

# LORENZO PUGLISI

An abstract painting featuring a central, white, shell-like form with a dark, textured, and layered appearance. The background is composed of dark, expressive brushstrokes in shades of black, grey, and brown, with some red accents. The overall composition is dynamic and textured.

HATJE  
CANTZ







# LORENZO PUGLISI

Texts by

Mark Gisbourne

Giovanni Gazzaneo

Alessandro Beltrami

Lyrics by

Davide Rondoni

**HATJE  
CANTZ**

# The Spectral Feast: On the Ruins of Painting

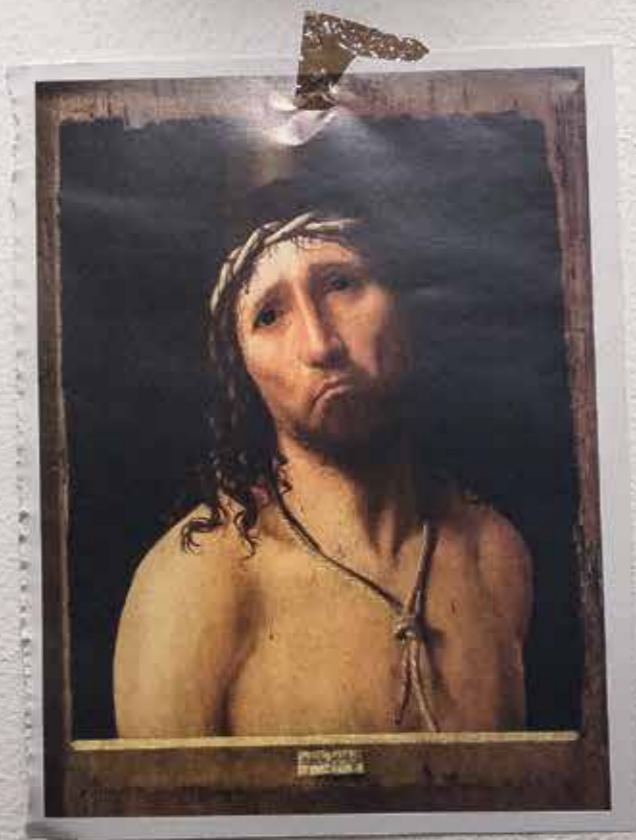
(The Art of Lorenzo Puglisi)

Mark Gisbourne

Any engagement with the original material conditions of objects created in the distant past is commonly fraught with uncertainty, for without material witnesses everything is ultimately an interpretation expressed merely at the second hand. What connections remain are partial and documentary, and these are at best intuitive and empathic, and at worst no more than uncertain speculations.<sup>1</sup> And if the residual material information(s) we accrue from the past are but remnants of an earlier reality, how much more so is this true of an artwork such as Leonardo's *Last Supper* that was declared a material ruin almost immediately in the decades that followed its creation.<sup>2</sup> If this is the case we might address the question as to what is the meaning of a "ruin" today, and this is something that has immediate resonance for the work of Lorenzo Puglisi, whose engagement with masters of the past is that of a regenerative spectral presence.<sup>3</sup> At the same time, the idea of a ruin today has also taken on an autonomous status of its own, for if the compositional and iconographical uncertainties of original intention remain awash, those narrative instances and/or multi-durational moments depicted in the *Last Supper*, there remains a continuous and ruinous state of openness. The expression "on the ruins of painting" therefore privileges as much the ruin as the speculative conditions of the original intention. Puglisi's paintings after Leonardo's *Last Supper*, like those where he has worked with Caravaggio and others in the past, are as much about the aesthetics of the ruin as they are about verifying the intentionality behind the original as his source.<sup>4</sup>

When considering the paintings of Puglisi and the aesthetic of ruins, a synthesis connects referents in this instance to an investigative rediscovery of the ruin as a representative form in the Renaissance, and that there are continuous streams of the representations of ruins as fragment and trace manifested through subsequent centuries.<sup>5</sup> The historical aesthetics of ruins encompasses new aspects of fragmentation and trace, yet these are not easily contained within conventional investigations of part and whole, or even as objects materially or psychically unearthed as expressive archaeological artifacts of temporal loss.<sup>6</sup> A fragment, trace, or ruin can at the same time express a self-contained if somewhat paradoxical and yet unique autonomy. It is this that was intended by the German philosopher Friedrich Schlegel, when he wrote of

"a fragment, like a miniature work of art, has to be entirely isolated from the surrounding world and be complete in itself like a porcupine."<sup>7</sup> The argumentative dialectic of fragment and trace, of expression through spectral appearance, is central to understanding of Puglisi's practice as an artist, since his paintings make direct allusions to old masters, but do so as uncertain emergent ghostly traces within a field of blackness. In this particular instance the artist's focus is on Leonardo's *Last Supper*, in Santa Maria delle Grazie, where the paintings of Puglisi are placed in near proximity and exhibited in Bramante's Sacristy.<sup>8</sup> The pictorial effect is one of localized citation and displacement, a simultaneous pictorial presence and absence, an indexical referent that remains an open signifier but with an uncertain sign.<sup>9</sup>



An engagement with Leonardo's *Last Supper* and other painted works is particularly relevant at this time of the *cinquecentesimo anniversario* of the death of the artist. This said, Puglisi makes no attempt at copying, except in a very loose compositional sense, the actual wall painting of the great master. In Puglisi's multi-panel six meters *Il Grande Sacrificio (Last Supper)* we see only a syncopated row of skeletal heads and occasional hands. Yet the skull-like heads evoke a sense of prescient mourning that perhaps doubles the meaning of the symbolic moment that founded the Eucharist (the "Maundy" or mandate), since it also suggests allusions to the grievous losses suffered by the wall painting in the years following its completion. While *Il Grande Sacrificio* represents a narrative moment foretelling Christ's forthcoming crucifixion, it also alludes to a *memento mori* or meditation on spiritual death and temporal material destruction. The fact the figures are placed higher in the space also seems to suggest an intention that expands upon the multi-durational complexities attributed to the original, on the equivocation and different narrative moments that are argued as to the depicted contents and readings of Leonardo's *Last Supper*.<sup>10</sup> Yet what we see is less a new iconographical interpretation adding to the existing scholarly research, than a sense of material displacement and a visual discourse on ruin and fragment. The conventional iconography has also become derogated by the subtle realignment of the heads, and this is made further evident in the apparent randomization of the selection of hand gestures. The traitorous left hand of Judas Iscariot is not depicted (fourth head and hand figure from the left) while his faintly expressed clenching right hand that once contained a purse (as seen in the original) is shown. It is certain therefore that the artist is less interested in the conventions of pictorial storytelling, and more interested in the residual "phantomization" of material representation. Each head is skeletally reduced, and we lose a sense as to side profile, three-quarter face, and frontal presentation. Each figurative referent is reduced, and they retain only their generic location within a dense impregnable field of darkness. The four times three figure groups of Leonardo remain, yet the

discernable interactive contents of the original are left to exist in the viewer's eye as an itemization of fragmentary aspects.<sup>11</sup>

The groupings are developed as singular paintings often taking their reference from one of the smaller versions of *Il Grande Sacrificio* where what we take to be generic ciphers become more individuated. For example, the apostle group (Matthew, Thaddeus, and Simon) taken from the far right-hand side of the *Last Supper* appears as disembodied phantoms and impasto entities. The contrast between the brush, palette knife or spatula-based facture, in juxtaposition to the matte black of the monochromatic field further stresses their apparitional quality, the hand gestures represented at different times are variable within alternative versions of the subject matter. The primary focus is placed on the monochromatic extremes of black and white, non-colors that exist outside the color spectrum, touches of localized color appear around the eye socket and brow of the Thaddeus in the referenced example. This is not always the case, and while the subject matter and focus in this instance may derive from Leonardo's *Last Supper*, the identifiable emotional tone of the painting is clearly that of the Baroque.<sup>12</sup> The *sfumato* ("smokiness") of Leonardo later became the theatrical and metaphorical shades and shadow *chiaroscuro* of the Baroque, that is from the veiled opacity and passage of visual depth to the nullity of a dark oblivion.<sup>13</sup> Further the transposition of the *Last Supper* to a fragmented series of ruins and excoriated traces serves another purpose. It alludes indirectly to the subsequent and numerous apparitional events in the Christian narrative, such as the post-Resurrection "Noli me tangere" in the garden near the tomb, later appearances on the road to and Supper of Emmaus, to the apostles and doubting Thomas,

pp. 2-3 *Nell'orto degli ulivi*, 2017,  
oil on panel, 85 × 82.5 cm (detail)  
p. 8 Artist's atelier (detail)

the Ascension and coming of the Paraclete, and other later apostolic revelations.<sup>14</sup> At the same time it also reinforces the exegesis of apparition in the Christian narrative. This said, Puglisi's pictorial intention is not a narrative extension, rather, it simply follows from its spectral depiction—and mystical apparitions exercise a semi-liturgical role within faith and revelation in Christianity.<sup>15</sup>

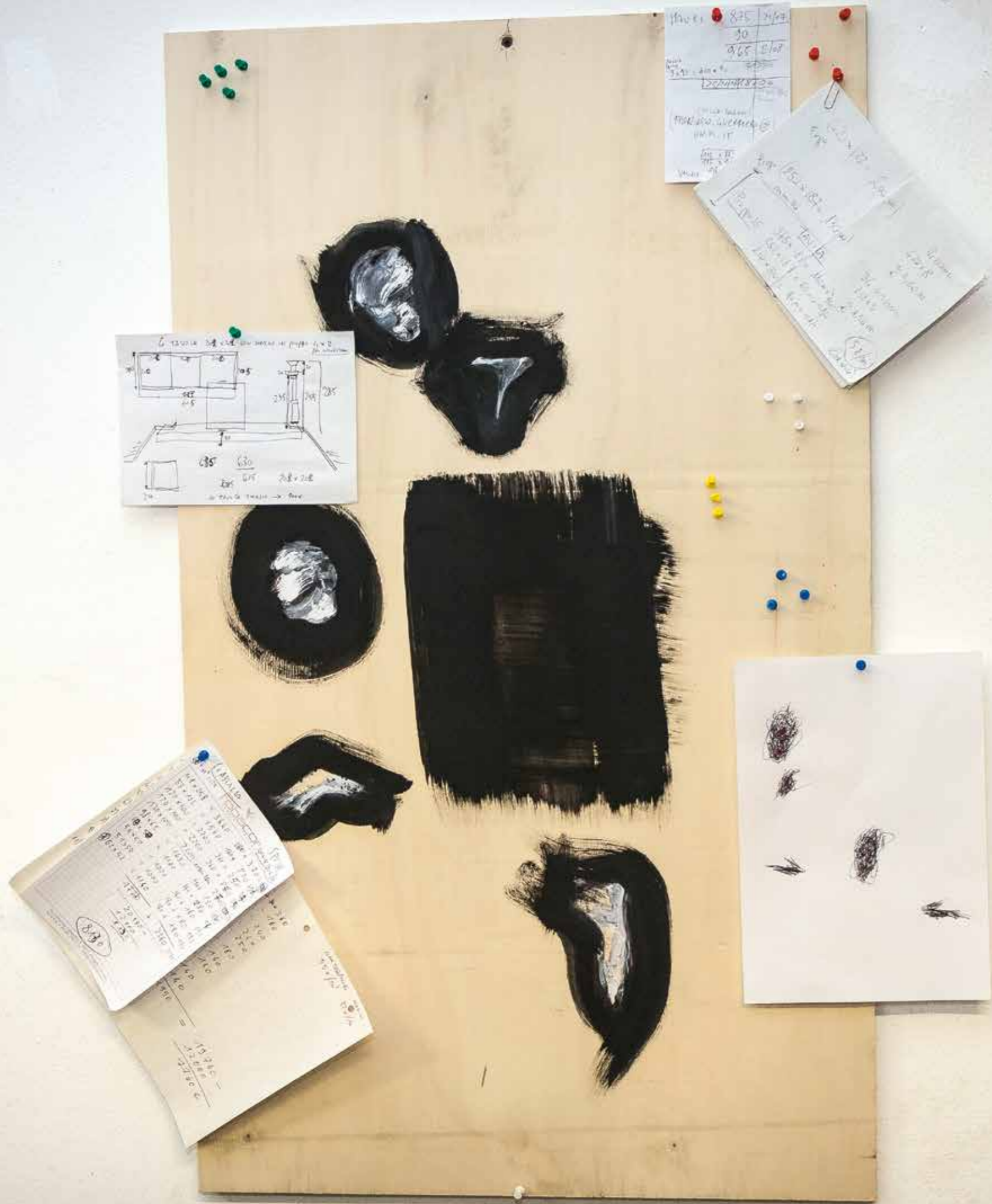
The role of blackness or darkness using spectral appearance and materialized oblivion are axiomatic considerations in the paintings of Puglisi. Yet his attachment to the Baroque and to the aesthetics of ruins stands in marked contrast to the meaning and intention that is represented in the earlier historical period. For darkness and chiaroscuro in the seventeenth century, whether theatrically conveyed or shown as putative immanence, was tied largely to Caravaggisti tenorism and to practices of narrative realism.<sup>16</sup> In Puglisi's use of expressive facture, abbreviated passages of paint and matte flatness, there is also a marked distinction from the studio processes of application and painterly finish in the Baroque period. While Puglisi's paintings represent excoriated head and hands, and loosely reference the key sites of facial identity and gestural expression, they also parody a Baroque workshop convention by a monochromatic masking of the common areas of secondary assistance.<sup>17</sup> The excoriated areas of the artists' paintings are connected to recent concepts of the ruin, and intentionally defer from seventeenth-century allusions to ruins in Baroque art, those representations of fanciful *Capriccio* and/or the picturesque. Yet it must be noted, since Francisco Goya is one of the artist's favorite painters, that Puglisi's affection for blackness shares a meditative affinity with the Spanish artist, whose black paintings also have a similar macabre and spectral appearance.<sup>18</sup> In distinction, the contemporary usage and concept that defines the aesthetics of the ruin expresses simultaneously both psychological and material ruination, the entropic and decayed, the relic, the residual trace and the remnant, a contemporary state of cultural and emotional ruin, fettered to opaque liminality and ambiguity and to the failed dreams of modernity.<sup>19</sup>

A feeling of inflection as monad-like parallelism connects Puglisi's practice to seventeenth century art, a personal sense of coexisting aesthetic tendencies that inclines the artist to synthesize in contemporary terms his practice with aspects of the Baroque.<sup>20</sup> This becomes less surprising when we realize that Puglisi lives in Bologna, the city of the Carracci and other famous Bolognese masters (Domenichino, Reni, and Lanfranco et al.), the artists who carried the Baroque style to Rome in the 1590s.<sup>21</sup> We now see them as the key painting progenitors that developed the dominant characteristics of the Italian Baroque.<sup>22</sup> Nonetheless as regards the Baroque master that Puglisi has been most drawn to in recent years, it is to the sharper-edged realist paintings of the contentious Caravaggio. While the Renaissance master Leonardo remains a persistent and continuous referent for the artist, we find many spectral paintings are also directly influenced by famous master works of Caravaggio.<sup>23</sup> As stated earlier, we cannot say that the artist's expressive use of art materials is akin to Baroque practices, far from it, but like the Leonardo subjects he draws upon intensely depicted Caravaggio scenes containing spiritual, metaphysical, or apparitional events. A work like the Lombard master's *Le sette opere di misericordia* (The Seven Works of Mercy, 1607), and *Matteo e l'angelo* (The Inspiration of St. Matthew, 1602), are paintings that Puglisi has often evoked in respect of fragmented indexical traces and cipher-like punctum moments.<sup>24</sup> Yet in order to identify the allusions to the Caravaggio paintings the viewer must have an extended visual knowledge and affinity with the originals. But that is the point, for the artist's endeavors

p. 11 // *Grande Sacrificio*, 2018,  
oil on poplar panel, 195 x 375 cm (detail)







are phantoms of an original context and meaning, ontological ruins or shards presented in a state of irretrievable reality. That we celebrate the cited master works only furthers the state of eschatological memorial that is central to Puglisi's appropriation of famous sources.

The portrait head is a thematic constant in the artist's practice, yet the paintings distinctively undermine the first principle of portraiture, namely that of an identifiable sitter. In terms of Puglisi's idea of portraiture we find a pictorial affinity with the portrait paintings of Bacon, whose sitters are similarly not easily identifiable. In this respect they share something of a reduced existential aesthetic and spectral presence. At another level with Puglisi's skull-like disembodied heads emerging from and unspecified void, we get the persistent feeling that we are party to fantastical cosmological apparitions—the stuff of film fantasy or specters of science fiction. If Leonardo's *Last Supper*, and the Caravaggio works provide accessible templates, the phantom presences of Puglisi's portrait heads appear more readily as decollated aphorisms, even though we are aware that they make reference to known portraits. For each expressive mark is like a fissured moment stressing assertive presence and discursive denial. The portrait heads present themselves as mere fact and facture, completed fragments, which is to say acknowledging Schle-

gel's idea of the fragment, paradoxically speaking a type of completed incompleteness. At this time of engaging with Leonardo's *Last Supper*, whose figure contents became ruined ghosts of obfuscated iconographic identity, it appears relevant to meditate upon a work that became seen a ruin in its own time. For today the aesthetic ruin in our modern understanding is a complex plurality of fragments, palimpsest, trace, or relic, an amorphous "informe" or formlessness developed increasingly as an emblem of modernity and its decline.<sup>25</sup> The expressive nature of aesthetic ruin is no longer an allusion of emotions of the sensual or sensory affects, nostalgia, or poetic meditations on introspective or periodic loss, it is a mistake to see Lorenzo Puglisi's paintings in such affective terms. The reductive paintings of Puglisi confront remnants and residual traces, remembrances of the "shades" of painting, the ghost and the alternative possibilities that painting presents to us today. Yet in quite another sense the artist touches upon the endless endlessness of painting, a medium of expression consigned to mourning and the historical graveyard fifty years ago. The artist presents the bare bones of painting, perhaps articulated better still as the painting of bare bones. In meeting Puglisi's "spectral feast" we touch upon what has gone before as if by eternal repetition, for painting ends in beginning, and mysteriously it seems that its beginnings become its final ends.

#### ENDNOTES

<sup>1</sup> For a documentary overview of the scholarship related to the Leonardo da Vinci's *Last Supper* commission in Santa Maria delle Grazie, see Leo Steinberg, *Leonardo's Incessant Last Supper* (New York, 2001).

<sup>2</sup> In 1568, Giorgio Vasari refers to it as a "blurred stain" and Giovanni Battista Armenini, (who saw the work in the 1540s) as "half ruined," *De' veri precetti della pittura* (Ravenna, 1587), III, p. 172. Paolo Lomazzo, speaks of "today the painting is in a state of total ruin" in *Trattato dell'arte della pittura* (Milan, 1584), p. 51. Cited in Steinberg, p. 26.

<sup>3</sup> For an extended spectral reading of Puglisi's paintings, see Mark Gisbourne, "Ghosts in the Void (The Paintings of Lorenzo Puglisi)," in *Lorenzo Puglisi 15–18* (Milan, 2018), pp. 29–35.

<sup>4</sup> Mark Gisbourne, "From the Shades to the Shadows," in *Omar Galliani – Lorenzo Puglisi: Caravaggio: La verità nel buio*, ed. Raffaella Resch and Maria Savarese (Naples: ad est dell'equatore, 2016), pp. 29–45.

<sup>5</sup> Andrew Hui, "The Rebirth of Ruins," in *The Poetics of Ruins in Renaissance Literature* (New York, 2016), pp. 52–88.

p. 12 Artist's atelier (detail)

p. 14 Caravaggio, *The Seven Works of Mercy*, 1607, oil on canvas, 390 × 260 cm, Pio Monte della Misericordia, Naples, Italy

p. 15 *La Misericordia*, 2017, oil on canvas, 300 × 200 cm

pp. 16–17 *La Misericordia*, 2017, oil on canvas, 300 × 200 cm (detail)

pp. 18–19 Artist's atelier, *Matteo e l'angelo*, 2019, oil on canvas, 200 × 150 cm

p. 20 *Matteo e l'angelo*, 2015, oil on canvas, 200 × 150 cm (detail)

p. 21 *Matteo e l'angelo*, 2015, oil on canvas, 200 × 150 cm

p. 23 *Matteo e l'angelo*, 2017, oil on canvas, 113 × 86 cm (detail)

<sup>6</sup> Robert Ginsberg, “The Ruin as Form,” “The Ruin as Aesthetic Experience,” and “Theories of Ruin,” in *The Aesthetics of Ruins* (Amsterdam, 2004), pp. 15–32, 155–72, 315–334.

<sup>7</sup> Friedrich Schlegel, *Philosophical Fragments*, aph. 206 (Athenaeum Fragments), trans. Peter Firchow (Minneapolis, 1998), p. 45. It should be noted that Schlegel is the philosopher who first coined the literary term “Romanticism.”

<sup>8</sup> The sacristy and apse was built between 1492–99 by the high Renaissance master Donato Bramante (1444–1514), court architect to the Regent later Duke Ludovico “il Moro” Sforza (1452–1508). See *Bramante e la sua cerchia a Milano e in Lombardia 1480–1500* (Milan, 2001).

<sup>9</sup> This is to say what is signified is not always apparent to the viewer; for a discussion of the indexical see Charles Sander Pierce, “On the Nature of Signs,” in *Pierce on Signs: Writings on Semiotic*, ed. James Hoopes (Chapel Hill, NC, 1991), pp. 141–43.

<sup>10</sup> There is an ongoing scholarly discussion as to biblical-temporal narrative unity of moment in Leonardo’s *Last Supper*, that is as to whether it is a precise depiction of the Judas moment “he answered and said, He that dips his hand with me in the dish, the same shall betray me” (Matthew 26:23), or whether the artist has chosen to represent multiple and distinct individual reactive moments among the disciples. For an account of the different viewpoints, see Leo Steinberg “The Moment,” op cit., pp. 19–29.

<sup>11</sup> As viewed, the group far left to right is that of Bartholomew, James Minor, and Andrew, to their right and to the left of Christ, is Judas, Peter, and John, on the right of Christ is Thomas, James Major, and Philip, and then Matthew, Thaddeus, and Simon. Leo Steinberg *ibid.*, appendix, no pagination.

<sup>12</sup> “I was very touched by the matter of darkness in seventeenth century painting.” Quoted in an interview between Bruno Corà and Lorenzo Puglisi, in *Lorenzo Puglisi*, Museo del Territorio Biellese (Biella, 2014), no pagination.

<sup>13</sup> There is a doubling intention as the noun “shade” as the “shadow of death” also carries the connotation of apparition, since “shades” are the mythological ghosts or specters of the dead in the underworld and appear first in Homer’s *Odyssey* (Book Eleven), and appear again in Dante’s *Divine Comedy*, under the vernacular term “ombra” (Latin: *umbra*). See Sarah Iles Johnson, “Working Overtime in the Afterlife, or, No Rest for the Virtuous,” in Ra’anan Boustan and Anette Yushiko Reed, eds., *Heavenly Realms and Earthly Realities in Late Antique Religions* (Cambridge, 2004), pp. 85–102.

<sup>14</sup> Biblical sources John 20:17, 20:29, Luke 24:13–35, Matthew 28:19, Acts 2:1–31.

<sup>15</sup> Kevin Orlin Johnson, *Apparitions: Mystic Phenomena and What They Mean* (Dallas, 1998).

<sup>16</sup> The numerous stylistic followers of Caravaggio were called “Caravaggisti” and are best understood by looking at an immediate follower of the artist in Rome; see Annick Lemoine and Keith Christiansen, eds., *Valentin de Boulogne: Beyond Caravaggio*, exh. cat. The Metropolitan Museum of Art, New York, and Musée du Louvre, Paris (New York, 2016).

<sup>17</sup> In the larger artist workshops of the seventeenth century it was common for the master to paint only the head and hands within portraits, while drapery and other related areas were often executed by assistants, see Michael Cole and Mary Pardo, eds., *Inventions of the Studio: Renaissance to Romanticism* (Chapel Hill, NC, 2005).

<sup>18</sup> The “Black Paintings” of Francisco Goya (1746–1828), like Leonardo’s *Last Supper*, were also executed on a wall, in the house Goya acquired at Carabanchal in 1819 and were executed between 1820–23. See Juan José Junquera, *The Black Paintings of Goya* (London, 1999).

<sup>19</sup> Brian Dillon, *Ruins (Documents of Contemporary Art)* (London, 2011). This anthology contains art and texts discussing diverse viewpoints on the aesthetics of the ruin in today’s culture. Also, Sveri Spieker, *Destruction (Documents of Contemporary Art)* (London, 2017).

<sup>20</sup> Gilles Deleuze “What is Baroque?” in *The Fold: Leibniz and the Baroque* (Minneapolis, 1992), pp. 27–38.

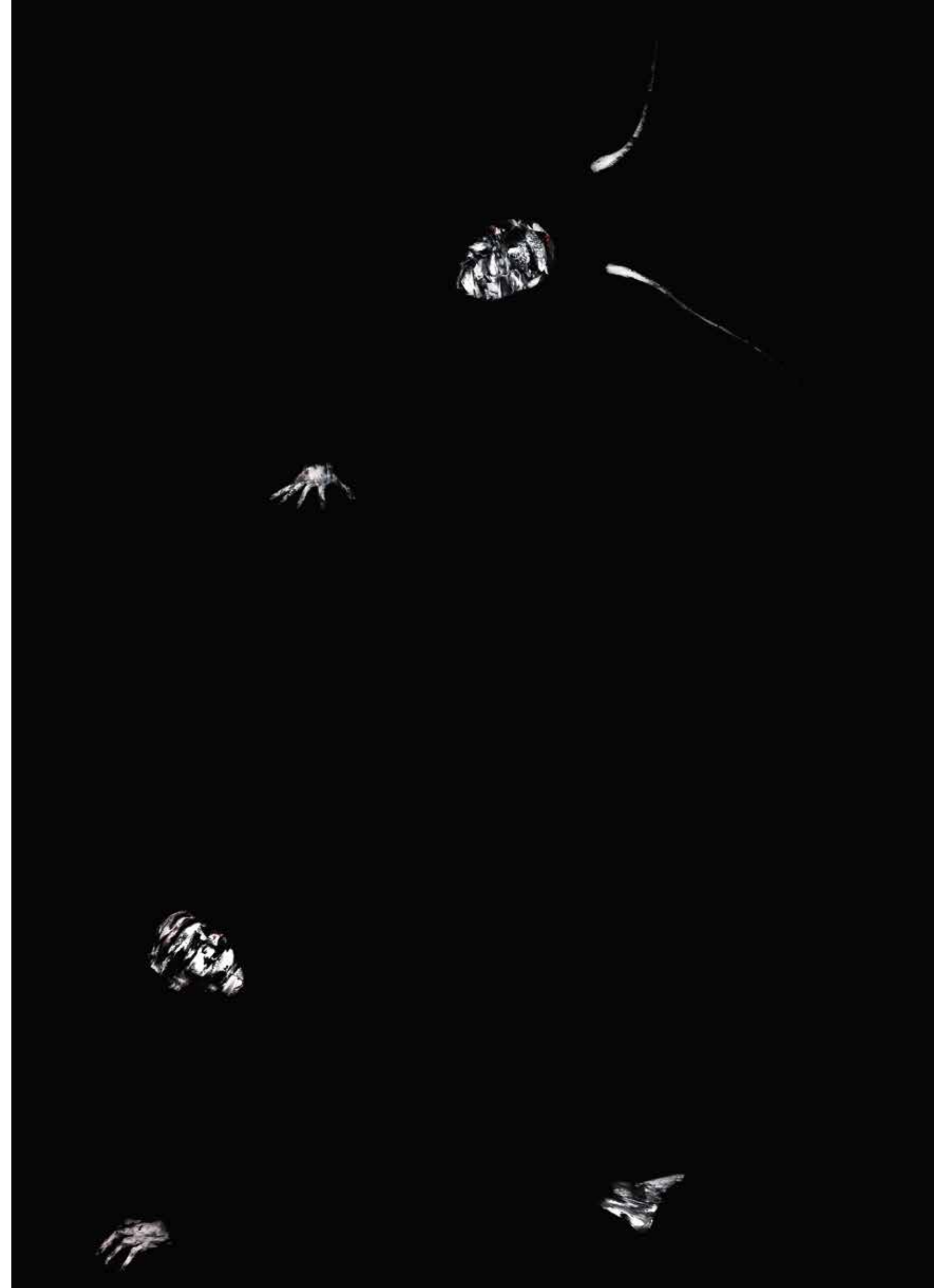
<sup>21</sup> Annibale (1560–1609), brother Agostino (1557–1602), and cousin Ludovico Caracci (1555–1619) founded the *Accademia degli Incamminati* in 1582 and developed the Italian Baroque style. See eds. Emilio Negro and Massimo-Pirondini, *La scuola dei Carracci: I seguaci di Annibale e Agostino* (Modena, 1995).

<sup>22</sup> Andreas Henning and Scott Schaefer, *Captured Emotions: Baroque Painting in Bologna 1575–1725* (Los Angeles, 2009).

<sup>23</sup> Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571–1610), for extensive and detailed reproductions see Sebastian Schütze, *Caravaggio: Complete Works* (Cologne, 2017).

<sup>24</sup> The punctum is that accidental or poignant moment of an image that pricks the viewer. It is a visual wound that distinguishes itself from the “studium,” which forms the historical and cultural aspect of an image, see Roland Barthes *Camera Lucida* (London, 1981) (Fr. *La chambre Claire*, Paris, 1980).

<sup>25</sup> See “Base Materialism,” in Yves-Alain Bois and Rosalind Krauss, *Formless: A User’s Guide* (New York, 1997), pp. 43–86.

