# PUGLISI





### Profili



# Lorenzo Puglisi I Self-Portrait

## Un Autoritratto per Le Gallerie degli Uffizi

Guicciardo Sassoli de'Bianchi Strozzi con un saggio di Mark Gisbourne





#### Prearo Editore

*Direzione editoriale* Giampaolo Prearo

Direttore della collana Marco Meneguzzo

Art Director Massimo Ferrarotti

Coordinamento editeoriale Patrizia De Luca

Redazione Vera Agosti

*Testi* Guicciardo Sassoli de'Bianchi Strozzi Mark Gisbourne

Fotografie
Daniele Fregonese

Progetto Grafico / Design Andrea Tesoriere

Segreteria di produzione Michela Leone

Editing
Domenico Pertocoli

Relazioni esterne Sauro Moretti

Pubbliche relazioni Paolo Malchiodi

In Copertina
Ritratto 270418 (Autoritratto), 2018,
olio su tela, 120x100cm dettaglio

© 2022 Lorenzo Puglisi © 2022 Gianpaolo Prearo Editore Piazzale Libia 1 - 20135 Milano Tel. ++39 02 7384307 Fax ++ 39 02 70009095 www.prearoeditore.it Tutti i diritti riservati ISBN 978-88-7348-154-6

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dell'editore

No part of this book may be reproduced in any form or using any electronic, mechanical or other means without the publisher's written authorization

Questo volume è stato pubblicato da Prearo Editore in occasione della donazione dell'autoritratto di Lorenzo Puglisi alle Gallerie degli U~zi i 114 Marzo 2022, con il contributo di Cris Contini Contemporary e di ArtCom



Un particolare ringraziamento a:
Cristian Contini
Laura Donati
Marzia Faietti
Vanessa Gavioli
Fulvio Granocchia
Willy Montini
Stefano Orler
Giampaolo Prearo
Francesca Sborgi
Eike Schmidt
Chiara Toti



#### Sommario

\*\*\*

I volti di Lorenzo Puglisi e l'Autoritratto per le Gallerie degli Uffizi Guicciardo Sassoli de'Bianchi Strozzi

\*\*\*

The faces of Lorenzo Puglisi and the Self-Portrait for the Uffizi Galleries Guicciardo Sassoli de'Bianchi Strozzi

\*\*\*

Fantasmi nel vuoto. I quadri di Lorenzo Puglisi Mark Gisbourne

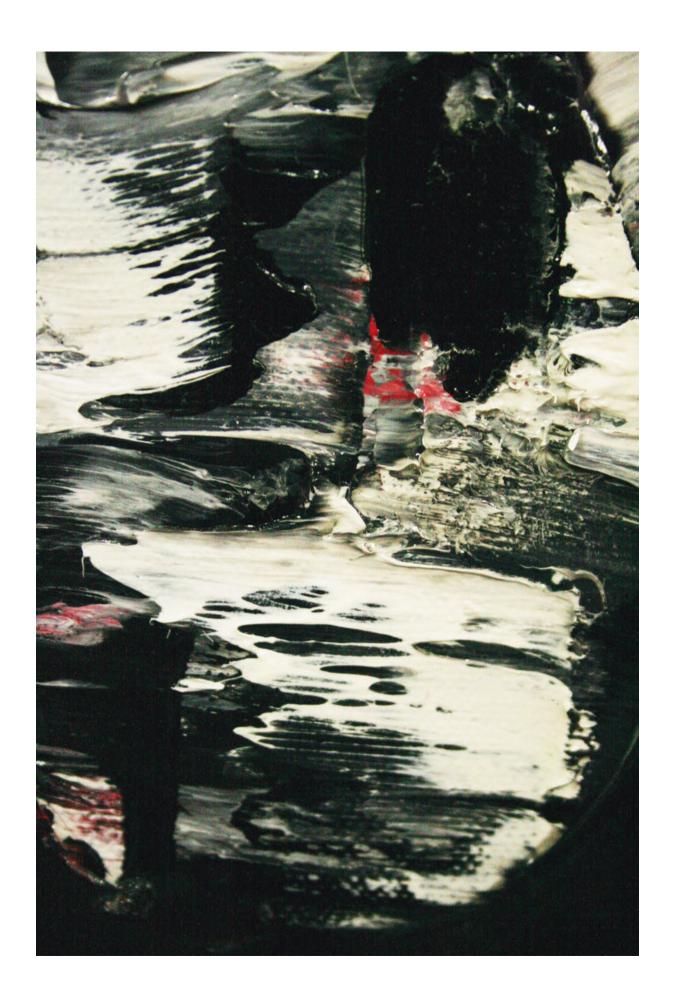
\*\*\*

Ghosts in the void. The paintings of Lorenzo Puglisi Mark Gisbourne

\*\*\*

Biografia





#### I volti di Lorenzo Puglisi e l'Autoritratto per le Gallerie degli Uffizi

Guicciardo Sassoli de' Bianchi Strozzi

#### I volti di Lorenzo Puglisi e l'Autoritratto per le Gallerie degli Uffizi

Guicciardo Sassoli de' Bianchi Strozzi

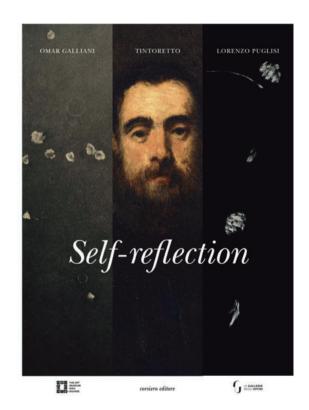
Si intitola *Ritratto 270418* (Autoritratto) l'opera di Lorenzo Puglisi che entra nelle collezioni delle Gallerie degli U-zi (ÿg. 1). Un sodalizio che arriva al termine della mostra Self-reflection, organizzata nell'estate - autunno 2021 a Riga dall'Art Museum Riga Bourse insieme alle Gallerie degli U zi grazie alla volontà del Direttore Eike D. Schmidt e del sottoscritto, avendo avuto il piacere di proporre la mostra e curare il catalogo¹. L'autoritratto di Puglisi, realizzato nel 2018 ed esposto a Riga in dialogo con il celebre Ritratto d'uomo (1546) di Tintoretto, prestato dal Museo ÿorentino² (ÿg. 2), entra ad arricchire la storica collezione di autoritratti iniziata nel Seicento dal Cardinale Leopoldo de' Medici, che ha dato vita nel corso dei secoli alla più antica collezione di autoritratti d'artista del mondo.

La straordinarietà di questa collezione di autoritratti d'artista ci invita di per se all'autori es sione, all'idea di guardarsi allo specchio e a quel particolare procedimento mentale e identitario che gli artisti di ogni epoca hanno provato di fronte alla realizzazione di un ritratto, soprattutto se di loro stessi. La stessa sperimentazione "orizzontale" e democratica che compiamo oggi quando ci scattiamo un selÿe per condividere la nostra immagine con le persone care o con tutto il mondo, alla ricerca di una forma di ri-conoscimento o di autorappresentazione3. Questo culto tutto umano di rappresentare visivamente se stessi, che si sviluppa dalla cultura umanistica del Quattrocento, è connaturato alla tradizione artistica ÿorentina che dà risalto all'artista come protagonista e viene riconosciuto in maniera u~ci ale proprio da quando il Cardinale Leopoldo dotò gli U~zi di un primo nucleo di autoritratti<sup>4</sup>. Una raccolta che ancora oggi continua ad arricchirsi, proseguendo a pieno regime con committenze e donazioni dai grandi protagonisti dell'arte contemporanea.

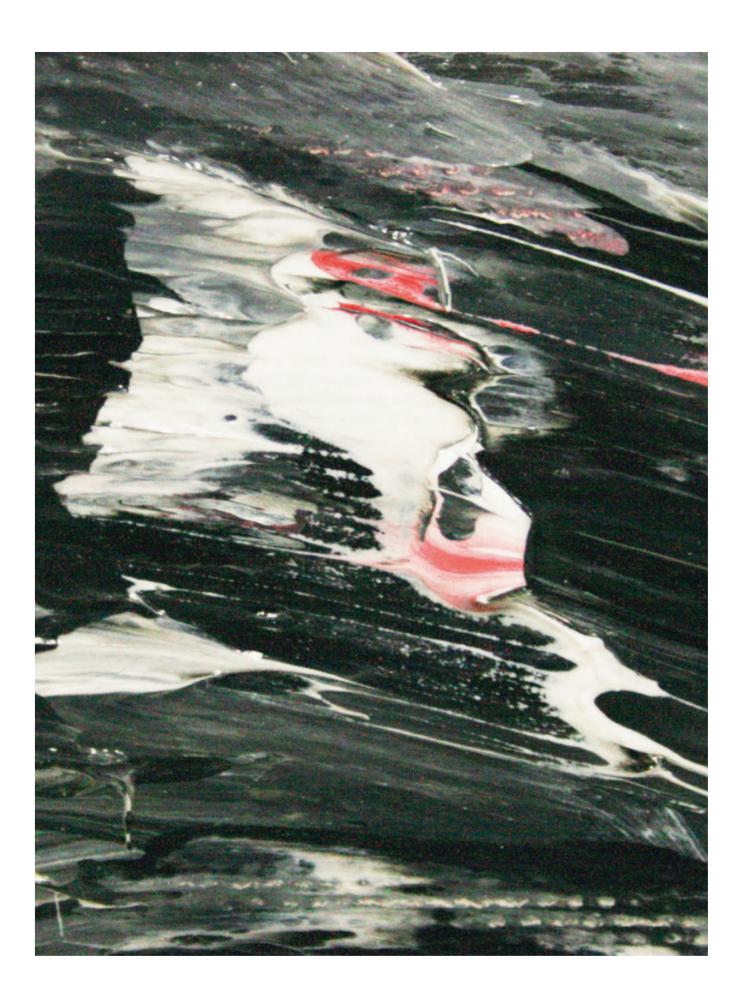
Impossibile dunque non annoverarvi anche un lavoro di Puglisi, la cui ricerca pittorica si caratterizza per l'utilizzo di" uso di un nero capace di creare uno sfondo di buio assoluto, dal quale si sprigionano ÿotti di luce che deÿniscono i volumi, soprattutto i volti e le mani. La sua ricerca è incentrata sul dialogo a suon di punti luce con i capolavori del passato, da Tintoretto a Caravaggio, da Rembrandt a Goya, che sono eterna linfa di energia, ÿltrata nel suo stile. In un'epoca di ricostruzione come la nostra del resto, si riparte dagli archetipi, dalle grandi basi comuni delle quali ci si sente sicuri. Ecco che il recupero del classico, di ciò che ci hanno lasciato i maestri del passato è quanto mai attuale, come lo è sempre stato in ogni fase di ripartenza secondo modalità di volta in volta diverse. Se guardiamo alla storia dell'arte europea del secolo scorso, dopo la stagione di ricerca esplosiva delle avanguardie storiche dei primi del Novecento, si manifestò negli anni della Grande Guerra una , essione, un ripensamento del passato e del-



ÿg. 1 Lorenzo Puglisi, Ritratto 270418
(Autoritratto), 2018,
olio su tela, 120x100cm



ÿg. 2 Frontespizio del catalogo Self-re, e ction. Omar Galliani Lorenzo Puglisi Tintoretto, e Art Museum Riga Bourse in collaborazione con Le Gallerie degli U<sup>\*</sup>zi



le proprie origini. Si aprì una nuovo periodo di studio del classico mediato dagli stessi protagonisti delle avanguardie che avevano cercato di rompere con il passato ÿno a pochi anni prima — come Picasso per esempio, che in un soggiorno a Roma nel 1917 iniziò a guardare a Ra"a ello e all'antico, inaugurando una nuova fase della sua arte dopo la stagione scompositiva cubista<sup>5</sup>. Così nel secondo dopoguerra, successivamente al periodo di sperimentazione delle Neo-Avanguardie (New Dada, Pop, Concettuale, eccetera), parallela al boom economico degli anni Sessanta, inizia una fase di ripensamento o di "ripetizione di" erente"6 per usare una formula che divenne celebre all'epoca. Nel corso degli anni Settanta - primi Ottanta, si manifesta, infatti, un generale recupero del passato, mediato da quel coe cien te di "di" erenza" dato dallo scarto temporale e tecnologico dell'epoca postmoderna, memore anche delle ricerche concettuali della ÿne degli anni Sessanta. Facendo un salto a oggi, con gli immensi mutamenti avvenuti negli ultimi decenni in ogni campo della vita, si sente ancora una volta e come sempre, l'esigenza di recuperare il frammento dall'antico<sup>7</sup>, non solamente come omaggio ai maestri del passato, ma come genesi ricostruttiva di una nuova memoria. Lorenzo Puglisi vi partecipa con la sua pittura fatta di punti luci fondamentali che emergono da una densa tonalità nera che non lascia scampo, stesa pennellata dopo pennellata. Nato a Biella nel 1971, Puglisi mani-





