

Armando Testa: visualizzatore globale

Gillo Dorfles

Coniare nuovi appellativi, o nuove etichette, è un'impresa complicata e quasi sempre futile. Eppure sarebbe giusto trovare una definizione per quelle personalità artistiche che riescono a essere creative in settori molti diversi: non solo pittura, architettura, artigianato, ma fotografia, cinema, televisione, design; e che sarebbe ingiusto definire esclusivamente come "pittori", "designer", "grafici".

Una di queste personalità è appunto Armando Testa, artista dotato di vivaci e robuste qualità pittoriche, nonché uno dei primi ad aver utilizzato sapientemente la fotografia e il fotomontaggio; ma, soprattutto, prestigioso creatore di immagini, inventore di paradossi visivi e, in definitiva, quello che mi piacerebbe definire "visualizzatore globale" dei rapporti tra uomo e mondo, tra produzione e consumo, tra creatività "pura" e creatività finalizzata a uno scopo.

Sarebbe ingiusto considerare Testa soltanto come uno dei nostri migliori graphic designer (grafici); ma sarebbe anche improprio volerlo circoscrivere nella categoria paludata della Grande Pittura. La peculiarità della sua opera — d'una vastità enciclopedica e difficile da riassumere a parole — è proprio quella di situarsi fuori da ogni schema: fuori dalla estenuata rigosità del graficismo elvetico, fuori dalla sublime compostezza del lettering anglosassone, fuori dalla grossolanità consumistica di molta pubblicità italiana, ma capace di far proprie ognuna di queste diverse categorizzazioni se lo richiede il suo lavoro. Per cui avremo, accanto a un Testa raffinatissimo "artista concettuale", che si diverte a inventare metafore visive per i suoi auguri natalizi, un Testa fecondo esecuto-



Armando Testa: global visualizer

Gillo Dorfles

To coin new names, or labels, is a complex and almost always futile undertaking. Nonetheless, it would only be right to find a term to cover those artistic personalities which succeed in being creative in widely differing fields: not just in painting, architecture and crafts, but also in photography, film-making, television, and design. It would be unjust to define them exclusively as "painters", "designers", or "graphic artists".

One such personality is Armando Testa, an artist whose talents as a painter are robust and vivacious, but who is also one of the first to have made use of photography and photomontage. Above all he is an image-creator of prestige, an inventor of visual paradoxes and, in fact, he is what I should like to call a global visualizer of the relationships between Man and the world, between production and consumption, between "pure" and commercial creativity.

It would be unfair to consider Testa just as one of Italy's best graphic artists, but it would also be incorrect to circumscribe him within the glorified category of the Great Painters. The characteristic feature of his work — which is of an encyclopaedic vastity and hard to sum up in words — is precisely that of standing outside each and every scheme: outside the extenuated rigour of Helvetic graphics, outside the sublime composure of Anglo-Saxon lettering, outside the coarse consumerism of much of Italian advertising, yet able to make something of his own out of any of these categories if his work calls for it. Thus we find, side by side with Testa the refined "conceptual artist" who amuses himself by inventing visual metaphors for his Christmas greetings, another Testa who is

re di cartelloni popolareschi immediatamente accettabili e comprensibili alle "masse" (e quindi spesso conditi da un sapiente Kitsch); e finalmente un Testa pittore moderno, padrone di tecniche aggiornate e insieme esecutore felice di ampie stesure cromatiche, che — se non avesse dovuto destinare buona parte del suo tempo e della sua energia ad altri settori — sarebbe probabilmente riconosciuto come uno dei più sicuri realizzatori di opere pittoriche a cavallo tra naturalismo e astrazione; forse come uno dei pochi interpreti nostrani di un filone situabile tra action painting e espressionismo astratto.

Ho scritto, forse incautamente, la parola "astratto". Ecco un punto da cui partire per cercar di spiegare e giustificare tutta la vicenda artistica di Armando Testa.

Se riandiamo a epoche molto lontane, a uno dei primi lavori grafici dell'artista, troviamo per l'appunto una pubblicità per la ICI, nientemeno che datata 1937, consistente in una sagoma geometrica appuntita e ripiegata a formare una sorta di superficie sghemba e che non sarebbe dispiaciuta agli artisti della Konkrete Kunst svizzera (a un Bill, a un Lohse, a un Huber).

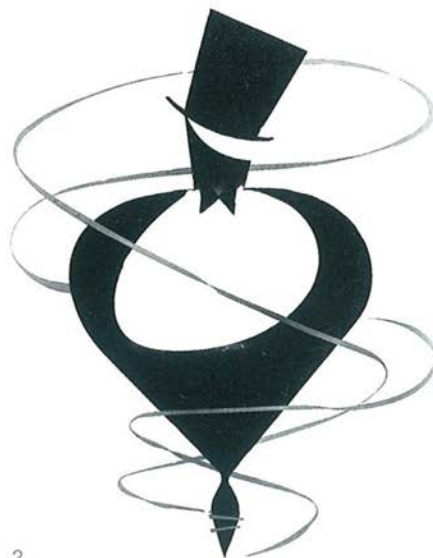
Ecco, dunque, una precocissima adesione di Testa all'astrattismo geometrico e alla pittura concreta.