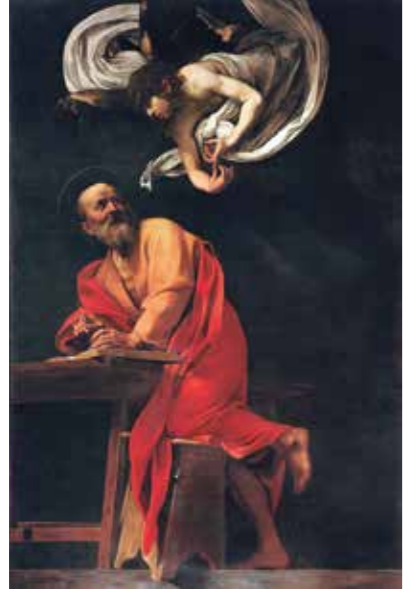




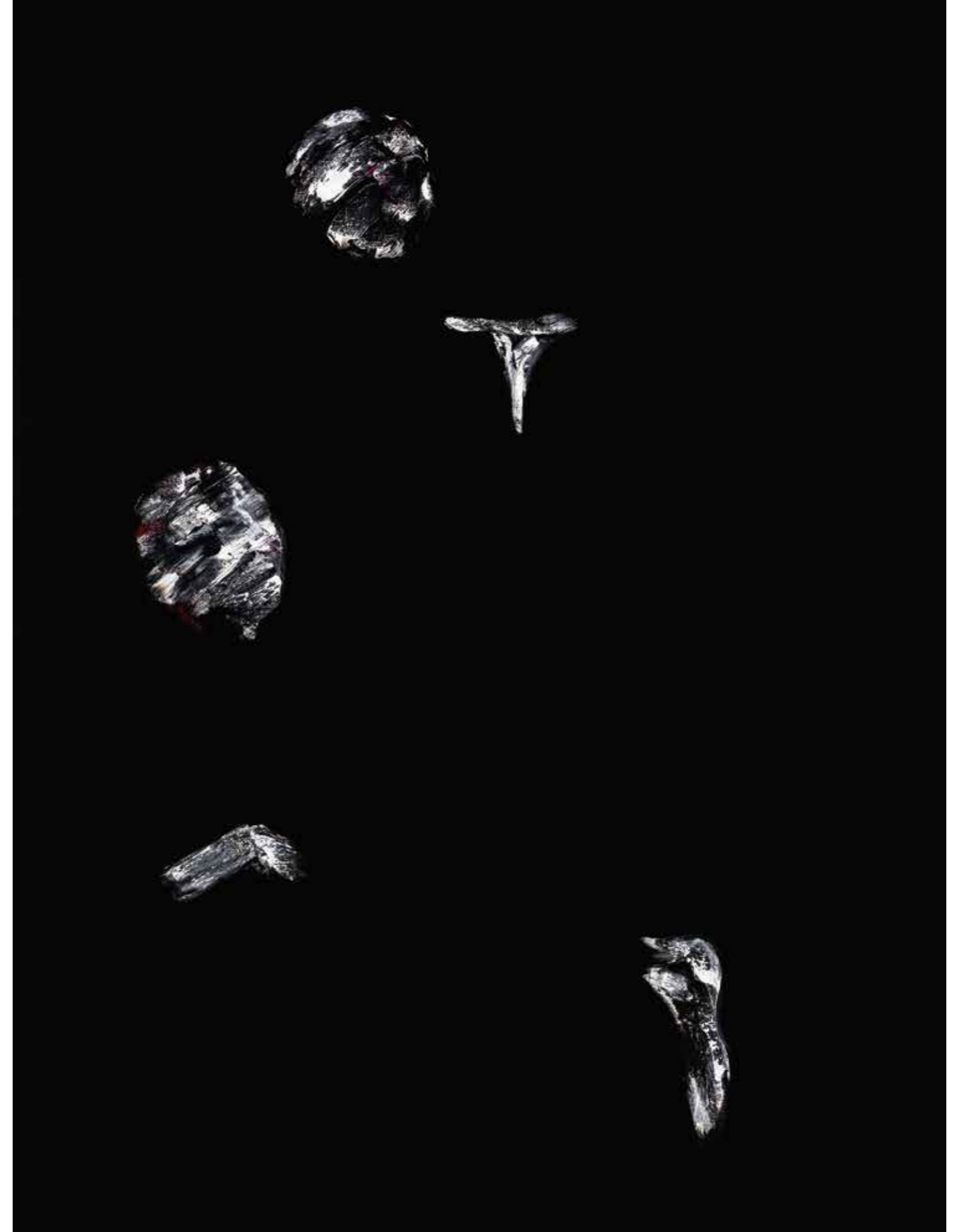








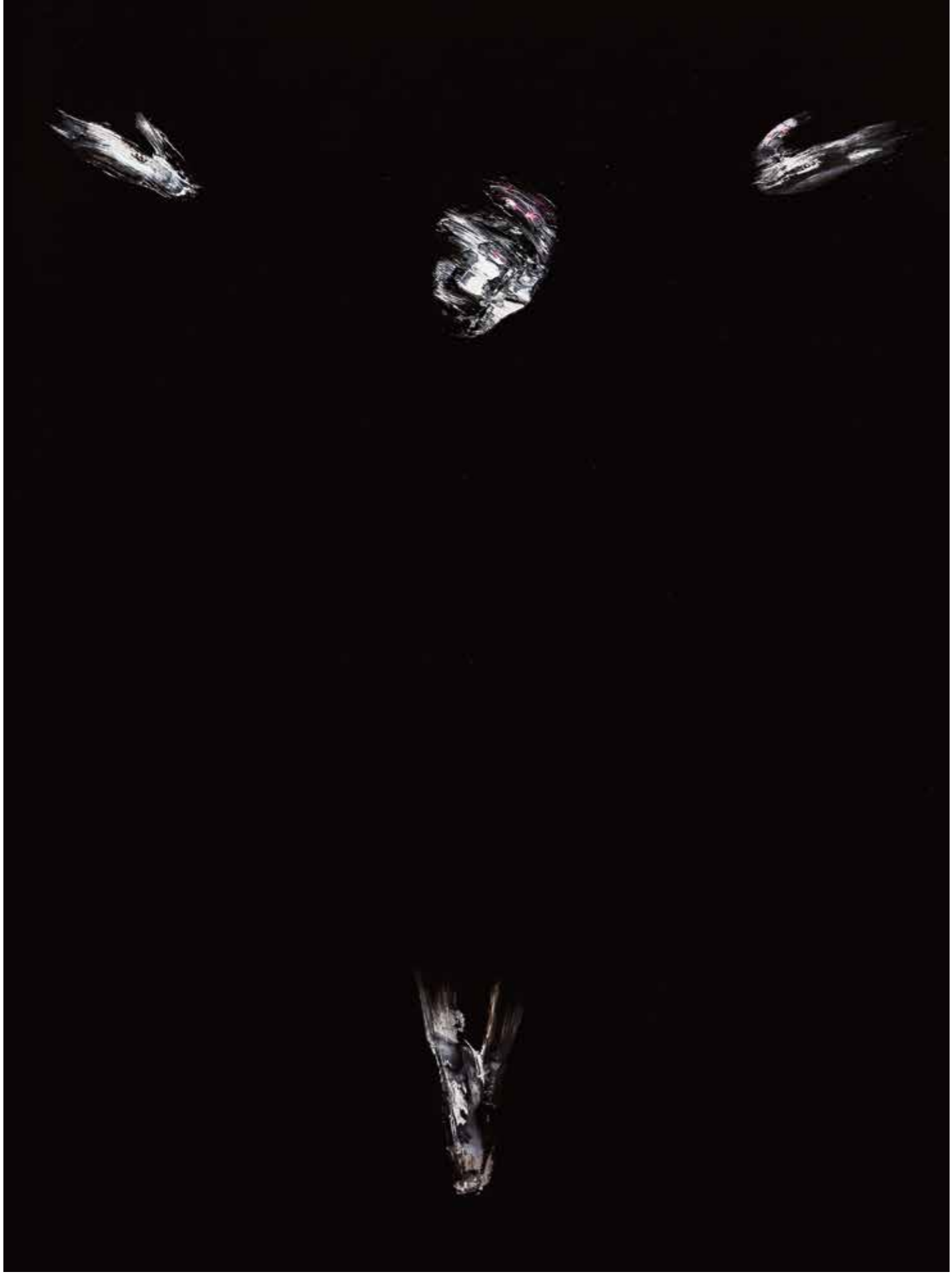
This page  
Caravaggio, *The Inspiration of Saint Matthew*, 1602,  
oil on canvas, 295 × 195 cm, San Luigi dei Francesi Church,  
Rome, Italy  
p. 25 *Matteo e l'angelo*, 2017, oil on canvas, 113 × 86 cm





- p. 26–27 Artist's atelier (detail)
- p. 28 *Crocifissione*, 2018,  
oil on panel, 130 × 100 cm
- p. 29 *Crocifissione*, 2018,  
oil on panel, 130 × 100 cm (detail)
- pp. 30–31 *Crocifissione*, 2018,  
oil on panel, 130 × 100 cm (detail)
- pp. 32–33 Exhibition view,  
*Caravaggio: La verità nel buio*, 2017,  
Pio Monte della Misericordia,  
Naples, Italy
- p. 34 *La Misericordia*, 2017,  
oil on paper, 48 × 33 cm
- p. 35 *La Misericordia*, 2017,  
oil on paper, 48 × 33 cm (detail)
- p. 36 *La Misericordia*, 2017,  
oil on paper, 48 × 33 cm (detail)













La Misericordia

*who strains towards whom*

*in the darkness of mercy  
or its light or backlight made up  
of all the lights from here?*

*the sufferer towards the angel  
or its movement and announcement from heaven  
hastening down*

*to me*

*where nothing is left  
nothing but supplication, the supplication  
of a falling man?*

*who is the protagonist?*

*who conquers the eternal  
sting of nothingness, obscure  
antagonist*

*tell me painter or paint I charge you  
take the darkness of history  
scene  
and not just waste, cinders:  
do the heavens break open to help  
or am I, on earth  
lost and wondering?*

*Is it God's intemperance that breaks  
the heart*

*the face the hands in the darkness -*

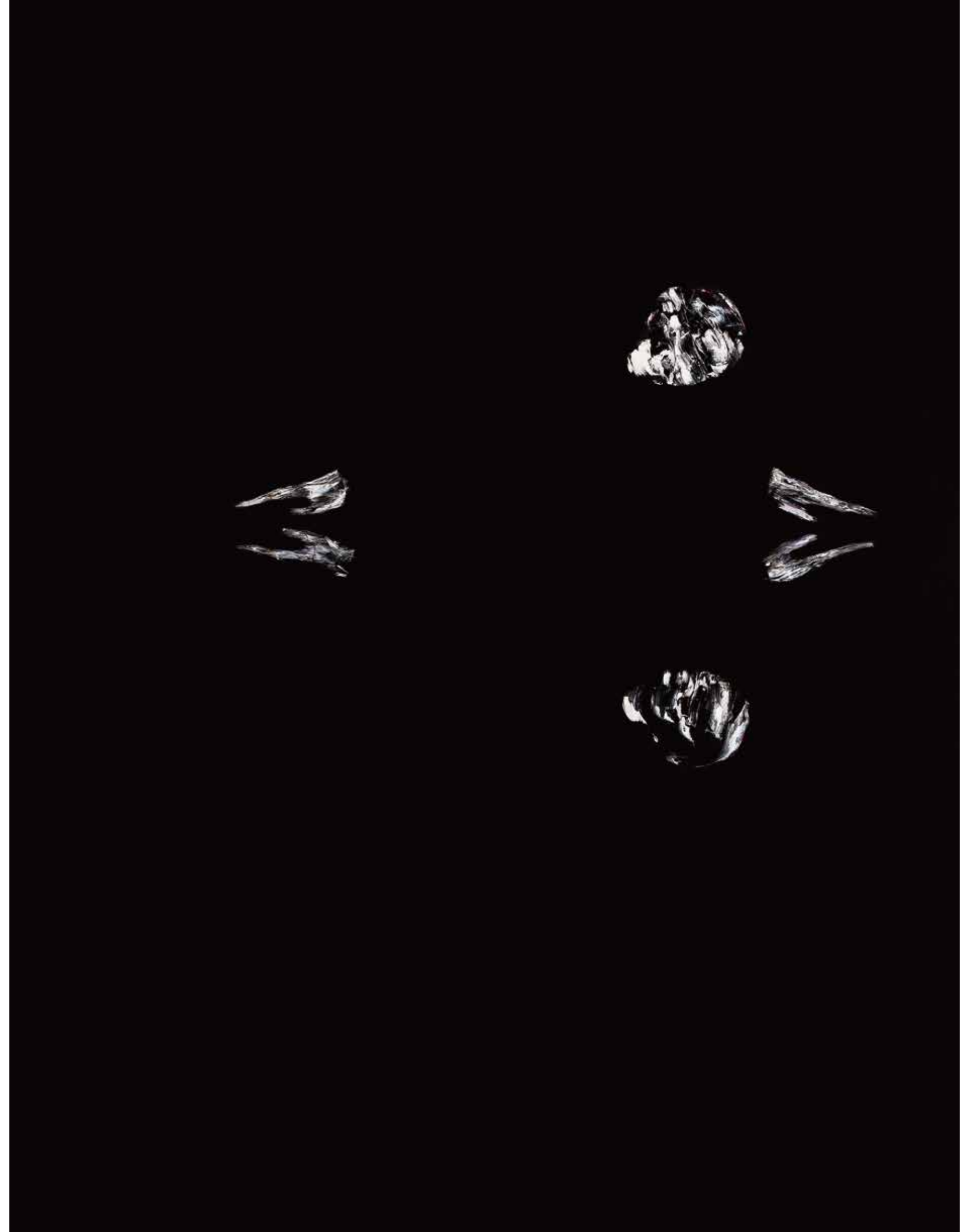
*or you, mercy, secret forge  
of light, Vulcan of Vulcans*



This page  
Caravaggio, *Narcissus*, 1597–99,  
oil on canvas, 113.3 × 94 cm,  
National Gallery of Ancient Art,  
Palazzo Barberini, Inv.: 1569, Rome, Italy

p. 39 *Narcissus*, 2018, oil on poplar panel,  
207 × 157 cm

pp. 40–41 *Narcissus*, 2018, oil on poplar panel,  
207 × 157 cm (detail)





# Lorenzo Puglisi Black Horizons and Glimmers of the Infinite

Giovanni Gazzaneo

*As soon as we have a point of eternity in the soul, we have nothing more to do but to take care of it, for it will grow of itself like a seed.*

Simone Weil, *Gravity and Grace*

*All the variety, all the charm, all the beauty of life is made up of light and shadow.*

Leo Tolstoy, *Anna Karenina*

Black is absolute. It is the cradle of origin and the realm of shadow, the horizon between life and death. The height of possibilities and nothingness, where beginning and end coincide. It is in this coincidence that everything happens. Lorenzo Puglisi is fascinated by black. All his work is conceived within this impenetrable color that negates vision and form. Thus the black becomes womb-like, a quiver of light, the dawn of a new beginning. A beginning with its roots steeped in the art of the great masters, from Leonardo and Caravaggio by way of Bacon. In his work, Puglisi embraces the history of art, not through the perfection of formal completeness, but by offering us an open image, free to play out in the polarity of white and black, a transparent purity and opaque obscurity, in a never-ending dynamic. Here black is not simply a horizon, and absolutely not a frame or space waiting to be filled; it is the substance of the work itself. A presence emerges from the shadows, a presence sustained by the black, and which comes alive in this blackness: flickers of light, flakes of thick, vibrant paint, as if in perpetual motion. The myths of the ancient civilizations, the story of Genesis in the Bible and modern scientific discoveries all agree on the fact that our origin is swathed in shadow, just as a pregnant womb safeguards life. Black invokes light.

Puglisi's works always offer a dual perspective: the work itself and the masterpiece from which it is drawn. His art is relation. This play of presence and absence is the real subject of his work, albeit an elusive one. His essential painting, pared right down to faces and hands, plays out in a vital tension of vision and memory. The oblivion of darkness, the insurmountable wall, and the unveiling of light. Both evocation and custodian, capturing the eye of the artist and of the viewer. What do we basically derive from the masterpieces we love? Only glimmers of light, perhaps. This is what drives his rarified painting, focusing on what remains that is essential, such as a trace, or better still a star, its light traveling towards us from a distant past yet still with the power to show us the way. The sense that art is also the ability to preserve, making history our own so that history can generate new things. Puglisi's analogy-based language applies to art and applies to life. As the philosopher Douglas Hofstadter said: "Analogy is the mechanism that allows us to use our past to orientate ourselves

in the present. We build thousands of robust and flexible categories by using millions of analogies throughout our lives; we retrieve the appropriate categories through swift analogies made in fractions of a second, basing ourselves on imperceptible indices that indicate what does and does not count in a given situation. Thus we survive the world, thus we figure out the world and thus we savor the world."<sup>1</sup>

The artist does not offer us a definitive form but a generating of form, which is also the meaning of this contemplation of the past. The work is not dead; the work is alive; it is fecund and its splendor shines across the centuries and continues to illumine man and time. A splendor that becomes dazzling in an icon such as Leonardo's *Last Supper*. It is to this painting that Puglisi has dedicated *Il Grande Sacrificio*, his most important work to date. The poet Davide Rondoni had this to say: "*Il Grande Sacrificio* presents a double challenge, because it dialogues with a masterpiece and, especially, because it is inspired



by it, defying every possible obscurity, that of the vanity of sacrifice and the vanity of everything, including art as a whole, to emerge as little more than a mark, little more than a drawing or relief. Almost as if issuing, stuttering from a new, increasingly extreme beginning.”<sup>2</sup>

Leonardo’s apostles in the *Last Supper* are portraits of real men, caught in a vortex of emotions and thoughts after the unexpected news of the betrayal, which accompanies the greatest miracle, the offering of the love and life of Christ through the consecration of bread and wine. In the auroral vision of the thirteen figures, Puglisi brings back to us faces and hands of light—thus transfigured they form an ideal score or perhaps a constellation. The faces in *Il Grande Sacrificio* are the final step in the lengthy process from which Puglisi’s art originates. It begins with the series of portraits, which are never captured in the fixity of the moment. There are no outlines on which to focus, no eyes on which to fix one’s gaze, no expression that excludes the others. The faces molded by the light, which is movement, express both what we are to become and the glow of interiority, which is the most intimate part of ourselves, lightness and the power of breath. The art lies in recognizing ourselves.

As Puglisi says: “In the *Last Supper*, the movement of the figures of the apostles and their facial expressions reveal the inner turmoil that human beings constantly experience, in powerful contrast to the central figure of Jesus. Its delicate strength and tranquility leap out like a new apparition, a vibrant triangulation between his hands—one turned downward and the other upward—and the awareness on his face, a triangulation that forms a solid figure, firmly grounded on earth while also in contact with heaven. Seeing this extraordinarily powerful image, thick with a mystery that I can only intuit, drove my repeated attempts to depict *Il Grande Sacrificio*, showing only those parts of the anatomy in which life is most powerfully manifest: the hands and faces, entirely immersed in the darkness of the unknowable. The huge sacrifice that Christ has made through the conscious offering of his life is the great sacrifice proposed to man, allowing

him to make Him theirs, even for a few seconds. I have been carrying forward this work for almost five years because the result is never adequate or satisfying.”<sup>3</sup>

This “repeated attempt” is also true of other great masterpieces in which the sacred event is both subject and manifestation: Puglisi’s works *Natività* (The Nativity), *Matteo e l’angelo* (Matthew and the Angel) and *La Misericordia* (Mercy) all stem from his study of Caravaggio; *Crocifissione* (The Crucifixion) is inspired by both Velázquez and Rubens. *Nell’orto degli ulivi* (In the Garden of Olives) is drawn from a small work by Goya. The absolute beauty of the works by which he is “seduced,” as he likes to put it, is channeled back to us rather like an X-ray of light. As Puglisi says: “When I entered the church of Pio Monte in Naples, and saw Caravaggio’s *The Seven Works of Mercy*, my immediate impression was of a line, there was a sort of S-shaped light—traced between the head of the angel, its hand, the head of the man on the ground, the foot—which is what I then portrayed in the darkness. When we look at a work as a whole we don’t see the individual images, we don’t take in all the details: it’s impossible for the eye and for the human brain. That’s why I try to find a glimpse that I hope will capture the essential of the representation, like a synthesis, a concentration of visual energy.”<sup>4</sup> This perceived image settles over time and is then resurrected by the act of painting: “The act is the really significant moment: in that moment of silence and solitude I perceive a sort of distance between me and the act of painting, and in this act which is free of emotions, both delicate and decisive, the painting happens and a glimmer of light, a micro-particle of life, is captured by that extraordinary possibility that is painting in oils.”<sup>5</sup>

Vision through memory, painting as event: this is how these maps and scores are born. The spirit both liberates and concentrates—the face, the essence of being, the nucleus of life. Then there is no desire to pick bare or dismember the subject, rather the insatiable desire to delve deep into the work being contemplated, almost to harvest the seeds that have generated it. These original seeds are the light because they are the





manifestation of an inexhaustible beauty that emerges from the abysses of the great history of art and demands to be newly incarnated. For this to happen one has to know how to look into the depths, and it requires total immersion in the work. Like the humble pearl fisher, Puglisi knows how to hold his breath at length, knows how to gather up the fragments of light from the waters of the abysses, immerses himself where no one had dared do so before, where silence is all. Authentic beauty comes with silence. Looking is not enough, one needs to listen to it to grasp it, only in this way can the essential be revealed and perceived by children and mystics, artists and poets. Art is an adventure into the depths of being. A risky adventure, because there can be no adventure without risk. The risk of losing oneself, the risk of finding oneself, the risk of abandoning oneself to the totally Other.

Puglisi's work is primarily vision, contemplation, mystery (light, certainly, but always on a shadowy horizon), and silence, rather than research. Perhaps this is what informs his predilection for religious subjects, which lend themselves well to the absolute of white and black, revelation and mystery. The relationship between art and the sacred, as Stanislas Fumet suggests, is the origin of art itself, quite apart from any subject: "Whoever says that art imitates nature does not know it. It imitates creation, the act of creating; it reproduces the movement of the Creator in order to do as he does. It attempts to resemble the Word."<sup>6</sup> The gift of being able to create makes art an imitation not of the created but of the Creator himself, and it is the truest stamp of our being.

In Puglisi, it is light itself that is the subject. Light collected and shaped by his extraordinary brushstrokes/flakes of paint. Lunar light, reflected, given and received beyond the darkness, beyond time, beyond the work that seduces and inspires. This light is concentrated in the points that for Puglisi palpitate with life—the face, the hands, less often the feet: nothing else—in a sort of entropy of the history of art.

The essentiality of the work is also the essentiality of the colors; the dark background is a

variable mixture of black, Van Dyck brown, burnt umber, sometimes red or blue, and it is applied in different layers; the white always contains some red. In some parts of the body traces of the underlying support may appear, the yellow of the poplar wood board or the white of the canvas or of the paper. Everything is concentrated, everything points to what is original, everything is played out within the category of what is strictly necessary. This is Kandinsky's great lesson: "All methods are sacred if they are internally necessary. All methods are sins if they are not justified by internal necessity."<sup>7</sup>

Puglisi always makes manifest his "debt" to memory, with gratitude. In fact, the essence of his work lies precisely in his original relationship with the masterpiece—which he continues to explore: "In this embrace with the great art of the past my life has taken on a completely different breadth."<sup>8</sup> His approach goes completely against history from a mistaken belief that the new can only stem from nothing, a necessary prerequisite for expressing only the inner world of the artist. Art is thus created between the extremes of "shout" and "play," contestation and evasion. A choice that often leads to embracing nonsense and illogicality and turns freedom into arbitrariness. Playing with provocation and with irony, the laughter of the jester and the madman, they want to prove that there is nothing worth valuing any more because there's nothing left to contemplate. Thus the poverty or inaccessibility of their work masks a disheartening inability to "make" or give shape and color to an idea and an emotion. This results in works that deny contemplation but demand communication, through video or photographic documentation of the "creative" process that has spawned them and which supports works that are non-works. As Puglisi says: "All that is simply an idea, all that which needs explanations, all that which can easily be remade by anyone, simply makes no sense to me, it has no value, it is something I don't believe in. Painting is not a game."<sup>9</sup>

In Puglisi creative tension, which underpins freedom of expression, derives from an ability to



p. 45 *Matteo e l'angelo*, 2018,  
oil on poplar panel, 77 × 57 cm (detail)

p. 46 *Matteo e l'angelo*, 2018,  
oil on poplar panel, 77 × 57 cm

This page  
Mario Sironi, *La Venere dei porti*, 1919,  
oil and paper on canvas, 98 × 73.5 cm,  
Casa Boschi Di Stefano Museum, Milan, Italy

p. 49 *La Venere dei porti*, 2018,  
oil on poplar panel, 112 × 85 cm





This page  
Exhibition view, *Lorenzo Puglisi per Mario Sironi: una sostituzione*,  
2018, Casa Boschi Di Stefano Museum, Milan, Italy

p. 51 *La Venere dei porti*, 2018,  
oil on poplar panel, 112 × 85 cm (detail)

p. 53 *Nell'orto degli ulivi*, 2018, oil on canvas,  
80 × 80 cm (detail)

pp. 54–55 *Ritratto 051118*, 2018, oil on poplar panel,  
56 × 50 cm (detail)



bring opposite poles together: matter and spirit, tradition and contemporaneity (in an awareness that art is never just for the present), inspiration and craft. Only when the two poles come together can a true work of art be created—a masterpiece that defies the passage of time. Until the conjunction of visible and invisible that Klee described is achieved: “Art does not reproduce the visible but makes visible.”<sup>10</sup> His relationship with the great art of the past is a loving relationship: “The works from which my paintings are conceived are those that have seduced me.”<sup>11</sup> True knowledge generates love. Puglisi is in love with beauty. In 2002 the then Cardinal Joseph Ratzinger wrote: “The beautiful wounds, but this is exactly how it summons man to his final destiny.”<sup>12</sup> True knowledge is being struck by the arrow of beauty that wounds man: being touched by reality.<sup>13</sup> In the language of beauty, truth shines forth (as St. Thomas Aquinas teaches us), a glimpse of the hereafter that triggers amazement, gratitude, and joy. Yes, Puglisi has been wounded by beauty; his works resemble stigmata of masterpieces.

Lucio Fontana proposed cuts and holes as openings into the infinite, while Puglisi distills the infinite in his glimmers of light, in his star-like faces. In his poetics, the white “marks” and, less frequently the lines, are unexpected openings, an invitation to venture further into his

sidereal universes. The darkness guides the eye towards the light; the essential gives of itself in all its profundity, freely, devoid of restrictions and voluptuousness of form.

Puglisi’s works are a visual manifestation of the concept of *aletheia*, the truth the Ancient Greeks understood as “disclosure” or “unconcealedness,” achieved by looking below the surface of things, seeing their pure and fragile side, while aspiring to draw out the essential, that luminous quality that appears to those who contemplate them and takes them by surprise. It is the power of seeing that Wim Wenders describes: “I find it extraordinary that, unlike thought, image does not impose an opinion on things. A judgment on an object, a person, a city or a landscape is always implicit in the operation of thought. Seeing, on the other hand, transcends opinions: when we look at a person, an object or the world, we develop an authentic relationship, an attitude disconnected from any sort of judgment, basically we are perceiving on a pure level. I like the word ‘insight’: it suggests that you can reach truth or understanding just by an act of seeing, while by thinking you can lose yourself, or lose touch with the world. For me, seeing is immersing myself in the world, while thinking is distancing myself from it.”<sup>14</sup> Puglisi enjoys immersing himself in the world, the world of the arts.

#### ENDNOTES

<sup>1</sup> Douglas Richard Hofstadter and Emmanuel Sander, *Surfaces and Essences: Analogy as the Fuel and Fire of Thinking* (New York, 2013). Disclaimer: the original English quotation could not be sourced. This is a translation from the Italian, not the original text.

<sup>2</sup> Conversation between Davide Rondoni and Giovanni Gazzaneo, Milan, February 20, 2019.

<sup>3</sup> Conversation between Lorenzo Puglisi and Giovanni Gazzaneo, Bologna, January 17, 2019.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> Stanislas Fumet, *Processo all'arte*, a cura di Cecilia De Carli (Milan, 2003). This passage has been translated from the Italian.

<sup>7</sup> Wassily Kandinsky, *Concerning the Spiritual in Art*, taken from, <https://www.wassily-kandinsky.org/wassily-kandinsky-quotes.jsp>, accessed March 20 2019

<sup>8</sup> Conversation between Lorenzo Puglisi and Giovanni Gazzaneo, 2019.

<sup>9</sup> Ibid.

<sup>10</sup> Paul Klee, *Confessione creatrice e altri scritti* (Milan, 2016 [“Creative Confession,” 1920]). See also John Elderfield, “Old Art Terms #5: Making Visible,” *Artsy.net*, January 28, 2013, <https://www.artsy.net/article/johnelderfield-old-art-terms-number-5-making-visible>, accessed March 16, 2019.

<sup>11</sup> Conversation between Lorenzo Puglisi and Giovanni Gazzaneo, 2019.

<sup>12</sup> Joseph Ratzinger, “Message to the Communion and Liberation Meeting,” Vatican.va, Rimini, August 21, 2002, [http://www.vatican.va/roman\\_curia/congregations/cfaith/documents/rc\\_con\\_cfaith\\_doc\\_20020824\\_ratzinger-cl-rimini\\_en.html](http://www.vatican.va/roman_curia/congregations/cfaith/documents/rc_con_cfaith_doc_20020824_ratzinger-cl-rimini_en.html), accessed March 16, 2019.

<sup>13</sup> Ibid.

<sup>14</sup> Wim Wenders, *The Act of Seeing* (London, 1997). Disclaimer: the original English quotation could not be sourced. The first three sentences are translated from the Italian, not the original text. The last two sentences have been taken from Wim Wenders, *Urban Solitude*, brochure, Palazzo Incontro (Rome, 2014).







This page  
Goya, *Christ on the Mount of Olives*, 1819,  
oil on panel, 47 × 35 cm,  
Museum Escuelas Pías de San Antón, Madrid, Spain  
p. 57 *Nell'orto degli ulivi*, 2017,  
oil on paper, 50 × 35 cm  
p. 58 *Il Grande Sacrificio*, 2015,  
oil on canvas, 150 × 500 cm (sketch)



# *Il Grande Sacrificio,* or of Painting as Revelation

Alessandro Beltrami



*Il Grande Sacrificio*, (The Great Sacrifice), at six meters wide and two meters high, on exhibit in the Bramante Sacristy at the Dominican convent of Santa Maria delle Grazie, is the largest painting not just in the *Il Grande Sacrificio* series, but of Lorenzo Puglisi's entire output. There is a black wall from which a rhythmical and fluctuating series of white marks emerge, which we recognize immediately as the echo of the heads and hands of Christ and the Apostles in Leonardo's *Last Supper*, the ghost of which remains clinging to a wall just a few dozen meters away. Puglisi has devoted several works to Leonardo's masterpiece, each slightly different from the next, like a series of Baroque variations on a bass line. It is a systematic practice in his modus operandi—his canvases draw on Caravaggio in particular, Velázquez and Goya (both artists evoked by *Crocifissione* [The Crucifixion] and *Nel monte degli ulivi* [In the Garden of Olives]), Correggio, Rubens, and Rembrandt. This is great painting.

There is no need to dwell on the historic element of Puglisi's work. It is not a matter of reprising ancient iconography according to citationist dynamics, as in a postmodern game. In this sense, perhaps, no image has ever been exploited quite as much as Leonardo's *Last Supper*, along with Michelangelo's *Pietà* in the Vatican.

Aside from the sphere of visual arts, cinematography is bursting with examples—from Luis Buñuel's *Viridiana* to Robert Altman's *MASH* and Paul Thomas Anderson's *Inherent Vice*—not to mention their exploitation for advertising purposes and, slightly less, for merchandising (a category to which the novels of Dan Brown and their derivatives basically belong). The innovative religious iconography that Leonardo put together, taking such care to scrutinize the truth of the overwhelming human devastation caused by the religious event, has become a pop icon—stripped bare, or rather picked clean, reduced to a trite blink of the eye, and all too often used *au contraire*. An effect triggered by the huge increase in devotional popular press and oleographs. Andy Warhol understood this perfectly, and in his reiteration attempted to retrieve its original power, cumulatively at least. In most cases, the current replication of paintings modeled on Leonardo's

*Last Supper*, which also applies to the field of paintings destined for places of worship or of religious inspiration, involves reproducing the same dynamics, or rather exploiting the fame of the image without rethinking its profound motivations; it also reveals a lack of oversight on the use of sources that are so important and yet are amply metabolized by secularized visual culture; lastly, it shows a lack of imagination and ability to put together an appropriate, contemporary iconographical vocabulary, under the illusion that revarnishing or adding the patina of time to an imaginary product from the past is sufficient. A somewhat equivocal idea of tradition.

In this regard, Puglisi places himself decidedly *a latere*, because while he does harness the fame of the works, it is for the purposes of developing a new approach, an approach that also has the power to draw rightful and fresh attention to the original. Were Puglisi not working from an image consolidated in our collective memory, it would be difficult to follow him quite in the same way. It is as if Puglisi were not reworking Leonardo's *Last Supper*, but its reverberation.<sup>1</sup> Every memory as such is subjected to processes of reconstruction, alteration (his works differ from established models in terms of the position,





This page  
Correggio, *Jupiter and Io*, ca. 1530,  
oil on canvas, 162 × 73.5 cm,  
Kunsthistorisches Museum, Vienna, Austria

p. 61 *Giove ed Io*, 2015,  
oil on canvas, 200 × 150 cm

pp. 64–65 *Il Grande Sacrificio*, 2019,  
oil on poplar panel, 205 × 605 cm (detail)

p. 67 *Il Grande Sacrificio*, 2018,  
oil on poplar panel, 96 × 53 cm (detail)

p. 68 *Ritratto 101118*, 2018,  
oil on poplar panel, 84 × 69 cm (detail)



the number, and the morphology of the elements), the mediation of time, and the sedimentation of momentary experience. It is only as a memory that an experience can become a constituent part—of both a person and of a community. Memories are never complete right down to the last detail or the general setting of the event. They retain just what they perceive as the essential elements, turning forgetting into a selective virtue, exactly as we prune trees so that they bear more fruit or to make them stronger.