ÿg. 4 Lorenzo Viani, Benedizione dei morti del mare, 1914-1916, Viareggio, GAMC

festa una vena di sognante espressionismo nei suoi primi ritratti dagli incarnati nebulosi e "non compiuti" su tonalità grigio-so" use, che a mano a mano sintetizza per trovare l'essenziale ed eleggere nella tinta nera la base dalla quale dare moto alle sue visioni8. Quando decide di rapportarsi con l'antico, Puglisi fa del recupero della pittura del Rinascimento e del Barocco la sua fonte di studio immersivo e di vita. Cerca di comprendere l'anima dei grandi del passato e trasmetterla facendo emergere solo le parti più umane: i volti (fonte del pensiero) e le mani (fonti dell'azione). La sua è una citazione diretta già nei titoli delle opere, ma non è mai un dialogo statico, con l'antico. Egli infatti compone frammenti di un mondo — quello cinque-seicentesco - completamente diverso dal nostro nel modo di intendere

l'esistenza, anche e soprattutto nell'a ato religioso. Forse anche per questo ricompone con la pazienza di un monaco certosino i tratti di quell'epoca che in fondo combaciano con il passaggio dalla Controriforma al Barocco, un periodo storico nel quale la Chiesa Cattolica Romana era arrivata a un momento chiave della propria storia: o soccombere (sull'onda delle prorompenti correnti riformistiche luterane, calviniste, eccetera) o rilanciarsi, come poi avvenne nell'epoca Barocca. Periodo, questo, della massima trasmissione emotiva e passionale del messaggio religioso tramite l'arte. Puglisi ricompone queste fasi della storia dell'arte, o" rendo una ben deÿnita lettura laica dei temi religiosi9. È interessato a studiare come venissero creati questi grandi apparati scenici, per poi cercare di distillarne l'essenza in pochi punti di bagliore, con gli occhi di un uomo del nostro tempo. Le sue tele di grandi dimensioni richiamano anche suggestioni dal Novecento, comè naturale che sia (ÿg. 3). È stato detto della vicinanza alla Scuola di Londra di Lucien Freud e Francis Bacon<sup>10</sup>; mi piace qui pensare anche alle opere struggenti che Lorenzo Viani, campione toscano dell'espressionismo in Italia d'inizio '900, dedicò ai compianti dei morti in mare (Benedizione dei morti del mare, 1914-1916, Viareggio, GAMC), oltre all'autoritratto del 1911-1912 conservato a Palazzo Pitti<sup>11</sup> (ÿgg. 4-5-6); penso anche ai ritratti di Mario Sironi, di Felice Casorati, così come ai volti scarniÿcati realizzati dal bolognese Piero Manai negli anni Ottanta (ÿgg. 7-8). A proposito di volti, se osserviamo da vicino, come con una zoomata, le pennellate con le quali Puglisi realizza il viso de La Pietà (2020) o lo stesso Ritratto 270418 (Autoritratto) (ÿgg. 9-10), il pensiero va prima di tutto alla materia, che forma una specie di coagulo biologico che ricorda Jean Fautrier (ÿg. 11) e la serie dei Concetto Spaziale (1957) di Lucio Fontana, con le sue pennellate larghe chiare e potenti su fondo scuro<sup>12</sup>. I volti dipinti da Puglisi sono quasi informali: egli non è interessato all'aspetto mimetico. Il modo per ri-conoscerli è dato dallo stato d'animo, comprensibile dallo sguardo, dall'energia emanata e dal verso imposto dalle sue pennellate ai visi che appaiono come in un fotogramma preso all'improvviso, pronti a riscomparire immediatamente dopo nel buio. Gli "incarnati" sono a pennellate bianche, con tocchi di tonalità rosso-rosate per dare vitalità e anche un senso, oserei dire, di elettricità all'insieme. Quasi fosse un avatar, o un frame da un video di Nam Jun Paik<sup>13</sup> (ÿgg. 12-13-14), uscito da un sistema parallelo per prendere vita nel mondo, assumendo pose, cercando di captare in quello sguardo inquieto ciò che gli sta attorno. Il suo Ritratto 270418 (Autoritratto), ora nelle collezioni degli U~zi, pare una ÿgura pronta a fuggire verso un'altra dimensione. <sup>1</sup> A. Rogule, G. Sassoli de'Bianchi Strozzi (a cura di), Self-re e ction. Omar Galliani Lorenzo Puglisi Tintoretto, Riga, e Art Museum Riga Bourse in collaboration with Le Gallerie degli U~zi, 21 August - 14 November 2021, Reggio Emilia, Corsiero editore, 2021. Ringrazio Marzia Faietti, per avermi proposto come organizzatore e curatore della mostra per Le Gallerie degli U~zi e il Direttore Eike D. Schmidt per aver promosso tale iniziativa. <sup>2</sup> Jacopo Robusti, più noto come il Tintoretto (Venezia, 1518-1594), Ritratto d'uomo (inv.1890 n.1387), Firenze, Le Gallerie Degli U~zi . In occasione della ricorrenza del V centenario dalla nascita di Tintoretto nel 2018, Ritratto d'uomo era stato esposto, prima della mostra Self-re ection di Riga, a Colonia e a Parigi (Tintoretto. A star was Born, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum&Fondation Corboud, 6 ottobre 2017 - 28 gennaio 2018; Tintoret. Naissance d'un génie, Paris, Musée du Luxembourg, 6 marzo - 1 luglio 2018) e in seguito a New York (Celebrating Tintoretto: Portrait Paintings and Studio Drawings, New York, Metropolitan Museum of Art, 16 ottobre 2018 - 27 gennaio 2019). <sup>3</sup> Sull'autoritratto in epoca contemporanea cfr. N. Rudd, e Self-Portrait, London, ames&Hudson Ltd, 2021. <sup>4</sup>Cfr. G. Giusti, M. Sframeli, I volti dell'arte. Autoritratti dalla collezione degli U~zi, Skira, Milano, 2007; M. Seidel (a cura di), Francesco Clemente. I Tarocchi & gli Autoritratti come i Dodici Apostoli, catalogo della mostra, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli U~zi , 2011, München, Hirmer, 2011; G. Giusti, Gli U~zi . Autoritratti del Novecento, Firenze, Giunti, 2014; V. Conticelli, R. Gennaioli, M. Sframeli (a cura di), Leopoldo de' Medici principe dei collezionisti, Firenze Musei, Sillabe, Livorno 2017. <sup>5</sup> Sul recupero del classico nell'arte degli anni Venti mi limito a rimandare a: E. Pontiggia, M. Quesnada (a cura di), L'idea del classico 1916-1932. Temi classici nell'arte italiana degli anni Venti, catalogo della mostra, Milano, PAC - Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano, 1992, Milano, Bombiani, 1992; K.E. Silver (ed.), Chaos & Classicism. Art in France, Italy, and Germany, 1918-1936, Exhibition Catalogue, New York, Solomon R. Guggenheim Museum; Bilbao, Guggenheim Museum Bilbao, 2010 -2011, New York, Guggenheim Museum Publications, 2010; G. Sassoli de' Bianchi Strozzi, Raffaello 1920-1922 Percezione/Raphael 1920-1922 Perceptions, Bologna, Minerva, 2020; B. Avanzi, V. Noel-Johnson, Picasso, De Chirico, Dalì. Dialogo con Ra"aello, catalogo della mostra, Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 2021, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2021. R. Barilli, La ripetizione di"erente, catalogo della mostra, Milano, Studio Marconi, 1974; R. Barilli, Tra presenza e assenza. Due modelli culturali in con itto, Milano, Bompiani,1974. <sup>7</sup> Già nel 1982 Flavio Caroli nel descrivere l'epoca postmoderna a" ermava che in un mondo che si era "disgregato" dopo le ere ottimistiche e moralistiche delle avanguardie, restavano comunque indizi e "relitti di bellezza" dai quali ripartire. Cfr. F. Caroli, Magico Primario. L'arte degli anni Ottanta, Gruppo Editoriale Fabbri, Milano 1982, p. 12. <sup>8</sup> Sui primi lavori di Lorenzo Puglisi: U. Zampini (a cura di), Lorenzo Puglisi. Opere 2005-2006, catalogo della mostra, Biella, Laniÿcio Pria, 2006. <sup>9</sup> T. Carpentieri, Quel nero più nero del nero. Sette domande a Lorenzo Puglisi, "Arte&Cronaca", A. XXXIII, n. 108-109, settembre-dicembre 2018, p. 5. Sul rapporto della pittura di Lorenzo Puglisi con Caravaggio e i grandi cicli barocchi, rimando al testo: M. Gisbourne, e Spectral Feast: On the Ruins of Painting ( e Art of Lorenzo Puglisi), in M. Gisbourne, G. Gazzaneo, A. Beltrami, Lorenzo Puglisi, Berlin, Hatje Cantz, 2019, pp. 6-14. 10 Cfr. V. Dehò, Luce di tenebra, in Id., Lorenzo Puglisi, Milano, Prearo Editore, 2018, pp. 9-13. <sup>11</sup> Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti. Catalogo Generale, Tomo II, Livorno, Sillabe, 2008, pp. 1933-1936. <sup>12</sup> Per l'immagine delle opere della serie Concetto Spaziale (1957) alle quali mi riferisco, cfr. G. Cortenova, Lucio Fontana metafore barocche, catalogo della mostra, Verona, Palazzo Forti, 2002-2003, Venezia, Marsilio, 2002. Penso a: Nam June Paik, Video tape study No: 3, 1967 - 1969. Si veda: https://www.artispresent.it/rec--int/arte-e-tecnologia-nam-june-paik [Ultima visualizzazione 22 febbraio 2022].





#### The faces of Lorenzo Puglisi and the Self-Portrait for the Uffizi Galleries

Guicciardo Sassoli de' Bianchi Strozzi

#### The faces of Lorenzo Puglisi and the Self-Portrait for the Uffizi Galleries

Guicciardo Sassoli de' Bianchi Strozzi

title of the work by Lorenzo Puglisi that enters the collections of the U~zi Galleries (ÿg. 1). It's a partnership that comes at the end of the exhibition Selfreflection, organized in 2021 in Riga by the Art Museum Riga Bourse together with the U<sup>zi</sup> Galleries thanks to Director Eike D. Schmidt and myself, having had the pleasure of presenting the exhibition and editing the catalogue<sup>1</sup>. e self-portrait of Puglisi, painted in 2018 and exhibited in Riga in dialogue with the famous Portrait of a Man (1546) by Tintoretto lent by the Florentine Museum,2 (ÿg. 2) enriches the historic Ufÿzi's collection of self-portraits which Cardinal Leopoldo de' Medici begun in the seventeenth century, considered over the centuries to be the oldest collection of self-portraits in the world.

Ritratto 270418 (Self-Portrait) is the

e extraordinary nature of this selfportraits collection invites us to selfre ection, to the idea of looking oneself in the mirror and to that particular mental and identity process that artists of every era have tried in front of the realization of a portrait, especially of themselves. e same "horizontal" and democratic experimentation that we do today when we take a selye to share our image with loved ones or with the whole world, looking for a form of re-knowledge or self-representation.3 i s human cult of visually representing oneself, which develops from the humanistic culture of the ÿ eenth century, is inherent to the Florentine artistic tradition that gives prominence to the artist as a protagonist and is o ci ally recognized since when Cardinal Leopoldo endowed the U~zi with the ÿrst nucleus of self-portraits.4



ÿg. 5 **Lorenzo Viani, Autoritratto, 1911-1912.** Firenze, Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti



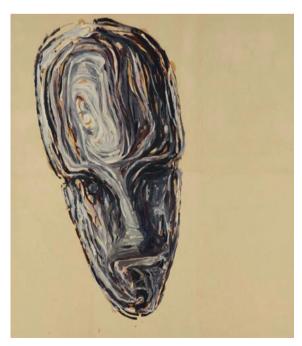
ÿg. 6 **Lorenzo Viani,** *Il vagero*, 1936. Firenze, Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti

A collection that still nowadays continues to be enriched, with a full capacity of commissions and donations from the leading protagonists of contemporary art.

