening noise and silence. The dynamic of the stroke and the dynamic of the *corrida* are thus one, just like the structure of the work and that of the show. In the same manner, in the *vanitas* of *Crâne* (plate 16), *memento mori* and *memento vitae* coincide, and disappearance and lingering appear contemporaneously to be the natural necessity of the same movement.

<sup>19</sup> Cfr. P. Klossowski, *Protase et Apodose*, in "L'Arc", 43, Aix-en-Provence 1970, pp. 10-19 e Id., *Les Lois de l'hospitalité, Postface*, Gallimard, Paris 1965, pp. 335-339. Cfr. also G. Brivio, *Il labirinto di Narciso. Sade e Nietzsche nei simulacri di Pierre Klossowski*, Moretti&Vitali, Bergamo 2015, pp. 145-153.

<sup>20</sup> Cfr. for a genetic investigation of this concept M. Tasinato, *Passaggiando con la mimesis*, Ombre corte, Verona 2007.

Then, even the female bodies of the *Grande Chaumière* (plates 18-20), in the apparent erotic seduction of their offer are ready to dissolve like the figurines of Francesco Guardi in smithereens of light, transforming themselves into spectres. These figures, so engrossed and meditative, seem to communicate through their emblematic and almost mythical poses, they have nothing casual, but want to reveal something to us, if only the miracle of their presence. In their *āsana*, they seem to find their energy through the pose that they strike and at the same time reveal that the pose is nothing more than the fruit of their ineffable inner condition. An external pose and an inner condition, physical posture and state of mind are in these figures one thing only, even making them exemplary *pathosformel*, formulas of the pathos<sup>21</sup> that lives that personal atlas of memory that is contained in Montebello's *cahiers d'esquisses*.

Also in the cypresses of the island of San Michele, one of the *leitmotifs* of his art, he considers in an exemplary manner that twofold pulsion at the same time immanent and transcendent that animates the work. While *Cyprès-San Michele* (plate 21), like the doors of Santa Teresa, in its iconic verticality seems to open onto a vacuum, overcoming the limits of the visual representation in the direction of a transcendent ulteriority perennially announced, the polychrome cypresses of *Métamorphoses* (plate 22) offers itself up in all the perceivable iridescence of their polychrome immanence, revealing in the metamorphic force of the forms that fade one into the other their irreducibly not dualistic vital vocation.

Underneath there are the secret, vibrant colours that unite things, says Roger de Montebello. Observing the well-known *Self Portrait with a Japanese Print* by Van Gogh, held at the Kunstmuseum in Basel, like *Métamorphoses*, we can see this. There is a secret unity that links all things letting them be in their ir-

<sup>21</sup> For the historical and philosophical reconstruction of this concept cfr. G. Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Minuit, Paris 2002, pp. 192-202.

reducible multiplicity. This is what every one of Montebello's paintings reflects, and even more the whole of his work. The painter seems to aspire in fact to this form of non-dualistic unity in which the miracle of the perceivable, of his irreducible, seductive multiplicity is preserved and at the same time overcome through the profound understanding of the fullness that constitutes it. Every image that Roger de Montebello paints is therefore, in a certain sense, a Platonic idea, a *visible* essence that allows contact with his *invisible* origin towards which it is a doorway or a sheet of water. The real obstacle to this non-dualistic understanding is not therefore for the painter the perceptible opacity of the world and its many seductions but our separation from it, the interior duality that opposes us to the world as separate subjects in the face of extraneous objects.

In Montebello's works, in the most iconically emblematic ones, as in the metaphorically most vital, an incessant life agitates aspiring to come to the light in all its fullness. This Dionysian aspiration to the existential totality assumes in him the aesthetic totality of the *Gesamtkunstwerk*, of the work of total art, whose true, ultimate nature does not coincide with the mere pictorial object but with that spiritual condition, as Valéry says, that has allowed us to create it and which, after the creation, allows us to create once again.<sup>22</sup> Roger de Montebello turns to this vital, incessantly creative force, so that «in every picture there is all of me, not just a part». That art and life are one thing and that painting is life for the painter thus appears, apart from the fictitious demands of a “coherent style”, to be the true categorical aesthetic imperative capable of creating unity in his work, a unity that is as evident as it is intimately necessary.