Puglisi works towards the complete removal of details. On one hand he uses black to saturate the space, obliterating all possible context and rendering all details superfluous. In a sense, he picks the subject clean of any adjectives, asides, or complementary structure, cutting it right back to the basic premise, subject-verb.

There is a further stripping down of the surviving parts of the other work, sketched with white dashes and veils of white speckled simply with red or yellow—the heads and the other elements that we recognize as anatomical parts are in reality summary paint effects that “detail” nothing or practically nothing of a vault or a limb.

Michelangelo had scant regard for Flemish painting because of the preponderance of detail so typical of devotional painting. For him, according to the words he puts into the mouth of Francisco de Holanda in the *Dialogues with Michelangelo*, Flemish painting is made “to deceive the eyes,” littered with “rags, ruins, very green fields shaded by trees, rivers and bridges—what they call landscapes—with many figures here and there. That sort of thing is always popular; the least artistic spirit can find something there that appeals to it; it is enough to be inquisitive and to have good eyes.”<sup>2</sup> While the classical element of Italian painting fails to trigger a single tear in the devout, the “everyday” nature of Flemish painting prompts a great many. Michelangelo stresses the danger of spiritual deception—which is therefore very much more pernicious than intellectual deception—from art that thrives on its own capacity to illude, which confuses sentiment and

sentimental, truth and appearance, mysticism and self-satisfaction.

Puglisi’s work is not simply an homage or attempt at an “after Leonardo,” especially as there is no attempt to imitate. Every discourse on Leonardo or Caravaggio that draws on these assumptions, or attempts an iconographical or stylistic parallel, is absurd or grotesque—this is borne out by all the mannerist painting that is also, and perhaps especially, all too common in the field of sacred art; painting that is confined to the surface, no matter how greatly imbued with “contemporaneity,” which ends up being a simulation, a mechanical performance with its own share of exhibitionism, devoid of the intimate necessity of a spiritually fertile act of love.

Puglisi’s radical reductionist approach is in itself a synthetic process that does not reveal the formal or volumetric structure of the image, but brings it back to the detail as a nuclear essence. Eliminating every detail until only one remains merely appears to be paradoxical, because it is the process of sorting out what is accidental and what is not. Puglisi basically only “clips” the parts that he believes are truly critical to the image and that constitute its semantic kernel.

Leonardo and Caravaggio operate in the same way. They focus on the expressive elements of an inner truth that fuels the meaning and also include the structural aspect of the painting, whether or not it coincides with the geometrical one. These are points that polarize the image so that everything gravitates around them—once identified they are impossible to escape, the rest of the painting, no matter how sumptuous, is simply peripheral. Leonardo and Caravaggio both strove for the same “nature,” internal not external. Their imitators (ancient and modern) are blocked by the virtuosity of the surfaces, formalizing the invention, turning the figures painted by the two masters into characters and masks. They reduce them to a protocol. What they fail to understand is that neither master set out to paint reality but truth. This is also what Francis Bacon, the artist through whom Puglisi seems to be logging centuries of art history, so different and yet so similar, also strove for.

This is a pitfall that Puglisi manages to avoid. One might call it “psychological interiority,” or “inner nature,” but it is in fact simply the “truth”—recognizing it, acknowledging it, is the disturbing mechanism that frees art from all narrative decorativism and brings it into the realm of the authentically sacred in that it is destabilizing. It is empathetic resonance, a meeting point where “the invisible is not rendered visible”—if anything it is a recognition that what is visible is already so.

Puglisi achieves recognition through the “consumption” of shape/form. “To know oneself,” said Paul Claudel in *Art Poétique* (Poetic Art), “for this [for the physical body], one needs to be co-born, to propose oneself as a means of co-naisance, it means giving birth to all the objects one knows oneself, with oneself. It means becoming their common sign, the transient image of the moment at which they become capable of mutually supporting this connection. At any moment it is charged with summing up what is not, to achieve this by consuming them.”<sup>3</sup> Here Claudel is reprising an outdated meaning of *consommer* (although it is employed by St. Bernard), altogether different from *consumer*, in the merely negative sense of “consumption.” The term derives from the Latin *cum-summa*, “summing up,” or rather “executing,” “fulfilling,” “completing.” “Consummatum est” Christ said on the cross. *Consommer*, according to Émile Littré, the nineteenth-century lexicographer and author of the *Dictionnaire de la Langue Française* (Dictionary of the French Language), indicates a “useful destruction,” an act carried out by things that absorb others, thence “consuming” in the sense of assuming and digesting, what Aristotle would have described as absorbing external factors.<sup>4</sup> Consuming in order to understand, consuming in order to assimilate. Their reliquial nature ensures that these images themselves spark genesis (those seeds in the dark are the drivers of both the primordial image and the present image) and apocalypse, not because they are the remains of destruction, because this is not destruction, rather the signs and evidence of a revelation. In Puglisi’s paintings, the series of details that glimmer like phosphenes against the blackness is the residue of a blinding flash,

a vision that persists on the retina, like a ghost. Every painting is the memory of an experience of glaring blindness.

Black is apocalypse. There is the quest for an apophatic aesthetic, a revealing through silence, common to many contemporary experiences.<sup>5</sup> For some it is the *Noche oscura* (dark night of the soul) of St. John of the Cross. For others it is the blacks employed by Ad Reinhardt, but not those of Mark Rothko, whose nihilism is not a *nada* but a *todo*. The Belgian artist Thierry de Cordier is currently working on a series of works inspired precisely by the Carmelite *nada*, in which the cross slowly disappears into a vibrant darkness, the “luminous darkness” through which God both conceals and reveals himself. There is also the black of *kenosis*, as thick as tar, the concept informing William Congdon’s crucifixes, and the black of Giovanni Manfredini’s combusted clouds. Lastly, there is Pierre Soulages’s exploration of the metaphysic of the light inside the black. The density of Puglisi’s blackness undoubtedly has that quality of “luminous darkness,” but it is not self-sustaining; it implies an emptying, yet it is not a body of emptiness.<sup>6</sup> It is a black that necessarily exists in a dialectic.

It has been said that there is a marked difference between Puglisi’s work and seventeenth-century tenebrism, from which in some way, as he says, it is distanced by fascination.<sup>7</sup> However, distinctions also exist between the Baroque painters. Neutral or dark backgrounds although previously attested to, became more common under Caravaggio’s influence. It is a solution that Merisi adopts for bringing everything right into the foreground and excluding the context, so as to concentrate on the event alone. Many of his epigones, or less distinguished followers, were fascinated by darkness in terms of atmosphere, whereas in Caravaggio it is a condition for portraying both the physical and metaphysical reason for light. Caravaggio’s work still holds a narrative value, however, a historical nature of the symbol, which is lacking in Puglisi. His black is a field in which the absolute manifests itself: much more akin, for example, to the blackness of Velázquez’s *Crucifixion* and Zurbarán’s black.



Il Grande Sacrificio

*break the darkness? or break bread?*

*or dazzled  
pass from head to head,  
this mysterious supper or mortal  
feast ...*

*what passes secretly by hand,  
like lightning, from heart  
to heart*

*the obscure human  
and superhuman pain -*

*does the great curse begin on an unquiet  
evening  
teeming with questions?*

*or does hope break through  
always in the cry, always  
in His and common sacrifice ...*





Basically in Puglisi the blackness appears to correspond to the gold used in icons. Just as gold vibrates, is impenetrable, has an almost infinite depth. It is a saturating total that becomes the habitat for the forms, a space that certifies the ontologically apocalyptic nature of the image. The white forms, liminary bodies, inhabit the blackness. Puglisi is clearly referencing Francis Bacon, again, not merely appropriating his language. There is instead an ideal continuity of approach. It is perhaps worth remembering that Bacon continually measured himself against the history of western art, from Velázquez to Rembrandt—not forgetting Cimabue’s *Crucifix*. Bacon’s expressionism thus reverberates with the live experience of great painting. In one of his interviews with David Sylvester, Bacon stresses the fact that the only purpose of his “space frames,” as he referred to the spatial grids on which his paintings were organized, was to focus attention on the image: “I cut down the scale of the canvas by drawing in these rectangles which concentrate the image down. Just to see

it better.”<sup>8</sup> It is therefore above all a question of relation between space and body, of an attempt to trap the body inside the cage (capturing it to represent it) while he continually eludes it. Puglisi does not employ cages as a device, but his black seems to fulfill the same function, which is to make it easier to see.<sup>9</sup> Paint taking the place of body.

Let us leave aside an existential reading of Bacon and Puglisi, a literary approach to painting, fascinating yet often misleading. When Bacon appears to distort the faces of George Dyer or Isabel Rawsthorne with a sneer, it is because he is chasing the light on their faces, acknowledging the resistance of reality against the tide of time and, equally, the failure of all attempts to stem it. Puglisi registers the resistance of the secret of other people’s painting to his own, the difficulty of capturing the clarity of an intimate intuition in an image. Form, perception, the challenge of restitution—a return to the fundamentals of great painting.

#### ENDNOTES

<sup>1</sup> “Masterpieces,” writes Livio Vacchini, referring to architecture, although it is a universal discourse, “sometimes seem to endure over time for the precise purpose of triggering new interpretations arising from their own contradictions, so that we feel the urge to fill in the ignorance that they remind us envelops our possibilities.” Livio Vacchini, *Capolavori* (Melfi, 2017), p. 40.

<sup>2</sup> Francisco de Holanda, *Dialoghi Romani con Michelangelo*, ed. Emma Spina Barelli (Milan, 1964), pp. 30–31.

<sup>3</sup> Cited in Filippo Fimiani, “Poetica Mundi: Estetica e ontologia delle forme in Paul Claudel,” *Aesthetica Preprint*, no. 63 (2001): 36.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> “Having left behind all appearances, not only those perceived by the senses but also those the intellect seems to see, it plunges ever deeper within itself, until by spiritual effort it penetrates to the invisible and the unknowable, and there it sees God. This is the true knowledge of what is sought. This is the seeing that consists in not seeing.” Gregory of Nyssa, *The Life of Moses* 2:162–66, *Enlargingtheheart.wordpress.com*, March 11,

2102, <https://enlargingtheheart.wordpress.com/2012/03/11/gregory-of-nyssa-moses-entered-into-the-darkness-and-there-he-saw-god/> accessed April 3, 2019).

<sup>6</sup> “Darkness,” according to Valerio Delhò, “is for him a condensation of light, not its absence.” Valerio Delhò, “Light of Darkness,” in *Lorenzo Puglisi 15–18* (Milan, 2018), p. 11.

<sup>7</sup> Mark Gisbourne, “Fantasmi nel Vuoto,” in *Lorenzo Puglisi 15–18* (Milan, 2018), p. 22.

<sup>8</sup> From David Sylvester, *The Brutality of Fact: Interviews with Francis Bacon* (London, 1987), pp. 22–23.

<sup>9</sup> In another conversation, in response to a question from Sylvester on the practice of using “a hard, flat, bright background” to “obtain a form that is both more precise and ambiguous,” Bacon replies: “I would like the intimacy of the image against a very stark background. I want to isolate the image and take it away from the interior and the home.” David Sylvester, *The Brutality of Fact: Interviews with Francis Bacon* (London, 1987), pp. 118, 120.



This page  
Leonardo da Vinci, *St. John the Baptist*, 1513–16,  
oil on walnut panel, 69 × 57 cm,  
Louvre Museum, Paris, France

p. 71 *Ritratto 010615 (Saint John)*, 2015,  
oil on paper, 70 × 50 cm

pp. 72–73 *Il Grande Sacrificio*, 2019, oil on poplar panel,  
205 × 605 cm (detail)







## *Il Grande Sacrificio*

Sacristy of Bramante,  
Church of Santa Maria delle Grazie, Milan

This page  
Exhibition view, *Il Grande Sacrificio*, 2019, Bramante's Sacristy,  
Church of Santa Maria delle Grazie, Milan, Italy

p. 75 Leonardo da Vinci, *The Last Supper*, 1495–98,  
experimental pigments on dry plaster,  
460 × 880 cm, Church of Santa Maria delle Grazie, Milan, Italy

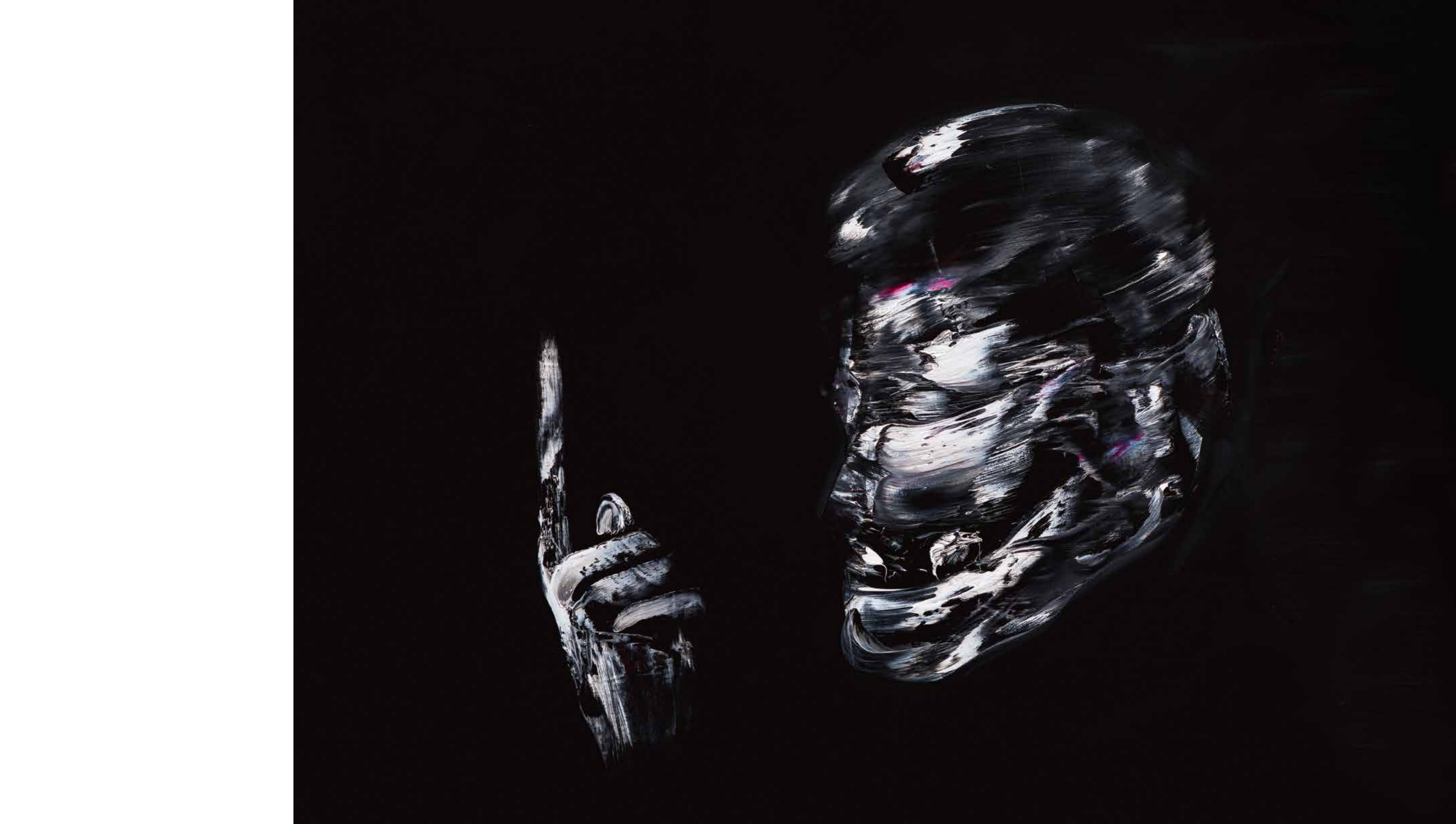
pp. 76–77 Exhibition view, *Il Grande Sacrificio*, 2019, Bramante's  
Sacristy, Church of Santa Maria delle Grazie, Milan, Italy

pp. 78–79 *Il Grande Sacrificio*, 2019, oil on poplar panel,  
205 × 605 cm (detail)









p. 81 *Il Grande Sacrificio*, 2019,  
oil on poplar panel, 205 × 605 cm (detail)

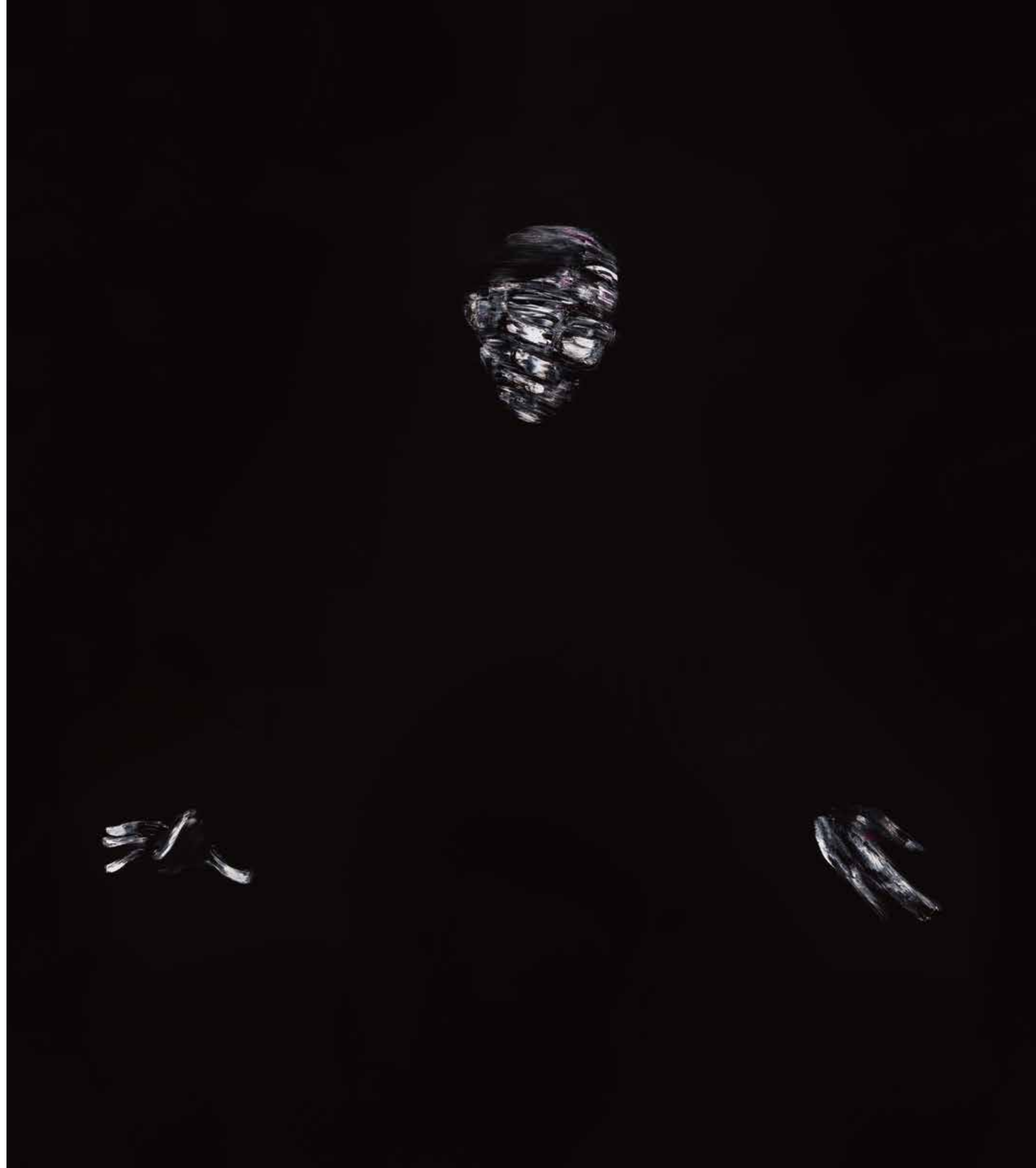
pp. 82–84 *Il Grande Sacrificio*, 2019,  
oil on poplar panel, 205 × 605 cm







p. 87 *Il Grande Sacrificio*, 2019, oil on poplar panel,  
205 x 605 cm (detail, central figure)





p. 88 *Il Grande Sacrificio*, 2019, oil on poplar panel,  
205 x 605 cm (detail)

pp. 90–91 *Il Grande Sacrificio*, 2019, oil on poplar panel,  
205 x 605 cm (detail)

pp. 92–93 Exhibition view, *Il Grande Sacrificio*, 2019,  
Bramante's Sacristy, Church of Santa Maria delle Grazie,  
Milan, Italy

pp. 94–95 *Il Grande Sacrificio*, 2019, oil on poplar panel,  
205 x 605 cm (detail)

p. 97 *Il Grande Sacrificio*, 2019, oil on poplar panel,  
205 x 605 cm (detail)

pp. 98–99 Exhibition view, *Il Grande Sacrificio*, 2019,  
Bramante's Sacristy, Church of Santa Maria delle Grazie,  
Milan, Italy













p. 101 *Il Grande Sacrificio*, 2019,  
oil on poplar panel, 205 × 605 cm (detail)

pp. 102–103 *Il Grande Sacrificio*, 2019,  
oil on poplar panel, 205 × 605 cm (detail)

pp. 104–105 *Il Grande Sacrificio*, 2019,  
oil on poplar panel, 205 × 605 cm (detail)

pp. 106–107 Exhibition view, *Il Grande Sacrificio*, 2019,  
Bramante's Sacristy, Church of Santa Maria delle Grazie,  
Milan, Italy

pp. 108–109 Exhibition view, *Il Grande Sacrificio*, 2019,  
Bramante's Sacristy, Church of Santa Maria delle Grazie,  
Milan, Italy















pp. 110–111 *Nell'orto degli ulivi*, 2017,  
oil on panel, 85 × 82.5 cm (detail)

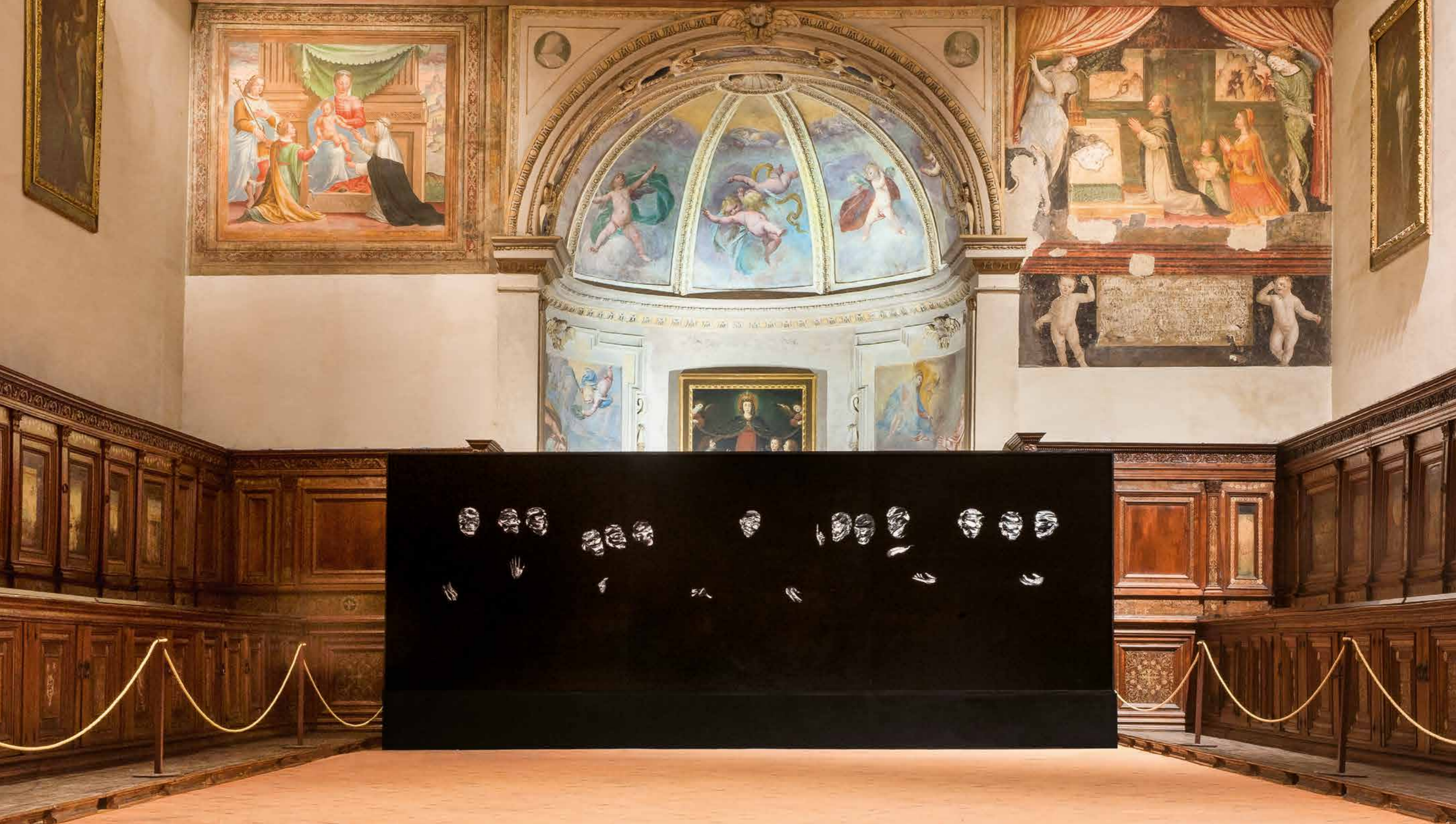
p. 113 *Nell'orto degli ulivi*, 2017,  
oil on panel, 85 × 82.5 cm

pp. 114–115 Exhibition view, *Il Grande Sacrificio*, 2019,  
Bramante's Sacristy, Church of Santa Maria delle Grazie,  
Milan, Italy

pp. 116–117 Exhibition view, *Il Grande Sacrificio*, 2019,  
Bramante's Sacristy, Church of Santa Maria delle Grazie,  
Milan, Italy









p. 121 *Nell'orto degli ulivi*, 2018,  
oil on poplar panel, 130 × 100 cm (detail)

p. 122 *Nell'orto degli ulivi*, 2018,  
oil on poplar panel, 130 × 100 cm

p. 124 Rembrandt, *Self Portrait at the Age of 63*, 1669,  
oil on canvas, 86 × 70.5 cm, The National Gallery,  
London, United Kingdom

p. 125 *Ritratto 270418*, 2018,  
oil on canvas, 120 × 100 cm

## La Misericordia

*chi si protende a chi*

*nel buio della misericordia  
o sua luce o controluce raccolta  
da tutte le luci di qui?*

*il sofferente all'angelo  
o lui il gesto e annuncio del cielo  
si precipita giù*

*a me*

*dove non c'è più*

*niente se non supplica, supplica  
d'uomo cadente?*

*chi il protagonista?*

*chi vince il perenne  
denti di nulla, oscuro*

*antagonista*

*dimmi pittore o dipingi ti scongiuro chi  
rende il buio della storia  
scena*

*e non solo spreco, scoria:  
il cielo che si rompe in aiuto  
o io, chi  
a terra chiede così sperduto?*

*dismisura di Dio, spaccatura  
del cuore*

*nel buio il viso le mani -*

*o tu, misericordia, fornace segreta  
della luce, vulcano di vulcani*

Mark Gisbourne

## La festa spettrale: sulle rovine della pittura

(L'arte di Lorenzo Puglisi)


Ogni confronto con le condizioni materiali originarie di oggetti creati in un passato lontano è generalmente gravato dall'incertezza, perché senza testimonianze concrete ogni cosa diventa in definitiva soltanto un'interpretazione di seconda mano. Le connessioni che rimangono sono parziali e documentaristiche, nel migliore dei casi intuitive ed entusiastiche, nel peggiore dei casi sono solo speculazioni controverse<sup>1</sup>. E se le residue informazioni materiali che ci pervengono dal passato non sono che le tracce di una realtà precedente, questo è particolarmente vero per un capolavoro come l'*Ultima cena* di Leonardo, che fu dichiarata rovina materiale già nei decenni immediatamente successivi alla sua creazione<sup>2</sup>. Potremmo quindi interrogarci sul significato attribuito oggi a "rovina", e questo ha un'immediata attinenza con l'opera di Lorenzo Puglisi, il cui confronto con i maestri del passato si configura come una presenza spettrale rigenerante<sup>3</sup>. Nel contempo, l'idea di rovina ha acquistato oggi un'autonomia propria, perché, se le incertezze compositive e iconografiche sull'intenzione originaria restano numerose - quelle che riguardano le istanze narrative e/o i diversi livelli temporali raffigurati nell'*Ultima cena* -, permane un continuo e disgregato stato di apertura. L'espressione "sulle rovine della pittura" quindi contempla sia la rovina, sia le condizioni speculative dell'intenzione originaria. I dipinti di Puglisi che si rifanno all'*Ultima cena* di Leonardo, come quelli incentrati su Caravaggio e su altri artisti del passato, intendono tanto riflettere sull'estetica della rovina, quanto esplorare l'intenzionalità dietro l'originale che è fonte della sua ispirazione<sup>4</sup>.

Se prendiamo in esame i dipinti di Puglisi e l'estetica delle rovine, osserviamo che una sintesi collega i referenti a una riscoperta scientifica della rovina quale forma rappresentativa del Rinascimento, e che anche nei secoli successivi vi sono correnti tendenti a rappresentare le rovine come frammento e traccia<sup>5</sup>. Nel corso della storia, l'estetica delle rovine abbraccia nuovi aspetti della frammentazione e della traccia, ma tali aspetti non possono essere facilmente definiti ricorrendo a un convenzionale studio del tutto e della parte, o persino identificandoli con oggetti disseppepelli materialmente o psichicamente quali eloquenti artefatti archeologici della perdita temporale<sup>6</sup>. Un frammento, una traccia, una rovina, può rivelare un'autonomia sufficiente a se stessa, paradossale, eppure unica. È questo quanto intendeva il filosofo tedesco Friedrich Schlegel, quando scriveva: «Un frammento, come una piccola opera d'arte, deve essere completamente separato dal mondo circostante e compiuto in se stesso come un riccio»<sup>7</sup>. La dialettica argomentativa del frammento e della traccia, dell'espressione attraverso l'apparizione spettrale, è centrale per comprendere il processo artistico di Puglisi, perché i suoi dipinti fanno sì diretto riferimento agli antichi maestri, ma i riferimenti si manifestano come tracce indefinite e spettrali che emergono da un campo oscuro. Nel caso di questa mostra, l'artista si concentra sull'*Ultima cena* di Leonardo - le opere di Puglisi sono esposte nella Sagrestia del Bramante, a Santa Maria delle Grazie, nelle immediate vicinanze del capolavoro cui si riferiscono<sup>8</sup>. L'effetto pittorico è insieme quello di citazione localizzata e di dislocazione, una simultanea presenza e assenza pittorica, un referente deittico che resta un significante aperto, ma di segno indefinito<sup>9</sup>.