It is therefore impossible not to include a work by Lorenzo Puglisi, whose pictorial research is characterized by the widespread use of black colour to create a background of absolute darkness, where streams of light deÿne the volumes, the faces, the hands of the ÿgure. His research focuses on masterpieces of the past, from Tintoretto to Caravaggio, from Rembrandt to Goya, which are eternal lymph of energy, ÿltered by his style. In an age of reconstruction like the one we are living in, we start back from the archetypes, from the great common bases we feel conydent about. So the recovery of the classics, of what masters of the past have le us, is as current as ever, as it has always been in every phase of rebirth, with di" erent ways depending on the period. If we look at European art history of the last century, a er the explosive period of research of historical avant-gardes in early twentieth century, a downturn, a rethinking of the past and its origins manifested itself during the Great War. A new period of study of the classic began, by the same protagonists of the avant-garde who tried to break with tradition until a few years before - such as



ÿg. 7 **Mario Sironi,** *L'allieva*, 1922-1923. In 21 artistes du novecento italien, Galerie Moos, Genève 1929



8 Piero Manai, Testa, 1985

Picasso for example, who was in Rome in 1917 and looked at Raphael and the ancient masters, opening a new phase of his art a er his Cubist season. Exactly as a' er World War II, past the period of neo-avant-garde's experimentation (New Dada, Pop, Conceptual, etc.), parallel to the sixties' economic boom, began a phase of rethinking, of "di" erent repetition, 6 to use a formula that became famous at the time. During the Seventies - early Eighties, in fact, a general attempt to recover the past is manifested, with that coe cien t of "di" erence" given by temporal and technological gap of the postmodern era, also reminding the conceptual research of the late sixties. Coming back to our times, with the great changes that have occurred recently in every ÿeld of life, you feel once again and as always the need to recover a fragment from the ancient,7 not only as a tribute to the masters of the past, but as a reconstructive genesis of a new memory. Lorenzo Puglisi participates to this genesis with his painting made of materic white and red colour emerging from a dense dark background which leaves no way out, brushstroke a' er brushstroke. Born in Biella in 1971, Puglisi manifests a vein of dreamy expressionism in his ÿrst portraits of nebulous and "evanescent" incarnations on grey-so shades, which gradually reconcentrated to ÿnd

an essentiality, and using the black colour as a base to give life to his visions.8 When he decided to relate to the ancient, Puglisi looked at Renaissance and Baroque painting as his source of immersive study. He tried to understand the core of some masters of the past by bringing out only the most human parts: the faces (as the source of thought) and the hands (as the sources of action). ere is a direct quotation in the titles of the works, but his it is never a static dialogue with the ancient. He uses fragments of an era - the sixteenth and seventeenth century - in a completely di" erent new way of understanding existence, also, and above all, in spiritual inspiration. Maybe for this reason he reassembled with Carthusian monk patience the features of that era of transition from Counter-Reformation to Baroque, an historical period in which Roman Catholic Church arrived at a key moment in its history, where the choice was surrendering (under the wave of the rampant reformist currents as the Lutheran, the Calvinist, etc.) or relaunching, as in fact happened in the Baroque era. i s is a period of very high emotional and passionate transmission of religious message through art. Puglisi reassembles these phases of art history, o" ering a well-deÿned secular reading of religious themes.9 He is interested in studying how these great scenic



ÿg. 9 **Lorenzo Puglisi**, *La Pietà*, 2020. Particolare



ÿg. 10 Lorenzo Puglisi, *Ritratto 270418 (Autoritratto)*, 2018. Particolare

to distil its essence by a few points of glare, trough the eyes of a man of our time. His large canvases also recall suggestions from the twentieth century, as it is natural (ÿg. 3). It has been discussed about a proximity to the School of London (Lucien Freud and Francis Bacon);10 I also think about Lorenzo Viani's poignant works, a Tuscan champion of expressionism in Italy in early '900, (Benediction of the deads in the sea, 1914-1916, Viareggio, GAMC), and also to his self-portrait of 1911/1912 which is at Palazzo Pitti<sup>11</sup>(ÿg. 4-5-6), to the portraits of Mario Sironi, of Felice Casorati, as well as the stripped to the bone faces made by the Bolognese artist Piero Manai during the eighties (ÿg. 7-8). If we look closely, the brushstrokes which Puglisi uses to create La Pietà (2020) or Portrait 270418 (Self-Portrait) (ÿgs. 9-10), we think ÿrst of all to matter, a kind of biological clot reminiscent of Jean Fautrier (ÿg. 11) and then at Lucio Fontana's Concetto Spaziale series (1957), with his broad, light and powerful brushstrokes on a dark background.12 e faces painted by Puglisi are almost abstract: he is not interested in the mimetic aspect. We can re-know them by the mood, understandable by the look, by the energy emanated and by his impo-

sed brushstrokes to the faces that appear

apparatuses were created and then trying



ÿg. 11 **Jean Fautrier, Tête d'Otage N.1**, 1943



ÿg. 12 Fermo immagine da **Nam June Paik,** *Video tape study No: 3,* 1967 – 1969



ÿg. 13 Fermo immagine da **Nam June Paik**, **Video tape study No: 3**, 1967 – 1969

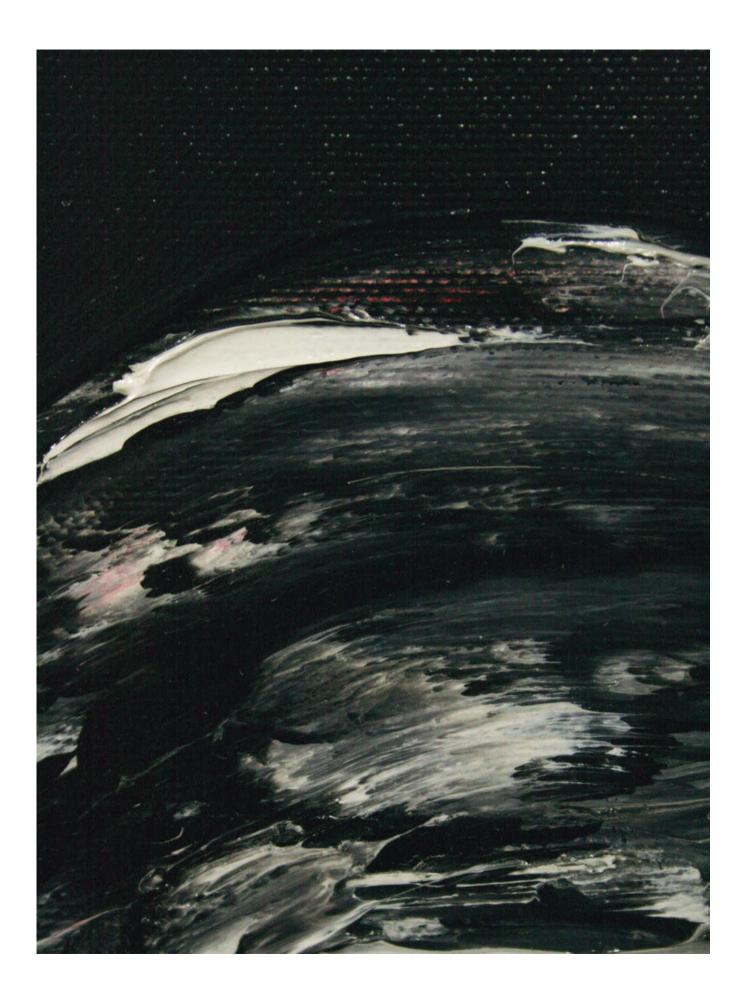
as in a frame taken suddenly, ready to disappear immediately in the dark. • e "incarnates" are in white brushstrokes, with touches of pink-red tones to give vitality and also a sense, I dare to say, of electricity to the whole. Almost like an avatar, or a frame from a video of Nam Jun Paik (ÿg. 12-13-14)<sup>13</sup>, arriving from a parallel system to come to life in this world, assuming poses, trying to capture in that restless look what is around. His *Portrait 270418 (Self-Portrait)*, now in the U~zi collections, seems a ÿgure ready to leave for another dimension.



ÿg. 14 **Lorenzo Puglisi,** *Nell'orto degli ulivi*, 2020. Particolare

<sup>1</sup> A. Rogule, G. Sassoli de'Bianchi Strozzi (edited by), Self-re ection. Omar Galliani Lorenzo Puglisi Tintoretto, Riga, e Art Museum Riga Bourse in collaboration with Le Gallerie degli U~zi, 21 August - 14 November 2021, Reggio Emilia, Corsiero editore, 2021. I thank Marzia Faietti, for having proposed me as organizer and curator of the exhibition for the U~zi Galleries and Director Eike D. Schmidt for having promoted this initiative. <sup>2</sup> Jacopo Robusti, better known as Tintoretto (Venice, 1518-1594), Portrait of a Man (inv.1890 n.1387), Florence, e Uzi Galleries. On the occasion of the ÿ h centenary of Tintoretto's birth in 2018, Portrait of a Man was exhibited, before the Self-re ection exhibition in Riga, Cologne and Paris (Tintoretto. A star was Born, Cologne, Wallraf-Richartz-Museum&Fondation Corboud, 6 October 2017 - 28 January 2018; Tintoret. Naissance d'un génie, Paris, Musée du Luxembourg, 6 March - 1 July 2018) and later in New York (Celebrating Tintoretto: Portrait Paintings and Studio Drawings, New York, Metropolitan Museum of Art, 16 October 2018 - 27 January 2019). <sup>3</sup> Sull'Autoritratto in Epoca Contemporanea cfr. N. Rudd, L'autoritratto, Londra, ames&Hudson Ltd, 2021. <sup>4</sup> Cfr. G. Giusti, M. Sframeli, I volti dell'arte. Autoritratti dalla collezione degli Uzi , Skira, Milano, 2007; M. Seidel (a cura di), Francesco Clemente. I Tarocchi & gli Autoritratti come i Dodici Apostoli, catalogo della mostra, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uzi , 2011, München, Hirmer, 2011; G. Giusti, Gli U~zi. Autoritratti del Novecento, Firenze, Giunti, 2014; V. Conticelli, R. Gennaioli, M. Sframeli (a cura di), Leopoldo de' Medici principe dei collezionisti, Firenze Musei, Sillabe, Livorno 2017. <sup>5</sup> On the recovery of the classic in the art of the twenties I will simply refer to: E. Pontiggia, M. Quesnada (a cura di), L'idea del classico 1916-1932. Temi classici nell'arte italiana degli anni Venti, exhibition catalog, Milano, PAC - Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano, 1992, Milano, Bombiani, 1992; K.E. Silver (ed.), Chaos & Classicism. Art in France, Italy, and Germany, 1918-1936, Exhibition Catalogue, New York, Solomon R. Guggenheim Museum; Bilbao, Guggenheim Museum Bilbao, 2010 -2011, New York, Guggenheim Museum Publications, 2010; G. Sassoli de' Bianchi Strozzi, Ra"aello 1920-1922 Percezione/Raphael 1920-1922 Perceptions, Bologna, Minerva, 2020; B. Avanzi, V. Noel-Johnson, Picasso, De Chirico, Dalì. Dialogo con Ra"aello, exhibition catalog, Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 2021, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2021. R. Barilli, La ripetizione di"erente, exhibicatalog, Milano, Studio Marconi, 1974; R. Barilli, Tra presenza e assenza. Due modelli culturali in con itto, Milano, Bompiani,1974. <sup>7</sup> Already in 1982 Flavio Caroli, describing the postmodern era, stated that in a world that had "disintegrated"

a' er the optimistic and moralistic eras of the avant-garde, there were still clues and "wrecks of beauty" from which to start again. Cfr. F. Caroli, Magico Primario. e Art of the Eighties, Gruppo Editoriale Fabbri, Milan 1982, p. 12. <sup>8</sup> On the ÿrst Lorenzo Puglisi's artwork: U. Zampini (a cura di), Lorenzo Puglisi. Opere 2005-2006, exhibition catalog, Biella, Laniÿcio Pria, 2006. <sup>9</sup>T. Carpentieri, Quel nero più nero del nero. Sette domande a Lorenzo Puglisi, "Arte&Cronaca", A. XXXIII, n. 108-109, September-December 2018, p. 5. On the relationship of Lorenzo Puglisi's painting with Caravaggio and the great Baroque cycles, I refer to the text: M. Gisbourne, e Spectral Feast: On the Ruins of Painting ( e Art of Lorenzo Puglisi), in M. Gisbourne, G. Gazzaneo, A. Beltrami, Lorenzo Puglisi, Berlin, Hatje Cantz, 2019, pp. 6-14. 10 Cfr. V. Dehò, Luce di tenebra, in Id., Lorenzo Puglisi, Milano, Prearo Editore, 2018, pp. 9-13. 11 Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti. Catalogo Generale, Tomo II, Livorno, Sillabe, 2008, pp. 1933-1936. 12 For the image of the works of the series Concept Space (1957) to which I refer, cf. G. Cortenova, Lucio Fontana, exhibition catalog, Verona, Palazzo Forti, 2002-2003, Venezia, Marsilio, 2002. <sup>13</sup> in king about: Nam June Paik, Video tape study No: 3, 1967 - 1969. Look at: https://www.artispresent.it/rec--int/arte-e-tecnologia-nam-june-paik [Last viewed 22 February 2022].