When Plotinus, in the fourth treatise of the first *Ennead*, has to say what constitutes happiness, he cannot avoid identifying it with life itself. The happiest man will therefore be he who,

<sup>22</sup> Cfr. the interpretation by L. Pareyson, *L'estetica di Paul Valéry*, Viretto, Torino 1959, see the extended version in Id., *Problemi dell'estetica. II. Storia*, Mursia, Milano 2000, pp. 59-90.

freed of all conditioning, is capable of coinciding with life in the purest and most absolute manner.<sup>23</sup> This desire for happiness, in the sense of the aspiration to an absolute life, is the true *conatus* of Montebello's work. If we observe the spaces even before the objects that he paints, if we observe the light that generates them and that is reflected in them, we can clearly perceive this pure intensity. Entering into these spaces, we slowly realise that we are in a place in which the distinction between outside and inside, between physical and immaterial, between real and ideal ceases to have meaning. Architectural spaces that are at the same time spaces of the soul, Montebello's places are *our* places, the place in which we find ourselves. That they essentially represent Venezia is no more than the confirmation of this ideal space in which the painter wants to welcome us, in this place of the soul in which the separation between exterior and interior dissolves and in which we can live in the highest degree of happiness.

In these spaces, the principal sentiment that reigns is wonder. And wonder is the most ancient meaning of *kalos*, inexpressible surprise of the appearance of a form in a place where it was not expected.<sup>24</sup> If we observe the Punta della Dogana, almost imperceptibly from the mist appearing before our eyes (plate 2), we cannot help recognising this special beauty. Like a forgotten divinity that emerges for an instant before our wondering gaze as the mist disperses, fading from the invisible reign of non-form to that of form, these images are like the miracle of an original apparition that inaugurates the domination of the *kalos*, of the pure, astonished beauty that coincides with the suddenly visible evidence of the idea.

However, since the truth is always *alētheia*, disclosure and

<sup>23</sup> Plot. *Enn.* I 4, 11-14. Cfr. on this M. Bonazzi, *Introduzione a Plotino, Sulla felicità*, Einaudi, Torino 2016, pp. LII-LXI.

<sup>24</sup> The original meaning of *kalos* is in fact the emergence of the form as an unexpected event in which «the diffuse appearance of being is concentrated and solidified» and from which the experience of beauty derives, cfr. G. Carchia, *L'estetica antica*, Laterza, Roma-Bari 1999, p. 4.

concealment, revelation and veiling at the same time, just as the world is an uninterrupted and necessary cycle of appearing and dissolving, manifestation and reabsorption, every one of Montebello's images, even the most luminous, is always on the point of disappearing. He paints, in a certain sense, precisely within this confine, the subtle threshold and the passage between every image and its origin, the place of its epiphany in which it appears and at the same time is on the point of dissolving, returning to its original destination. Perhaps one day all these images will disappear, like the city that welcomes them, dissolving into the depths of the waters in which they are reflected, while we still enjoy their infinite entertainment, in the inextinguishable deferral of a moment of contemplation that is prolonged like an endless sunset outside the windows from which we are observing it, unquiet and wishing to recognise the moment in which it will disappear for ever.

*Translated by Katherine Clifton*





## BIOGRAPHICAL NOTES

Roger de Montebello is a Franco-American painter who was born in Paris in 1964 into a family of art lovers. After studying the fundamentals of drawing and painting at the Facultad de Bellas Artes in Seville (1984-1985), he continued his artistic education (painting, art history and philosophy) at the University of Harvard, where he graduated with a Bachelor of Arts in 1988. Montebello's first exhibition was in Paris in 1992. That same year he set up his atelier in Venice, where he continues to live and work. The year 2011 saw him participate in the Venice Art Biennale with an exhibition called *Montebello-Megachromia*. After a series of personal shows, mostly in Paris and London, in 2017 the Museo Correr in Venice dedicated to him a solo exhibition, curated by Jean Clair.



# TAVOLE





1. *Porte des Terese*, olio su tela, 2014.



2. *Punta della Dogana*, olio su tela, 2016.