Un confronto con l'*Ultima cena* e con altri dipinti di Leonardo è particolarmente rilevante, ora che ricorre il cinquecentesimo anniversario della

morte dell'artista. Ma Puglisi non fa alcun tentativo di copiare il dipinto murale del grande maestro, tranne che per riprenderne un approssimativo senso della composizione. Nel *Grande Sacrificio (Ultima cena)* di Puglisi, un pannello multiplo di sei metri, vediamo soltanto una fila sincopata di teste scheletriche e mani sporadiche. Eppure le teste simili a teschi evocano un presentimento luttuoso che forse configura il significato del momento simbolico su cui si fonda l'Eucarestia (il *Maunderly* o mandato<sup>10</sup>), e lo duplica alludendo anche alle dolorose perdite subite dal dipinto parietale negli anni successivi alla sua ultimazione. Mentre *Il Grande Sacrificio* rappresenta un momento narrativo che lascia presagire l'imminente crocifissione di Cristo, esso accenna anche a un *memento mori*, o alla meditazione sulla morte spirituale e sulla distruzione temporale della materia. Il fatto che le figure siano poste più in alto nello spazio sembra suggerire la volontà di esplorare e precisare la complessità dei plurimi livelli temporali attribuita all'originale, l'ambiguità e i diversi momenti narrativi dibattuti a proposito dei contenuti dipinti e delle letture dell'*Ultima cena* leonardesca<sup>11</sup>. Eppure ciò che vediamo non è tanto una nuova interpretazione iconografica che si aggiunge alle ricerche scientifiche già esistenti, quanto un senso di spiazzamento materiale e un discorso visuale sulla rovina e sul frammento. E vi è anche una trasgressione dell'iconografia convenzionale tramite il sottile riallineamento delle teste, resa ancora più evidente dall'apparente casualità nella scelta dei gesti delle mani. La mano traditrice di Giuda Iscariota, quella sinistra, non è dipinta (quarta testa e mano da sinistra), mentre, appena abbozzata in una contrazione, è visibile la mano destra che una volta stringeva la borsa con i danari (come si vede nell'originale). È evidente quindi che l'artista sia meno interessato alle convenzioni della narrazione pittorica e più interessato alla "spetttralizzazione" dei residui della rappresentazione materiale. Ogni





testa è ridotta a scheletro, e non abbiamo più l'impressione di un volto visto di profilo, di tre quarti, o frontalmente. Ogni referente figurativo è ridotto al minimo, così esse mantengono soltanto la loro posizione generica all'interno di un campo oscuro denso e inaccessibile. La ripartizione leonardesca in quattro gruppi di tre figure rimane, ma i contenuti interattivi riconoscibili nell'originale vengono tralasciati per esistere nell'occhio dello spettatore come un inventario di aspetti frammentari<sup>12</sup>.

I raggruppamenti sono elaborati come singoli dipinti e fanno spesso riferimento a una delle versioni più ridotte del *Grande Sacrificio*, dove quelli che prendiamo per caratteri generici sono individuati più chiaramente. Per esempio il gruppo di apostoli (Matteo, Giuda Taddeo e Simone) all'estrema destra dell'*Ultima cena* appare come un gruppo di fantasmi disincarnati e di entità costituite d'impasto. Il contrasto creato dalla giustapposizione fra il lavoro fatto a pennello, a coltello o con la spatola, e il nero opaco dello sfondo monocromatico sottolinea ulteriormente la loro natura apparizionale; i gesti delle mani mutano all'interno delle varie versioni del tema in esame, eseguite in periodi diversi. L'attenzione è focalizzata primariamente sugli estremi monocromatici del nero e del bianco, colori non-colori che esistono al di fuori dello spettro visibile; nella versione a cui ci riferiamo tocchi di colore circoscritti appaiono intorno all'orbita e al sopracciglio di Taddeo. Ma non è sempre così, e se il tema e il centro d'attenzione possono in questo caso essere messi in relazione con l'*Ultima cena* di Leonardo, il clima emozionale che si individua nel dipinto è nettamente barocco<sup>13</sup>. Lo sfumato di Leonardo diviene più tardi l'ombra e l'oscurità<sup>14</sup> teatrale e metaforica del Barocco - il chiaroscuro -, cioè si va dall'opacità velata e dal passaggio della profondità visiva al nulla di un tenebroso oblio<sup>15</sup>. La traduzione dell'*Ultima cena* in una serie frammentata di rovine e di

tracce scrostate assolve un altro scopo: allude indirettamente alle numerose cristofanie successive alla resurrezione riferite dalla narrativa cristiana, come l'episodio «Noli me tangere» nell'orto prossimo al sepolcro, le apparizioni sulla strada di Emmaus e più tardi durante la cena in quel luogo, quelle agli apostoli e all'incredulo Tommaso, l'Ascensione e l'arrivo del Paraclito, così come altre successive rivelazioni apostoliche<sup>16</sup>. Al contempo la trasposizione rafforza l'esegesi dell'apparizione presente nella letteratura cristiana. L'intenzione pittorica di Puglisi non è però ampliare tale narrazione, ma piuttosto attingere dalla sua descrizione spettrale - e le apparizioni mistiche esercitano un ruolo semi-liturgico entro la fede e la rivelazione cristiane<sup>17</sup>.

Il ruolo dell'oscurità e del buio insieme con l'apparenza spettrale e l'oblio materializzato sono considerazioni assiomatiche nei dipinti di Puglisi. Eppure il suo attaccamento al Barocco e all'estetica delle rovine è in netto contrasto con il significato e con le intenzioni correnti nell'epoca coeva. Perché l'oscurità e il chiaroscuro, sia che fossero veicolati teatralmente o mostrati come presunta immanenza, nel Seicento erano ampiamente legati al tenebrismo dei caravaggisti e alla tendenza verso il realismo narrativo<sup>18</sup>. Nella tecnica espressiva di Puglisi - brevi passaggi di colore e piattezza opaca - si rileva anche una marcata differenza rispetto ai procedimenti artistici relativi alla stesura del colore e alla finitura pittorica tipici del Barocco. I dipinti di Puglisi rappresentano teste e mani escoriate riferendosi solo vagamente ai luoghi-chiave dell'identità del volto e dell'espressione gestuale, e nello stesso tempo mettono in parodia una convenzione delle botteghe barocche mascherando monocromaticamente le parti che comunemente venivano affidate agli aiutanti di bottega<sup>19</sup>. Le zone "escoriate" nei dipinti dell'artista si richiamano alle più recenti interpretazioni di "rovina" e si allontanano inten-

zionalmente dalle seicentesche allusioni alle rovine che si rinvergono nell'arte barocca, cioè le rappresentazioni del capriccio eccentrico e/o del pittoresco. Visto però che Francisco Goya è uno dei suoi pittori più amati, dobbiamo notare che Puglisi, nella sua predilezione per l'oscurità, condivide un'affinità meditativa con l'artista spagnolo, le cui pitture nere hanno un simile aspetto macabro e spettrale<sup>20</sup>. Diversamente, l'uso e il concetto contemporaneo che definisce l'estetica della rovina esprime simultaneamente sia lo sfascio psichico che quello materiale, il degrado entropico e quello della decomposizione, la reliquia, la traccia residua e l'avanzo, una condizione contemporanea di rovina culturale ed emozionale, condizione incatenata a una liminalità e un'ambiguità opache, ai sogni falliti della modernità<sup>21</sup>.

Una certa inflessione, una sorta di parallelismo monadico, collega la pratica artistica di Puglisi all'arte del Seicento, una personale sensibilità per le tendenze estetiche coesistenti che induce l'artista a coniugare in termini contemporanei il proprio lavoro con aspetti del Barocco<sup>22</sup>. Questo sorprende poco, se teniamo conto che Puglisi vive a Bologna, la città del Carracci e di altri famosi maestri (Domenichino, Reni, Lanfranco ed altri), gli artisti che importarono lo stile barocco a Roma nell'ultimo decennio del Cinquecento<sup>23</sup>. Oggi vediamo in loro i progenitori del Barocco italiano, gli artisti che furono fondamentali per lo sviluppo delle sue caratteristiche predominanti<sup>24</sup>. Tuttavia il maestro barocco a cui Puglisi è stato più frequentemente accostato negli ultimi anni è il contro-verso Caravaggio, autore di dipinti realistici particolarmente incisivi. Mentre il maestro del Rinascimento, Leonardo, rimane per l'artista un riferimento continuo e persistente, troviamo che molti suoi dipinti spettrali siano direttamente influenzati da famosi capolavori di Caravaggio<sup>25</sup>. Come osservato in precedenza, non possiamo dire che l'uso espressivo dei materiali artistici adottato da

Puglisi sia simile a quello barocco, assolutamente no, ma come egli attinge dai soggetti leonardeschi, così attinge da scene di eventi spirituali, metafisici o apparizionali raffigurate intensamente da Caravaggio. Opere del maestro lombardo come *Le sette opere di misericordia* (1607) e *San Matteo e l'angelo* (1602) sono dipinti che Puglisi ha spesso evocato per le frammentate tracce deitiche e per il *punctum*, così frequente da costituire la cifra dell'artista<sup>30</sup>. Per poter identificare le allusioni ai dipinti di Caravaggio l'osservatore deve però avere una conoscenza visuale approfondita e familiarità con gli originali. Ma questo è il punto, perché i tentativi dell'artista sono i fantasmi di un contesto e di un significato originali, rovine ontologiche o schegge presentate in una condizione di realtà irrecoverabile. Il fatto che celebriamo i capolavori citati non fa altro che promuovere ulteriormente lo stato di vestigio escatologico che è centrale per l'appropriazione di fonti famose operata da Puglisi.

Il ritratto della testa è una costante tematica nell'opera di Puglisi, eppure i suoi dipinti minano in modo incontrovertibile il primo principio della ritrattistica, precisamente quello che postula la presenza di un modello identificabile.



Riguardo alla sua idea del ritratto, ci sembra di rinvenire un'affinità pittorica con i ritratti di Francis Bacon, i cui modelli sono in egual misura difficili da identificare. Sotto questo aspetto essi condividono una certa estetica esistenziale ridotta e la presenza spettrale. A un diverso livello, di fronte alle teste disincarnate di Puglisi, che simili a teschi emergono da un vuoto non specificato, abbiamo la persistente impressione di essere parte di fantastiche apparizioni cosmologiche – la materia del cinema fantasy o gli spettri della fantascienza. Se l'*Ultima cena* di Leonardo e le opere di Caravaggio forniscono dei modelli accessibili, le presenze fantastiche nei ritratti delle teste di Puglisi sembrano piuttosto aforismi decapitati, anche se siamo consapevoli che si riferiscono a ritratti ben noti. Perché ogni segno espressivo è come una frattura che ribadisce una presenza assertiva e una negazione discorsiva. Le teste ritratte si presentano come semplici fatti e artefatti, frammenti completi; ammettendo dunque la concezione del frammento di Schlegel, esprimono paradossalmente una sorta di incompletezza completa. Confrontarsi oggi con l'*Ultima cena*, i cui contenuti figurativi divennero sgretolati fantasmi dall'identità iconografica offuscata, induce a riflettere su un'opera che venne considerata una

rovina già alla sua epoca. Perché la rovina estetica è nella percezione odierna una pluralità complessa di frammenti, un palinsesto, una traccia o una reliquia, un "informe" amorfo o un'assenza di forma che si trasforma sempre più in un emblema della modernità e del suo declino<sup>37</sup>. La natura espressiva della rovina estetica non è più un'allusione alle emozioni derivate da impulsi sensuali o sensoriali, nostalgia, o meditazioni poetiche su una perdita introspettiva o accidentale; è un errore analizzare i dipinti di Lorenzo Puglisi in termini emotivi di questo tipo. I dipinti essenziali di Puglisi si confrontano con i resti e le tracce residue, le memorie delle "ombre" della pittura, il fantasma e le possibilità alternative che ci prospetta oggi la pittura. Eppure in un senso piuttosto diverso l'artista va a toccare l'infinita infinitezza della pittura, un mezzo espressivo che cinquant'anni fa si voleva relegare nel compianto e nel cimitero della storia. L'artista presenta le ossa nude della pittura, forse ancora più eloquenti della pittura delle ossa nude. L'incontro con la "festa spettrale" di Puglisi ci apre il varco verso un passato che sembra ripresentarsi come in un'eterna ripetizione, perché la pittura termina con l'inizio, e sembra che misteriosamente i suoi inizi diventino i suoi ultimi fini.

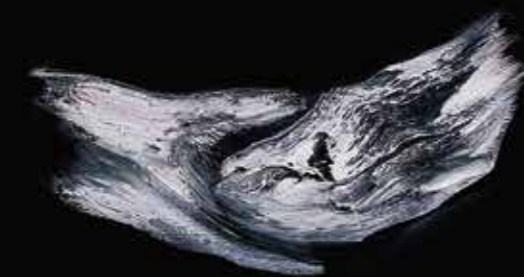
#### NOTE

<sup>1</sup> Per una rassegna documentaria sugli studi relativi all'*Ultima Cena* di Leonardo da Vinci a Santa Maria delle Grazie vedi Leo Steinberg, *Leonardo's Incessant Last Supper*, Zone Books, New York 2001.

<sup>2</sup> Nel 1568 Giorgio Vasari riferendosi al *Cenacolo* lo definisce «una macchia sfocata» e Giovanni Battista Armenini (che lo vide intorno al 1540) «mezo guasto», *De' veri precetti della pittura*, Francesco Tebaldini, Ravenna 1587, III, p. 172. Dell'opera Paolo Lomazzo riferisce: «Come hoggidi si vede [...] la pittura sia rovinata tutta», *Trattato dell'arte della pittura*, Paolo Gottardo Pontio, Milano 1584, p. 51; citati in Steinberg 2001, p. 26.

<sup>3</sup> Per un'approfondita lettura spettrale dei dipinti di Puglisi vedi Mark Gisbourne, *Fantasma nel vuoto (I dipinti di Lorenzo Puglisi)*, in *Lorenzo Puglisi 15-18*, cat. mostra (Studio Guastalla Arte Moderna e Contemporanea, Milano), Prearo Editore, Milano 2018, pp. 21-28.

<sup>4</sup> Mark Gisbourne, *From the Shades to the Shadows*, in *Omar Galliani - Lorenzo Puglisi, Caravaggio, la verità nel buio*, cat. mostra (Cappella dell'Incoronata, Palermo; Pio Monte della Misericordia, Napoli) a cura di Raffaella Resch e Maria Savarese, ad est dell'equatore, Napoli 2016, pp. 29-45.







<sup>5</sup> Andrew Hui, «The Rebirth of Ruins» in *The Poetics of Ruins in Renaissance Literature*, Fordham University Press, New York 2016, pp. 52–88.

<sup>6</sup> Robert Ginsberg, «The Ruin as Form», «The Ruin as Aesthetic Experience» e «Theories of Ruin» in *The Aesthetics of Ruins*, Rodopi, Amsterdam 2004, pp. 15–32, 155–172, 315–334.

<sup>7</sup> Friedrich Schlegel, *Philosophical Fragments*, frammento 206 (*Athenaeum Fragments*), trad. di Peter Firchow, University of Minnesota Press, Minneapolis and London 1998, p. 45; (trad. it. *Frammenti critici e poetici*, Einaudi, Torino 1998). È da notare che Schlegel è il filosofo che coniò il termine letterario “romanticismo”.

<sup>8</sup> La sagrestia e l'abside furono costruite negli anni 1492-1499 da uno dei maggiori maestri del Rinascimento, Donato Bramante (1444-1514), architetto di corte del reggente del Ducato di Milano, Ludovico Sforza detto il Moro (1452-1508), vedi *Bramante e la sua cerchia a Milano e in Lombardia 1480-1500*, cat. mostra (Galleria Gruppo Credito Valtellinese, Refettorio delle Stelline, Milano) a cura di Luciano Patetta, Skira, Milano 2001.

<sup>9</sup> Vale a dire che ciò che è significato non è sempre evidente allo spettatore; per una trattazione sulla deissi vedi Charles Sander Pierce, *On the Nature of Signs*, in Id., *Peirce on Signs: Writings on Semiotic*, a cura di James Hoopes, The University of Carolina Press, Chapel Hill, NC, 1991, pp. 141–143.

<sup>10</sup> Il giovedì santo è chiamato in inglese anche “Maundy Thursday”, N.d.T.

<sup>11</sup> È in corso fra gli studiosi una discussione sull'unità temporale del momento biblico narrato nell'*Ultima cena* di Leonardo, cioè se si tratta della precisa rappresentazione dell'episodio relativo a Giuda «Ed egli rispose: colui che ha intinto con me la mano nel piatto, quello mi tradirà» (Matteo 26:23), o se l'artista ha scelto di dipingere i plurimi e distinti momenti relativi alle reazioni dei singoli discepoli. Per una rassegna sui diversi punti di vista vedi Steinberg 2001, «The Moment», pp. 19–29.

<sup>12</sup> Come osservato, il gruppo che va dall'estrema sinistra verso destra è composto da Bartolomeo, Giacomo il Minore e Andrea; alla loro destra e a sinistra di Cristo si trovano Giuda, Pietro e Giovanni, a destra di Cristo c'è Tommaso, Giacomo il Maggiore e Filippo, poi Matteo, Taddeo e Simone; vedi Steinberg 2001, appendice, s.n.p.

<sup>13</sup> «A me ha toccato moltissimo la questione dell'oscurità nella pittura seicentesca», in *Conversazione tra Bruno Corà e Lorenzo Puglisi*, in *Lorenzo Puglisi*, Museo del Territorio Biellese, 2014, s.n.p.

<sup>14</sup> Nel testo originale: “shades and shadow”, N.d.T.

<sup>15</sup> Vi è un doppio significato in “shade” [ombra]: nell'accezione di “shadow of death” [ombra della morte] ha anche il connotato di “apparizione”, perché le “ombre” sono i mitologici spiriti o spettri dei morti nell'oltretomba; essi compaiono con questo appellativo per la prima volta nell'*Odissea* di Omero (libro XI), poi di nuovo, indicati con il termine in volgare “ombra” (latino: *umbra*), nella *Divina commedia* di Dante. Vedi Sarah Iles Johnson, *Working Overtime in the Afterlife, or, No Rest for the Virtuous*, in *Heavenly Realms and Earthly Realities in Late Antique Religions*, a cura di

Ra'anan Boustan e Anette Yushiko Reed, Cambridge University Press, Cambridge 2004, pp. 85–102.

<sup>16</sup> Fonti bibliche: Giovanni 20:17, 20:29; Luca 24:13-35; Matteo 28:19; Atti 2:1-31.

<sup>17</sup> Kevin Orlin Johnson, *Apparitions: Mystic Phenomena and What They Mean*, Pangæus Press, Dallas 1998.

<sup>18</sup> I numerosi seguaci di Caravaggio erano chiamati “caravaggisti”, per comprenderli meglio si può prendere in esame uno dei primi discepoli dell'artista a Roma, vedi *Valentin de Boulogne – Beyond Caravaggio*, cat. mostra (Museum of Metropolitan Art, New York; Musée du Louvre, Parigi) a cura di Annick Lemoine e Keith Christiansen, London e New Haven 2016.

<sup>19</sup> Nel Seicento, nelle botteghe più grandi era consuetudine che il maestro dipingesse la testa e le mani dei ritratti, mentre i panneggi e altri particolari venivano eseguiti dagli aiutanti, vedi *Inventions of the Studio, Renaissance to Romanticism*, a cura di Michael Cole e Mary Pardo, The University of North Carolina Press, Chapel Hill, NC, 2005.

<sup>20</sup> Anche le “pitture nere” di Francisco Goya (1746-1828) erano, come l'*Ultima cena* di Leonardo, opere murali; esse furono eseguite fra il 1820 e il 1823 sui muri della casa che l'artista aveva acquistato a Carabanchal nel 1819. Vedi Juan Jose Junquera, *The Black Paintings of Goya*, Scala, London 1999.

<sup>21</sup> *Ruins (Documents of Contemporary Art)*, a cura di Brian Dilton, Whitechapel Gallery, London 2011. L'antologia contiene opere artistiche e saggi che indagano i diversi punti di vista relativi all'estetica delle rovine nella cultura odierna. Vedi anche *Destruction (Documents of Contemporary Art)*, a cura di Sveri Spieker, Whitechapel Gallery, London 2017.

<sup>22</sup> Gilles Deleuze, «What is Baroque?» in *The Fold: Leibniz and the Baroque*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1992, pp. 27–38; (trad. it. *La piega. Leibniz e il Barocco*, Einaudi, Torino 2004).

<sup>23</sup> Annibale (1560-1609), il fratello di Agostino (1557-1602) e il cugino di Ludovico Caracci (1555-1619) fondarono nel 1582 l'Accademia degli Incamminati dando un forte impulso allo stile del Barocco italiano. Vedi *La scuola dei Carracci. I seguaci di Annibale e Agostino*, a cura di Emilio Negro e Massimo Pironcini, Artioli, Modena 1995.

<sup>24</sup> *Captured Emotions: Baroque Painting in Bologna 1575-1725*, cat. mostra (J. Paul Getty Museum, Los Angeles) a cura di Andreas Henning e Scott Schaefer, Getty Publications, New York 2008.

<sup>25</sup> Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610); per riproduzioni accurate e dettagliate vedi Sebastian Schütze, *Caravaggio: Complete Works*, Taschen, Köln 2017.

<sup>26</sup> Il *punctum* è in un'immagine quell'elemento accidentale e intenso che sollecita emotivamente lo spettatore; è una ferita (puntura) visuale che si distingue dallo *studium*, che invece ne costituisce l'aspetto storico e culturale, vedi Roland Barthes, *Camera Lucida*, London 1981; (trad. it. *La camera chiara*, Einaudi, Torino 2003).

<sup>27</sup> Vedi «Base Materialism» in Yves-Alain Bois e Rosalind Krauss *Formless: A User's Guide*, Zone Books, New York 1997, pp. 43–86.

p. 126 *Ritratto 270615*, 2015, oil on canvas, 70 × 50 cm

p. 128 *Ritratto 130915*, 2015, oil on canvas, 120 × 100 cm (detail)

p. 129 *Ritratto 130915*, 2015, oil on canvas, 120 × 100 cm

p. 131 *Ritratto 101117*, 2017, oil on canvas, 40 × 30 cm

p. 135 *Il Grande Sacrificio*, 2019, oil on poplar panel, 205 × 605 cm (detail)

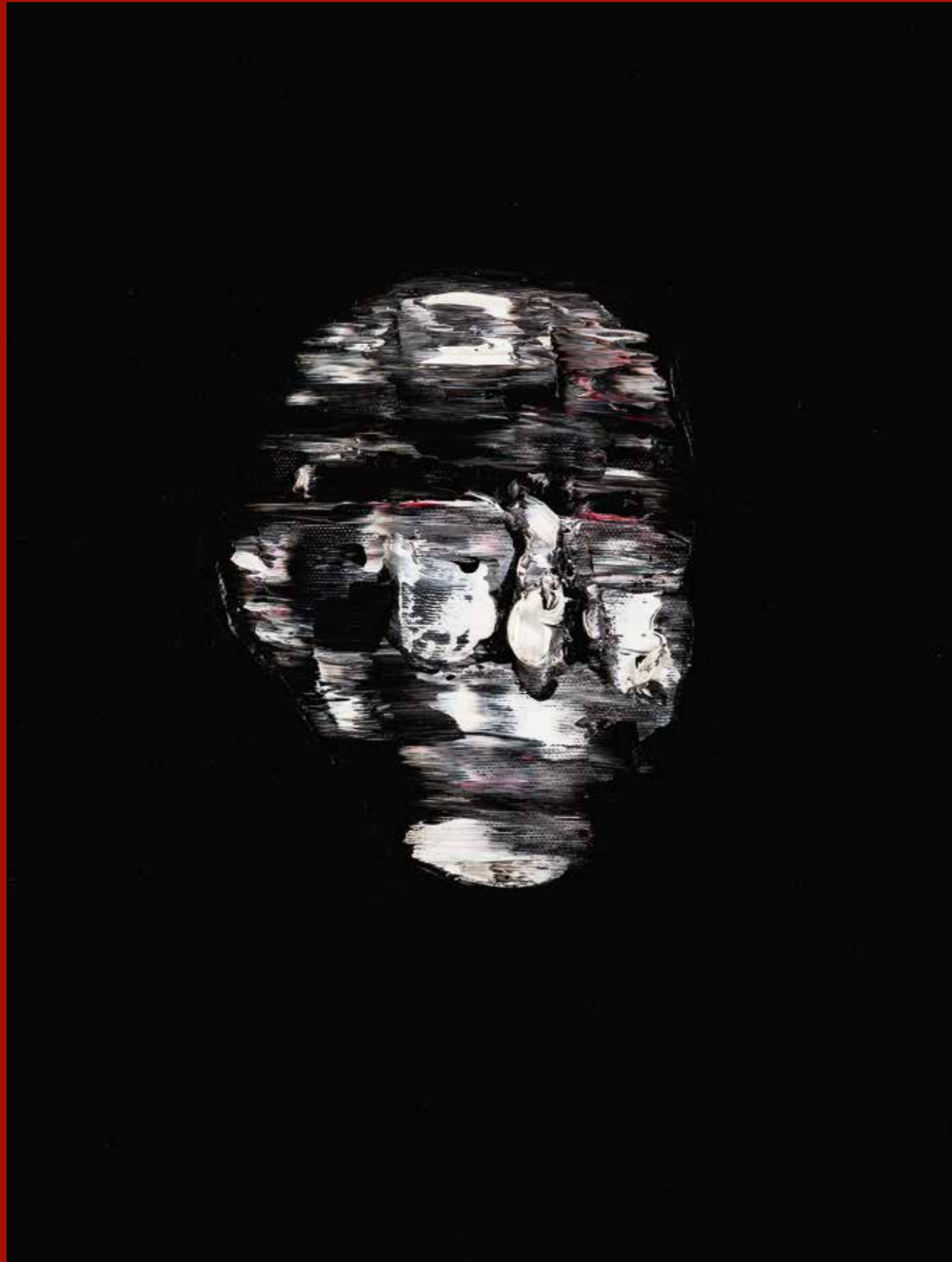
p. 137 *Ritratto 180615*, 2015, oil on canvas, 40 × 30 cm

p. 138 *Ritratto 191115*, 2015, oil on canvas, 120 × 100 cm

pp. 140–141 Exhibition view, *Caravaggio: La verità nel buio*, 2016, Church and Coronation Chapel, Riso Museum, Palermo, Italy

p. 142 *Natività*, 2016, oil on canvas, 300 × 200 cm

p. 143 Caravaggio, *Nativity with St. Francis and St. Lawrence*, 1609, oil on canvas, 268 × 197 cm, stolen from St. Lawrence Oratory, Palermo, Italy, in 1969



Giovanni Gazzaneo

## Lorenzo Puglisi Neri orizzonti e bagliori di infinito

*Dal momento che si ha nell'anima un punto di eternità, non rimane più nulla da fare se non presercarlo, perché cresca da sé come un seme.*

Simone Weil, *L'ombra e la grazia*

*Tutta la varietà, tutta la delizia, tutta la bellezza della vita è composta di luce e ombra.*

Lev Tolstoj, *Anna Karenina*

Il nero è assoluto. È culla dell'origine e regno delle tenebre, orizzonte della vita e della morte. Il massimo delle possibilità e il nulla, dove inizio e fine coincidono. In questa coincidenza tutto accade. Lorenzo Puglisi è affascinato dal nero. Nel colore impenetrabile che nega visione e forma sono concepite tutte le sue opere. Perché il nero si faccia grembo, fremito di luce, aurora di un nuovo inizio. Inizio che trova le sue radici nell'arte dei grandi maestri, da Leonardo a Caravaggio passando per Bacon. Nella sua ricerca Puglisi accoglie la storia dell'arte non attraverso la perfezione della compiutezza formale, ma offrendoci un'immagine aperta, libera di giocare nelle polarità del bianco e del nero, trasparente purezza e oscura opacità, in un dinamismo che non conosce fine. Dove il nero non è solo orizzonte, tanto meno cornice o spazio da riempire: è sostanza stessa dell'opera. Dalle tenebre emerge la presenza, una presenza che da quel nero è sostenuta e in quel nero prende vita: bagliori di luce, scaglie di pittura densa e fremente, come in perpetuo movimento. I miti delle antiche civiltà, il racconto biblico della Genesi, le moderne scoperte scientifiche concordano nel vedere l'origine avvolta nelle tenebre, come il grembo della partorientente custodisce la vita. Il nero invoca la luce.

Puglisi quando crea un'opera ci offre sempre una duplice visione: l'opera in sé e il capolavoro a cui rimanda. La sua arte è relazione. E questo gioco di presenza e assenza è il vero soggetto, in qualche modo inafferrabile, dei suoi lavori. Il suo dipingere essenziale, ridotto a volti e mani, si risolve in tensione vitale di visione e memoria. L'oblio dell'oscurità, il muro invalicabile, e lo svelamento della luce. Un evocare e insieme un custodire che coinvolgono lo sguardo dell'artista e di colui che contempla. In fondo cosa ci portiamo dentro dei capolavori che amiamo? Forse solo dei bagliori di luce... Ecco allora il perché della sua pittura rarefatta, concentrata su ciò che resta di essenziale, come una traccia, meglio come una stella, la cui luce ci giunge da un passato lontano eppure è in grado di indicarci la direzione del cammino. Il senso dell'arte è anche la capacità di custodire: fare propria la storia perché la storia possa generare novità. E il linguaggio di Puglisi fondato sull'analogia vale per l'arte e vale per la vita. Osserva il filosofo Douglas Hofstadter: «L'analogia è la macchina che ci permette di usare il nostro passato per orientarci nel presente. Attraverso milioni di analogie lungo tutto il corso delle nostre vite, costruiamo migliaia di categorie robuste e flessibili; attraverso veloci analogie fatte in frazioni di secondo recuperiamo le categorie appropriate, basandoci su indizi impercettibili che rivelano quello che conta e quello che non conta in una situazione. Così sopravviviamo nel mondo, così comprendiamo il mondo, e così assaporiamo il mondo»<sup>1</sup>.

L'artista non ci offre una forma definitiva ma il generarsi della forma, che è poi il senso di questo contemplare il passato: l'opera non è morta, l'opera è viva, è feconda e il suo splendore attraversa i secoli e continua a illuminare gli uomini e il tempo. Uno splendore che si fa abbagliante in un'icona come *l'Ultima cena* di Leonardo. A lei Puglisi ha voluto dedicare *Il Grande Sacrificio*, l'opera

più imponente da lui realizzata finora. Afferma il poeta Davide Rondoni: «*Il Grande Sacrificio* nasce come doppia sfida. Perché dialoga con un capolavoro, e soprattutto perché da lì muove, sfidando ogni oscurità possibile – quella della vanità del sacrificio, come quella della vanità del tutto, compresa l'arte intera – per far emergere poco più di un segno, poco meno di un disegno o rilievo. Insomma, quasi balbettando da un nuovo sempre più estremo inizio»<sup>2</sup>.

Gli apostoli del maestro del *Cenacolo* sono ritratti di uomini veri, colti in un vortice di emozioni e pensieri per l'annuncio inaspettato del tradimento, che si accompagna al miracolo più grande, l'offerta d'amore e di vita di Cristo nella consacrazione del pane e del vino. Nella visione aurorale delle tredici figure, Puglisi ci restituisce volti e mani di luce: trasfigurati formano uno spartito ideale o forse una costellazione. I volti del *Grande Sacrificio* sono l'ultima tappa del lungo percorso che è all'origine dell'arte di Puglisi: tutto comincia con il ciclo dei ritratti, che non sono mai colti nella fissità dell'istante. Non ci sono contorni su cui soffermarsi, occhi su cui concentrare lo sguardo, un'espressione che escluda le altre. I volti plasmati nella luce, che è movimento, esprimono il nostro essere in divenire e insieme l'interiorità come bagliore, che è poi l'intimo di noi stessi, la levità e la potenza del respiro. L'arte è riconoscersi.