*Il Giudizio*, 2015, olio su tela, 200x150cm

### Fantasmi nel vuoto: I dipinti di Lorenzo Puglisi

Mark Gisbourne

#### Fantasmi nel vuoto: i dipinti di Lorenzo Puglisi

Mark Gisbourne

La storia della pittura si incunea tra le realtà percettive della presenza e dell'assenza intuita. Sia nel luogo presente che nell'assenza di luogo, negli stati della sostanza materiale e in quanto è immaginato per congettura. E tuttavia la pittura nella sua globalità evidenzia contemporaneamente una certa sensazione o qualità di apparizione, se con il termine "apparizione" intendiamo l'idea di una comparsa insolita, straordinaria o inaspettata di qualcuno o di qualcosa precedentemente non immaginato, che entra all'improvviso nel nostro campo visivo. Perché tutti noi sappiamo che, come ha avuto modo di osservare Mallarmé molto tempo fa, "è davanti al suo foglio di carta che l'artista crea se stesso", proprio come la tela bianca, vuoto spazialmente creativo, si trova dinanzi al pittore per

essere riempita.1 E i riferimenti al vuoto hanno una particolare risonanza nei dipinti neri del pittore italiano Lorenzo Puglisi, dal momento che il suo utilizzo del vuoto totale è estremizzato allo scopo di essere riempito. Allo stesso tempo, l'azione di riempire il vuoto in questo caso ha una particolare risonanza francese, nel contesto attuale di Parigi, dove il famoso Yves Klein espose il suo lavoro e in seguito avrebbe compiuto il suo celebre "salto nel vuoto" psicologico e semiletterale.2 Il vuoto inevitabilmente rappresenta l'immenso cosmo, un luogo di oscurità punteggiato di luce, che fu di grande fascinazione per Blanqui e Benjamin.3 Tuttavia è dal vuoto più estremo o dall'oscurità che la visione può emergere. Come nei sogni, così nella vita creativa.4 Le indeÿnite condizioni acromatiche



Portrait 191115, 2015, olio su tela, 120x100cm



di bianco e nero rappresentano i livelli fondanti di materialità che forgiano e indirizzano i dipinti di Puglisi. Ma, come si sa, il bianco e il nero sono metafore comuni che si riferiscono alla chiarezza creativa, e di conseguenza alludono necessariamente agli stati umani di capacità intuitiva, di comprensione profonda. Non deve sorprendere quindi che per Puglisi il sodalizio tra materialità e storia dell'arte sia l'interesse fondamentale al centro della sua pratica pittorica. L'utilizzo acromatico del nero sia per le scene in notturna che come forma di espressione autonoma ha una lunga storia e il nero, inteso sia come materia che come coscienza, come sostanza o metafora, costituisce un aspetto psichico totalmente integrato e ininterrotto nell'opera di questo artista italiano.<sup>5</sup>

#### Fantasmi nel vuoto

I fantasmi sono apparizioni cui si dà un altro nome, così come spettri, spiriti, presenze, entità eteree o visioni e l'elenco dei nomi potrebbe essere molto più lungo visto il numero di epiteti noti o adattabili. Ma l'aspetto più importante è se i fantasmi posseggano una natura psicologica ancora vitale oppure solo quella immaginaria di una mera proiezione. In altre parole se siano apparizioni con aspetti risonanti che li distinguano da pure costruzioni di fantasia. Le mezze ÿgure spettrali che si vedono nei dipinti di Puglisi sono spesso pensate per essere dei doppi psicologici auto rivelatori di loro stessi. Sono apparizioni spettrali che hanno una presenza e una rilevanza storica attuale come dipinti autonomi, e allo stesso tempo sono spesso ermetiche

ma complesse metafore di dipinti preesistenti. Di conseguenza operano nell'ambito di una sfera visiva interiorizzata, dove testo e contesto convivono simultaneamente – proiezioni ottiche di cose viste e cose immaginate con la mente. Veri e propri Doppelgänger materiali, quindi, i dipinti generano allusioni a un mondo alternativo attraverso la presentazione di un oggetto parziale. Quanto Jacques Lacan chiamava Objet petit a deÿnendo così l'oggetto della pulsione, del desiderio, ovvero per estensione l'impulso estetico.<sup>6</sup> Puglisi esprime frequentemente l'idea di aver trovato la condizione sensoriale di una presenza estetica, e lo psicoanalista francese evidenziò questo impulso come la struttura psicologica fondante dello sguardo nella vita quotidiana - come la vera e determinante natura del guardare.<sup>7</sup> Se per esempio prendiamo dipinti come Portrait 191115 e Portrait 130915, vediamo la testa e le mani della persona ritratta che paiono emergere dal vuoto nero di quanto sarebbe altrimenti un dipinto monocromo. Tuttavia quello che potrebbe inizialmente sembrare semplice è saturo di inferenze e rimandi, e mettendo per un momento da parte i riferimenti storici alle passate pratiche pittoriche di testa e mani tipiche delle botteghe antiche, troviamo nelle emaciate parti da lui dipinte presenze estremizzate che mettono in discussione la natura convenzionale della ritrattistica stessa.8 Mentre da un lato sussiste un signiÿcato inglobante di oscurità barocca - l'artista a" erma che "più inconsueta è la testa, più scuro è lo sfondo" – dall'altro c'è anche, probabilmente, un'altra allusione espressiva indiretta attraverso la densità delle pennellate e lo spessore del colore applicato con la spatola a coltello alle teste dipinte, un chiaro rimando ai teschi, elementi fondanti la simbologia della vanitas.9 Che ciò sia voluto o no, rimane pertinente in quanto amplia la metafora del fantasma e il senso materializzato della presenza spettrale. Puglisi riconosce apertamente un'in-, uenza che abbraccia le qualità misteriose dello sfumato pittorico (vago, velato, sfocato) del periodo barocco dell'arte.10 Come a" erma lui stesso: "A me ha toccato moltissimo la questione dell'oscurità nella pittura seicentesca".11 Non tanto l'oscurità come speciÿca convenzione nella storia dell'arte, quanto piuttosto per la continuità estetica che presuppone per l'artista. Si tratta di una traccia continua pregna di signiÿcato, che fonde con il passato l'applicazione creativa e la rivelazione delle sue immagini presenti. Tuttavia si assiste a una di" erenza marcata in

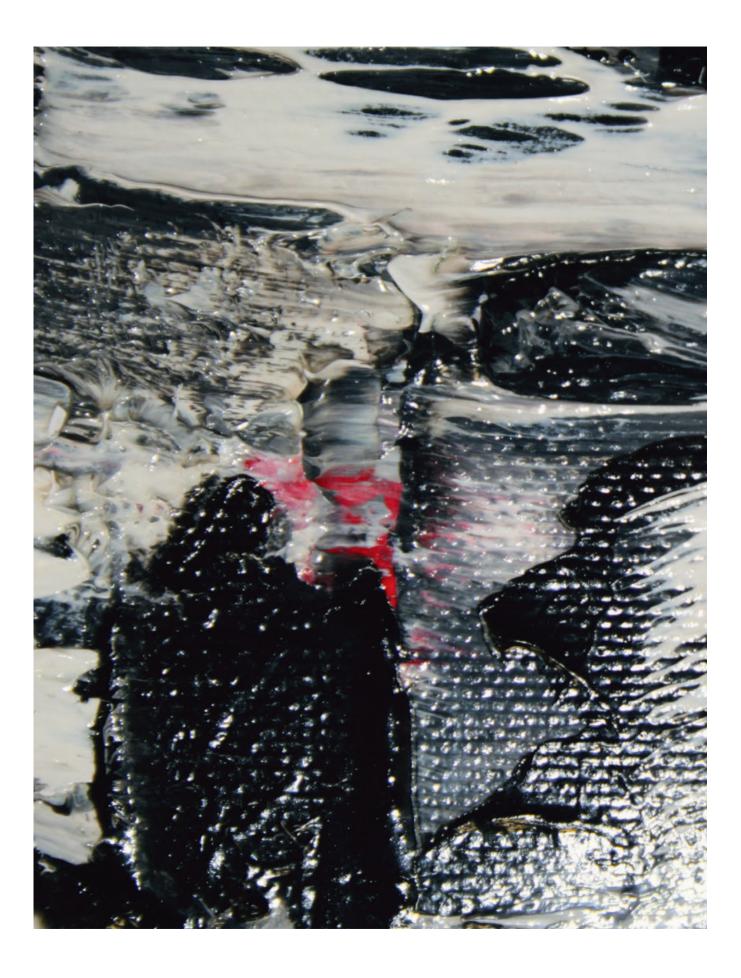


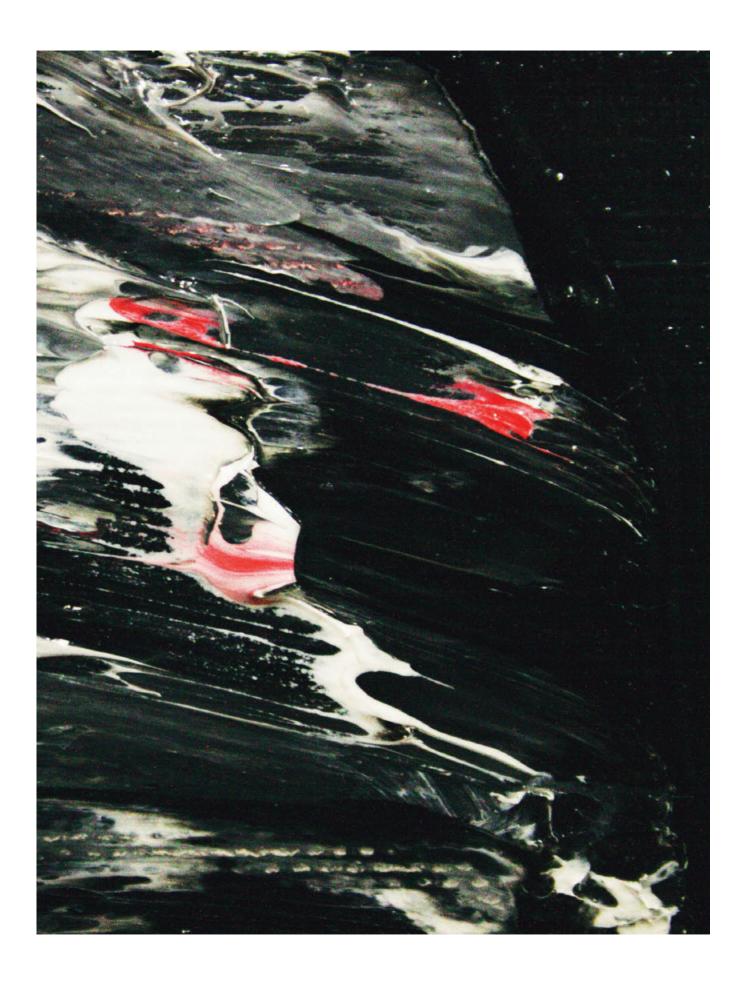
Giove ed Io, 2015, olio su tela, 200x150cm

questo artista contemporaneo, dato che, mentre nel XVII secolo l'oscurità è legata a un crescente senso di tenebrismo e a un realismo narrativo, nel caso di Puglisi la superÿcie nera è interrotta vigorosamente da forme di fattura espressiva talvolta severa. Né l'artista segue la teatralità di molte delle strategie compositive di" use nel XVII secolo. Non si tratta tanto di un contrasto tra luce e ombra, ma di una trasformazione di testa e mani in una struttura espressiva in contrasto con la piattezza assorbente del nero.

Questi contrari formali e concettuali creati dall'uso dell'assorbenza del nero opaco e dall'utilizzo creativo materico del pennello, del puntale o della spatola, da soli aumentano il signiÿcato del dipinto, sia come entità autonoma che come traccia residuale, vero e proprio palinsesto abraso di riferimenti stratiÿcati e accumulati - una sorta di micro situazione della continuità pittorica. Sotto questo aspetto l'interiorità psichica dei dipinti, come la versione grande e più piccola di Matteo e l'angelo, è probabilmente un esempio molto signiÿcativo. Mentre l'artista propone palesemente una citazione indiretta del celebre dipinto caravaggesco (1602), non fa semplicemente riferimento al dipinto per il gusto di farlo, ma per esprimere al contempo il fatto che celebri dipinti storici rimangono incastonati nella consapevolezza di un artista e diventano cifre fantasmatiche o perpetue in sé.<sup>12</sup> Si spostano come apparizioni insolite e stranianti all'interno della psiche del pittore, a o rano imprevedibilmente alla mente attraverso la memoria involontaria o il ricordo fortuito.<sup>13</sup> Un pittore trascorre parecchio tempo nel suo studio, luogo di particolare solitudine e di abituale introspezione, e per un pittore italiano i celebri dipinti del passato sono tutti interiormente incisi nella coscienza. Tuttavia l'impegno di Puglisi nei confronti del passato rinascimentale e barocco è sia di auto riconoscimento che di critica, come è evidente nel Grande Sacriÿcio, opera di grandi dimensioni su cinque tele congiunte che rappresenta L'Ultima Cena di Leonardo, il celebre dipinto parietale a secco che il maestro ÿorentino dipinse per la chiesa di Santa Maria delle Grazie a Milano. Come in Matteo e l'angelo, e come nei vari ritratti da questo derivanti, utilizza un ampio repertorio di teste e mani, anche se il numero di mani utilizzate è stato modiÿcato rispetto all'opera originale. Il dipinto di Leonardo è abraso in alcuni punti ed è stato restaurato in numerose occasioni, un punto di partenza appropriato e simile di riduzione dell'immagine per il soggetto scelto ed eseguito da Puglisi.14 Eppure quel che emerge veramente è un'attenzione sulla natura di testa e mani, nei gesti che elevano e modiÿcano la qualità della nostra comprensione del signiÿcato dell'opera. Il senso della narrativa religiosa è sostituito, per opera dell'antropologia dell'apparizione, da una sorta di contenuto psico-antropologico autori es sivo, cambiamento che rivela aspetti incorporei di richiamo mnemonico. Perché ciò che ricordiamo del passato non sono sempre i tratti del viso e gli atteggiamenti di coloro che abbiamo conosciuto e/o il ricordo di immagini che abbiamo visto. Ed è lo stesso con Puglisi, in quanto nell'immagine storica "il volto è la parte più espressiva e di più profonda manifestazione dell'emozione umana: anche le mani esprimono molto...il viso è la parte che mi colpisce di più in un essere umano, tutta questa espressività e questa forza... il corpo, ecco, forse sento di esserne molto distante".15 Non sorprende quindi che Leonardo sia tra gli artisti prediletti di Puglisi, e che l'impiego della gestualità da parte del grande maestro italiano in opere come il San Giovanni Battista (1513-1516) sia parte della consapevolezza intima, della conoscenza di Puglisi. Leonardo fu l'artista che per primo accostò

gesto e coscienza in una espressione integrata dello spirito umano. Riferendosi alla propria Ultima Cena, lo stesso Leo-rattiva di mani e volti nei suoi personaggi: "Uno che stava bevendo e ha lasciato il suo bicchiere dove si trovava ha girato la testa verso chi parla. Un altro si volta con espressione seria e corrucciata verso il suo compagno mentre si torce le dita. Un altro ancora con le mani aperte mostra le palme, e scrolla le spalle sollevandole ÿno alle orecchie, atteggiando la bocca a stupore. Un altro parla nell'orecchio del suo vicino". In ogni ÿgura creata la relazione tra gestualità ed emozione la prima preoccupazione del maestro.16 In tutti i dipinti di Puglisi è evidente la ricerca della natura interiore (meglio deÿnita come "interiorità psichica") dell'antropologia umana collegata alla resa di testa e mani.17 Il dipinto Il Grande Sacriÿcio può essere visto come una forma sincopata e tuttavia concentrata di espressione incorporea, distribuita su cinque tele unite. Una lettura del dipinto deve essere fatta da sinistra verso destra o da destra verso sinistra, ovvero in modo trasversale, a meno che non venga osservato da grande distanza dove si è in grado di accogliere in un solo sguardo il formato tipico della pittura di paesaggio.