Ma la vena di Testa non era certo fatta per lasciarsi arginare da simili schematismi formali. Già nei suoi cartelloni per la XVII Olimpiade (1959) fa la sua comparsa l'uso integrato di fotografia e disegno (o pittura) che dominerà poi per parecchi decenni la sua produzione grafica, offrendo risultati sapientissimi come — per non fare che pochi esempi — l'*Elefante Pirelli*, del '54, il *Collirio Stilla*, del '68, la serie dei manifesti per Citterio, del 1974-75, ecc.

Non posso seguire passo passo le infinite tappe dell'attività di grafico e pubblicitario di Testa. Citerò appena le campagne per *Baratti & Milano*, per *Carpano*, per il *Caffè Paulista*, per la *Saiwa*, o per la *Simmenthal*... e quel manifesto — talmente famoso da essere ormai un classico non solo italiano ma internazionale — per il *Punt e Mes* Carpano.

Vorrei, invece, soffermarmi brevemente — più che altro per un capriccio semiologico — nella considerazione di alcuni manifesti degli ultimi vent'anni che più si prestano a un simile tipo di analisi.

Molti di questi manifesti — e, come vedre-



2

the fertile creator of immediately popular posters which the "masses" can understand (and often salted with just the right dose of kitsch); and finally yet another Testa who is a modern painter, master of up-to-date techniques and at the same time the successful executor of far-reaching chromatic layouts. And if he had not had to dedicate much of his time and energy to other fields, he would probably be recognized as one of the best creators of paintings on the borderline between naturalism and abstraction, perhaps as one of the few Italian interpreters of a line of painting between action painting and abstract expressionism.

I have used, perhaps recklessly, the term "abstract". This may be a starting-point from which to try to explain and justify Armando Testa's artistic life as a whole.

If we go back to very early days, to one of the artist's first graphic works, we find in fact an advertisement for ICI, dated as early as 1937, consisting in a geometric outline, pointed and twisted so as to form a sort of oblique or slanting surface, which would not have failed to please artists of the Swiss Konkrete Kunst such as Bill, Lohse or Huber.

This, then, is a very early contact of Testa with geometric abstractionism and concrete painting.

Yet Testa's spirit was certainly not such as to let him be bounded by such formal schematism. As early as 1959, in his posters for the XVIIth Olympic Games, he begins to integrate photography and drawing (or painting) in a way which was to dominate his graphic production for many years, with such skillful results as the *Pirelli Elephant* of 1954, the *Stilla Collirium* poster of 1968, the series of posters for Citterio (1974/1975) and so on.

It would be impossible here to go through all the infinite number of stages in the development of Testa's graphic and advertising career. I can only mention a few, such as the advertising campaigns for *Baratti & Milano*, for the *Carpano Co.*, for *Paulista Coffee*, for *Saiwa* and for *Simmenthal* and that poster — now so famous as to be a classic not just in Italy but everywhere — for the Carpano's *Punt e Mes* Aperitif.

I would, however, like to dedicate a few words — mainly as a semiological caprice — to the consideration of various posters of the last twenty years which most lend

mo, di alcune cartoline di auguri natalizi — potrebbero fare la gioia di un semiologo per la ricchezza delle "figure retoriche" — dei tropi — di cui Testa fa sfoggio (ovviamente senza essersi "rotto la testa" in precedenza sui "testi" di uno Hjelmslev, di un de Saussure, o di un Jakobson). Mi piace citarne almeno alcuni esempi.

Ecco: *Il Milanese - settimanale guida per vivere meglio* di Mondadori (1971): un volto imperiosamente acuto costruito con una mano a pugno chiuso coll'indice teso e che funge da naso al volto, sormontato da un paio d'occhiali = metafora visiva, la mano al posto del naso; e inoltre metonimia, il volto aguzzo con l'indice teso al posto di "giornale d'informazione".

Il Campionato di sci della pubblicità (1974): una gamba pelosa d'atleta che termina con uno sci ricurvo e quasi carnoso = evidente metonimia - sineddoche visiva: sci al posto del piede; ma anche: piede di atleta che s'identifica in uno sci già volto alla discesa. Dunque: identificazione e insieme litote visiva (perché dello sci esiste solo la punta).

Ma dove la fantasia "retorica" di Testa si è sbizzarrita nel modo più stupefacente, e alle volte addirittura aggressivo, è nelle sue famosissime cartoline augurali — simpatica maniera di ricordare se stesso (e anche la sua attività) agli amici.

Ecco: *Auguri fruttuosi*: una mela dalla cui polpa succosa è ritagliato un cuoricino; quindi cuore = affetto (metafora) e mela = frutto (metonimia); frammento di frutto per il tutto (sineddoche) = metafora e sineddoche visivo-verbale.