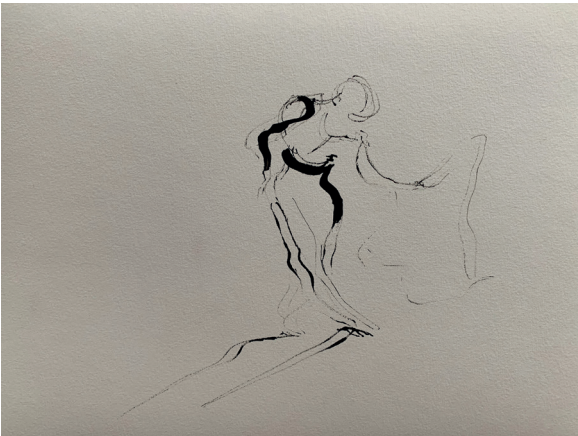


3. *San Michele*, olio su pannello, 2012.





4. *Corrida de Arles, I*, inchiostro di china su carta, 2011.  
5. *Corrida de Arles, II*, inchiostro di china su carta, 2011.



6. *Corrida de Arles, III*, inchiostro di china su carta, 2011.

7. *Corrida de Arles, IV*, inchiostro di china su carta, 2011.



8. *Corrida de Arles, V*, inchiostro di china su carta, 2011.

9. *Corrida de Arles, VI*, inchiostro di china su carta, 2011.

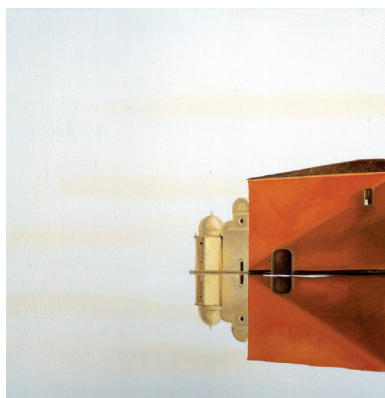




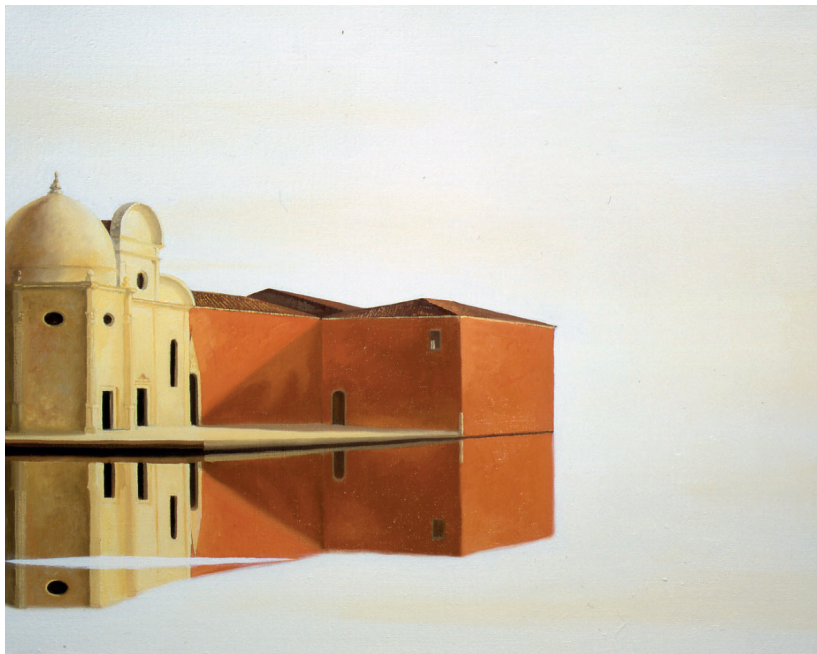
10. *Méditerranée*, olio su tela, 2014.



11. *Rouge et ivoire – San Michele, I*, olio su tela, 1995.  
12. *Rouge et ivoire – San Michele, II*, olio su tela, 1995.



13. *Rouge et ivoire - San Michele, III*, olio su tela, 1995.  
14. *Rouge et ivoire - San Michele, IV*, olio su tela, 1995.



15. *Rouge et ivoire – San Michele, V*, olio su tela, 1995.  
16. *Crâne*, acquerello su carta, 2015.  
17. *Miroirs – Arsenal*, olio su tela, 2012.









18. *La Grande Chaumière, I*, acquerello su carta, 2009.
19. *La Grande Chaumière, II*, acquerello su carta, 2009.
20. *La Grande Chaumière, III*, acquerello su carta, 2009.





21. *Cyprès – San Michele*, olio su tela, 2014.
22. *Métamorphoses*, olio su tela, 2015.
23. *San Michele, Cappella Emiliani*, olio su tela, 2016.







24. *Porte des Terese*, olio su tela, 2019.