I puncta (punti visivi ben distinti), intermittenti e momentanei, rappresentati da macchie rosse come esempi di una delineazione interrotta, servono allo stesso tempo per dare consapevolmente una ulteriore connotazione storica al dipinto, in quanto si tratta di una convenzione su<sup>~</sup>cien temente comune della pittura romantica vista per esempio in pittori espressivi come Delacroix - artista che ricorreva spesso a composizioni indistinte e sviluppò un vasto impiego dello sfumato. E tuttavia i cosiddetti ritratti sono diversi non solo in quanto utilizzano ed enfatizzano il formato verticale tipico di questa categoria pittorica, ma anche perché possono essere visualizzati relativamente da vicino all'interno di un singolo punto di vista. E la vista ravvicinata riveste un signiÿcato estremamente importante per Puglisi, perché, come nelle frammentate teste espressive di Francis Bacon, dà importanza ai singoli elementi della pittura e al linguaggio stratiÿcato dell'applicazione del colore. Sebbene si di" erenzi nel suo utilizzo del bianco e nero, percepiamo la medesima fascinazione per il movimento della pennellata, che vela o ricopre ogni gesto precursore, per la presenza nascosta di trama e ordito nel supporto della tela, per la struttura della testa o del teschio, e per i segni frammentati di momenti di espressione interrotti. Al contempo nelle teste di Puglisi c'è sempre un richiamo, più o meno intenzionale, alla maschera mortuaria, dato che pittura e morte sono sempre state intimamente collegate. Menzionare Bacon, un artista la cui opera è fortemente ammirata da Puglisi, signiÿca rimandare a quanto potrebbe esun'espressione deÿnito, con sere azzeccata, una estetica esistenziale. Non si fatica a immaginare che i dipinti di Puglisi sarebbero perfetti da esporre in mostra insieme con opere di Bacon e Giacometti, dalla ridotta estetica esistenziale. 18 È questo approccio tattile, basato sulla fattura materica di testa e mani, e la sua stretta a ni tà con l'umano - nelle opere di Puglisi ci sono pochi riferimenti all'ambiente naturale - che dà signiÿcato alla relazione e alla contrapposizione con la campitura nera che lo circonda. Rembrandt è un altro artista molto ammirato e spesso citato indirettamente nei ritratti di Puglisi, e per quanto questo riguardi la resa espressiva, per Puglisi è altrettanto importante il modo in cui le teste dei suoi modelli spesso appaiano come presenze luminose che emergono dallo sfondo scuro. Naturalmente Rembrandt è famoso per i suoi autoritratti, e si potrebbe argomentare che tutti i ritratti sono in un certo senso autoritratti di artista, dato che il modello è sempre soggetto all'interpretazione del pittore, che sia descritto o idealizzato. Del resto, nei dipinti di questo artista italiano compaiono spesso opere denominate autoritratti. Opere che tuttavia possono a malapena assolvere il compito di rivelare l'aspetto esteriore ai ÿni di un riconoscimento, ma che possono piuttosto suggerire astratte identità psicologiche come stati rappresentativi della mente. Quasi come se i gesti espressivi del realizzare un segno divenissero chiavi di" erenti che danno accesso a particolari vie di consapevolezza. È in questo senso che quando Puglisi parla di Goya e di Cézanne lo fa in riferimento alla capacità dei due maestri di dar vita a un poderoso senso tattile di incontro visivo e di esperienza. Cè una straordinaria, palpabile (se non sempre spettrale) sensazione di presenza materiale che l'artista ha anche realizzato in termini visivi, sensazione che gioca con una dialettica spaziale o cosmologica di allusione materiale e di assenza immateriale.

Va fatto notare che, mentre ho continuamente usato la parola "espressivo" per descrivere i dipinti dell'artista, c'è una generale omissione delle parole "sensuale" e "sensoriale". Se testa e mani estremamente espressive nei dipinti di Puglisi hanno una connotazione tattile e possono essere considerate nella loro fattura materica, palpabile, non devono essere interpretate come sensuali da un punto di vista psicologico. Questo è forse il più sorprendente paradosso creativo proposto dall'artista, un aspetto sensazionale e sensoriale stranamente forgiato e allo stesso tempo una qualità espressiva e cerebrale distaccata. Per esempio, nel lavoro intitolato Giove e Io, che rimanda al celebre dipinto del Correggio (1532-33), gli aspetti palesemente erotici e sensuali della nota opera sono completamente spazzati via. Naturalmente si potrebbe argomentare che è oltremodo di ci le ottenere un e" etto sensuale in una campitura nera acromatica dove gli eventi sono ridotti a testa, mano destra e piede sinistro della ninfa (se non attraverso lo sguardo e il desiderio estetico dell'Objet petit a di Lacan), oltre alla traccia del viso accennato e della mano sinistra di Giove. Per determinati aspetti il trattamento ricorda all'osservatore l'inversione positivo-negativo in fotograÿa. Dobbiamo ricordare che, in base al racconto delle celebri Metamorfosi di Ovidio, Io fu stuprata da Giove tramutatosi in nebbia o pioggia. Ma in questo caso Puglisi ha apportato materializzazione alla immateriale nefologia del mito.19 Discorso analogo potrebbe valere anche per il dipinto Il Giudizio, dove i particolari della ÿgura centrale del Cristo michelangiolesco nel Giudizio Universale della Cappella Sistina sono allo stesso modo rafÿgurati solamente con la testa, la mano e il piede destri, accostati alla testa e al pugno destro chiuso della ÿgura di san Bartolomeo agellato, che compare in basso nell'a" resco. Come già detto la riconoscibilità non è la questione più importante, perché visivamente i più non collegherebbero mai questi due dipinti ai loro precursori se non per i loro titoli ben conosciuti. Puglisi parla sempre di "una visione della realtà con un suo proprio signiÿcato", e che il signiÿcato che lui cerca si trova nell'intimo dei suoi sentimenti personali e nelle risposte messe in campo nei processi pratici della sua pittura. Come lui stesso dice, in un chiaro omaggio a Leonardo: "Talvolta vedo una macchia su un muro, qualche cosa che la natura ha creato, eppure se quella macchia ha la forma di una testa, non so perché, ma a me interessa di più".20 Questo sentimento personale e storico di antropocentrismo verso l'arte e la sua storia sostiene e domina gran parte del lavoro attuale dell'artista. Il mistero dell'oscurità che permea l'opera come punto di assorbimento è anche una forma di spiegazione auto rivelatoria per Puglisi. Modella e indirizza l'impulso psicologico che conduce al contenuto sperimentale dei dipinti realizzati a oggi dall'artista.

"L'inizio e la fine dell'ombra si trovano tra la luce e l'oscurità e possono essere infinitamente ridotti o infinitamente ampliati. L'ombra è il mezzo con cui i corpi rivelano la propria forma". (Leonardo da Vinci)

Ombre e oscurità recano con sé una palese a ni tà con il vuoto, dato che la parola "ombre" è proprio un sinonimo di apparizioni, visioni nascoste che emergono dall'oscurità, guardiani eterni del mitico Ade. Per questo non deve a a tto sorprendere che la storia della pittura sia costellata di spiriti viventi e presenze signiÿcative che popolano la consapevolezza e la pratica quotidiane nello studio di un artista. Sono cosmo e luogo comune – contenuti onnipresenti nella vita dell'artista e possibilità spettrali di un futuro mondo espressivo ancora da venire.



<sup>1</sup> Stéphane Mallarmé in una lettera a Eugène Lefébure, 1865; cfr. Henri Mondor, Eugène Lefébure. Sa vie, ses lettres à Mallarmé, Gallimard, Parigi, 1951, citato in Jean-Paul Sartre, Mallarmé. Or the Poet of Nothingness, Pennsylvania State University Press, Philadelphia-Londra, 1988, p. 170, n. 384. <sup>2</sup> Michelle White (a cura di), Leaps into the Void: Documents of Nouveau Réalist Performance, Menil Collection, Houston, e San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, 2010; Kerry Brougher, Philippe Vergne, Kaira Cabanas, Klaus Ottmann, Andria Hickey, Yves Klein: With the Void, Full Powers, organizzato dall'Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C., e Walker Art Center di Minneapolis. Per una recensione completa di La vide (l'esposizione La vide ha avuto luogo nella Galerie Iris Clert nel 1958), vedi Nan Rosenthal, "La levitation assistée", in Yves Klein, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Parigi, 3 marzo - 23 maggio 1983, pp. 199-232, 332-333, 358-383. <sup>3</sup> Louis-Auguste Blanqui (1805-1881): "Immaginiamo, in questo punto dello spazio, che non esista nulla di solido, nulla di liquido, nessun gas, nemmeno etere. Nulla tranne spazio, vuoto & buio. Questo spazio non è derivato da una terza dimensione, tuttavia, e i suoi limiti, ovvero la sua continuazione, saranno in una nuova porzione di spazio della stessa natura, e poi in un'altra, e poi in un'altra ancora, e così via, all'inÿnito" (" e Universe - 'e Inÿnite", in Eternity by the Stars: An Astronomical Hypothesis [1872], Contra Mundum Press, New York, 2013, pp. 66-67). <sup>4</sup> Walter Benjamin (1893-1940) cita Blanqui nel suo studio di Parigi in e Arcades Project, dove a"erma il ruolo cosmologico dell'oscurità in relazione alla visione, e che le origini psicologiche della fotograÿa sono viste aprioristicamente come oscurità penetrata dalla luce. Cfr. Walter Benjamin, e Arcades Project,

Harvard University Press, Cambridge, Mass. - Londra, 1999, pp. 15, 25-26, 112-115. <sup>5</sup> L'impiego di scene notturne si riscontra nelle miniature del primo Rinascimento, nel periodo barocco, o più recentemente nei celebri Nocturnes di Whistler. Cfr. Robin Spencer, Whistler: A Retropective, Hugh Lauter Levin Associates, Fairÿeld - Rizzoli, New York, 1989. Mentre con la deÿnizione di "dipinti neri" pensiamo alle celebri serie di Goya, oppure al modernismo e al "quadrato nero" di Malevich, o ancora al nero cromatico del minimaslismo di Ad Reinhardt (1913-1967) negli anni sessanta; cfr. Michael Corris, Ad Reinhardt, Reaktion Books, Londra, 2008. <sup>6</sup> Jacques Lacan, e Seminar Book XI. e Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis, 1964, Hogarth Press, Londra, 1977, p. 104. <sup>7</sup> La teorizzazione culturale, sociale, economica e politica dello "sguardo" è fondamentale nello sviluppo di diverse teorie a partire dalla seconda metà del XX secolo (cfr. Jean-Paul Sartre, Jacques Lacan, Michel Foucault, Edward Said, Laura Mulvey, E. Ann Kaplan, et al.). Per quanto riguarda l'atto estetico del guardare, cfr. Marita Sturken, Lisa Cartwright, Practices of Looking: an introduction to visual culture, Oxford University Press, Oxford, 2009. <sup>8</sup> Era pratica comune nel XVII secolo che il maestro di una importante bottega (in base anche allo status del modello o dei modelli) dipingesse solo mani e testa, lasciando il completamento del quadro ai suoi aiuti. Questo aspetto riceve particolare rilievo nel celebre saggio di Deleuze su pittura e "piega" (Le pli: Leibnitz et le Baroque, Parigi, 1983), cfr. Gen Doy, e Fold: Baroque and Postmodern Draperies, cap. 4, Drapery: Classicism and Barbarism in Visual Culture, I.B. Tauris Publishers, Londra-New York, 2002, pp. 139-175. Il fatto che Puglisi riÿuti qualsiasi riferimento ad abbigliamento, tendaggi, drappeggi e corpo parrebbe negare il primo principio della ritrattistica, ovvero "ritrarre". <sup>9</sup> Sulla presenza delle vanitas o memento mori nell'arte contemporanea, cfr. John B. Rave-

nal, Vanitas: Meditations on Life and Death in Contemporary Art, University of Washington Press, Washington-Londra, 2000. <sup>10</sup> Lo sfumato è uno dei quattro procedimenti canonici in pittura sviluppati in epoca rinascimentale e barocca, gli altri essendo cangiante, chiaroscuro e unione; cfr. Marcia Hall, Color and Meaning: Practice and eory in Renaissance Painting, Cambridge University Press, Cambridge-Londra, 1994. Il suo massimo esponente fu Leonardo da Vinci, in particolare nella Gioconda (c. 1503-1506). <sup>11</sup> Dalla conversazione tra Bruno Corà e Lorenzo Puglisi (Milano, 2014), in Lorenzo Puglisi, Museo del Territorio Biellese, Biella, 2014, n.p. <sup>12</sup> Il dipinto Matteo e l'angelo presenta due versioni eseguite nel 1602: quella cui fa riferimento l'artista in questo caso fu commissionata e completata per la cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi a Roma, ed è ancora in situ. L'altra versione (eseguita per prima, ma riÿutata dai committenti ecclesiastici) andò distrutta durante la seconda guerra mondiale, in seguito al bombardamento del Kaiser Friedrich Museum a Berlino nel 1945; cfr. Jacob Hess, Chronology of the Contarelli Chapel, in " e Burlington Magazine", n. 579, giugno 1951, pp. 186-200. <sup>13</sup> La memoria involontaria è stata descritta per la prima volta a livello scientiÿco nel 1885 dallo psicologo tedesco Hermann Ebbinghaus (1850-1909), Memory: A contribution to experimental psychology, Dover, New York, 1964. È più comunemente nota in letteratura per il celebre episodio delle "madeleine", nel capolavoro di Proust Alla ricerca del tempo perduto. <sup>14</sup> Leo Steinberg, Leonardo's Incessant "Last Supper", Zone Books, New York, 2001. <sup>15</sup> Cfr. Bruno Corà e Lorenzo Puglisi, op. cit., n.p.