Dice Puglisi: «Nel *Cenacolo* il movimento delle figure degli apostoli e la mimica dei loro volti manifesta il turbinio interiore che l'essere umano costantemente vive, in forte contrasto con la figura centrale di Gesù. La sua delicata forza e la sua tranquillità spiccano come un'apparizione nuova: una triangolazione vibrante tra le mani – una rivolta verso il basso, l'altra verso l'alto – e il volto consapevole, triangolazione che forma una figura solida, saldamente poggiata alla terra e contemporaneamente in contatto con il cielo. Dalla visione di questa immagine così forte, densa di un mistero che mi è solo dato di intuire,



è scaturito il reiterato tentativo di raffigurare *Il Grande Sacrificio* solo con le parti anatomiche in cui più intensamente si manifesta la vita: le mani e i volti, interamente immersi nell’oscurità dell’inconoscibile. Il grande sacrificio, che è stato compiuto da Cristo nell’offerta cosciente della sua vita, è il grande sacrificio proposto all’uomo, perché possa farlo proprio, anche solo per qualche istante. Questo è un lavoro che porto avanti da quasi cinque anni perché il risultato non è mai adeguato né soddisfacente»<sup>3</sup>.

Un “reiterato tentativo” che abbraccia altri grandi capolavori dove l’evento sacro è soggetto e manifestazione: la *Natività*, *Matteo e l’angelo*, *La Misericordia* nascono dalla contemplazione di Caravaggio; la *Crocifissione* guarda sia a Velázquez che a Rubens, *Nell’orto degli ulivi* ha la sua sorgente in una piccola opera di Goya. E la bellezza assoluta delle opere da cui è “sedotto”, come ama dire, ci viene restituita come radiografia di luce. Racconta Puglisi: «Quando entrai nella chiesa del Pio Monte a Napoli, e vidi il Caravaggio delle *Sette opere di misericordia*, l’impressione istantanea è stata quella di una linea: c’era una sorta di S di luce – delineata tra la testa dell’angelo, la sua mano, la testa dell’uomo a terra, il piede – che è poi quello che ho raffigurato nell’oscurità. Quando guardiamo un’opera nel suo insieme non vediamo le singole immagini, non cogliamo tutti i dettagli: è impossibile per l’occhio e il cervello umano. Ecco perché cerco uno sguardo che mi auguro colga l’essenziale della rappresentazione, come una sintesi, una concentrazione di energia visuale»<sup>4</sup>. Questa immagine percepita si sedimenta nel tempo per poi riaffiorare nell’atto della pittura: «È l’azione il vero momento significativo: in quel momento di silenzio e solitudine percepisco una sorta di distanza tra l’io e l’atto del dipingere, e in quest’azione libera da emozioni, delicata e decisa insieme, la pittura accade e una scintilla di luce,

una microparticella di vita, viene catturata da quella straordinaria possibilità che è la pittura ad olio»<sup>5</sup>.

La visione attraverso la memoria, la pittura come evento: così nascono queste mappe e partiture. Lo spirito libera e insieme concentra: il volto, il nocciolo dell’essere, il nucleo della vita. Non c’è allora alcuna volontà di scarnificare o di smembrare il soggetto, quanto piuttosto il desiderio mai appagato di andare nel profondo dell’opera contemplata, quasi a dissodare i semi che l’hanno generata. Questi semi originari sono luce perché espressione di una bellezza inesauribile che emerge dagli abissi della grande storia dell’arte e chiede di incarnarsi nuovamente, di generare nuovamente. Perché questo accada bisogna saper guardare nel profondo, ed è necessaria un’immersione totale nell’opera. Come l’umile pescatore di perle, Puglisi sa trattenere a lungo il respiro, sa cogliere i frammenti di luce nelle acque degli abissi, si immerge dove nessuno ad oggi aveva osato, dove tutto è silenzio. La bellezza autentica si accompagna al silenzio. Non basta vedere, per coglierla bisogna ascoltare: solo così l’essenziale si rivela e può essere percepito dal bambino e dal mistico, dall’artista e dal poeta. L’arte è un’avventura nelle profondità dell’essere. Avventura rischiosa, perché non c’è avventura senza rischio. Il rischio di perdersi, il rischio di ritrovarsi, il rischio di abbandonarsi al totalmente Altro.

Il lavoro di Puglisi prima che ricerca è visione, contemplazione, mistero (luce, certo, ma sempre in un orizzonte di tenebra), silenzio: forse è questa la ragione della predilezione per le opere a soggetto religioso, che ben si declina nell’assoluto del bianco e del nero, rivelazione e mistero.

Il rapporto fra arte e sacro, come rileva Stanislas Fumet, è all’origine dell’arte stessa, al di là di qualunque soggetto: «Chi dice che l’arte imita la natura non la conosce. Imita la creazione, l’atto di creare, riproduce il movimento del Creatore per fare come lui.

Essa cerca di assomigliare al Verbo»<sup>6</sup>. Il dono di poter creare fa dell’arte un’imitazione non del creato ma del Creatore stesso, ed è l’impronta più vera del nostro essere.

In Puglisi il soggetto è la luce stessa. Una luce raccolta e plasmata nelle sue straordinarie spatolate. Una luce lunare: riflessa, donata e accolta oltre il buio, oltre il tempo, oltre l’opera che seduce e ispira. Una luce concentrata nei punti che per Puglisi palpitano di vita: il volto, le mani, più raramente i piedi. Null’altro. In una sorta di entropia della storia dell’arte.

L’essenzialità dell’opera è anche essenzialità di colori: il fondo scuro è una miscela variabile di nero, bruno Van Dyck, terre bruciate, talvolta rosso o blu, e viene steso per successive velature; nel bianco c’è sempre del rosso. In alcune parti anatomiche può apparire una traccia del supporto sottostante, il giallo della tavola di pioppo o il bianco della tela o della carta. Tutto è concentrato, tutto punta a ciò che è originario, tutto si gioca nella categoria del necessario. È la grande lezione di Vasilij Kandinskij: «Tutti i mezzi sono sacri se sono intimamente necessari. Tutti i mezzi sono sbagliati se non sono intimamente necessari»<sup>7</sup>.

Puglisi rende sempre manifesto, con gratitudine, il suo “debito” di memoria. Anzi: è proprio la relazione originaria con il capolavoro – che continua a indagare – l’anima del suo lavoro creativo: «In questo abbraccio con la grande arte del passato la mia vita ha un respiro totalmente diverso»<sup>8</sup>. Questa sua ricerca è decisamente controcorrente: tanti contemporanei azzerano la storia partendo dall’errata convinzione che il nuovo possa nascere solo dal nulla, condizione imprescindibile per dare esclusiva espressione al solo mondo interiore dell’artista. L’arte si risolve allora tra gli estremi del “grido” e del “gioco”, della contestazione e dell’evasione. Una scelta che porta spesso ad abbracciare il nonsenso e l’illogicità e trasforma la

libertà in arbitrio. Giocando con la provocazione e con l’ironia, tra l’urlo della disperazione e della violenza e il riso del giullare e del folle, si vuole mostrare che ormai non c’è più nulla che valga perché non c’è più nulla da contemplare. Così la povertà o l’inaccessibilità dei lavori nascondono una desolante incapacità di “fare” e di dare forma e colore a un’idea e a un’emozione. Ne risultano opere che negano la contemplazione ma necessitano della comunicazione: hanno bisogno del critico di supporto o di essere accompagnate dall’esplicitazione, attraverso documentazione video o fotografica, di quel processo “creativo” che le ha originate e che dia sostegno a opere-non opere. Dice Puglisi: «Tutto ciò che è solo un’idea, tutto ciò che necessita di spiegazioni, tutto ciò che può essere facilmente rifatto da chiunque, per me semplicemente non ha senso, non ha valore, è qualcosa in cui non credo. La pittura non è un gioco»<sup>9</sup>.

In Puglisi la tensione creativa, che dà fondamento alla libertà espressiva, nasce dalla capacità di legare poli opposti: materia e spirito, tradizione e contemporaneità (nella coscienza che l’arte non è mai solo per il presente), ispirazione e mestiere. Solo quando i due poli s’incontrano si determina la vera opera d’arte, il capolavoro che sfida il tempo.

NOTE

1

<sup>[1]</sup> Douglas Richard Hofstadter e Emmanuel Sander, *Superfici ed essenze. L’analogia come cuore pulsante del pensiero*, Codice Edizioni, Torino 2015.

<sup>[2]</sup> Colloquio tra Davide Rondoni e Giovanni Gazzaneo, Milano, 20 febbraio 2019.

<sup>[3]</sup> Colloquio tra Lorenzo Puglisi e Giovanni Gazzaneo, Bologna, 17 gennaio 2019.

<sup>[4]</sup> *Ibidem*.

<sup>[5]</sup> *Ibidem*.

<sup>[6]</sup> Stanislas Fumet, *Processo all’arte*, a cura di Cecilia De Carli, Jaca Book, Milano 2003.

Fino a quella congiunzione di visibile e invisibile di cui parlava Paul Klee: «L’arte non riproduce ciò che è visibile, ma rende visibile ciò che non sempre lo è»<sup>10</sup>.

Il rapporto con la grande arte del passato è un rapporto d’amore: «Le opere da cui nascono i miei lavori sono le opere che mi hanno sedotto»<sup>11</sup>. La vera conoscenza genera amore. Puglisi è innamorato della bellezza. Nel 2002 l’allora cardinale Joseph Ratzinger scriveva: «La bellezza ferisce, ma proprio così essa richiama l’uomo al suo Destino ultimo»<sup>12</sup>. E ancora: «La vera conoscenza è essere colpiti dal dardo della bellezza che ferisce l’uomo, essere toccati dalla realtà»<sup>13</sup>. Nel linguaggio della bellezza la verità si mostra come splendore (come ci insegna san Tommaso), uno squarcio sull’aldilà che genera stupore, gratitudine, gioia... Sì, Puglisi è stato ferito dalla bellezza: le sue opere sembrano stimate di capolavori.

Lucio Fontana proponeva tagli e buchi come aperture sull’infinito, Puglisi concentra l’infinito nei suoi bagliori di luce, nei suoi volti che sembrano stelle. Nella sua poetica le “macchie” bianche, e più raramente le linee, sono aperture inattese, un invito ad andare oltre in questi suoi universi siderali. L’oscurità guida lo sguardo verso la luce: l’essenziale si offre in tutta la sua profondità,

liberamente, svincolato da qualsiasi restrizione e voluttà della forma.

Le opere di Puglisi sono la manifestazione viva dell’*a-letheia*, la verità intesa dai greci come “non nascondimento”, “disvelamento” grazie a uno sguardo che non si ferma alla superficie delle cose, al loro puro e fragile apparire, ma aspira a coglierne l’essenziale, quella luminosità che sorprendentemente appare a chi contempla. È la forza della visione di cui parla Wim Wenders: «Trovo straordinario che l’immagine, diversamente dal pensiero, non imponga alcuna opinione alle cose. In ogni operazione del pensiero è sempre implicito anche un giudizio sugli oggetti, sugli uomini, su una città o su un paesaggio. Il vedere invece trascende dalle opinioni: guardando una persona, un oggetto o il mondo noi sviluppiamo un rapporto autentico, un’attitudine sganciata da qualsiasi giudizio, in fondo percepiamo a livello puro. L’atto del vedere è percezione e verifica del reale, ovvero un fenomeno che ha a che fare con la verità, molto più del pensiero nel quale invece ci smarriamo più facilmente allontanandoci dal reale. Per me, vedere significa sempre immergersi nel mondo, pensare, invece, prenderne le distanze»<sup>14</sup>. A Puglisi piace immergersi nel mondo, il mondo delle arti.

NOTE

1

<sup>[1]</sup> Vasilij Kandinskij, *Lo spirituale nell’arte*, a cura di Elena Pontiggia, SE, Milano 2005

<sup>[2]</sup> Colloquio tra Lorenzo Puglisi e Giovanni Gazzaneo, gennaio 2019.

<sup>[3]</sup> *Ibidem*.

<sup>[4]</sup> Paul Klee, *Confessione creatrice e altri scritti*, Ab-sccondita, Milano 2016.

<sup>[5]</sup> Colloquio tra Lorenzo Puglisi e Giovanni Gazzaneo, gennaio 2019.

<sup>[6]</sup> Joseph Ratzinger, *Messaggio al XXIII Meeting per l’amicizia fra i popoli*, Rimini, 21 agosto 2002; anche

in Benedetto XVI (Joseph Ratzinger), *La Bellezza, la Chiesa*, Itaca, Castel Bolognese 2005.

2

<sup>[1]</sup> *Ibidem*.

<sup>[2]</sup> Wim Wenders, *L’atto di vedere - The act of seeing*, Ubulibri, Milano 1992.

<sup>[3]</sup> L’autore rinuncia ad indicare le pagine dei testi da cui sono tratte le citazioni, N.d.R.

## Il Grande Sacrificio

*spezzare il buio? o il pane?*

*o passare da testa a testa,  
abbacinata  
che misteriosa cena o mortale  
festa...*

*cosa passa da mano segretamente  
a mano, da cuore  
fulmineamente  
a cuore*

*l'oscuro dolore umano e  
più che umano -*

*inizia in una sera inquieta, smaniosa di  
domande,  
il grande maleficio?*

*o la speranza erompe  
sempre nel grido, sempre  
nel Suo e comune sacrificio...*



Alessandro Beltrami

## *Il Grande Sacrificio*, o della pittura come rivelazione

*Il Grande Sacrificio*, largo sei metri e alto due, esposto nella Sacrestia del Bramante di Santa Maria delle Grazie, è il più grande dipinto non solo di questa serie ma di tutta la produzione di Lorenzo Puglisi. Un muro nero da cui emerge una sequenza ritmica e fluttuante di segni bianchi in cui riconosciamo immediatamente l'eco delle teste e delle mani di Cristo e degli Apostoli dell'*Ultima cena* di Leonardo, il cui fantasma resiste aggrappato a un muro a poche decine di metri da lì.

Puglisi ha dedicato al capolavoro vinciano diverse opere, ognuna leggermente differente dall'altra come una serie di variazioni barocche su una linea di basso. È una prassi sistematica del suo lavoro: le sue tele si fondano su Caravaggio soprattutto, Velázquez e Goya (i due autori evocati da *Crocifissione* e *Nell'orto degli ulivi*, in mostra con *Il Grande Sacrificio*), Correggio, Rubens e Rembrandt... È la grande pittura.

Non bisogna fermarsi all'elemento storico dei lavori di Puglisi. Non si tratta della ripresa di un'iconografia antica secondo dinamiche citazioniste, come in un gioco postmoderno. Da questo punto di vista non esiste forse immagine tanto sfruttata quanto l'*Ultima cena* leonardesca, insieme alla *Pietà* vaticana di Michelangelo. Restando al di fuori dell'ambito delle arti visive, la cinematografia ne trabocca - da *Viridiana* di Buñuel a *M.A.S.H.* di Altman a *Vizio di forma* di Anderson - senza contare lo sfruttamento in ambito pubblicitario o, a un livello infimo, il merchandising (categoria alla quale tutto sommato appartengono i romanzi di Dan Brown e i loro derivati). L'innovativa iconografia sacra elaborata da Leonardo, così attenta a scrutare la verità umanamente sconvolgente del fatto sacro, è divenuta un'icona pop:

depauperata anzi spolpata, ridotta a trito ammiccamento, impiegata per lo più *au contraire*. Un effetto avviato dall'incalcolabile moltiplicazione delle stampe popolari e oleografie a scopo devozionale: l'aveva capito perfettamente Andy Warhol, che nella sua reiterazione aveva cercato di recuperarne almeno per accumulo la forza originaria. La replicazione attuale del modello del *Cenacolo* vinciano anche nell'ambito della pittura destinata ai luoghi di culto o di ispirazione sacra implica nella maggior parte dei casi la riproduzione delle stesse dinamiche, ossia lo sfruttamento della notorietà dell'immagine senza ripensarne le motivazioni profonde; rivela inoltre l'assenza di una sorveglianza sull'impiego di una fonte sì autorevole, ma ampiamente metabolizzata dalla cultura visiva secolarizzata; dimostra infine la carenza di fantasia e di capacità di elaborazione di un discorso iconografico adeguato alla contemporaneità, nell'illusione che sia sufficiente riverniciare o dare una patina di cronaca all'immaginario prodotto nel passato. Un'idea piuttosto equivoca di tradizione.

In questo discorso Puglisi si colloca con decisione *a latere*, perché si appoggia sì alla fama delle opere, ma per sviluppare un discorso nuovo, capace anche di riportare una giusta e nuova attenzione sull'originale. Se Puglisi non muovesse da un'immagine consolidata nella memoria collettiva, difficilmente riusciremmo a seguirlo allo stesso modo. È come se Puglisi rielaborasse non il *Cenacolo* di Leonardo, ma il suo riverbero<sup>1</sup>. Ogni ricordo in quanto tale è sottoposto a processi di ricostruzione, di alterazione (i suoi lavori presentano differenze rispetto ai modelli a partire dalla posizione, dal numero, dalla morfologia degli elementi), di mediazione operata dal tempo, di sedimentazione dell'esperienza momentanea. È solo come ricordo che un'esperienza riesce a diventare elemento costitutivo: di una persona come di una comunità. Un ricordo non è mai completo di ogni particolare e del teatro generale dell'evento. Conserva solo gli elementi

ritenuti essenziali, facendo della capacità di dimenticare una virtù selettiva, esattamente come si sfronda un albero perché dia più frutto o perché sia più resistente.

Puglisi lavora per una completa rimozione del dettaglio. Da una parte con un nero che satura lo spazio, elimina qualsiasi contesto possibile e rende illecito ogni particolare: in un certo senso scarnifica il discorso di qualsiasi aggettivo, di inciso e di struttura complementare, per ridurlo alla proposizione base, soggetto-verbo. Dall'altra opera un'ulteriore scarnificazione degli elementi sopravvissuti, tracciati con colpi e velature di colore bianco solo screziati di rosso o giallo: le teste e gli altri elementi che noi riconosciamo come parti anatomiche sono in realtà gesti pittorici compendari che non "dettagliano" nulla o quasi di un volto o di un arto.

Michelangelo stimava poco la pittura fiamminga a causa della preponderanza del dettaglio tipico della pittura devota. Per lui, secondo quanto gli fa pronunciare Francisco de Holanda nei *Dialoghi romani*, la pittura fiamminga è fatta «per ingannare gli occhi», cosparsa «di stracci, muraglie, verdi campi, macchie d'alberi, fiumi e ponti, che chiamano paesaggi, con molte figure qua e là», e «ha fascino sulle donne, specialmente su quelle molto anziane e molto giovani, così sui monaci e sulle monache, e su quei nobiluomini che non conoscono il senso della vera armonia»<sup>2</sup>. Se la misura classica della pittura italiana non farà versare al devoto neppure una lacrima, la "quotidianità" della pittura fiamminga ne farà versare molte. Michelangelo sottolinea il rischio dell'inganno spirituale - e per questo di gran lunga più pernicioso di uno intellettuale - di un'arte che si compiace della propria capacità illusoria, che confonde sentimento e sentimentale, verità e apparenza, mistica e autocompiacimento.

Il lavoro di Puglisi non è un semplice omaggio o un *d'après*, anche perché non c'è nessun tentativo imitativo. Ogni discorso su Leonardo o Caravaggio





che ne riprenda gli assunti, o ne tenti un parallelo riduttivamente iconografico o stilistico, è velleitario o grottesco: lo dimostra la tanta pittura di maniera che imperversa, anche e forse soprattutto, in ambito sacro; pittura che nel fermarsi alla superficie, per quanto imbellettata di “contemporaneità”, finisce per essere una simulazione, una performance meccanica non esente da esibizionismo, priva dell’intima necessità di un atto d’amore spiritualmente fecondante.

L’operazione di riduzione radicale di Puglisi è di per sé un processo di sintesi che non rivela la struttura formale o volumetrica dell’immagine, ma la riconduce al dettaglio come essenza nucleare. L’eliminazione di ogni particolare fino a salvarne uno è soltanto in apparenza un paradosso, perché è un processo di cernita tra cosa è accidente e cosa no. Puglisi, in sostanza, “ritaglia” dal totale i soli elementi a suo avviso davvero portanti dell’immagine e che ne costituiscono il nocciolo semantico.

Anche Leonardo e Caravaggio operano allo stesso modo. Si concentrano sugli elementi espressivi di una verità interiore che costituiscono il fuoco del senso e vi portano anche quello strutturale del dipinto, indipendentemente che esso coincida o meno con quello geometrico. Sono punti che polarizzano l’immagine in modo che tutto graviti su di loro: una volta individuati è impossibile sfuggirne, il resto del quadro – per quanto sontuoso – è semplicemente periferia. Leonardo e Caravaggio sono accomunati dalla ricerca di una stessa “natura”: interna, non esterna. I loro imitatori (antichi o moderni, non cambia) si fermano ammaliati dal virtuosismo delle superfici, formalizzano le invenzioni, fanno delle persone dipinte dai due maestri dei personaggi e delle maschere. Li riducono a un protocollo. Non capiscono che entrambi non hanno cercato di dipingere la realtà bensì la verità. La cercava anche Francis Bacon, così diverso e così vicino, l’artista attraverso cui Puglisi sembra carotare secoli di storia dell’arte.

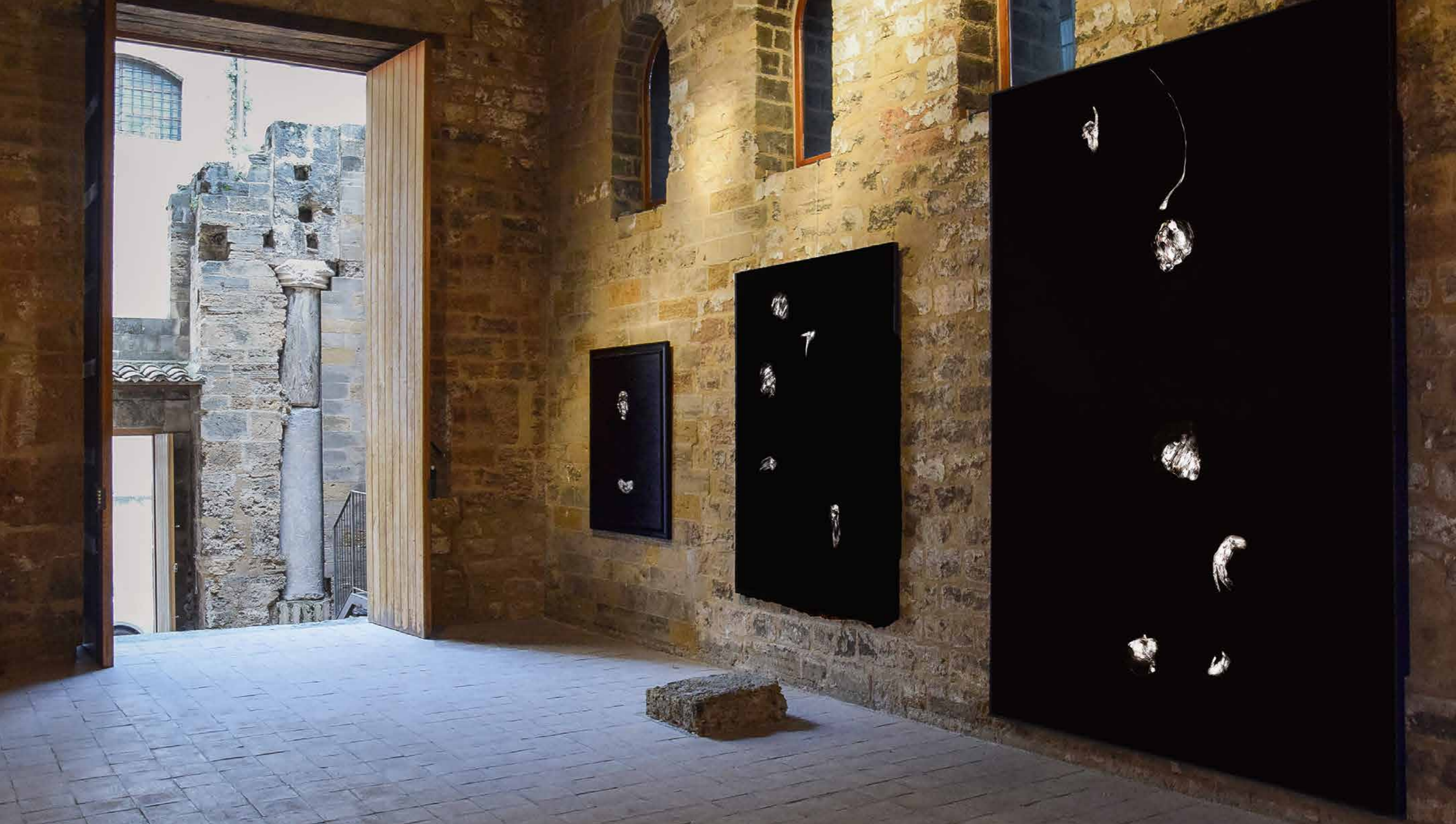
È un equivoco in cui Puglisi non cade. Possiamo chiamarla “interiorità psichica”, “natura interiore”, ma più semplicemente è la “verità”: il suo riconoscimento, la sua agnizione è il meccanismo sconvolgente che libera l’arte da ogni decorativismo narrativo e la fa entrare nel campo del sacro autentico in quanto destabilizzante. È risonanza empatica, un luogo di incontro dove non si “rende visibile l’invisibile”, semmai si riconosce ciò che visibile è già.

Puglisi arriva al riconoscimento per una “consumazione” della forma. «Conoscersi,» scrive Paul Claudel nell’*Art poétique* «per esso [per il corpo fisico], è farsi co-nascere, proporsi come mezzo di co-nascenza, è fare nascere da sé, con sé, tutti gli oggetti di cui ha conoscenza. È farsi il loro segno comune, l’immagine transeunte del momento in cui possono sopportare tra loro questo legame. A ogni momento, è incaricato di fare la somma di ciò che non è, di compierlo consumandolo»<sup>3</sup>. Claudel recupera qui un significato desuetto di *consummer* (ma impiegato ad esempio da san Bernardo), ben diverso da *consumer*, dotato invece della sola accezione negativa di “consumazione”. Il termine deriva infatti dal latino *cum-summa*, “fare la somma”, ossia “compiere”, “portare a compimento”, “completare”. «Consummatum est» pronuncia Cristo sulla croce. *Consummer*, secondo Émile Littré, il lessicografo ottocentesco autore del *Dictionnaire de la langue française*, indica una “distruzione utile”, un’azione da parte di cose che ne assorbono altre, da cui, il “consumare” nell’accezione di assumere e digerire, aristotelicamente di sommare a sé elementi esterni<sup>4</sup>. Consumare per comprendere, consumare per assimilare. La natura reliquiale fa sì che queste immagini fondano in sé genesi (quei semi nel buio sono il motore dell’immagine primigenia e dell’immagine presente) e apocalisse: e non perché siano i resti di una distruzione, perché distruzione non è, ma segni e testimoni di una rivelazione. Nei quadri di Puglisi il sistema di dettagli che lampeggiano sul nero come fosfeni è il residuo di un flash

accecante, di una visione che persiste, come un fantasma, sulla retina. Ogni dipinto è la memoria dell’esperienza di un’abbagliante cecità.

Apocalisse è il nero. C’è la ricerca di un’estetica apofatica, un rivelare nel tacere<sup>5</sup>, che attraversa molte esperienze della contemporaneità. Per alcuni è la *Noche oscura* di san Giovanni della Croce. Lo sono i neri di Ad Reinhardt, non invece i neri di Mark Rothko, il nichilismo dei quali non è un *nada* in cui si contempla un *todo*. L’artista belga Thierry de Cordier ha in corso una serie di opere ispirate proprio al *nada* del carmelitano in cui la croce lentamente sprofonda in un buio vibrante, la “tenebra luminosa” dove Dio si cela e insieme si rivela. C’è, ancora, il nero della *kenosis*, quello denso come catrame in cui William Congdon modella i propri crocifissi, o quello delle nubi combuste di Giovanni Manfredini. C’è infine la ricerca della metafisica della luce nel nero di Pierre Soulages. La densità del nero di Puglisi ha senza dubbio la qualità della “tenebra luminosa”<sup>6</sup> ma non è autosufficiente; implica uno svuotamento, eppure non è corpo del vuoto. È un nero che vive necessariamente in una dialettica.

È stato osservato<sup>7</sup> come ci sia una distanza tra il lavoro di Puglisi e il tenebrismo seicentesco, da cui in qualche modo, per sua dichiarazione, muove per fascinazione. Anche tra i pittori barocchi ci sono però dei distinguo. Il fondo neutro o scuro, per quanto sia attestato in precedenza, si diffonde soprattutto sotto la spinta del caravaggismo. È una soluzione che Merisi impiega per portare tutto in primissimo piano ed escludere il contesto, così da concentrarsi solo sull’evento. Molti tra i suoi epigoni sono affascinati dal buio come atmosfera, mentre in Caravaggio questo è condizione per dipingere la ragione fisica e metafisica insieme della luce. Ma in Caravaggio è presente ancora una valenza narrativa, una natura storica del simbolo che in Puglisi non c’è. Il suo nero è campo di manifestazione di un assoluto: molto più affine, ad esempio, al nero





del *Crocifisso* di Velázquez, al nero di Zurbarán. In ultima istanza, in Puglisi il nero appare come un corrispettivo dell'oro nell'icona. Come l'oro vibra, è impenetrabile, ha una profondità prossima all'infinito. È un totale saturante che diventa habitat delle forme, spazio che certifica la natura ontologicamente apocalittica dell'immagine.

Nel nero abitano le forme bianche, corpi liminari. Il riferirsi evidente di Puglisi a Francis Bacon, di nuovo, non è un fatto di mera appropriazione di un linguaggio. C'è invece una continuità ideale di approccio. Vale forse la pena ricordare come anche Bacon si sia continuamente misurato con la storia dell'arte occidentale, da Velázquez a Rembrandt – senza

dimenticare il *Crocifisso* di Cimabue. Anche nell'espressionismo di Bacon si riverbera dunque l'esperienza viva della grande pittura. In una delle interviste con David Sylvester, Bacon sottolinea che il solo scopo delle sue "cornici", come chiamava le griglie spaziali che organizzano i suoi dipinti, era di focalizzare l'attenzione sull'immagine: «Riduco le dimensioni della tele disegnando questi rettangoli che isolano e concentrano l'immagine. Solo per vederla meglio»<sup>8</sup>. È dunque soprattutto un problema di relazione tra spazio e corpo, del tentativo di fermare il corpo nella gabbia (rapprenderlo per rappresentarlo) mentre lui la elude sempre. Puglisi non ha gabbie, ma il nero sem-

bra avere la stessa funzione: vedere meglio<sup>9</sup>. Con la pittura al posto del corpo.

Lasciamo da parte per Bacon e per Puglisi una lettura esistenziale, un approccio letterario alla pittura, affascinante ma spesso anche fuorviante. Quando Bacon sembra sfasciare in un ghigno il viso di George Dyer o di Isabel Rawsthorne è perché insegue la luce sul volto, registra la resistenza della realtà al tempo e insieme il fallimento di ogni tentativo di arginarlo. Puglisi registra la resistenza del segreto della pittura altrui alla propria, la difficoltà di rapprenderne in un'immagine la chiarezza dell'intuizione intima. La forma, la percezione, la sfida della restituzione: un ritorno ai fondamentali della grande pittura.

#### NOTE

<sup>1</sup> «I capolavori» scrive Livio Vacchini riferendosi all'architettura, ma il discorso è universale «sembrano a volte permanere nel tempo con l'esatto scopo di suscitare nuove interpretazioni a partire dalle loro stesse contraddizioni, in modo tale che noi sentiamo la spinta a occupare l'ignoranza che essi ci ricordano avvolgere le nostre possibilità». Livio Vacchini, *Capolavori*, Libria, Melfi 2017, p. 40.

<sup>2</sup> Francisco de Holanda, *Dialoghi romani con Michelangelo*, a cura di Emma Spina Barelli, Rizzoli, Milano 1964, pp. 30–31.

<sup>3</sup> Citato in Filippo Fimiani, *Poetica Mundi. Estetica e ontologia delle forme in Paul Claudel*, in «Aesthetica Preprint», n. 63, 2001, p. 36.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> «Dopo aver messo da parte ogni cosa visibile, sempre più si slancia verso l'interno, fino a che con l'incessante attività della sua mente penetra in quello che non è contemplabile e non è percepibile, e a questo punto vede Dio. In questo, infatti, consiste la vera conoscenza di quello che si va cercando, e il vedere consiste proprio

nel non vedere». Gregorio di Nissa, *Vita di Mosè*, par. 163, in Id., *Opere dogmatiche*, a cura di Claudio Morechini, Bompiani, Milano 2014, p. 601.

<sup>6</sup> «L'oscuro» scrive Valerio Dehò «è per lui condensazione della luce, non sua assenza». Valerio Dehò, *Luce di tenebra*, in *Lorenzo Puglisi 15-18*, Prearo Editore, Milano 2018, p. 11.

<sup>7</sup> Mark Gisbourne, *Fantasmî nel vuoto*, in *Lorenzo Puglisi 15-18*, p. 22.

<sup>8</sup> David Sylvester, *Interviste a Francis Bacon*, Skira, Milano 2003, p. 23.

<sup>9</sup> In un'altra conversazione, alla domanda di Sylvester sulla pratica di usare «uno sfondo duro, in à plats, e squillante» per «ottenere una forma che sia al tempo stesso molto precisa e ambigua», Bacon risponde: «Il risultato è più netto se lo sfondo è molto unito e spoglio. Credo sia questa la ragione per cui ho usato uno sfondo molto spoglio, uno sfondo contro il quale l'immagine possa articolarsi [...] Mi interessa l'intimità dell'immagine contro uno sfondo spoglio. Voglio isolare l'immagine e portarla fuori dall'interno e dalla casa». Ivi, p. 105.



- p. 145 *San Giovanni*, 2017,  
oil on poplar panel, 49 × 38 cm (detail)
- p. 146 *Salvator*, 2018,  
oil on poplar panel, 110 × 85 cm (detail)
- p. 147 *Salvator*, 2018,  
oil on poplar panel, 110 × 85 cm
- p. 150 *Il Giudizio*, 2015,  
oil on paper, 49.5 × 35.5 cm
- p. 152 Michelangelo, *The Last Judgement*, 1536–41,  
fresco, 13.7 × 12 m (detail), Sistine Chapel, Rome, Italy
- p. 153 *Il Giudizio*, 2015,  
oil on paper, 49.5 × 35.5 cm (detail)
- p. 157 *Narcisuss*, 2018,  
oil on poplar panel, 130 × 100 cm
- p. 159 *Matteo e l'angelo*, 2018,  
oil on poplar panel, 107 × 71 cm
- p. 161 *Il Grande Sacrificio*, 2019,  
oil on poplar panel, 205 × 605 cm (detail)





Mark Gisbourne

## Das gespenstische Fest: Auf den Ruinen der Malerei

(Die Kunst Lorenzo Puglisis)

Das Abendmahl von Lorenzo Puglisis

Das Abendmahl von Lorenzo Puglisis

Jede Auseinandersetzung mit den ursprünglichen materiellen Bedingungen von Objekten, die in ferner Vergangenheit geschaffen wurden, ist für gewöhnlich mit Ungewissheit behaftet, denn ohne wesentliche Zeugen handelt es sich bei allem letztlich nur um eine Deutung aus zweiter Hand. Was es noch an Verbindungen gibt, ist unvollständig und dokumentarischer Art, im besten Fall intuitiv und emphatisch, im schlimmsten reine Spekulation.<sup>1</sup> Und wenn die verbliebenen materiellen Informationen, die uns aus der Vergangenheit erwachsen, lediglich Reste einer früheren Wirklichkeit sind, um wie viel mehr gilt dies dann für ein Kunstwerk wie Leonardos *Abendmahl*, das schon wenige Jahrzehnte nach seiner Entstehung als materielle Ruine bezeichnet wurde.<sup>2</sup> Aufgrund dieses Sachverhalts könnten wir uns mit der Frage befassen, was der Begriff »Ruine« heute eigentlich bedeutet, eine Frage, die unmittelbar in den Werken Lorenzo Puglisis widerhallt, bei dessen Auseinandersetzung mit den Meistern der Vergangenheit es sich gewissermaßen um eine regenerierende gespenstische Präsenz derselben handelt.<sup>3</sup> Zugleich hat die Vorstellung von einer Ruine heute auch einen eigenen autonomen Status angenommen, denn wenn die kompositorischen und ikonografischen Ungewissheiten der ursprünglichen Intention, jene im *Abendmahl* geschilderten narrativen Vorgänge und/oder unterschiedlich langen Momente auch verschüttet sind, so bleibt doch ein kontinuierlicher und verfallener Zustand von Transparenz bestehen. Die Formulierung »auf den Ruinen der Malerei« bezieht sich daher gleichermaßen auf die Ruine wie die hypotheti-

schen Bedingungen der ursprünglichen Intention. In Puglisis Gemälden nach Leonardos *Abendmahl*, wie auch in denjenigen, bei denen er in der Vergangenheit mit Werken von Caravaggio und anderen gearbeitet hat, geht es ebenso sehr um die Ästhetik der Ruine wie um die Verifizierung der dem Original als seiner Quelle zugrunde liegenden Absicht.<sup>4</sup>

Betrachtet man die Gemälde Puglisis und die Ästhetik der Ruinen, so wird man unwillkürlich daran erinnert, dass die Ruine in der Renaissance als repräsentative Gestalt wiederentdeckt wurde und sich Darstellungen derselben als Fragment und Spur auch in den nachfolgenden Jahrhunderten immer wieder finden.<sup>5</sup> Die historische Ästhetik der Ruinen umfasst neue Aspekte, die sich aber nicht ohne Weiteres mittels herkömmlicher Untersuchungen des Teils und des Ganzen oder auch nur als materiell oder psychisch freigelegte expressive archäologische Artefakte des zeitlichen Verlustes fassen lassen.<sup>6</sup> Ein Fragment, eine Spur oder eine Ruine kann gleichzeitig eine in sich geschlossene, wiewohl etwas paradoxe und doch einzigartige Autonomie ausdrücken. Dies meinte der deutsche Kulturphilosoph Friedrich Schlegel mit seinem Aphorismus »Ein Fragment muß gleich einem kleinen Kunstwerke von der umgebenden Welt ganz abgesondert und in sich selbst vollendet seyn wie ein Igel«<sup>7</sup>. Die argumentative Dialektik von Fragment und Spur, des Ausdrucks durch das gespenstische Erscheinungsbild, ist für das Verständnis von Puglisis künstlerischer Praxis von entscheidender Bedeutung, da seine Gemälde direkte Anspielungen auf alte Meister sind, die als ungewisse, geisterhaft anmutende Spuren aus schwarzen Bildfeldern auftauchen. In diesem spezifischen Fall gilt das Augenmerk des Künstlers Leonardos *Abendmahl* in Santa Maria delle Grazie, wo die Gemälde in Bramantes Sakristei in unmittelbarer Nachbarschaft präsentiert werden.<sup>8</sup> Dadurch entsteht der bildliche Effekt einer ortsgebundenen Zitierung und Verschiebung, einer gleichzeitigen bildlichen An-

wesenheit und Abwesenheit, eines indexikalischen Referenten, der ein offener Signifikant mit einem ungewissen Zeichen bleibt.<sup>9</sup>

Eine Auseinandersetzung mit Leonardos *Abendmahl* und anderen Gemälden ist jetzt, da sich der Todestag des Künstlers zum 500. Mal jährt, besonders relevant. Abgesehen von einer ganz losen kompositorischen Angleichung macht Puglisi keinen Versuch, das Wandbild des Meisters zu kopieren. Auf seinem aus mehreren Tafeln bestehenden 6 Meter messenden *Il Grande Sacrificio* sieht man lediglich eine synkopierte Reihe skelettartiger Köpfe und gelegentlich Hände. Doch die toteschädelartigen Köpfe evozieren auch ein Gefühl vorausahnender Trauer, das dem symbolischen Moment der Eucharistie (des Grün- oder Greindonnerstags) möglicherweise eine doppelte Bedeutung verleiht, denn es legt auch den Hinweis auf die schwerwiegenden Verluste nahe, die das Wandgemälde in den Jahren nach seiner Fertigstellung erlitt. *Il Grande Sacrificio* repräsentiert also einen narrativen Moment, der von der bevorstehenden Kreuzigung Christi berichtet, und verweist zugleich auf ein Memento mori oder eine Meditation über den spirituellen Tod und die materielle Zerstörung im Laufe der Zeit. Der Umstand, dass die Figuren höher im Raum platziert sind, scheint auch darauf hinzudeuten, dass die künstlerische Intention hier noch über die dem Original zugeschriebene Komplexität der Dauer der dargestellten Zeiträume, Inhalte und verschiedenen Lesarten von Leonardos *Abendmahl* hinausweist.<sup>10</sup> Doch was man sieht, ist weniger eine neue ikonografische Deutung, die etwas zur wissenschaftlichen Forschung hinzufügt, als vielmehr ein Gefühl materieller Verschiebung und ein bildlicher Diskurs über Ruin und Fragment. Gleichsam wurde der herkömmlichen Ikonografie durch die subtile Neuordnung der Köpfe Abbruch getan; zusätzlich veranschaulicht wird dies durch die offensichtlich vom Zufall gesteuerte Auswahl der von den Händen beschriebenen Gesten.

Das Abendmahl von Lorenzo Puglisis

Das Abendmahl von Lorenzo Puglisis

So wird die verräterische linke Hand von Judas Iskariot nicht dargestellt (vierte Kopf- und Handfigur von links), wohingegen seine nur angedeutet zusammengeballte rechte Hand, die ursprünglich (im Original) eine Börse enthielt, gezeigt wird. Es ist also offenkundig, dass es dem Künstler weniger um die Konventionen des bildhaften Erzählens einer Geschichte geht als vielmehr um die »Phantomisierung« von Spurenelementen der konkreten Darstellung. So ist jeder Kopf skeletthaft reduziert, und wir verlieren das Gefühl dafür, ob es sich um ein Seitenprofil, eine Dreiviertelansicht oder eine En-face-Darstellung handelt. Jeder figurative Referent ist minimiert und bewahrt lediglich seinen allgemeinen Platz in einem dichten unbezwingbaren Feld der Finsternis. Die vier jeweils aus drei Figuren bestehenden Gruppen Leonards bleiben zwar erhalten, doch die unterscheidbaren interaktiven Inhalte des Originals existieren im Auge des Betrachters nur noch als Aufzählung fragmentarischer Aspekte.<sup>11</sup>

Die Gruppierungen werden als einzelne Gemälde entwickelt, die häufig auf kleinere Fassungen von *Il Grande Sacrificio* zurückgehen, wo das, was wir als generische Chiffren auffassen, stärker individualisiert wird. So erscheinen etwa die Jünger der Gruppe, die von rechts aus dem *Abendmahl* übernommen wurde (Matthäus, Thaddäus und Simon), als körperlose Phantome und Impastowesen. Dabei unterstreicht etwa der Kontrast zwischen ihrer auf Pinsel, Palettenmesser oder Spachtel basierenden Faktur und dem matten Schwarz des übrigen monochromen Bildfelds zusätzlich ihren gespenstischen Charakter, während die Gesten der Hände, die sich auf verschiedene Momente beziehen, in anderen Fassungen des Sujets variieren. Das Hauptaugenmerk gilt den monochromen Extremen Schwarz und Weiß, also Nichtfarben, die sich außerhalb des Farbspektrums befinden, wohingegen in dem Beispiel, auf das hier Bezug genommen wird, um die Augenhöhle und die Braue des Thaddäus Spuren von Lokalfarbe

sichtbar sind. Dies ist jedoch nicht immer der Fall. Während das Sujet und die Darstellung an sich hier auf Leonardos *Abendmahl* zurückgehen dürften, ist die im Bild vorherrschende Grundstimmung eindeutig dem Barock verhaftet.<sup>12</sup> Aus Leonardos *sfumato* (»Unschärfe«) wurde später das an theatralischen und metaphorischen Schatten und Schattierungen reiche *chiaroscuro* des Barock, sprich, von der verschleierten Opazität und dem Übergang der visuellen Tiefe ging es zur Nichtigkeit finsternen Vergessens.<sup>13</sup> Darüber hinaus dient die Übertragung des *Letzten Abendmahls* in eine fragmentierte Serie von Ruinen und Spuren von Schürfwunden einem anderen Zweck. Indirekt verweist sie auf die zahlreichen nachfolgenden Erscheinungen in diesem christlichen Narrativ, darunter das »Noli me tangere« nach der Auferstehung im Garten in der Nähe des Grabes, spätere Erscheinungen Christi auf der Straße und beim Abendmahl in Emmaus, gegenüber den Jüngern und dem ungläubigen Thomas, die Himmelfahrt und das Erscheinen des Paraklet [Heiligen Geistes].<sup>14</sup> Zugleich bekräftigt sie aber auch die Exegese der Erscheinung in der christlichen Erzählung. Dabei beabsichtigt Puglisi jedoch keine narrative Erweiterung, sondern seine dem Bild zugrunde liegende Intention erschließt sich aus der gespenstischen Darstellung – mystische Erscheinungen spielen im Glauben und in der Offenbarung des Christentums letztlich eine halbliturgische Rolle.<sup>15</sup>

Die Rolle der Schwärze bzw. Dunkelheit bildet unter Verwendung des gespenstischen Erscheinungsbilds und materialisierten Vergessens das Grundprinzip in Puglisis Gemälden. Seine Zuneigung zum Barock und zur Ästhetik der Ruinen jedoch steht in deutlichem Kontrast zur Bedeutung und Absicht, die in der vorangegangenen Epoche zum Ausdruck kommt, denn im 17. Jahrhundert waren die Dunkelheit und *chiaroscuro*, ob theatralisch vermittelt oder als mutmaßliche Immanenz vorgeführt, weitgehend mit dem Tenebrismus der

Caravaggisti und den Praktiken des narrativen Realismus verknüpft.<sup>16</sup> Auch Puglisis expressiver Pinselduktus und die durch kürzelhaften Farbeinsatz oder matte Flachheit gekennzeichneten Abschnitte seiner Gemälde stehen in auffälligem Gegensatz zur Art des Farbauftrags und der malerischen Behandlung von Bildoberflächen im Barock. Während seine Gemälde schwer beschädigte Köpfe und Hände darstellen und vage auf die entscheidenden Punkte der Gesichtsidentität und des gestischen Ausdrucks verweisen, parodieren sie jedoch zugleich auch eine typische Gepflogenheit von Malerwerkstätten des Barock, indem die im Barock normalerweise von Assistenten ausgeführten Bildpartien mit einer monochromen Farbschicht bedeckt werden.<sup>17</sup> Die heftig in Mitleidenschaft gezogenen Partien der Bilder Puglisis stehen in einem Zusammenhang mit neueren Konzepten der Ruine und unterscheiden sich bewusst von Anspielungen auf Ruinen in der Kunst des Barock, jenen fantasievollen Darstellungen der Capriccios und/oder des Pittoresken. Da Francisco de Goya jedoch einer der Lieblingsmaler Puglisis ist, sollte man auch festhalten, dass seine Zuneigung zur Schwärze von einer meditativen Verbundenheit mit dem spanischen Künstler zeugt, dessen schwarze Gemälde ein ähnlich makabres und gespenstisches Erscheinungsbild aufweisen.<sup>18</sup> Im Unterschied hierzu versinnbildlichen der zeitgenössische Gebrauch und das heutige Konzept der Ästhetik der Ruine sowohl psychischen als auch materiellen Niedergang, Entropie und Verfall, das Relikt, Spurenelement und Überbleibsel, einen aktuellen Zustand der kulturellen und emotionalen Zerstörung, die mit einer opaken Liminalität, Ambiguität und den gescheiterten Träumen der Moderne verknüpft sind.<sup>19</sup>

Ein Gefühl von Inflexion als monadenartiger Parallelismus verbindet Puglisis Praxis mit der Kunst des 17. Jahrhunderts, ein persönliches Gefühl koexistierender ästhetischer Tendenzen, das den Künstler dazu neigen lässt, seine Praxis in zeitgenös-



sischen Begriffen mit Aspekten des Barock zu synthetisieren.<sup>30</sup> Das mutet weniger überraschend an, wenn wir erfahren, dass Puglisi in Bologna lebt, der Stadt der Carracci und anderer berühmter Bologneser Meister wie Domenichino, Reni und Lanfranco, die den barocken Stil in den 1590er-Jahren nach Rom brachten.<sup>31</sup> Heute betrachten wir sie als die wichtigsten malerischen Ahnherren, die die entscheidenden Merkmale des italienischen Barock entwickelt haben.<sup>32</sup> Nichtsdestoweniger ist der umstrittene Caravaggio mit seinen scharf umrissenen realistischen Gemälden derjenige barocke Meister, zu dem sich Puglisi in den letzten Jahren besonders hingezogen fühlte, denn obwohl der Renaissance-Meister Leonardo ein durchgängiger und kontinuierlicher Bezugspunkt für den Künstler bleibt, stellt man doch fest, dass viele der gespenstischen Gemälde unmittelbar von berühmten Meisterwerken Caravaggios beeinflusst sind.<sup>33</sup> Wie bereits weiter oben erläutert, kann man zwar keineswegs sagen, dass Puglisis expressiver Einsatz künstlerischer Materialien barocken Gepflogenheiten entspricht, doch wie bei den Sujets Leonardos bezieht er sich intensiv auf von Caravaggio geschilderte Szenen spiritueller, metaphysischer oder mit Erscheinungen einhergehender Ereignisse. Werke des lombardischen Meisters wie *Le sette opere di misericordia* (*Die sieben Werke der Barmherzigkeit*) (1607) und *San Matteo e l'angelo* (*Hl. Matthäus und der Engel*) (1602) sind Gemälde, die Puglisi im Hinblick auf fragmentarische indexikalische Spuren und chiffrenartige »Punctum«-Momente häufig evoziert hat.<sup>34</sup> Aber um die Anspielungen auf Caravaggios Gemälde zu erkennen, muss der Betrachter über eine gründliche visuelle Kenntnis der Originale und über Affinität zu ihnen verfügen. Doch genau das ist der entscheidende Punkt: Dem Künstler geht es um Phantome eines ursprünglichen Kontexts und Sinns, ontologische Ruinen oder Bruchstücke, die in einem Zustand unwiederbringlicher Wirklichkeit präsentiert werden. Dass wir den erwähnten Meis-

terwerken so große Wertschätzung entgegenbringen, steigert nur den Zustand eschatologischen Angedenkens, der für Puglisis »Aneignung« berühmter Quellen von zentraler Bedeutung ist.

Der Porträtkopf ist eine thematische Konstante in der Praxis des Künstlers, doch zugleich unterminieren die Gemälde entschieden das erste Prinzip der Bildniskunst, sprich, dass der oder die Porträtierte eindeutig zu identifizieren ist. Insofern weist Puglisis Auffassung der Porträtkunst eine Nähe zu den Bildnissen Francis Bacons auf, auf denen die von diesem Porträtierten ebenfalls nicht ohne Weiteres zu identifizieren sind. In dieser Hinsicht ist beiden eine reduzierte existenzielle und gespenstische Präsenz gemein. Auf einer anderen Ebene vermitteln uns Puglisis an Totenschädel gemahnende körperlose Köpfe, die aus einer unspezifischen Leere auftauchen, hartnäckig das Gefühl, Zeugen fantastischer kosmischer Erscheinungen oder Science-Fiction-Gespenster. Wenn gleich Leonardos *Abendmahl* und die Werke Caravaggios zugängliche Schablonen sind, wirken Puglisis phantomartige Porträtköpfe letztlich doch eher wie enthauptete Aphorismen, auch wenn wir uns bewusst sind, dass sie auf bekannte Porträts Bezug nehmen, denn jede expressive Markierung ist wie ein rissiger Moment, der eine affirmative Präsenz und eine diskursive Leugnung betont. Die Porträtköpfe präsentieren sich als nichts denn Fakt und Faktur, als vollendete Fragmente, mithin als Anerkennung von Schlegels Idee des Fragments, also paradox gesagt als eine Art unvollendeter Vollendung. An diesem Punkt der Auseinandersetzung mit Leonardos *Abendmahl*, dessen figurliche Inhalte zu ruinierten Gespenstern werden, deren ikonografische Identität im Dunkeln liegt, scheint es relevant, über ein Werk nachzudenken, das schon zu seiner Zeit als Ruine galt, denn heute ist die ästhetische Ruine in unserem modernen Verständnis eine komplexe Pluralität von Fragmenten: Palimpsest, Spur oder Re-

likt, eine amorphe »Unform« oder Formlosigkeit, die sich zunehmend zu einem Emblem der Moderne und ihres Niedergangs entwickelt hat.<sup>35</sup> Der expressive Charakter der ästhetischen Ruine ist keine Anspielung auf Empfindungen sinnlicher oder sensorischer Affekte, auf Nostalgie oder poetische Meditation über einen beschaulichen oder regelmäßig wiederkehrenden Verlust; es wäre ein Fehler, Lorenzo Puglisis Bilder unter solchen affektiven Gesichtspunkten zu betrachten. Seine reduktiven Gemälde stellen sich den Überresten und Spurenelementen, den Erinnerungen an die »Schatten« der Malerei, dem Gespenst und den alternativen Möglichkeiten, die die Malerei uns heute bietet. Doch in einem ganz anderen Sinne rührt der Künstler auch an die endlose Endlosigkeit der Malerei, also eines Ausdrucksmediums, dem vor 50 Jahren die Totenglocke geläutet und das dem Friedhof der Geschichte überantwortet wurde. Der Künstler präsentiert uns die nackten Knochen der Malerei, vielleicht besser zum Ausdruck gebracht als das Malen nackter Knochen. Bei der Begegnung mit Puglisis »gespenstischem Fest« rühren wir an das, was sich wie durch die ewige Wiederkehr vorher abgespielt hat, denn die Malerei endet im Anfang, und geheimnisvollerweise scheint es, als würden ihre Anfänge zu ihrem Endzweck.

#### ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> Einen dokumentarischen Überblick über die wissenschaftliche Forschung zu Leonardo da Vincis Auftragsarbeit *Das letzte Abendmahl* in Santa Maria delle Grazie bietet Leo Steinberg, *Leonardo's Incessant Last Supper*, New York 2001.

<sup>2</sup> 1568 bezeichnete Giorgio Vasari das Bild als einen »verschwommenen Fleck« und Giovanni Battista Armenini, der das Werk in den 1540ern sah, sprach davon, es sei »halb ruiniert« (*De veri precetti della pittura*, Ravenna 1587, III, S. 172). Und Paolo Lomazzo konstatiert in seinem *Trattato dell'arte della pittura* (Mailand 1584, S. 51): »Heute ist das Gemälde in einem völlig ruinierten Zustand« (zit. in: Steinberg 2001 [wie Anm. 1], S. 26).

<sup>3</sup> Hinsichtlich einer ausführlichen »gespenstischen« Lesart von Puglisis Bildern siehe Mark Gisbourne, »Ghosts in the Void (The Paintings of Lorenzo Puglisi)«, in: *Lorenzo Puglisi 15–18*, Ausst.-Kat. Studio Guastalla Arte Moderna e Contemporanea, Mailand, Mailand 2018, S. 29–35.

<sup>4</sup> Mark Gisbourne, »From the Shades to the Shadows«, in: Raffaella Resch und Maria Savarese (Hrsg.), *Omar Galliani – Lorenzo Puglisi, Caravaggio, la verità nel buio*, Ausst.-Kat. Cappella dell’Incoronazione, Palermo; Pio Monte della Misericordia, Neapel, Neapel 2016, S. 29–45.

<sup>5</sup> Andrew Hui, »The Rebirth of Ruins«, in: ders., *The Poetics of Ruins in Renaissance Literature*, New York 2016, S. 52–88.

<sup>6</sup> Robert Ginsberg, »The Ruin as Form«, »The Ruin as Aesthetic Experience« und »Theories of Ruin«, in: ders., *The Aesthetics of Ruins*, Amsterdam 2004, S. 15–32, 155–172, 315–334.

<sup>7</sup> Friedrich Schlegel, »Athenaeum«-Fragmente und andere frühromantische Schriften, Ditzingen 2018, S. 109 [Fragment 206]. Friedrich Schlegel prägte den literarischen Begriff der »Romantik«.

<sup>8</sup> Die Sakristei und Apsis wurden zwischen 1492 und 1499 von dem Meister der Hochrenaissance Donato Bramante (1444–1514) errichtet, dem Hofarchitekten des Regenten und späteren Herzogs Ludovico »il Moro« Sforza (1452–1508) (siehe Luciano Patetta, *Bramante e la sua cerchia a Milano e in Lombardia 1480–1500*, Ausst.-Kat. Galleria Gruppo Credito Valtellinese, Refettorio delle Stelline, Mailand, Mailand 2001).

<sup>9</sup> Sprich, das Bezeichnete ist für den Betrachter nicht immer offenkundig. Zu einer Diskussion des Indexikalischen siehe Charles Sander Pierce, »On the Nature of Signs«, in: James Hoopes (Hrsg.), *Peirce on Signs: Writings on Semiotic*, Chapel Hill, NC, 1991, S. 141–143 (dt. Charles Sander Pierce, »Ikon, Index und Symbol«, in: ders., *Phänomen und Logik der Zeichen*, hrsg. und übers. von Helmut Pape, Frankfurt am Main 1983, S. 64–67).

<sup>10</sup> Es gibt eine rege wissenschaftliche Diskussion über die zeitliche Einheit in Leonardos Darstellung des biblischen Narrativs, sprich darüber, ob genau jener Moment festgehalten ist, in dem Judas von Jesus als Verräter entlarvt wird – »Der, der die Hand mit mir in die Schlüssel getaucht hat, wird mich verraten« (Matthäus 26,23) –, oder ob es sich hier um die gleichzeitige Schilderung der unterschiedlichen Reaktionen der einzelnen Jünger handelt. Eine Dokumentation der verschiedenen Auffassungen findet sich bei Steinberg 2001 (wie Anm. 1), »The Moment«, S. 19–29.

<sup>11</sup> Bei der dargestellten Gruppe ganz links handelt es sich von links nach rechts um Bartholomäus, Jakobus d. J. und Andreas. Rechts von ihnen und links von Christus folgen Judas, Peter und Johannes, rechts von Christus die Apostel Thomas, Jakobus d. Ä. und Philippus und dann Matthäus, Thaddäus und Simon (Steinberg 2001 [ebd.], Anhang, o. S.).

<sup>12</sup> »Mich hat das Thema der Dunkelheit in der Malerei des 17. Jahrhunderts sehr berührt« (zit. in einem Interview zwischen Bruno Corà und Lorenzo Puglisi, Museo del Territorio Biellese, 2014, o. S.).

<sup>13</sup> Das Substantiv »Schatten« hat hier eine doppelte Bedeutung, denn neben dem »Schatten des Todes« konnotiert es auch eine Erscheinung, sind doch die »Schat-

ten« die mythologischen Geister oder Gespenster der Toten in der Unterwelt, die erstmals in Homers *Odyssee* (Buch XI) und dann wieder in Dantes *Göttlicher Komödie* unter dem volkssprachlichen Begriff *ombra* (lateinisch *umbra*) auftreten (siehe Sarah Iles Johnson, »Working Overtime in the Afterlife, or, No Rest for the Virtuous«, in: Ra’anan Boustan und Anette Yushiko Reed [Hrsg.], *Heavenly Realms and Earthly Realities in Late Antique Religions*, Cambridge 2004, S. 85–102).

<sup>14</sup> Die biblischen Quellen sind Johannes 20,17; 20,29; Lukas 24,13–35; Matthäus 28,19 und die Apostelgeschichte 2,1–31.

<sup>15</sup> Kevin Orlin Johnson, *Apparitions: Mystic Phenomena and What They Mean*, Dallas 1998.

<sup>16</sup> Die zahlreichen stilistischen Nachahmer Caravaggios wurden als »Caravaggisti« bezeichnet. Am besten begreift man sie, indem man sich mit einem unmittelbaren Schüler des Künstlers in Rom befasst, siehe Annick Lemoine und Keith Christiansen, *Valentin de Boulogne: Beyond Caravaggio*, Ausst.-Kat. Museum of Metropolitan Art, New York; Musée du Louvre, Paris, London und New Haven 2016.

<sup>17</sup> In den größeren Künstlerateliers des 17. Jahrhunderts war es üblich, dass der Meister bei Porträts nur den Kopf und die Hände malte, während die Draperien und andere damit zusammenhängende Bildabschnitte häufig von Assistenten ausgeführt wurden (siehe Michael Cole und Mary Pardo, *Inventions of the Studio, Renaissance to Romanticism*, Chapel Hill, NC, 2005).

<sup>18</sup> Die »Schwarzen Gemälde« Francisco de Goyas (1746–1828) wurden wie Leonardos *Abendmahl* auf einer Wand ausgeführt. Sie entstanden zwischen 1820 und 1823 in dem Haus, das Goya 1819 in Carabanchal erworben hatte (siehe Juan Jose Junquera, *The Black Paintings of Goya*, London 1999).

<sup>19</sup> Brian Dilton, *Ruins (Documents of Contemporary Art)*, London 2011. Diese Anthologie enthält Kunst und Texte, die diverse Sichtweisen der Ästhetik der Ruine in der heutigen Kultur diskutiert. Siehe auch Sveri Spieker, *Destruction (Documents of Contemporary Art)*, London 2017.

<sup>20</sup> Vgl. Gilles Deleuze, »Was ist barock?«, in: ders., *Die Falte. Leibniz und der Barock*, Frankfurt am Main 2000, S. 49–70.

<sup>21</sup> Annibale (1560–1609), sein Bruder Agostino (1557–1602) und sein Vetter Ludovico Carracci (1555–1619) gründeten 1582 die Accademia degli Incamminati und entwickelten den italienischen Barockstil (siehe Emilio Negro und Massimo Pironi [Hrsg.], *La scuola dei Carracci. I seguaci di Annibale e Agostino*, Modena 1995).