<sup>16</sup> Leonardo da Vinci, Notes on the Last Supper, cap. IV. e Arts: e Artist's Course of Study, e Notebooks of Leonardo da Vinci, Oxford University Press, Oxford, 1980, p. 180. <sup>17</sup> Per quanto riguarda gesto visivo ed espressione (senza riferimento alla pseudoscienza della ÿsiognomica); Adam Gesture: cfr. Kendon, Visual Action Utterance, as Cambridge Press. University Cambridge, 2004. <sup>18</sup> Matthew Gale e Chris Stephens (a cura di), Francis Bacon, Tate Britain, Londra - Tate Publishing, Londra, 2009. Anche Bacon ebbe i propri "fantasmi nel vuoto"; cfr. Film, Fantasy, History, in Francis Bacon, cit., pp. 51-63. 19 La ÿglia di Inaco, re di Argo, che secondo Eschilo (525-455 a.C.) avrebbe dato il proprio nome al mar Ionio. Cfr. Ovidio (43 a.C.-17 d.C.), Metamorfosi, libro I. <sup>20</sup> Cfr. Bruno Corà e Lorenzo Puglisi, op. cit., n.p.



Portrait 130915, 2015, olio su tela, 120x100cm

# Ghosts in the void: the paintings of Lorenzo Puglisi

Mark Gisbourne

## Ghosts in the void: the paintings of Lorenzo Puglisi

Mark Gisbourne

e history of painting is embedded within the perceptual realities of presence and intuited absence. In both the here and the not here, in states of material substance and that which is speculatively imagined. Yet at the same time there is always a certain feeling or apparitional quality to all painting, if we mean by 'apparition' the idea of a remarkable or unexpected appearance of someone or previously unimagined something that suddenly comes into view. Since we know as Mallarmé long ago observed, "It is in front of his sheet of paper that the artist creates himself," just as the blank canvas stands before the painter as a spatially creative void to be ÿlled.1 And references to the void has a particular resonance in the black paintings of the

Italian painter Lorenzo Puglisi, since his use of open emptiness is punctuated in order to be ÿlled. And at the same time the ÿlling of the void in this instance has a particularly French resonance in the current context of Paris, where the famed Yves Klein exhibited and therea er took his famous psychological and semi-literal 'leap into the void.'2 e void of course inevitably stands in for the greater cosmos, a place of darkness punctuated by light that was of such fascination to Blanqui and to Benjamin.3 Yet it is in the punctuated void or darkness that vision emerges. For as it is in dreams, so it remains in the creative life.4 And the indeÿnite achromatic conditions of blackness and whiteness are the underpinning stages of materiality that shape and di-





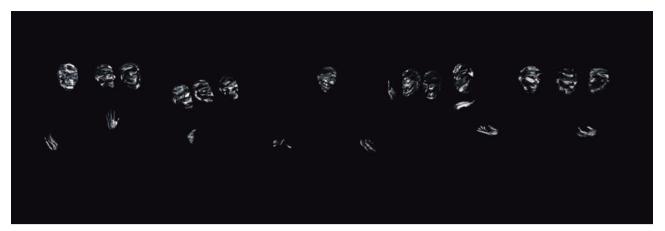
rect the paintings of Puglisi. But as acknowledged black and white are common metaphors referring to creative clarity, and in consequence necessarily allude to human states of insight. Not surprisingly therefore for Puglisi materiality allied to the history of art stand as fundamental concerns at the centre of his painting practice. And the achromatic use of black for either night-time scenes, or, as a forms of autonomous expression, has a long history, and black, as either matter or consciousness, as substance or metaphor, forms a continuous and thoroughly integrated psychical aspect of this Italian artist's work.5

#### Ghosts in the void

Ghosts are apparitions by another name, similarly spectres, phantoms, wraiths, spirits, presences, or visions, and there are many other popular and adaptable epithets that might also be applied. But the most important aspect is as to whether the ghosts are possessed of a psychologically revenant nature or merely those of purely ÿctional projection. In other words are they apparitions with resonant aspects as distinct from mere fanciful constructions. 'e ghostly part-ÿgures that are seen in Puglisi's paintings are o' en intended to be self-re-

vealing psychical doubles of themselves.

ey are spectral appearances that have a presence and historical relevance as autonomous paintings, and at the same time they are o' en opaque but complex metaphors to paintings of pre-existence. Hence they operate within an internalised visual sphere of simultaneous text and context — as optical projections of both things seen and things psychically imagined. As material doppelgängers the paintings generate allusions to an alternative world through the presentation of the part-object. What Jacques Lacan called the Objet petit a as the cause of desire, which is to say by extension the aesthetic impulse.<sup>6</sup> Puglisi frequently expresses the idea of ÿnding the sensory condition of an aesthetic presence, and the French structural-psychoanalyst stressed this impulse as the underpinning psychological structure of the gaze in daily life—as the true and determining nature of looking.7 If we take for example paintings like Portrait 191115 and Portrait 130915, what we see is the head and the hands of a sitter apparently emerging from within the black void of what would otherwise be a monochrome painting. Yet what might initially appear simple is fraught with inferences, and putting aside for a moment the art historical references to former painter-workshop practices of head and hands painting, we ynd in the emaciated human part-objects as depicted punctuated presences that question the conventional nature of portraiture itself.8 While on the one hand there is an absorbing sense of Baroque blackness, the artist claims 'the stranger the head the darker the background, there is also, perhaps, another indirect expressive allusion through the brush strokes and palette- knife thickness of paint applied to the allusive heads depicted, an associative reference to the skulls of vanitas imagery.9 Whether this is intended or not remains relevant insomuch as it extends the spectral metaphor and materialised sense of ghostly presence. An in uence embracing the opaque qualities of pictorial sfumato (vague, shrouded, or blurred) from the Baroque period of art is freely acknowledged by Puglisi.<sup>10</sup> As he has claimed "I was very touched by the matter of darkness in seventeenth century painting."11 But it is not just that darkness represents a speciÿc art historical convention as such, so much as the aesthetic continuity it supposes for the artist. It is a sense of a continuous trace that fuses the creative application and revelation of his present images with those of the past. ' ere is a marked di" erence, however, for this contemporary artist, since and whereas in the seventeenth century darkness is tied to an increasing sense of tenebrism and to narrative realism, in the case of Puglisi the black surface is punctured vigorously by forms of sometimes severely edited expressive facture. And neither does the artist follow the theatricality of many of the chosen compositional strategies common to the seventeenth century. It is not so much a contrast of light and dark, but a conversion of textured and expressive head and hands forms as against the absorbing , atness of blackness. ' ese formal and notional contraries of the use of absorption or matt blackness and the creative textured use of the brush, ferrule, or spatula, only heighten the sense of the painting as both an autonomous entity and a residual trace, an abraded palimpsest of layered and accumulated references—a sort of reduced state of pictorial continuity. e psychical interiority of paintings like the large and smaller versions of Matteo e l'angelo (Matthew and the Angel) is, perhaps, a notable case in point. While the artist obviously makes an indirect quotation of the famous Caravaggio painting (1602), he does so not simply to make a reference to the painting for its own sake, but to express at the same time the fact that famed historical paintings remain embedded within an artist's consciousness and become ghostly or perpetual ciphers of themselves.<sup>12</sup> ey dri' like strange apparitions within the human psyche of the painter, and unpredictably come to mind through the condition of involuntary memory or chance recollection.<sup>13</sup> A painter spends a considerable time in his studio, a site of particular solitude and conditioned introspection, and for an Italian painter the famous paintings of the past are all but internally inscribed into their consciousness. But Puglisi's engagement with the Renaissance and Baroque past is one of both self- acknowledgement and critique, as is evident in his conjoined large ÿve canvas work called Il Grande Sacriÿcio (literally, e Great Sacriÿce), that homages Leonardo's ' e Last Supper', the famous hybrid al secco wall painting the Florentine master painted for the Church of Sante Maria delle Grazie, in Milan. Like the Matteo e l'angelo, and as in the various extracted portraits, he uses an extended array of heads and hands, though the number of hands used has been edited as regards the original painting. e painting by Leonardo is technically abraded



Il Grande Sacrificio, 2019, olio su tavola di pioppo, 205x605cm

and in part has, at various di" erent times, been over- painted, an appropriate simile and point of reduced departure for the subject chosen and executed by Publisi.<sup>14</sup> Yet what really emerges is a focus on the nature of head and hands, on gestures that both heighten and change the nature of our understanding of the painting's contents. e sense of religious narrative is displaced by apparitional anthropology, and what replaces it is a sort of self-re exive psycho-anthropological content, changes that reveal disembodied aspects of memorial recollection. For what do we remember of the past, is it not always the facial features and human gestures of those we have known and/or the recalled of images that we have seen. And so it is with Puglisi, for in the historical image, "... the face is the most expressive part and of the deepest emotion of human nature: the hands also express a lot...the

face is the part that strikes me most in a human being, the whole expression and strength...the body, well, maybe I feel I am very distant from it..."15 In is not surprising therefore that Leonardo is among the favourite artists of Puglisi, and that the great Italian master's use of gesture in works like St John the Baptist (1513-1516) are part of Puglisi's intimate awareness and considered knowledge. Leonardo was the artist who ÿrst allied gesture and consciousness into an integrated expression of the human spirit. And when referring to his painting of the Last Supper, Leonardo himself makes the meaning of depiction of his ÿgures interactive head and hands apparent, "One who was drinking and has le his glass in its position has turned his head towards the speaker. Another twisting the ÿngers of his hands turns with stern brows to his companion. Another with his hands spread show

the palms, and shrugs his shoulders up to his ears, making a mouth of astonishment. Another speaks into his neighbour's ear..." In each composed ÿgure the gesticulating and emotional interplay is the master's uppermost concern.<sup>16</sup> A pursuit of the inner nature (better called the 'psychical interiority') of human anthropology related to the depiction of head and hands is made evident in all Puglisi paintings.17 e painting Il Grande Sacriÿcio can be seen as a syncopated yet focused form of disembodied expression over ÿve joined canvases. A reading of the painting must either be made from le' to right, or from right to le', that is to say in a transverse peripatetic manner, unless viewed at greater distance where you are able to encompass the traditional landscape-type format in a single view. • e intermittent and momentary puncta (distinct visual points) represented by red splashes as instances of arrested delineation, at the same time knowingly historicise the painting further, since it is a common enough convention of Romantic painting seen for example in expressive painters like Delacroix—an artist who also used blurred compositional practices and developed an extended use of the sfumare principle. Yet the so-called portraits are di"erent in not only that they use and emphasise the vertical format of the portrait, but can also be visualised relatively close up within a single viewpoint. And a close up view is very important to Puglisi, for like Francis Bacon's expressive heads of disjuncture, they place a premium on issues of facture and the complex layered language of paint application. ' ough di" erentiated in his use of black and white we see the same sense of a fascination with the drag of the brushstroke, the veiling or over painting of each pre- cursive gesture, the hidden visible of we and the warp of the canvas support, the structure of the head or skull, and the ruptured marks of arrested moments of expression. At the same time there is always in Puglisi's heads (intended or otherwise) a recollection of the death mask, since painting and death have always possessed intimate synonymous relations. To mention Bacon, an artist whose work is greatly admired by Puglisi, is to touch upon what might best be called an existential aesthetic. And one could well imagine his paintings ÿtting well in an exhibition alongside the reduced existential aesthetic of both Bacon and Giacometti.18 It is this tactile facture-based approach to head and hands, and its close a ni ty to the human—there is little by way of reference to the natural environment in his paintings—that gives signiÿcance to the relationship and juxtaposition to the black yeld that surrounds it. Another artist much admired and frequently referenced indirectly by Puglisi's portraits is Rembrandt, and while it also attains to expressive facture, just as important to Puglisi is the way that the heads of his sitters o' en appear as luminous presences that emerge from darkened backgrounds. Of course Rembrandt is famous for his self-portraits, and it could be argued that all portraits are artist self-portraits of sorts, for the sitter whether described or idealised is always subjected to an interpretation by the painter. Speciÿc paintings called self-portraits appear from time to time in this Italian artist's paintings. However, they can hardly serve the purpose of revealing outward appearance for the purposes of recognition, but rather at most are suggestive of abstracted psychological identity as representative states of mind. It is almost as if the expressive gestures of mark making, become differentiating keys accessing particular avenues of consciousness. It is in this sense that when Puglisi has spoken of Goya and Cezanne, it is in reference to the French and Spanish artist's abilities