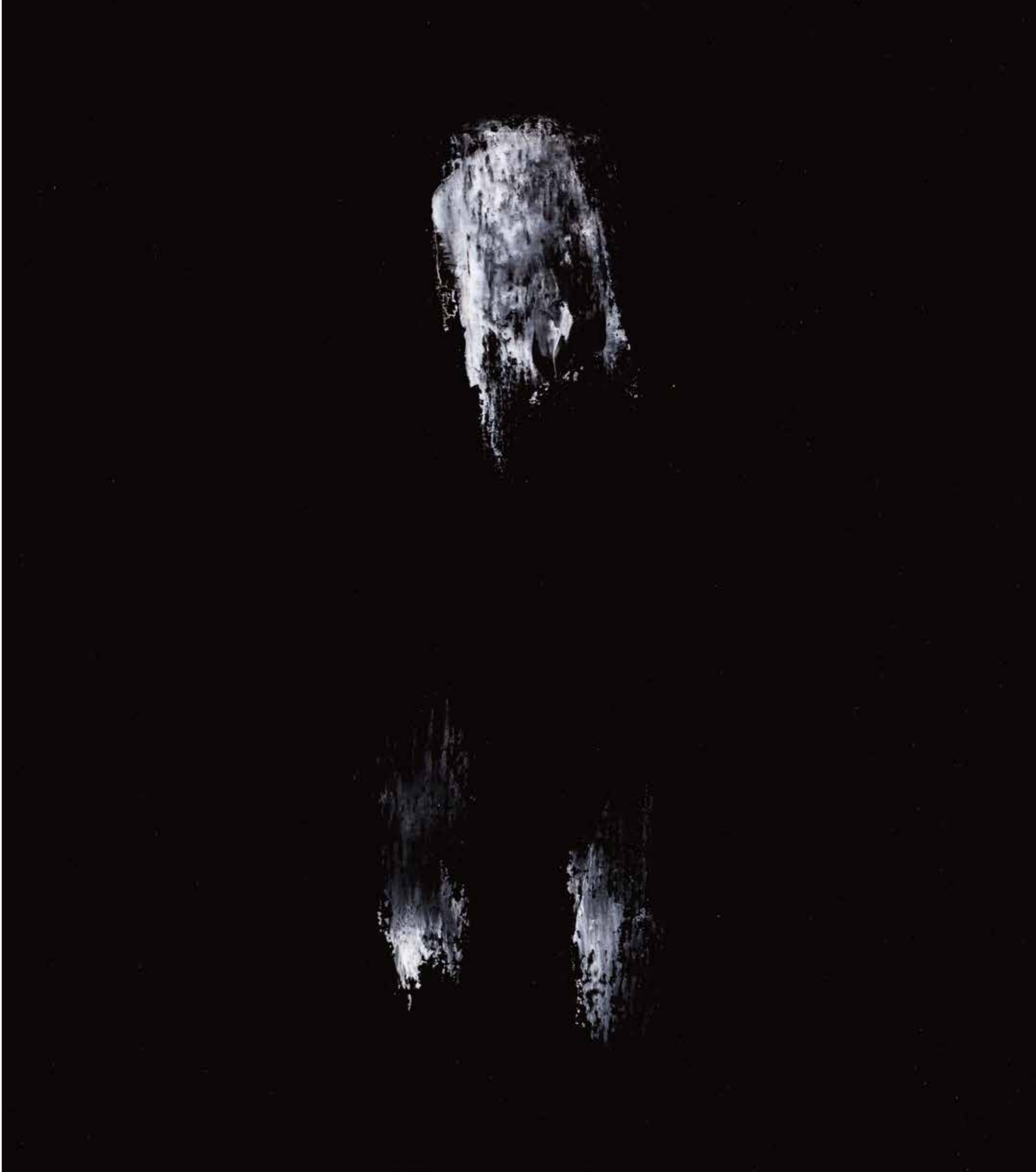
<sup>22</sup> Andreas Henning und Scott Schaefer, *Captured Emotions: Baroque Painting in Bologna 1575–1725*, Ausst.-Kat. J. Paul Getty Museum, Los Angeles, New York 2008.

<sup>23</sup> Zu ausführlichen und detaillierten Reproduktionen der Werke von Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571–1610) siehe Sebastian Schütze, *Caravaggio. Das vollständige Werk*, Köln 2017.

<sup>24</sup> Das *punctum* ist jener zufällige, bestechende Aspekt eines Bildes, der den Betrachter an einer empfindlichen Stelle trifft. Es ist eine visuelle Wunde, die sich von *studium*, der historischen und kulturellen Seite eines Bildes, unterscheidet (siehe Roland Barthes, *La*

*chambre claire. Note sur la photographie* [dt. Ders.: *Die Helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, Frankfurt am Main 1985, S. 35–36]).

<sup>25</sup> Siehe »Base Materialism«, in: Yves-Alain Bois und Rosalind Krauss, *Formless: A User’s Guide*, New York 1997, S. 43–86.



Giovanni Gazzaneo

## Lorenzo Puglisi Schwarze Horizonte und Blitze der Unendlichkeit

*Sobald man einen Punkt Ewigkeit in der Seele hat, hat man nichts weiter zu tun, als ihn zu bewahren, denn er wächst aus sich selber wie ein Samenkorn.*

Simone Weil, *Schwerkraft und Gnade*

*Die ganze Mannigfaltigkeit, der ganze Reiz, die ganze Schönheit des Lebens setzt sich aus Licht und Schatten zusammen.*

Leo Tolstoi, *Anna Karenina*

*Die Kunst ist ein Abenteuer in den Tiefen der Existenz – ein riskantes Abenteuer, denn es gibt kein Abenteuer ohne Risiko: das Risiko, sich zu verlieren, das Risiko, sich wiederzufinden, das Risiko, sich dem gänzlich anderen hinzugeben.*

Das Schwarz ist absolut. Es ist die Wiege des Ursprungs und das Reich der Schatten, der Horizont des Lebens und des Todes. Das Maximum an Möglichkeiten und der Nullpunkt, an dem Anfang und Ende in eins fallen. Alles geschieht in diesem Zusammentreffen. Lorenzo Puglisi ist vom Schwarz fasziniert. Alle seine Werke sind in dieser undurchdringlichen Farbe konzipiert, die das Sehen und die Form negiert, damit das Schwarz zu einem Schoß, zu einem Lichtschauer, zur Morgenröte eines Neubeginns wird, dessen Wurzeln in der Kunst der großen Meister von Leonardo bis Caravaggio liegt; der Weg zu ihnen führt über Bacon. Bei seiner Suche orientiert sich Puglisi nicht an der formalen Vollkommenheit, die er in der Kunstgeschichte vorfindet; vielmehr bietet er uns ein offenes Bild an, das frei ist, in seiner endlosen Dynamik mit der Polarität von Schwarz und Weiß, transparenter Reinheit und dunkler Opazität zu spielen. Wo das Schwarz nicht nur ein Horizont ist, und noch weniger ein Rahmen oder ein Raum, die gefüllt werden müssen: Das Schwarz ist die eigentliche Substanz des

Werks. Aus dieser Finsternis tritt eine Präsenz hervor, die von der Schwärze getragen und in ihr lebendig wird: Lichtblitze und Splitter einer dichten Malerei, die wie in ständiger Bewegung zu zittern scheint. Die Mythen uralter Zivilisationen, die biblische Erzählung der Genesis und die modernen wissenschaftlichen Entdeckungen stimmen darin überein, dass die Ursprünge im Dunkeln liegen, so wie der Schoß einer werdenden Mutter das Leben behütet. Das Schwarz ruft nach dem Licht.

Wenn Puglisi ein Kunstwerk schafft, bietet er uns immer einen doppelten Anblick: das Kunstwerk selbst und das Meisterwerk, auf das es weist. Seine Kunst ist Beziehung. Das eigentliche Thema seiner Arbeiten ist das irgendwie unfassbare Spiel von Anwesenheit und Abwesenheit. Seine Malerei, die auf das Wesentliche – Gesichter und Hände – reduziert ist, löst sich in einer lebendigen Spannung des Blicks und der Erinnerung auf. Die Vergessenheit der Finsternis, eine unüberwindbare Wand und eine Enthüllung des Lichts. Ein Heraufbeschwören und gleichzeitiges Beschützen, die den Blick des Künstlers ebenso wie den des Betrachters betreffen. Was tragen wir von den Meisterwerken, die wir lieben, letztlich in uns? Vielleicht nur Lichtblitze ... Deshalb also ist seine Malerei reduziert und auf das Wesentliche konzentriert, wie eine Spur oder besser gesagt wie ein Stern, dessen Licht uns aus einer fernen Vergangenheit erreicht und uns trotzdem einen Weg weisen kann. Die Bedeutung der Kunst liegt auch in ihrer Fähigkeit, etwas zu bewahren. Sie macht sich die Geschichte zu eigen, damit aus der Geschichte etwas Neues entstehen kann. Und Puglisis Sprache, die auf Analogien beruht, funktioniert in der Kunst ebenso wie im Leben. So bemerkt der Philosoph Douglas Hofstadter: »Die Analogie ist die Maschine, die es uns ermöglicht, unsere Vergangenheit zu nutzen, um uns in der Gegenwart zu orientieren. Im Lauf unseres gesamten

Lebens bilden wir durch Millionen von Analogien Tausende von stabilen und flexiblen Kategorien; durch schnelle Analogien, die wir in Sekundenbruchteilen bilden, stellen wir die passenden Kategorien wieder her. Dabei stützen wir uns auf kaum wahrnehmbare Indizien, die uns zeigen, worauf es in einer Situation ankommt und worauf nicht. So sichern wir unser Überleben in der Welt, so verstehen wir die Welt, und so genießen wir die Welt.«<sup>1</sup>

Der Künstler bietet uns keine endgültige Form, sondern die Entstehung einer Form, und dies ist schließlich der Sinn dieser Betrachtung der Vergangenheit: Das Kunstwerk ist nicht tot, das Kunstwerk ist lebendig und fruchtbar, und sein Glanz durchquert die Jahrhunderte und erleuchtet weiterhin die Menschen und die Zeiten. Ein Glanz, der in einer Ikone wie Leonardos *Letztem Abendmahl* blendend wird. Dieser Ikone wollte Puglisi *Il Grande Sacrificio*, sein bislang eindrucksvollstes Werk widmen. Der Dichter Davide Rondoni betont: »*Il Grande Sacrificio* ist eine doppelte Herausforderung: weil es im Dialog mit einem Meisterwerk steht, und vor allem, weil es von ihm ausgehend jede mögliche Finsternis herausfordert – die der Vergeblichkeit des Opfers, die der Vergeblichkeit von allem, die gesamte Kunst unbegriffen –, um wenig mehr als ein Zeichen, eine Zeichnung oder ein Relief hervortreten zu lassen. Er [Puglisi] macht also gewissermaßen stammelnd einen immer extremeren Neuanfang.«<sup>2</sup>

Die Figuren der Apostel in Leonardos *Abendmahl* sind Porträts realer Männer, die von einem Strudel der Gefühle und Gedanken erfasst werden, ausgelöst durch die überraschende Ankündigung des Verrats, die das größte Wunder begleitet: Christus bietet durch die Segnung von Brot und Wein seine Liebe und sein Leben dar. Puglisi zeigt eine Ansicht der dreizehn Gestalten in der Dämmerung und gibt ihre Gesichter und Hände aus Licht wieder: Als

Verklärte bilden sie eine ideale Partitur oder vielleicht ein Sternbild. Die Antlitze des *Grande Sacrificio* sind die letzte Etappe des langen Wegs, der den Ursprung von Puglisis Kunst bildet: Alles beginnt mit dem Zyklus der Porträts, die nie in der Erstarrung eines Augenblicks festgehalten werden. Es gibt keine Konturen, bei denen man verweilen könnte, keine Augen, auf die sich der Blick konzentrieren könnte, keinen Gesichtsausdruck, der andere ausschließen könnte. Die Gesichter, die im Licht gebildet werden, das Bewegung ist, drücken unser Sein im Werden aus und zugleich die Innerlichkeit als Blitz, der auch unser eigenes Inneres ist, die Leichtigkeit und die Kraft des Atems. Kunst ist, sich wiederzuerkennen.

»Im *Abendmahl*«, erklärt Puglisi, »zeigen die Bewegungen der Apostelfiguren und ihre Mimik den inneren Wirbel an, in dem der Mensch immer lebt und der stark mit der zentralen Figur Jesu kontrastiert. Seine sanfte Kraft und seine Ruhe treten als neue Erscheinung hervor: Die Hände – die eine nach unten, die andere nach oben gerichtet – und das wissende Gesicht bilden ein vibrierendes Dreieck, eine solide Gestalt, die fest auf der Erde ruht und gleichzeitig im Kontakt mit dem Himmel steht. Aus der Betrachtung dieses kraftvollen Bildes, dessen Geheimnis ich bloß intuitiv erfassen kann, entstand der wiederholte Versuch, *Il Grande Sacrificio* nur durch jene Körperteile darzustellen, in denen sich das Leben am stärksten zeigt: in den Händen und den Gesichtern, die tief in die Finsternis des Nichterkennbaren getaucht sind. Das große Opfer, das Christus gebracht hat, indem er bewusst sein Leben hingab, ist das große Opfer, das dem Menschen angeboten wird, damit er es – wenn auch nur für einen Augenblick – selbst vollbringen kann. Diese Arbeit beschäftigt mich nun schon seit fast fünf Jahren, weil das Ergebnis nie angemessen oder zufriedenstellend ist.«<sup>3</sup>

Dieser »wiederholte Versuch« umfasst weitere große Meisterwerke, deren

Gegenstand ein sakrales Ereignis ist, das sich im Bild manifestiert: Die *Natività*, *Matteo e l'angelo* und *La Misericordia* gehen aus der Betrachtung von Caravaggio hervor; die *Crocifissione* entstand mit Blick auf Velázquez und Rubens, *Nell'orto degli ulivi* ist inspiriert von einem kleinen Werk von Goya. Die vollkommene Schönheit dieser Werke, die Puglisi »verführt haben«, wie er gerne sagt, wird für uns wie ein leuchtendes Röntgenbild wiedergegeben. »Als ich die Kirche des Pio Monte in Neapel betrat«, erzählt Puglisi, »und Caravaggios *Sieben Werke der Barmherzigkeit* sah, habe ich sofort eine Linie wahrgenommen: Da war eine Art S aus Licht – das vom Kopf des Engels über seine Hand und den Kopf des Mannes am Boden bis zu dessen Fuß reicht –, und dieses habe ich in der Dunkelheit dargestellt. Wenn man ein Kunstwerk als Ganzes betrachtet, sieht man nicht die einzelnen Bilder und erfasst nicht jedes Detail. Das ist für das Auge und das menschliche Gehirn unmöglich. Deshalb suche ich nach einem Blick, von dem ich hoffe, dass er das Wesentliche der Darstellung wie eine Synthese, eine Konzentration der visuellen Energie erfasst.«<sup>4</sup> Dieses wahrgenommene Bild setzt sich mit der Zeit, um dann im Akt des Malens wieder aufzutauchen. »Der wirklich bedeutsame Moment ist die Aktion: In diesem Moment des Schweigens und der Einsamkeit nehme ich eine Art Distanz zwischen dem Ich und dem Akt des Malens wahr, und in dieser Aktion, die ebenso behutsam wie entschieden und frei von Emotionen ist, ereignet sich die Malerei, und dank der außergewöhnlichen Möglichkeiten, die die Ölmalerei bietet, wird ein Lichtfunken, ein Mikropartikel des Lebens eingefangen.«<sup>5</sup>

Die Anschauung auf der Grundlage der Erinnerung, die Malerei als Ereignis. So entstehen diese Landkarten und Partituren. Der Geist befreit und führt gleichzeitig zur Konzentration auf das Gesicht, den Kern des Seins, den Nukleus des Lebens. Es besteht

also nicht der geringste Wunsch, das Sujet zu entkernern oder zu zergliedern, sondern vielmehr das stets unerfüllte Verlangen, in die Tiefe des betrachteten Werks vorzudringen und gewissermaßen den Samen wieder fruchtbar zu machen, der es erzeugt hat. Dieser ursprüngliche Samen ist das Licht, weil es Ausdruck einer unerschöpflichen Schönheit ist, die aus den Tiefen der großen Kunstgeschichte aufsteigt und danach verlangt, sich erneut zu verkörpern und wieder etwas hervorzubringen. Damit dies geschehen kann, muss man in die Tiefe blicken können und sich vollkommen in das Werk versenken. Wie ein demütiger Perlenfischer kann Puglisi lange den Atem anhalten, in tiefen Gewässern die Fragmente des Lichts einfangen und dorthin tauchen, wo es bis heute niemand gewagt hat und wo vollkommene Stille herrscht. Die wahre Schönheit wird von dieser Stille begleitet. Das Sehen allein genügt nicht; um diese Schönheit zu erfassen, muss man zuhören. Nur so offenbart sich das Wesentliche und kann vom Kind und vom Mystiker, vom Künstler und vom Dichter wahrgenommen werden. Die Kunst ist ein Abenteuer in den Tiefen der Existenz – ein riskantes Abenteuer, denn es gibt kein Abenteuer ohne Risiko: das Risiko, sich zu verlieren, das Risiko, sich wiederzufinden, das Risiko, sich dem gänzlich anderen hinzugeben.

Puglisis Arbeit ist in erster Linie nicht Recherche, sondern Anschauung, Kontemplation, Mysterium (Licht, zweifellos, aber immer vor einem Horizont aus Finsternis), Stille. Vielleicht ist das der Grund, warum er Werke mit religiösen Sujets bevorzugt, weil sich diese gut in der Absolutheit von Weiß und Schwarz, Offenbarung und Mysterium, ausdrücken lassen.

Der Ursprung der Kunst liegt, unabhängig vom Sujet, in der Beziehung zwischen der Kunst und dem Heiligen, wie Stanislas Fumet feststellt: »Wer sagt, dass die Kunst die Natur nachahmt, kennt sie nicht. Sie ahmt

die *Schöpfung*, den *Akt* der Schöpfung nach, sie reproduziert die Bewegung des Schöpfers, um es *ihm gleichzutun*. Sie versucht, dem Wort zu gleichen.<sup>6</sup> Die Gabe, etwas erschaffen zu können, macht aus der Kunst nicht eine Nachahmung des Geschaffenen, sondern des Schöpfers selbst und ist der wahrhaftigste Ausdruck unseres Seins.

Puglisis Sujet ist das Licht selbst, das sein einzigartiger gespachtelter Farbauftrag bündelt und modelliert. Ein Mondlicht, das jenseits der Dunkelheit, jenseits der Zeit und jenseits des verführerischen, inspirierenden Werks widergespiegelt, gespendet und empfangen wurde. Dieses Licht konzentriert sich dort, wo für Puglisi das Leben pulsiert: im Gesicht, an den Händen und, wenn auch seltener, an den Füßen. Das ist, in einer Art Entropie der Kunstgeschichte, alles.

Die Konzentration auf das Wesentliche in Puglisis Werk gilt auch für seine Farben: Der dunkle Hintergrund ist eine variable Mischung aus Schwarz, Van-Dyck-Braun, gebrannten Erdfarben sowie manchmal Rot oder Blau. Die Farbe wird in mehreren lasierenden Schichten aufgetragen; im Weiß kommt auch immer etwas Rot vor. Bei manchen Körperteilen kann der darunterliegende Träger – das Gelb der Tafel aus Pappelholz oder das Weiß der Leinwand oder des Papiers – stellenweise durchscheinen. Alles ist konzentriert, alles deutet auf das Ursprüngliche, alles bewegt sich in der Kategorie des Notwendigen. Dies ist die große Lektion Wassily Kandinskys: »Alle Mittel sind heilig, wenn sie innerlich-notwendig sind. Alle Mittel sind sündhaft, wenn sie nicht aus der Quelle der inneren Notwendigkeit stammen.«<sup>7</sup>

Puglisi legt das, was er der Erinnerung »schuldet«, immer dankbar offen, denn diese ursprüngliche Beziehung zu einem Meisterwerk – das er immer weiter erforscht – ist die Seele seiner schöpferischen Arbeit: »Diese Umarmung mit der großen Kunst der Vergan-

genheit bringt eine ganz andere Ruhe in mein Leben.«<sup>8</sup> Puglisis Recherche ist entschieden unkonventionell: Zahlreiche Zeitgenossen stellen die Geschichte auf null, weil sie von der irrigen Überzeugung ausgehen, dass nur an einem Nullpunkt etwas Neues entstehen könne – als unabdingbare Voraussetzung, um einzig und allein der Innenwelt des Künstlers Ausdruck zu geben. So löst sich die Kunst zwischen den Extremen des »Schreies« und des »Spiels«, der Anfechtung und der Zerstreung auf. Diese Entscheidung führt oft dazu, den Unsinn und das Unlogische einzubeziehen, und verwandelt die Freiheit in Willkür. In diesem Spiel mit der Provokation und der Ironie, das sich zwischen dem Schrei der Verzweiflung und Gewalt und dem Lachen des Narren und des Verrückten bewegt, will man zeigen, dass inzwischen nichts mehr Gültigkeit hat, weil es nichts mehr zu betrachten gibt. So verbirgt sich hinter der Armseligkeit und Unzugänglichkeit solcher Arbeiten eine verheerende Unfähigkeit des »Tuns«, die Unfähigkeit, einer Idee oder einem Gefühl Form und Farbe zu verleihen. Dann entstehen Werke, die die kontemplative Betrachtung verweigern und stattdessen Kommunikation brauchen. Sie brauchen einen helfenden Kritiker, oder der »kreative« Prozess, in dem diese Kunstwerke, die keine sind, entstanden, muss durch begleitende, unterstützende Video- oder Foto-Dokumentationen erläutert werden. »Alles, was nur eine Idee ist«, erklärt Puglisi, »alles, was man erklären muss, und alles, was jeder leicht nachmachen kann, hat für mich einfach keinen Sinn, keinen Wert, und ist etwas, an das ich nicht glaube. Die Malerei ist kein Spiel.«<sup>9</sup>

Bei Puglisi beruht die schöpferische Spannung, die das Fundament der Ausdrucksfreiheit bildet, auf der Fähigkeit, Gegensätze miteinander zu verbinden: Materie und Geist, die Tradition und das Zeitgenössische (in dem Bewusstsein, dass die Kunst niemals nur für die Gegenwart entsteht), Inspiration und Handwerk. Nur wenn diese beiden

Pole miteinander verbunden werden, entsteht wahre Kunst, ein Meisterwerk, das der Zeit trotzt – bis zu der Verbindung zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren, von der Paul Klee sprach: »Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar.«<sup>10</sup>

Die Beziehung zur großen Kunst der Vergangenheit ist eine Liebesbeziehung: »Die Werke, aus denen meine Arbeiten entstehen, sind die Werke, die mich verführt haben.«<sup>11</sup> Liebe entsteht aus wahrer Kenntnis. Puglisi ist verliebt in die Schönheit.

Joseph Ratzinger schrieb 2002, als er noch Kardinal war: »Die Begegnung mit der Schönheit kann das Auftreffen des Pfeils werden, der die Seele verwundet und sie damit helllichtig macht, so daß sie nun – vom Erfahrenen her – Maßstäbe hat und jetzt auch die Argumente recht wägen kann.«<sup>12</sup> Und weiter: »Das Getroffensein vom Strahl der Schönheit, das den Menschen verwundet, ist das eigentliche Erkennen: das Berührtwerden von der Wirklichkeit.«<sup>13</sup> In der Sprache der Schönheit zeigt sich die Wahrheit als Glanz (wie uns Thomas von Aquin lehrt), als ein Riss, der einen flüchtigen Blick auf das Jenseits erlaubt und Staunen, Dankbarkeit und Freude auslöst ... Ja, Puglisi ist von der Schönheit verwundet: Seine Gemälde wirken wie Stigmata von Meisterwerken.

Lucio Fontana versuchte, die Leinwand mit Schnitten und Löchern für die Unendlichkeit zu öffnen. Puglisi hingegen konzentriert die Unendlichkeit in seinen Lichtblitzen, in Gesichtern, die wie Gestirne wirken. In seiner Poetik sind die weißen »Flecken« und die selteneren Linien überraschende Öffnungen, die dazu einladen, tiefer in seine siderischen Universen vorzudringen. Die Dunkelheit lenkt den Blick auf das Licht. Das Wesentliche bietet sich in seiner ganzen Tiefe dar, von selbst und befreit von jeder Beschränkung und Wollust der Form.

Puglisis Werke sind eine visuelle Manifestation der *Aletheia*, der Wahr-





heit, die in der griechischen Philosophie als »Unverborgenheit« und als »Aufdeckung« durch einen Blick verstanden wurde, der nicht an der Oberfläche der Dinge, bei ihrer bloßen und fragilen Erscheinung haltmacht, sondern der danach strebt, das zu erfassen, was den Dingen wesentlich ist: jenes Licht, das auf überraschende Weise dem erscheint, der sich in sie versenkt. Das ist die Kraft des Blicks, von der Wim Wenders spricht: »Beim Sehen ist für mich

toll, daß es anders als das Denken nicht eine Meinung von den Dingen beinhaltet. Im Denken ist eigentlich in jedem Gedanken auch gleich die Meinung zu einem Ding, einem Menschen, einer Stadt, einer Landschaft immer mit enthalten. Das Sehen ist meinungsfrei, im Sehen kann man eine Einstellung finden zu einer anderen Person, zu einem Gegenstand, zur Welt, die meinungsfrei ist, wo man einer Sache oder einer Person gegenübersteht, ein Verhältnis dazu hat,

wahrnimmt. Das ist ein schönes Wort für Sehen; das schönere Wort für Sehen ist Wahrnehmen, weil da das Wort wahr drin ist. Das heißt, im Sehen ist für mich Wahrheit latent möglich. Viel mehr als im Denken, wo man sich viel mehr verirren kann, wo man sich entfernen kann von der Welt. Für mich ist das Sehen ein In-die-Welt-Eintauchen und das Denken immer ein Abstand-Nehmen.«<sup>14</sup> Puglisi gefällt es, in die Welt, die Welt der Künste, einzutauchen.

#### ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> Douglas R. Hofstadter, »L'analogia: cuore della cognizione (a cura di F. Bianchini)«, in: *Bollettino della Società Filosofica Italiana. Rivista Quadrisemestrale. Nuova Serie*, Nr. 211, Jan.-April 2014, S. 84-100, hier S. 97-98, <https://www.sfi.it/files/download/Bollettini/BOLLETTINO%20211.pdf> (letzter Abruf: 26.3.2019). Siehe auch Douglas Richard Hofstadter und Emmanuel Sander, *Die Analogie. Das Herz des Denkens*, übers. von Susanne Held, Stuttgart 2014.

<sup>2</sup> Davide Rondoni im Gespräch mit dem Verf., Mailand, 20. Februar 2019.

<sup>3</sup> Lorenzo Puglisi im Gespräch mit dem Verf., Bologna, 17. Januar 2019.

<sup>4</sup> Ebd.

<sup>5</sup> Ebd.

<sup>6</sup> Stanislas Fumet, *Processo all'arte*, hrsg. von Cecilia De Carli, Mailand 2003, S. 31.

<sup>7</sup> Wassily Kandinsky, Über das Geistige in der *Kunst*, 10. Aufl., Bern 1973, S. 84.

<sup>8</sup> Lorenzo Puglisi im Gespräch mit dem Verf. 2019.

<sup>9</sup> Ebd.

<sup>10</sup> Paul Klee, in: Kasimir Edschmid (Hrsg.), *Schöpferische Konfession (Tribüne der Kunst und Zeit. Eine Schriftensammlung*, Nr. 13), Berlin 1920, S. 28-40, hier S. 28.

<sup>11</sup> Lorenzo Puglisi im Gespräch mit dem Verf. 2019.

<sup>12</sup> Joseph Kardinal Ratzinger, »Der Sinn für die Dinge, die Betrachtung des Schönen«. Botschaft von Kardinal Joseph Ratzinger vom 21. August 2002 an das von der

Bewegung *Comunione e Liberazione* initiierte *Meeting* von Rimini, <http://www.domus-ecclesiae.de/magisterium/veliternum-signia.josephus-ratzinger.04.html> (letzter Abruf: 26.3.2019).

<sup>13</sup> Ebd.

<sup>14</sup> Wim Wenders, »Die Wahrheit der Bilder. Zwei Gespräche mit Peter W. Jansen«, in: ders., *The Act of Seeing. Texte und Gespräche*, Frankfurt am Main 1992, S. 57-87, hier S. 59-60.



La Misericordia

*wer beugt sich zu wem*

*im Dunkeln der Barmherzigkeit  
oder in ihrem Licht oder Gegenlicht, gebündelt  
aus allen diesseitigen Lichtern?*

*der Leidende zum Engel  
oder beugt er, Geste und Botschaft des Himmels,  
sich hinunter*

*zu mir*

*wo nichts mehr ist*

*als Flehen, Flehen  
des stürzenden Mannes?*

*wer ist der Protagonist?*

*der besiegt den ewigen  
Biss des Nichts, den dunklen  
Widersacher*

*sag mir, Maler, oder male, ich beschwöre dich, wer  
die Dunkelheit der Geschichte zu einem  
Schauspiel  
und nicht nur zu Vergeudung, Schlacke macht:  
der Himmel, der helfend aufreißt,  
oder ich, der  
am Boden so einsam bittet?*

*die Unermesslichkeit Gottes, Zerschneiden  
des Herzens*

*im Dunkeln das Gesicht die Hände –*

*oder du, Barmherzigkeit, geheimer Brennofen  
des Lichts, Vulkan der Vulkane*



Alessandro Beltrami

## *Il Grande Sacrificio* oder Über die Malerei als Offenbarung

Das *Grande Sacrificio*, ausgestellt in Bramentes Sakristei von Santa Maria delle Grazie, ist mit 6 Metern Breite und 2 Metern Höhe nicht nur das größte Gemälde in dieser Serie, sondern auch in Lorenzo Puglisis Werk insgesamt: eine schwarze Wand, aus der eine rhythmisch fließende Abfolge weißer Markierungen hervortritt, in denen wir sogleich den Abglanz der Gesichter und Hände von Christus und den Aposteln in Leonardos *Letztem Abendmahl* erkennen, dessen Phantom sich nur wenige Dutzend Meter entfernt an einer Wand festklammert.

Puglisi hat da Vincis Meisterwerk mehrere Arbeiten gewidmet, die sich, wie eine Reihe barocker Variationen über einer Basslinie, nur wenig voneinander unterscheiden. Dies ist charakteristisch für seine Arbeitsweise: Seine Gemälde beruhen vor allem auf Caravaggio, aber auch auf Velázquez und Goya (an die seine *Crocifissione* und *Nell'orto degli ulivi* erinnern, die zusammen mit *Il Grande Sacrificio* ausgestellt sind), Correggio, Rubens und Rembrandt ... Puglisi verweist auf die große Malerei.

Es ist unnötig, sich in das historische Element von Puglisis Werken zu vertiefen. Es geht nicht um das Wiederaufgreifen einer alten Ikonografie, das wie in einem postmodernen Spiel einer Dynamik des Zitierens folgt. Was das betrifft, gibt es – neben Michelangelos vatikanischer *Pietà* – wohl kein Bild, das mehr ausgebeutet worden wäre als Leonardos *Letztes Abendmahl*. Jenseits der bildenden Kunst finden sich besonders zahlreiche Beispiele im Film – von Buñuels *Viridiana* und Altmans *M.A.S.H.* bis zu Andersons *Inherent Vice* –, ganz zu schweigen von seiner Ausschlachtungen in der Werbung, oder, auf unterstem Niveau, im Merchandi-

sing (eine Kategorie, der letztlich auch die Romane von Dan Brown und ihre Nebenprodukte angehören). Aus einer innovativen sakralen Ikonografie, die Leonardo ganz darauf ausgerichtet hatte, die Wahrheit des heiligen Faktums zu ergründen, das den Menschen überwältigt, wurde eine Pop-Ikone: kraftlos, oder genauer gesagt, substanzlos, reduziert auf ein banales Augenzwinkern und zudem *au contraire* eingesetzt. Ein Prozess, der durch die unüberschaubare Vervielfältigung populärer Druckgrafiken und Öldrucke eingeleitet wurde, die als Andachtsbilder dienten. Andy Warhol, der in seiner Wiederholung des Motivs versuchte, wenigstens durch die Akkumulation dessen ursprüngliche Kraft wiederherzustellen, hatte dies durchaus erkannt. Die aktuellen Nachahmungen von da Vincis *Abendmahl*, auch auf dem Gebiet der Malerei für Kirchen und andere sakrale Räume, implizieren meistens eine Wiederholung derselben Dynamik; das heißt, die Berühmtheit des Bildes wird ausgeschlachtet, ohne seine tiefgründige Motivation zu erfassen. Überdies offenbart sich darin eine fehlende Wachsamkeit bei der Verwendung einer Quelle, die mit höchster Autorität ausgestattet ist, jedoch von einer säkularisierten visuellen Kultur bereits ausgiebig verarbeitet wurde. Es beweist sogar einen Mangel an Fantasie und an der Fähigkeit, eine Ikonografie zu entwickeln, die der Gegenwart angemessen wäre, weil man irrtümlich annimmt, es genüge, das in der Vergangenheit hervorgebrachte Imaginäre aufzufrischen oder ihm einen Anstrich von Aktualität zu verleihen. Ein ziemlich verfehltes Verständnis von Tradition.