to create a powerfully haptic sense of visual encounter and experience. ere is a uniquely palpable (if not always ghostlike) feeling of material presence that the artist Puglisi has also realised in optical terms, but one that plays with a spatial or cosmological dialectic of material allusion and immaterial absence. It is to be noted that although I have continually used the word 'expressive' to describe the paintings of the artist there is a general avoidance of the word sensual and sensory. If the expressive head and hands of Puglisi's paintings are tactile and may be read as having palpable facture, they are not to be read as psychologically sensual. i s is perhaps the most striking creative paradox that is posed by the artist, a strangely fused sensational aspect, and at the same time a detached expressive yet cerebral quality. For example in the painting entitled Giove ed Io (Jupiter and Io) that references Correggio's famous painting (1532-33), the obvious erotic or sensuous aspects of the famous work are completely stripped away. Of course it could be argued that it would be hard to achieve sensuousness in an achromatic black ÿeld where the events are reduced to the head, right hand, and the le foot of the nymph Io (save through the gaze and aesthetic desire of Lacan's Objet petit a), and the trace of an apparitional face and embracing le hand of Jupiter. In certain respects the treatment reminds a viewer of the positive-negative reversal in photography. It is to be remembered that according to Ovid's famous metamorphoses narrative Io was ravished by Jupiter in the form of a mist or cloud. But in this instance Puglisi has brought materialisation to the myth's immaterial nephology. 19 · e same could be applied to the painting called Il Giudizio (Judgment), where details of the central ÿgure of Michelangelo's Christ from the Sistine Chapel 'Last Judgment' is similarly shown with just a head, right hand and foot, and the head and clenched right ÿst of the , ayed St Bartholomew ÿgure immediately below right in the ÿnished wall composition. As already indicated recognition is not the issue, for visually most people would never connect these two paintings to their precursors except for fact that of their well known titles. Puglisi always speaks of "a vision of reality that has its own meaning," and that the meaning he seeks is found in the internality of his personal feelings and responses at work in the actual processes of his painting. As he states it, in an undoubted homage to Leonardo "...sometimes I see a stain on a wall, something that nature has built up, and yet if the spot has the shape of a head, I don't know why, but I am more interested."<sup>20</sup> 'i s personal and historical feeling of anthropocentrism towards art and its history therefore underpins and dominates much of the artist's current work. 'e permeating mystery of darkness as a point of absorption is also a form of self-revealing elucidation for Puglisi. It shapes and directs the psychological impulse that drives forward the experimental contents of the present paintings produced by the artist. 'e beginnings and ends of sha-

dow lie between the light and dar-

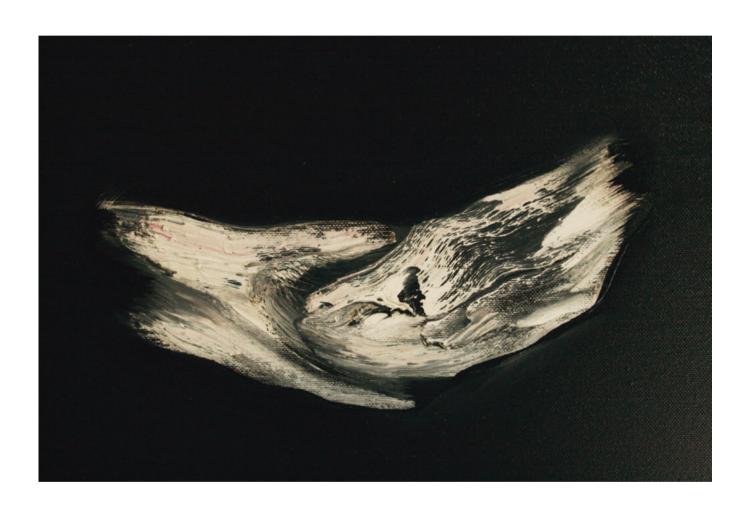
kness and may be inÿnitely dimi-

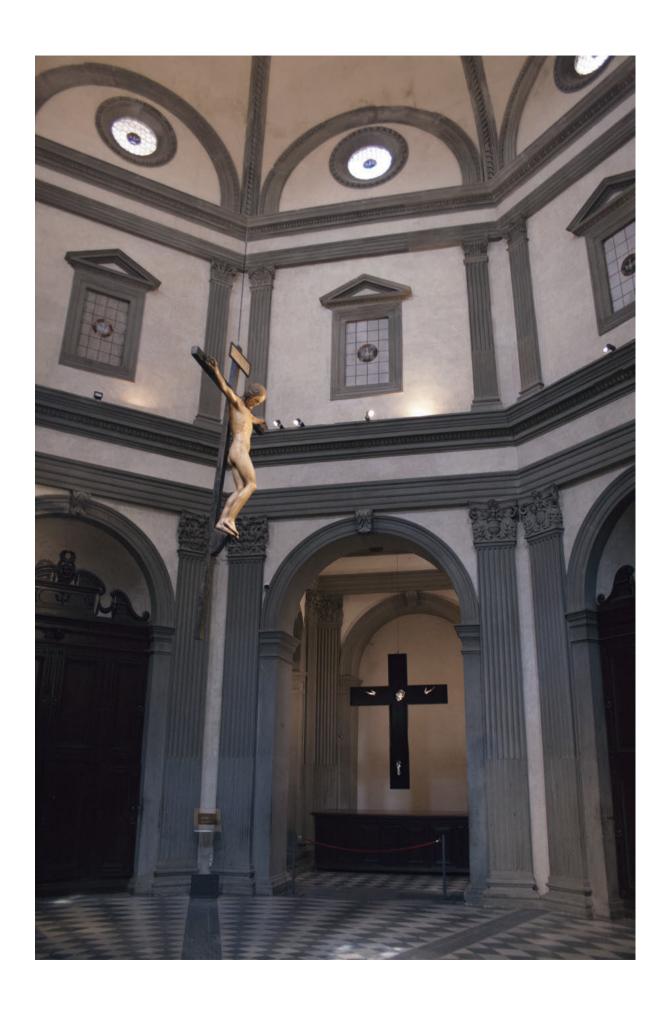
inÿnitely nished and increased. Shadow is the means by which bodies display their form. Leonardo da Vinci. Shadows and darkness carry an obvious a ni ty with the void, for the word 'shades' is yet another term for apparitions, hidden visions that emerge from darkness, the continued guardians of the mythical underworld. Hence not surprisingly the history of painting is full of living ghosts and pregnant presences that inhabit daily consciousness and practice in an artist's studio. ey are both cosmos and commonplace—attendant contents in the artist's daily life and the spectral possibilities of an expressive future world to come.

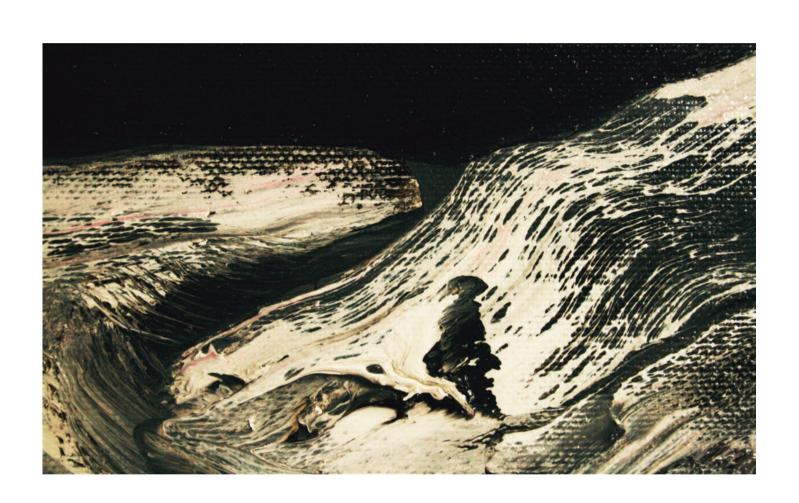
<sup>1</sup> Stéphane Mallarmé in una lettera a Eugène Lefébure, 1865; cfr. Henri Mondor, Eugène Lefébure. Sa vie, ses lettres à Mallarmé, Gallimard, Parigi, 1951, citato in Jean-Paul Sartre, Mallarmé. Or the Poet of Nothingness, Pennsylvania State University Press, Philadelphia-Londra, 1988, p. 170, n. 384. <sup>2</sup> Michelle White (a cura di), Leaps into the Void: Documents of Nouveau Réalist Performance, Menil Collection, Houston, e San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, 2010; Kerry Brougher, Philippe Vergne, Kaira Cabanas, Klaus Ottmann, Andria Hickey, Yves Klein: With the Void, Full Powers, organizzato dall'Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C., e Walker Art Center di Minneapolis. Per una recensione completa di La vide (l'esposizione La vide ha avuto luogo nella Galerie Iris Clert nel 1958), vedi Nan Rosenthal, "La levitation assistée", in Yves Klein, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Parigi, 3 marzo - 23 maggio 1983, pp. 199-232, 332-333, 358-383. <sup>3</sup> Louis-Auguste Blanqui (1805-1881): "Immaginiamo, in questo punto dello spazio, che non esista nulla di solido, nulla di liquido, nessun gas, nemmeno etere. Nulla tranne spazio, vuoto & buio. Questo spazio non è derivato da una terza dimensione, tuttavia, e i suoi limiti, ovvero la sua continuazione, saranno in una nuova porzione di spazio della stessa natura, e poi in un'altra, e poi in un'altra ancora, e così via, all'inÿnito" (" e Universe - 'e Inÿnite", in Eternity by the Stars: An Astronomical Hypothesis [1872], Contra Mundum Press, New York, 2013, pp. 66-67). <sup>4</sup> Walter Benjamin (1893-1940) cita Blanqui nel suo studio di Parigi in e Arcades Project, dove a" erma il ruolo cosmologico dell'oscurità in relazione alla visione, e che le origini psicologiche della fotograÿa sono viste aprioristicamente come oscurità penetrata dalla luce. Cfr. Walter Benjamin, e Arcades Project,

Harvard University Press, Cambridge, Mass. - Londra, 1999, pp. 15, 25-26, 112-115. <sup>5</sup> L'impiego di scene notturne si riscontra nelle miniature del primo Rinascimento, nel periodo barocco, o più recentemente nei celebri Nocturnes di Whistler. Cfr. Robin Spencer, Whistler: A Retropective, Hugh Lauter Levin Associates, Fairÿeld - Rizzoli, New York, 1989. Mentre con la deÿnizione di "dipinti neri" pensiamo alle celebri serie di Goya, oppure al modernismo e al "quadrato nero" di Malevich, o ancora al nero cromatico del minimaslismo di Ad Reinhardt (1913-1967) negli anni sessanta; cfr. Michael Corris, Ad Reinhardt, Reaktion Books, Londra, 2008. <sup>6</sup> Jacques Lacan, e Seminar Book XI. e Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis, 1964, Hogarth Press, Londra, 1977, p. 104. <sup>7</sup> La teorizzazione culturale, sociale, economica e politica dello "sguardo" è fondamentale nello sviluppo di diverse teorie a partire dalla seconda metà del XX secolo (cfr. Jean-Paul Sartre, Jacques Lacan, Michel Foucault, Edward Said, Laura Mulvey, E. Ann Kaplan, et al.). Per quanto riguarda l'atto estetico del guardare, cfr. Marita Sturken, Lisa Cartwright, Practices of Looking: an introduction to visual culture, Oxford University Press, Oxford, 2009. <sup>8</sup> Era pratica comune nel XVII secolo che il maestro di una importante bottega (in base anche allo status del modello o dei modelli) dipingesse solo mani e testa, lasciando il completamento del quadro ai suoi aiuti. Questo aspetto riceve particolare rilievo nel celebre saggio di Deleuze su pittura e "piega" (Le pli: Leibnitz et le Baroque, Parigi, 1983), cfr. Gen Doy, e Fold: Baroque and Postmodern Draperies, cap. 4, Drapery: Classicism and Barbarism in Visual Culture, I.B. Tauris Publishers, Londra-New York, 2002, pp. 139-175. Il fatto che Puglisi riÿuti qualsiasi riferimento ad abbigliamento, tendaggi, drappeggi e corpo parrebbe negare il primo principio della ritrattistica, ovvero "ritrarre". <sup>9</sup> Sulla presenza delle vanitas o memento mori nell'arte contemporanea, cfr. John B. Rave-

nal, Vanitas: Meditations on Life and Death in Contemporary Art, University of Washington Press, Washington-Londra, 2000. <sup>10</sup> Lo sfumato è uno dei quattro procedimenti canonici in pittura sviluppati in epoca rinascimentale e barocca, gli altri essendo cangiante, chiaroscuro e unione; cfr. Marcia Hall, Color and Meaning: Practice and eory in Renaissance Painting, Cambridge University Press, Cambridge-Londra, 1994. Il suo massimo esponente fu Leonardo da Vinci, in particolare nella Gioconda (c. 1503-1506). <sup>11</sup> Dalla conversazione tra Bruno Corà e Lorenzo Puglisi (Milano, 2014), in Lorenzo Puglisi, Museo del Territorio Biellese, Biella, 2014, n.p. <sup>12</sup> Il dipinto Matteo e l'angelo presenta due versioni eseguite nel 1602: quella cui fa riferimento l'artista in questo caso fu commissionata e completata per la cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi a Roma, ed è ancora in situ. L'altra versione (eseguita per prima, ma riÿutata dai committenti ecclesiastici) andò distrutta durante la seconda guerra mondiale, in seguito al bombardamento del Kaiser Friedrich Museum a Berlino nel 1945; cfr. Jacob Hess, Chronology of the Contarelli Chapel, in " e Burlington Magazine", n. 579, giugno 1951, pp. 186-200. <sup>13</sup> La memoria involontaria è stata descritta per la prima volta a livello scientiÿco nel 1885 dallo psicologo tedesco Hermann Ebbinghaus (18501909), Memory: A contribution to experimental psychology, Dover, New York, 1964. È più comunemente nota in letteratura per il celebre episodio delle "madeleine", nel capolavoro di Proust Alla ricerca del tempo perduto. <sup>14</sup> Leo Steinberg, Leonardo's Incessant "Last Supper", Zone Books, New York, 2001. <sup>15</sup>Cfr. Bruno Coràe Lorenzo Puglisi, op. cit., n.p. <sup>16</sup>Leonardo da Vinci, Notes on the Last Supper, cap. IV. e Arts: e Artist's Course of Study, e Notebooks of Leonardo da Vinci, Oxford University Press, Oxford, 1980, p. 180. <sup>17</sup> Per quanto riguarda gesto visivo ed espressione (senza riferimento alcualla pseudoscienza della ÿsiognocfr. Adam Kendon, Gesture: mica); Visual Action as Utterance, Cambridge University Press, Cambridge, 2004. <sup>18</sup> Matthew Gale e Chris Stephens (a cura di), Francis Bacon, Tate Britain, Londra - Tate Publishing, Londra, 2009. Anche Bacon ebbe i propri "fantasmi nel vuoto"; cfr. Film, Fantasy, History, in Francis Bacon, cit., pp. 51-63. 19 La ÿglia di Inaco, re di Argo, che secondo Eschilo (525-455 a.C.) avrebbe dato il proprio nome al mar Ionio. Cfr. Ovidio (43 a.C.-17 d.C.), Metamorfosi, libro I. <sup>20</sup> Cfr. Bruno Corà e Lorenzo Puglisi, op. cit., n.p.







## Biography

Lorenzo Puglisi (Biella, 1971) lives and works in Bologna. He is author of a pictorial research characterized by the widespread use of black colour on the canvas to create an absolute dark background, where the emanating streams of light are able to deÿne volumes, faces, parts of the body, such as presences captured in an expression or a gesture, as the result of a long journey towards the essence of the representation and full of references to the history of painting. In recent years his artistic research has focused on large canvases related to great masterpieces of the past ÿltered by his iconography, as displayed at the exhibition Paintings curated by Mark Gisbourne at Sobering gallery in Paris in 2016. His work has been showed in many solo and group exhibitions internationally in public and private spaces, among which the MUDEC in Milan, the CAC La Traverse in Paris, the Pio Monte della Misericordia in Naples, the Kulhaus in Berlin, Villa Bardini in Florence, the Historical Museum in Bremen, the Riso Museum in Palermo, the Moore House by Norman Foster in London, the Crypt of King's Cross St. Pancras Church in London, the Marino Marini Museum in Florence. In 2019 on the occasion of his solo show e Great Sacriÿce held in Santa Maria delle Grazie in Milan, he exhibited a six meters painting depicting his vision of the Cenacolo Vinciano, to commemorate the 500th anniversary of Leonardo da Vinci's death; a monography of his work has been published by German editor Hatje Cantz (Berlin), with an essay by Mark Gisbourne. During Frieze London 2019 he exhibited in the Crypt of King's Cross St.Pancras Church and in the same year the Uzi 's director dr. Eike Schmidt commissioned him a self-portrait for the collection of the Uzi Galleries. In 2020 he opened an exhibition in Florence in Santo Spirito's Church with one of his painting, Cruciÿxion, in front of Michelangelo's wooden cruciÿxion.

In 2021 he held an exhibition at the Latvian National Museum of Art in Riga, in collaboration with 'e Uzi Galleries in Florence.



#### Esposizioni / Exhibition

2021

Lorenzo Puglisi | Natività, Museo marino
marini - Cappella Rucellai, Firenze, a cura di
Angelo Crespi (s)

Self-Reflections | Omar Galliani, Lorenzo
Puglisi, Tintoretto, Art Museum Riga Bourse,
curated by A. Rogule, Riga

Lorenzo Puglisi: davanti a Michelangelo | Crocifissione, umanità, mistero, Basilica di S.Spirito, Firenze (s)

2020

Lorenzo Puglisi | Kind of black, Bianchi Zardin Arte Contemporanea, Milan, curated by D. De Chirico (s)

Lorenzo Puglisi | Sparks of a Black fire, Moore
House Building by Norman Foster, London (s)
Lorenzo Puglisi | L'icona e lo splendore di
Bisanzio, Spazio Eventi Orler, Venezia (s)
2019

Looking for Monna Lisa, Palazzo del Broletto e Castello Visconteo, Pavia, curated by Valerio Dehò

Lorenzo Puglisi | Popolo e memoria, Copernico
Torino, curated by Luca Beatrice (s)
Lorenzo Puglisi | Shades of Shadow, Cripta
della Chiesa di King's Cross St. Pancras,
London, essay by Michele Bonuomo (s)
Lorenzo Puglisi | Il Grande sacrificio, Sacrestia
del Bramante, Chiesa di Santa Maria delle
Grazie, Milan, curated by G. Gazzaneo (s)

Preparing for Darkness, Vol. 4: True Romance, Kulhaus Berlino, Berlin Lorenzo Puglisi | Pitture di luce e di tenebra, Bi<sup>~</sup> Arte, Piacenza, curated by Valerio Dehò (s) Il Grande sacrificio, Studio Guastalla Arte moderna e Contemporanea, Milan (s) 2018

Lorenzo Puglisi per Mario Sironi: una sostituzione, Museo Casa Boschi Di Stefano, Milan, curated by Maria Fratelli (s)
Lorenzo Puglisi | Visioni di luce e di tenebre (con Omar Galliani), Museo Messina, Chiesa di San Sisto, Milan, curated by Maria Fratelli e Ra"ae lla Resch

Una discesa verso l'alto, Ipogeo Bacile,
Spongano/Lecce, curated by Toti Carpentieri (s)
Lorenzo Puglisi | Scintille di un fuoco nero,
Labs Gallery, Bologna, curated by Martina
Cavallarin (s)

In a silent way, Studio Guastalla Arte
Moderna e Contemporanea, Milano (s)

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

2017

Passion, Galerie Im Park - `e Historical Museum, Brema, curated by Uwe Goldenstein Nero su Nero. Da Fontana e Kounellis a Galliani, Villa Bardini, Firenze, curated by Vera Agosti La pelle dei pittori e il sangue dei poeti, MUDEC / Museo delle culture, Milan

2016	2012
Lorenzo Puglisi   Caravaggio, la verità	Lorenzo Puglisi – Zilli, l'Art de Vivre (con
nel buio (con Omar Galliani), Cappella	Carlo Bernardini), Palazzo Bagatti Valsecchi,
dell'incoronazione, Museo Riso, Palermo / Pio	Milan
Monte della Misericordia, Napoli, curated by	Corpo a corpo, Bibox Art Space, Biella
Ra″ae lla Resch e Maria Savarese	Oltre l'attimo, Grossetti Contemporary Art,
Lorenzo Puglisi   L'ignoto che appare, Galleria	Milan
Il Milione, Milan, curated by R. Borghi (s)	2011
Lorenzo Puglisi: New Paintings, Galerie	Presenze, Grossetti Contemporary Art,
Sobering, Paris, curated by Mark Gisbourne (s)	Milan (s)
2015	1000+1000+1000, Palazzo Fava, Bologna
Je me souvien   Mounir Fatmi, Jonathan	2009
Monk, Pierre Petit, Lorenzo Puglisi, Lawrence	Pitture, Obraz Gallery, Milan, curated by
Weiner, Centre d'Art Contemporain La	Emanuele Belu (s)
Traverse, Paris	2008
Acqua è, Expo Milan 2015, Venezia, curated	Lorenzo Puglisi, Piccola Galleria, Asolo,
by Willy Montini	curated by Valerio Dehò (s)
2014	Portraits, Palazzo Berva, Cassano D'Adda/
Lorenzo Puglisi, Museo del Territorio, Biella,	Milan (s)
with an interview by Bruno Corà (s)	2007
Posterity is a form of the spectator, Galerie	Scenography for La spia, a drama by Giorgio
Sobering, Paris	Celli, Teatro del Navile, Bologna
Lorenzo Puglisi, Villa Cusani, Desio (Mi),	2005
essay by Valentina Casacchia e Bruno Corà	07/06/05, Palazzo della Provincia, Biella (s)
2013	L'arte e il silenzio, Santuario di Oropa, Biella
Dimenticare il tempo, Galleria Il Milione,	
Milano, curated by Valerio Dehò (s)	
Nero di fondo, Palazzo Monferrato,	
Alessandria, introduction by A. Zanchetta (s)	(s) Solo Exhibition

#### Bibliograÿa / Bibliography

2021

Self-Reflections. Testi di Astrida Rogule, Marzia

Faietti, Eike Schmidt, Guicciardo Sassoli,

Corsiero editore

2020

Lorenzo Puglisi. Essay by Luca Beatrice,

Prearo editore, Milan.

2019

Lorenzo Puglisi. Essay by Mark Gisbourne,

Giovanni Gazzaneo, Hatje Cantz editore, Berlin.

La Luce oltre il Nero. Essay by Toti Carpentieri.

Manfredi editore, Cesena.

*Il Grande Sacrificio*. Essay by Giovanni

Gazzaneo. Manfredi editore, Cesena.

2018

Lorenzo Puglisi 15/18, Prearo editore, Milan.

2017

Omar Galliani - Lorenzo Puglisi | Caravaggio,

la verità nel buio. Essay by Mark Gisbourne

Exh. Cat. Pio Monte della Misericordia Napoli,

2016

Lorenzo Puglisi: New Paintings. Essay by Mark

Gisbourne.

Exh. cat Sobering Gallery, Paris.

2014

Lorenzo Puglisi. Testo di Bruno Corà.

Exh. cat. Museo del Territorio, Biella.

2013

Dimenticare il tempo – Bollettino della Galleria

Il Milione, Milan.

### Biograÿa

Lorenzo Puglisi (Biella, 1971) vive e lavora a Bologna. E' autore di una ricerca pittorica caratterizzata dall'utilizzo di" uso del nero per creare uno sfondo di buio assoluto: da qui sprigionano ÿotti di luce capaci di deÿnire volumi, volti, parti del corpo, come delle presenze catturate in un'espressione o in un gesto, in un percorso verso l'essenzialità della rappresentazione e denso di rimandi alla storia della pittura. Negli ultimi anni la sua ricerca artistica si è concentrata su grandi tele riferite ad opere del passato e ÿltrate dalla sua iconograÿa, a cominciare dalla mostra Paintings curata da Mark Gisbourne alla galleria Sobering di Parigi nel 2016. Numerose le mostre personali e collettive in spazi pubblici e privati in Italia e all'estero, tra questi, il MUDEC di Milano, il CAC La Traverse a Parigi, Il Pio Monte della Misericordia di Napoli, il Kulhaus di Berlino, Villa Bardini a Firenze, e Historical Museum di Brema, la Cripta della Chiesa di King's Cross St. Pancras a Londra, Il Museo Riso a Palermo, la Moore House di Norman Foster a

Londra, Il Museo Marino Marini a Firenze. Nel 2019, in occasione della sua mostra di Santa Maria delle Grazie a Milano, ha esposto un dipinto ad olio su tavola lungo sei metri ra gura nte la sua visione del Cenacolo Vinciano, per commemorare il 500esimo anniversario della morte di Leonardo Da Vinci; una monograÿa sul suo lavoro è stata pubblicata dall'editore tedesco Hatje Cantz (Berlino), con un saggio di Mark Gisbourne. Durante Frieze London 2019 ha esposto nella Cripta della Chiesa di King's Cross St. Pancras a Londra e nello stesso anno il direttore degli U~zi dott. Eike Schmidt gli ha commissionato un autoritratto per le collezioni delle Gallerie degli Uzi. Nel 2020 ha inaugurato una mostra nella Basilica di Santo Spirito a Firenze con uno dei suoi dipinti, Crociÿssione, davanti alla crociÿssione lignea di Michelangelo. Nel 2021 ha tenuto una esibizione dei suoi lavori al Museo Nazionale della Lettonia a Riga, in collaborazione con Le Gallerie degli U<sup>~</sup>zi di Fir enze.