Puglisi hält sich in dieser Debatte entschieden zurück, denn er stützt sich zwar auf den Ruhm der Werke, tut dies jedoch, um eine neue Auseinandersetzung anzustoßen, die auch eine angemessene, neue Aufmerksamkeit auf das Original lenken kann. Wenn Puglisi nicht von einem Bild ausginge, das im kollektiven Gedächtnis verankert ist, könnten wir ihm nur schwerlich auf

gleiche Weise folgen. Es ist, als bearbeitete Puglisi nicht Leonardos *Abendmahl*, sondern vielmehr dessen Abglanz.<sup>1</sup> Jede Erinnerung beruht auf Prozessen der Rekonstruktion, der Veränderung (Puglisis Werke unterscheiden sich durch die Position, Anzahl und Morphologie der Elemente von ihren Vorbildern) sowie auf Verfahren einer zeitlich bedingten Vermittlung und eines Speicherns aktueller Erfahrungen. Eine Erfahrung kann nur als Erinnerung zu einem konstitutiven Bestandteil eines Individuums oder einer Gemeinschaft werden. Eine Erinnerung umfasst nie alle Einzelheiten und nie die Gesamtheit des Ereignisses. Sie bewahrt lediglich Elemente, die für wesentlich gehalten werden, und macht aus der Fähigkeit, selektiv zu vergessen, eine Tugend, so wie ein Baum sein Laub abwirft, um mehr Früchte zu tragen oder resistenter zu werden.

Puglisi arbeitet an einer vollständigen Entfernung von Details. Dazu dient zum einen das Schwarz, das den Raum erfüllt, jeden möglichen Kontext eliminiert und jede Einzelheit verbietet; er bereinigt die Rede gewissermaßen von allen Adjektiven, Einschüben und Ergänzungen und reduziert sie auf ihre Grundstruktur von Subjekt und Verb. Zum anderen erreicht er eine weitere Exkarnation der verbliebenen Elemente, indem er sie mit kräftigen Strichen und Verwischungen in weißer Farbe skizziert und nur sparsam mit Rot oder Gelb akzentuiert: Die Gesichter und die anderen Elemente, in denen wir Teile von Körpern erkennen, sind in Wirklichkeit summarische malerische Gesten, die kaum Details eines Gesichts oder eines Körperteils enthalten.

Michelangelo hatte wenig übrig für die flämische Malerei, weil sie voller Details steckt, die für Andachtsbilder charakteristisch sind. In seinen Worten, die ihm Francisco de Hollanda in ihren *Vier Gesprächen über die Malerei* in den Mund legt, dient die flämische Malerei dazu, »das äußere Auge durch Dinge zu bestechen, welche gefallen«, wie etwa »Gewänder, Maßwerk, grüne Fel-

der, schattige Bäume, Flüsse, Brücken und was sie so ›Landschaften‹ nennen, und dazu viele lebhaft bewegte Figuren, hierhin und dorthin verstreut«. Er vermutet: »Weibern wird sie gefallen, besonders den sehr alten und den sehr jungen; desgleichen Mönchen und Nonnen und gewissen Edelleuten, denen es an Empfindung für wahre Harmonie gebricht.«<sup>2</sup> Während das klassische Maß der italienischen Malerei dem Frommen »keine Thräne entlocken« werde, entlocke die »Alltäglichkeit« der flämischen Malerei derer viele. Michelangelo betont die Gefahr einer Täuschung des Geistes – die viel schädlicher sei als eine Täuschung des Verstandes – durch eine Kunst, die sich in ihrer Fähigkeit zur Täuschung gefällt und Sentimentalität mit Gefühl, äußere Erscheinung mit Wahrheit und Selbstgefälligkeit mit Mystik verwechselt.

Puglisis Werk ist keine bloße Hommage oder ein *d'après*, auch weil es darin keine Nachahmungsversuche gibt. Jede Auseinandersetzung mit Leonardo oder Caravaggio, die direkt an ihre Darstellungen anknüpft oder versucht, eine rein ikonografische oder stilistische Parallele zu ihrem Werk zu entwickeln, wäre anmaßend oder grotesk. Dies zeigen die vielen Beispiele einer Genremalerei, die auch und vielleicht besonders im Bereich der sakralen Kunst grassiert. Eine Malerei, die der Oberfläche – und sei sie noch so »zeitgenössisch« – verhaftet bleibt, ist letztlich eine Simulation, eine mechanische Vorführung, die nicht frei von Exhibitionismus ist und der die innere Notwendigkeit eines spirituell befruchtenden Liebesakts fehlt.

Puglisis Vorgehensweise der radikalen Reduktion ist an sich ein synthetischer Prozess, der nicht die formale oder voluminöse Struktur des Bildes aufdeckt, sondern sie auf das Detail als dessen Wesenskern zurückführt. Das Entfernen aller Details, um nur eines von ihnen zu erhalten, ist nur vermeintlich ein Paradox, weil es sich dabei um ein Auswahlverfahren zwischen dem Wesentlichen und dem Unwesentlichen handelt. Im

Grunde genommen »schneidet« Puglisi aus dem Ganzen nur jene Elemente heraus, die aus seiner Sicht das Bild tragen und seinen Bedeutungskern ausmachen.

Auch Leonardo und Caravaggio arbeiteten auf diese Weise. Sie konzentrierten sich auf die Elemente, die eine innere Wahrheit ausdrücken und auf denen die Bedeutung eines Gemäldes beruht, und dorthin verlegten sie auch den strukturellen Fokus des Gemäldes, unabhängig davon, ob dieser mit seinem geometrischen Brennpunkt übereinstimmte oder nicht. Diese Elemente bilden die Gravitationspunkte des Bildes. Hat man sie einmal erkannt, kann man ihnen nicht mehr entkommen, und der Rest des Gemäldes ist – bei all seiner Pracht – einfach Peripherie. Leonardo und Caravaggio eint die Suche nach diesem inneren, nicht äußerlichen »Wesen«. Ihre Nachahmer (ob historische oder moderne, macht keinen Unterschied) verharren gebannt bei der Virtuosität der Oberflächen, formalisieren die Erfindungen und machen aus den Personen, die diese beiden Meister malten, Figuren und Masken. Sie reduzieren sie auf ein Protokoll. Sie verstehen nicht, dass beide nicht die Wirklichkeit, sondern die Wahrheit malen wollten. Danach strebte auch Francis Bacon, der so anders ist und ihnen trotzdem so nahe steht, der Künstler, mit dessen Hilfe Puglisi Jahrhunderte der Kunstgeschichte zu durchdringen scheint.

Puglisi unterliegt nicht einem solchen Missverständnis. Man kann es »psychische Innerlichkeit« oder »inneres Wesen« nennen, aber es geht, einfacher ausgedrückt, um die »Wahrheit«: Puglisis Wiedererkennen, seine plötzliche Erkenntnis der Identität einer Figur ist der überwältigende Mechanismus, der die Kunst von ihrer Funktion befreit, als erzählerische Dekoration zu dienen, und sie in den Bereich des authentisch Heiligen überführt, weil sie destabilisierend wirkt. Sie ist eine empathische Resonanz, ein Ort der Begegnung, an dem man nicht »das Unsicht-

bare sichtbar macht«, sondern allenfalls das erkennt, was bereits sichtbar ist.

Puglisi gelangt zu diesem Erkennen durch eine *consumazione*, ein Verzehren und Vollbringen oder Vollenden der Form. »Sich zu kennen«, schreibt Paul Claudel in *L'art poétique*, »bedeutet für [das Lebewesen], sich mit hervorbringen zu lassen, sich als ein Mittel der Mit-Entstehung zur Verfügung zu stellen, es bedeutet, alle Dinge, von denen es Kenntnis hat, durch sich und mit sich entstehen zu lassen. Es bedeutet, sich zu ihrem gemeinsamen Zeichen zu machen, zum vergänglichen Bild des Moments, in dem sie diese Verbindung untereinander zulassen können. Es hat die Aufgabe, jederzeit die Summe dessen zu bilden, was es nicht ist, es zu vollenden, indem es dies verzehrt [*le consommer en le consumant*].«<sup>3</sup> Claudel greift hier auf eine veraltete Bedeutung von *consommer* zurück (die jedoch beispielsweise vom heiligen Bernhard verwendet wurde), die nicht mit *consumer* zu verwechseln ist, das nur die negative Bedeutung von »Abnutzung, Auszehrung« in sich trägt. Tatsächlich stammt dieser Begriff vom lateinischen *cum-summa*, »zusammenziehen« oder »vollbringen«, »zur Vollendung bringen«, »komplettieren«. »Consummatum est«, es ist vollbracht, spricht der Gekreuzigte. *Consommer* bezeichnet laut Émile Littré, dem Lexikografen des 19. Jahrhunderts und Autor des *Dictionnaire de la langue française*, eine »nützliche Zerstörung«, eine Handlung von etwas, das etwas anderes in sich aufnimmt. Davon leitet sich *consumare* (konsumieren, verzehren) in der Bedeutung von Auf- oder Einnehmen und Verdauen ab; im aristotelischen Sinne heißt es, sich äußere Elemente hinzuzufügen.<sup>4</sup> Verzehren, um zu verstehen; verzehren, um zu assimilieren. Der reliquienartige Charakter von Puglisis Bildern führt dazu, dass in ihnen die Genesis (die Samen in der Dunkelheit sind der Motor des ursprünglichen und des gegenwärtigen Bildes) und die Apokalypse miteinander verschmelzen – und zwar nicht, weil sie Überreste einer Zerstörung

sind, da es sich nicht um eine Zerstörung handelt, sondern um Zeichen und Zeugen einer Offenbarung. Das System der Details in Puglisis Gemälden, die auf dem Schwarz wie Phosphene funkeln, ist das Nachleuchten eines grellen Blitzes, eines Anblicks, der wie ein Phantombild auf der Retina überdauert. Jedes Gemälde ist eine Erinnerung an die Erfahrung einer Blendung.

Schwarz ist Apokalypse. Die Suche nach einer apophatischen Ästhetik, nach einem Kundgeben im Schweigen,<sup>5</sup> zieht sich durch viele zeitgenössische Erfahrungen hindurch. Für viele ist die *Noche oscura* des Juan de la Cruz eine solche Suche. Die schwarzen Bilder von Ad Reinhardt sind eine solche Suche. Die schwarzen Bilder von Mark Rothko hingegen, deren Nihilismus kein *nada* ist, in dem man ein *todo* betrachtet, sind es nicht. Der belgische Künstler Thierry de Cordier arbeitet an einer Serie von Werken, die vom *nada* des Karmeliten inspiriert sind – ein Nichts, in dem das Kreuz langsam in einer zitternden Dunkelheit verschwindet, in einer »leuchtenden Finsternis«, in der sich Gott gleichzeitig verbirgt und zeigt. Und dann gibt es noch das Schwarz der Kenosis, das so undurchdringlich ist wie der Teer, aus dem William Congdon seine Kreuzfixe modelliert, oder das Schwarz der verbrannten Wolken von Giovanni Manfredini. Sogar im Schwarz von Pierre Soulages gibt es eine Suche nach der Metaphysik des Lichts. Die Dichte von Puglisis Schwarz besitzt zweifellos die Eigenschaft der »leuchtenden Finsternis«,<sup>6</sup> doch sie ist nicht selbstgenügsam; sie impliziert eine Entleerung, ist aber kein Körper der Leere. Es ist ein Schwarz, das notwendigerweise in einer Dialektik existiert.

Zwischen Puglisis Werk und dem Tenebrismus des 17. Jahrhunderts, der ihn erklärtermaßen fasziniert und gewissermaßen sein Ausgangspunkt ist, wurde eine Kluft festgestellt.<sup>7</sup> Doch auch zwischen den Malern des Barock gibt es Unterschiede. Der neutrale oder dunkle Hintergrund, für den es auch

frühere Belege gibt, verbreitet sich vor allem unter dem Einfluss des Caravaggismus. Merisi verwendet diese Lösung, um alles in den Vordergrund des Bildes zu verlagern und den Kontext auszuschließen, sodass man sich ausschließlich auf das Ereignis konzentriert. Viele seiner Nachahmer sind fasziniert von den atmosphärischen Werten der Dunkelheit; bei Caravaggio bildet sie jedoch die Voraussetzung dafür, die Ursache des Lichts zu malen, die ebenso physisch wie metaphysisch ist. Bei ihm hat das Symbol noch einen narrativen Wert, einen historischen Charakter, den es bei Puglisi nicht hat. Sein Schwarz ist ein Feld, auf dem sich etwas Absolutes manifestiert: Es ähnelt eher dem Schwarz des *Christus am Kreuz* von Velázquez, dem Schwarz von Zurbarán. Letztlich scheint Puglisis Schwarz dem Gold in der Ikonenmalerei zu entsprechen. Es vibriert wie ein Goldgrund, ist ebenso undurchdringlich, und seine Tiefe grenzt ans Unendliche. Es ist eine alles ausfüllende Totalität, die zum Lebensraum der Formen wird, ein Raum, der den in ontologischer Hinsicht apokalyptischen Charakter des Bildes bestätigt.

Das Schwarz wird von den weißen Formen, den schemenhaften Körpern eingenommen. Dass sich Puglisi offenkundig auf Francis Bacon bezieht, ist wiederum keine Frage der bloßen Aneignung einer Sprache. Vielmehr handelt es sich um eine ideale Kontinuität der Herangehensweise. Es ist vielleicht lohnenswert, daran zu erinnern, dass sich auch Bacon stets an der westlichen Kunstgeschichte von Velázquez bis Rembrandt gemessen hat – und, nicht zu vergessen, an der *Kreuzigung* von Cimabue. So spiegelt auch Bacons Expressionismus die lebendige Erfahrung der großen Malerei wider. In einem seiner Gespräche mit David Sylvester betont er, dass seine »Rahmungen«, wie er die Raumgitter nannte, die seine Gemälde strukturieren, allein dazu dienen, die Aufmerksamkeit auf die Figur zu lenken: »Ich verkleinere die Maße der Leinwand, indem ich diese Rechtecke

einzeichne, die die Figur verdichten. Einfach, um sie besser zu sehen.«<sup>8</sup> Es geht also vor allem um das Problem der Beziehung zwischen Körper und Raum, um den Versuch, einen Körper im Käfig festzuhalten (ihn zu verfestigen, um ihn darzustellen), während dieser sich unentwegt entzieht. Bei Puglisi gibt es keine Käfige, doch das Schwarz scheint dieselbe Funktion zu haben: besser zu sehen.<sup>9</sup> Wobei die Malerei die Rolle des Körpers einnimmt.

Wir verzichten auf eine existenzielle Interpretation von Bacon und Puglisi, auf eine literarische Herangehensweise an die Malerei, die zwar faszinierend, aber oft auch irreführend ist. Wenn Bacon die Gesichter von George Dyer oder Isabel Rawsthorne in ein Grinsen aufzulösen scheint, liegt es daran, dass er das Licht auf dem Antlitz verfolgt, den Widerstand der Wirklichkeit gegen die Zeit registriert und zugleich das Scheitern jedes Versuchs, sie anzuhalten. Puglisi verzeichnet den Widerstand des Geheimnisses der Malerei anderer Künstler gegen seine eigene und die Schwierigkeit, in einem Bild die Klarheit einer inneren Eingebung festzuhalten. Die Form, die Wahrnehmung und die Herausforderung einer Wiederherstellung: eine Rückkehr zu den Grundlagen der großen Malerei.

#### ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> »Manchmal«, schreibt Livio Vacchini mit Bezug auf die Architektur, doch der Gedanke ist allgemeingültig, »scheinen Meisterwerke mit dem einzigen Zweck zu überdauern, aus ihren eigenen Widersprüchen heraus neue Interpretationen auszulösen. So sehr, dass wir den Drang verspüren,

das Ungelöste, an das sie uns erinnern, mit unseren Fähigkeiten nochmals anzugehen« (Livio Vacchini, *Capolavori*, Melfi 2017, S. 40). Zit. nach »Capolavori: Texte von Livio Vacchini«, übers. von Nott Caviezel, in: *Werk, Bauen + Wohnen*, Bd. 95, Heft 2, 2008, S. 38–43, hier S. 40.

<sup>2</sup> Francisco de Hollanda, *Vier Gespräche über die Malerei, geführt zu Rom 1538*. Originaltext mit Übers., Einl., Beil. und Erl. von Joaquim de Vasconcellos, Wien 1899, S. 29.

<sup>3</sup> Paul Claudel, *L'art poétique*, 8. Aufl., Paris 1913, S. 151. Zit. in Filippo Fimiani, »Poetica Mundi. Estetica e ontologia delle forme in Paul Claudel«, in: *Aesthetica Preprint*, Nr. 63, 2001, S. 36.

<sup>4</sup> Ebd.

<sup>5</sup> »Nachdem er alles Sichtbare beiseitegelassen hat, stürzt er sich immer weiter ins Innere, bis er durch die unablässige Tätigkeit seines Geistes in das vordringt, was nicht betrachtet und was nicht wahrgenommen werden kann, und an diesem Punkt sieht er Gott. Darin besteht tatsächlich die wahre Kenntnis dessen, wonach man sucht, und das Sehen besteht gerade darin, nicht zu sehen« (Gregorio di Nissa, »Vita di Mosè«, Paragraph 163, in: ders., *Opere dogmatiche*, hrsg. von C. Moreschini, Mailand 2014, S. 601).

<sup>6</sup> »Das Dunkle«, schreibt Valerio Dehò, »ist für ihn eine Verdichtung des Lichts, nicht dessen Abwesenheit« (Valerio Dehò, »Luce di tenebra«, in: *Lorenzo Puglisi 15–18*, Ausst.-Kat. Studio Guastalla Arte Moderna e Contemporanea, Mailand, Mailand 2018, S. 11).

<sup>7</sup> Mark Gisbourne, »Fantasmi nel vuoto«, in: Mailand 2018 (wie Anm. 6), S. 22.

<sup>8</sup> David Sylvester, *Gespräche mit Francis Bacon*, übers. von Helmut Schneider und Volker Ellerbeck, München, Berlin, London und New York 2009, S. 23.

<sup>9</sup> In einem anderen Gespräch antwortet Bacon auf Sylvesters Frage, warum er mit einem »harten, flachen, hellen Grund« arbeite: »Ich wollte in zunehmendem Maße die Bilder einfacher und komplizierter machen. Und das gelingt einem besser, gewinnt mehr Ausdruckskraft, wenn der Hintergrund sehr einheitlich und klar ist. Ich vermute, daß ich aus diesem Grund einen sehr klaren Hintergrund benutzt habe, vor dem sich die Figur abheben kann. [...] Ich möchte gerne der Intimität der Figur einen sehr sachlichen Hintergrund entgegensetzen. Ich möchte die Figur isolieren und sie aus dem Innenraum und ihrer häuslichen Umgebung herausnehmen« (ebd., S. 122).

pp. 166–167 *Nell'orto degli ulivi*, 2018, oil on poplar, 215 × 165 cm (detail)

p. 169 *Nell'orto degli ulivi*, 2018, oil on poplar, 215 × 165 cm

pp. 170–171 *Nell'orto degli ulivi*, 2018, oil on poplar, 215 × 165 cm (detail)

p. 173 Artist's atelier



## Il Grande Sacrificio

*die Dunkelheit durchbrechen? oder das Brot  
brechen?*

*oder geblendet  
von Kopf zu Kopf gehen  
welch geheimnisvolles Abendmahl oder tödliches  
Fest ...*

*was geht heimlich von Hand  
zu Hand, blitzartig von Herz  
zu Herz*

*der dunkle, menschliche und  
übermenschliche Schmerz -*

*beginnt an einem unruhigen Abend voll  
drängender Fragen  
die große Übeltat?*

*oder entsteht die Hoffnung  
immer im Schrei, immer  
in Seinem und gemeinsamem Opfer ...*





## Biography

Lorenzo Puglisi was born in Biella, Italy, in 1971. He lives in Bologna.

## Selected Exhibitions

2019

*Lorenzo Puglisi: Il Grande Sacrificio*, Bramante's Sacristy, Church of Santa Maria delle Grazie, Milan

*Il Grande Sacrificio*, Studio Guastalla Modern and Contemporary Art, Milan

2018

*Lorenzo Puglisi per Mario Sironi: una sostituzione*, Casa Boschi Di Stefano Museum, curated by Maria Fratelli, Milan (s)

*Lorenzo Puglisi: Visioni di luce e tenebra* (with Omar Galliani), Church of San Sisto Museum, Milan, curated by Maria Fratelli and Raffaella Resch

*Una discesa verso l'alto*, Ipogeo Bacile, Spongano / Lecce, curated by Toti Carpentieri (s)

*Scintille di un fuoco nero*, Labs Gallery, Bologna, curated by Martina Cavallarin

*In a Silent Way*, Studio Guastalla Modern and Contemporary Art, Milan (s)

*La Misericordia*, Chiesa di Santa Caterina, Bologna, with poetry by Davide Rondoni (s)

2017

*Passion*, Galerie im Park / The Historical Museum, Brema, curated by Uwe Goldenstein

*Nero su Nero: Da Fontana e Kounellis*, Villa Bardini, Florence, curated by Vera Agosti

*La pelle dei pittori e il sangue dei poeti*, Museo delle culture (MUDEC), Milan

2016

*Lorenzo Puglisi / Caravaggio, la verità nel buio* (with Omar Galliani), Coronation Chapel, Riso Museum, Palermo / Pio Monte della Misericordia Church, Naples, curated by Raffaella Resch and Maria Savarese

*Lorenzo Puglisi: L'ignoto che appare*, Il Milione Gallery, Milan, curated by Roberto Borghi (s)

*Lorenzo Puglisi: New Paintings*, Galerie Sobering, Paris, curated by Mark Gisbourne (s)

2015

*Je me souvien: Mounir Fatmi, Jonathan Monk, Pierre Petit, Lorenzo Puglisi, Lawrence Weiner*, Centre d'Art Contemporain La Traverse, Paris

*Acqua è*, Expo Milan 2015, Venice, curated by Willy Montini

2014

*Lorenzo Puglisi*, Museo del Territorio, Biella, essay by Bruno Corà (s)

*Posterity is a Form of the Spectator*, Galerie Sobering, Paris

*Lorenzo Puglisi*, Villa Cusani Tittoni, Desio / Milan, essay by Bruno Corà and Valentina Casacchia

2013

*Dimenticare il tempo*, Il Milione Gallery, Milan, curated by Valerio Dehò (s)

*Nero di fondo*, Palazzo Monferrato, Alessandria, introduction by Alberto Zanchetta (s)

Selected for the Artist Pension Trust, London

2012

*Lorenzo Puglisi: Zilli, l'Art de vivre* (with Carlo Bernardini), Palazzo Bagatti Valsecchi, Milan

*Oltre l'attimo*, Grossetti Contemporary Art, Milan

2011

*Presenze*, Grossetti Contemporary Art, Milan (s)  
*1000+1000+1000*, Palazzo Fava, Bologna

2009

*Pitture*, Obraz Gallery, Milan, curated by Emanuele Beluffi (s)

2008

*Lorenzo Puglisi*, Piccola Galleria, Asolo, essay by Valerio Dehò (s)

*Portraits*, Palazzo Berva, Cassano d'Adda, Milan (s)

2007

Scenography for *La spia*, a drama by Giorgio Celli, Navile Theater, Bologna

2005

*07-06-05*, Palazzo della Provincia, Biella (s)  
*L'arte e il silenzio*, Oropa's Sanctuary, Biella

(s) Solo Exhibition

## Selected Monographs and Catalogues

*La Luce oltre il Nero*, essay by Toti Carpentieri, Manfredi Edizioni, Bologna (2019)

*Il Grande Sacrificio*, Manfredi Edizioni, Bologna (2019)

*Lorenzo Puglisi 15-18*, Prearo Editore, Milan (2018)

*Lorenzo Puglisi / Caravaggio, la verità nel buio*, essay by Mark Gisbourne, exh. cat. Coronation Chapel, Riso Museum, Palermo / Pio Monte della Misericordia Church, Naples (2016-2017)

*Lorenzo Puglisi: New Paintings*, essay by Mark Gisbourne, exh. cat. Sobering Gallery, Paris (2016)

*Lorenzo Puglisi*, essay by Bruno Corà, exh. cat. Museo del Territorio, Biella (2014)

*Dimenticare il tempo*, Bollettino of Il Milione Gallery, Milan (2013)





# Contents

Mark Gisbourne

- 6 The Spectral Feast: On the Ruins of Painting  
(The Art of Lorenzo Puglisi)
- 120 La festa spettrale: sulle rovine della pittura  
(L'arte di Lorenzo Puglisi)
- 148 Das gespenstische Fest: Auf den Ruinen der Malerei  
(Die Kunst Lorenzo Puglisis)

Giovanni Gazzaneo

- 42 Lorenzo Puglisi  
Black Horizons and Glimmers of the Infinite
- 130 Lorenzo Puglisi  
Neri orizzonti e bagliori di infinito
- 154 Lorenzo Puglisi  
Schwarze Horizonte und Blitze der Unendlichkeit

Alessandro Beltrami

- 58 *Il Grande Sacrificio*, or of Painting as Revelation
- 136 *Il Grande Sacrificio*, o della pittura come rivelazione
- 162 *Il Grande Sacrificio* oder Über die Malerei als Offenbarung

- 75 Il Grande Sacrificio  
Sacristy of Bramante,  
Church of Santa Maria delle Grazie, Milan

Davide Rondoni Lyrics

La Misericordia

37, 119, 160

Il Grande Sacrificio

66, 134, 168

- 172 Biography

This catalogue is published in conjunction with the exhibition  
Questo catalogo è stato pubblicato in occasione della mostra  
Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung

## Il Grande Sacrificio

Sacristy of Bramante, Church of Santa Maria delle Grazie, Milan  
April 2 – May 2, 2019

Main Sponsor / Sponsor principale / Hauptsponsor: 

Edited by / A cura di / Herausgeber:  
*Armando Chitolina*

Copyediting / Revisione dei testi / Lektorat:  
*Aaron L. Bogart* (English / Inglese / Englisch)  
*Loretta Trinei* (Italian / Italiano / Italienisch)  
*Birgit Wüller* (German / Tedesco / Deutsch)

Translations / Traduzioni / Übersetzungen:  
*Loretta Trinei* (English–Italian / Inglese–Italiano / Englisch–Italienisch)  
*Barbara Hess* (Italian–German / Italiano–Tedesco / Italienisch–Deutsch)  
*Bridget Mason* (Italian–English / Italiano–Inglese / Italienisch–Englisch)  
*Nikolaus G. Schneider* (English–German / Inglese–Tedesco / Englisch–Deutsch)

Graphic design and typesetting / Progetto grafico e composizione / Grafische Gestaltung und Satz:  
*Armando Chitolina*

Typeface / Caratteri / Schrift:  
*Scotch Modern Display, Scotch Modern, Univers*

Production / Produzione / Herstellung:  
*Heidrun Zimmermann, Hatje Cantz*

Reproduction / Riproduzioni / Reproduktion:  
*Grafiche Step, Parma*

Paper / Carta / Papier:  
*Magno Volume 1.1, 150 g/m<sup>2</sup>*

Binding / Legatoria / Buchbinderei:  
*Josef Spinner Großbuchbinderei GmbH, Ottersweier*

Printing / Stampa / Druck:  
*Karl Grammlich GmbH, Pliezhausen*

Cover illustration / Illustrazione di copertina / Umschlagabbildung:  
Lorenzo Puglisi, *Il Grande Sacrificio*, 2019, oil on poplar panel,  
205 × 605 cm (detail)

Frontispiece / Frontespizio / Frontispiz:  
pp. 2–3 Lorenzo Puglisi, *Nell'orto degli ulivi*, 2017, oil on panel, 85 × 82.5 cm (detail)

Photo credits / Crediti fotografici / Fotonachweis:  
*Daniele Fregonese, Massimo Sgroi, Andrea Valentini*

© 2019 Hatje Cantz Verlag, Berlin,  
and authors / e gli autori / und Autoren

© 2019 Foto Scala, Florence, Italy  
for the reproduced works by / per le opere riprodotte di / für die abgebildeten Werke von:  
Caravaggio, Correggio, Goya, Leonardo da Vinci, Michelangelo, Rembrandt, Sironi, Velázquez

Acknowledgments / Ringraziamenti / Dank an  
*Bramante's Sacristy, Church of Santa Maria delle Grazie, Milan, Italy*  
*Casa Boschi Di Stefano Museum, Milan, Italy*  
*Church and Coronation Chapel, Riso Museum, Palermo, Italy*  
*Pio Monte della Misericordia, Naples, Italy*

Published by / Pubblicato da / Erschienen im  
Hatje Cantz Verlag GmbH  
Mommsenstrasse 27  
10629 Berlin  
Germany  
Tel.: +49 30 3464678-00  
Fax: +49 30 3464678-29  
www.hatjecantz.com  
A Ganske Publishing Group Company  
Una casa editrice del gruppo editoriale Ganske  
Ein Unternehmen der Ganske Verlagsgruppe

ISBN 978-3-7757-4570-3

Printing in Germany







In his most recent works Lorenzo Puglisi reinterprets masterpieces from art history and icons from collective visual memory. With the painting *Il Grande Sacrificio*, the Italian artist shares his reverence for Leonardo da Vinci and his famous *Last Supper*. This volume uses sketches and preliminary studies to document Puglisi's homage, which is painted on a wood panel six meters long: strong brushstrokes of white paint on an otherwise black background emphasize only the faces and gestures of Jesus and his apostles, revealing the unique network of relationships in Da Vinci's iconic painting. *Il Grande Sacrificio* will be exhibited in Milan to commemorate the 500th anniversary of Leonardo da Vinci's death – on the other side of the wall upon which the *Last Supper* hangs in the Church of Santa Maria delle Grazie. Apart from installation views from Milan, the book also presents paintings from the past years, painted on wood, canvas, and paper.

Nei suoi lavori più recenti Lorenzo Puglisi reinterpreta i capolavori del passato e le icone della memoria visiva collettiva. Con il dipinto *Il Grande Sacrificio* il pittore rende tributo a Leonardo da Vinci e alla sua famosa *Ultima cena*. Il presente volume documenta con schizzi e studi preliminari l'omaggio pittorico di Puglisi, dipinto su un pannello di legno lungo sei metri: energiche pennellate di bianco su uno sfondo nero mettono in evidenza solo i volti e i gesti di Cristo e degli apostoli, rivelando la singolare rete di relazioni presenti nell'iconico dipinto leonardesco. Per commemorare il cinquecentesimo anniversario della morte di Leonardo da Vinci, *Il Grande Sacrificio* verrà esposto a Milano nella chiesa di Santa Maria delle Grazie – sull'altro lato del muro su cui è dipinta *L'ultima cena*. Oltre a scorci della mostra installata a Milano, il volume presenta alcune opere su tavola, tela e carta che Lorenzo Puglisi ha realizzato negli ultimi anni.

In seinen jüngsten Arbeiten interpretiert Lorenzo Puglisi Meisterwerke der Kunstgeschichte und Ikonen des kollektiven Bildgedächtnisses neu. Mit dem Gemälde *Il Grande Sacrificio* erweist der italienische Künstler Leonardo da Vinci und dessen berühmtem Abendmahl seine Reverenz. Der vorliegende Band dokumentiert mit Skizzen und Vorstudien Puglisis Hommage, die auf ein sechs Meter langes Holzpaneel gemalt ist: Mit kräftigen Strichen weißer Farbe auf sonst schwarzem Grund sind nur die Gesichter und Gesten von Jesus und seinen Jüngern hervorgehoben. So kommt das einzigartige Netzwerk an Bezügen in da Vincis ikonischem Bild zum Vorschein. *Il Grande Sacrificio* wird anlässlich Leonardo da Vincis 500. Todestag in der Kirche Santa Maria delle Grazie in Mailand ausgestellt – auf der Rückseite der Wand, an der das *Abendmahl* hängt. Neben Ausstellungsansichten aus Mailand enthält das Buch weitere Arbeiten der letzten Jahre, die auf Holz, Leinwand und Papier entstanden sind.

178 pages / pagine / Seiten

85 illustrations / illustrazioni / Abbildungen