Attorno al cartellone del *Punt e Mes* si sono già cimentati molti studiosi di pubblicità e di teoria della comunicazione; ho appena bisogno di ricordare che la frase "Punt e Mes" è illustrata e metaforizzata da una sfera che sovrasta una mezza sfera. Ma occorre tener conto anche del colore rosso (che ricorda il colore dell'aperitivo cui si riferisce, ed è quindi usato metonimicamente), e dell'identificazione tra il sintagma dialettale (punt e mes) e il sintagma visivo.

Un'altra trovata molto efficace è costituita dalla serie delle dita: in un caso un dito funge da candela, da cui esce una fiamma; oppure un "mazzo di dita" legate come asparagi; per trionfare nella cartolina *Auguri freschi di giornata*, dove il dito schiaccia un tuorlo d'uovo, identificando così la

themselves to such a type of analysis. In many of these posters — and, as we shall see, in some of the Christmas cards — the richness of the "rhetorical figures" of the tropes might fill a semeiologist's heart with joy; tropes which Testa displays obviously without first having made any laborious study of the "texts" of Hjelmslev, of de Saussure or Jakobson. I would like to quote a few examples.

For *Il Milanese* — a weekly guide to better living published by Mondadori (1971): an imperiously acute face constructed with a closed fist with the index finger extended so as to form the nose, and surmounted by a pair of spectacles = visual metaphor: the hand in place of the nose; and also metonymy — the pointed face with the pointing finger instead of the "newspaper".

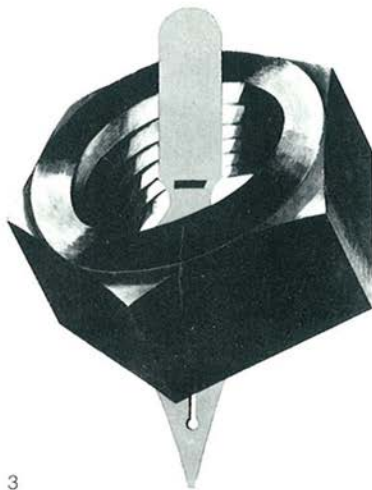
The Advertising Ski Championship (1974): a hairy athlete's leg ending in a curved and almost fleshy ski — evident visual metonymy and synecdoche: the ski instead of the foot, but also the foot of the athlete identified in a ski ready to start its descent. Thus: identification and, at the same time, visual litotes (since only the tip of the ski exists).

Nonetheless, the field in which Testa's "rhetorical" fantasy is most amazing, and sometimes even aggressive, is in his famous greetings cards — a likeable way of remembering himself (and his work) to friends.

Take, for example, *Fruitful Greetings*: an apple with a little heart cut into its juicy pulp. Thus heart = affection (metaphor) and apple = fruit (metonymy); fragment of the fruit for the whole (synecdoche) = visuo-verbal "metaphor and synecdoche".

So many scholars of advertising and communication theory have already dealt with the *Punt e Mes Carpano* poster that I need only point out that the phrase "Punt e Mes" is illustrated and metaphorized by a sphere placed over a half-sphere. But the red coloration must also be taken into account, recalling as it does the colour of the aperitif itself; and it is thus a metonymic usage. Not to mention the identification between the verbal syntagma of the dialect (*Punt e Mes*) and the visual syntagma.

Another highly effective idea is that of the Finger series: in one case a finger acts as a candle, with a flame; in another we find a "bunch" of fingers tied up like as-



freschezza dell'uovo con la freschezza degli auguri (metafora).

Se però, tralasciando queste sottigliezze semiologiche, consideriamo questi lavori dal punto di vista della loro realizzazione tecnica, vedremo che Testa ha fatto ampio uso della fotografia, del fotomontaggio, dell'immagine unita allo scritto, ma anche di aggiunte pittoriche e addirittura, come nella bellissima serigrafia del *Gufo*, dell'incontro di elementi disegnati, dipinti e di inserzioni fotografiche (fari di automobile al posto degli occhi) e persino — nella serie per il Caffè Paulista (*Caballero e Carmencita*) e in quella per gli assorbenti infantili (*Pippo*) — di immagini tridimensionali e se-moventi, ai fini delle trasmissioni televisive.

Se, finalmente, prendiamo in considerazione l'opera più specificamente "pittorica" dell'artista (ma, ripeto, entrambi gli aspetti convivono e convergono durante tutto il suo iter creativo, e sarebbe assurdo voler privilegiare una di queste attività rispetto all'altra), ci accorgeremo subito che la pittura di Testa è decisamente volta verso l'astrazione, anche se di un genere d'astrazione del tutto peculiare si tratta.

Vien fatto di chiedersi, infatti, se questi vasti dipinti debbano essere considerati come appartenenti al filone non figurativo o piuttosto come trasposizioni più o meno emblemizzate di eventi "naturali".

Ritengo che la giusta posizione da assumere rispetto a queste opere sia la seconda. È bensì vero che Testa — qui come in molte sue opere grafiche — ha voluto ridurre all'osso le sue forme, operando un'azione decisamente sintetica, giungendo a realizzare dei grandi "segni" cromatici — superfici azzurre, taglienti incroci rossi, masse giallo ocre da cui spuntano geroglifici scuri, incontri di rossi accesi e verdi marci, frecce cupe che s'insinuano entro un magma di colori accesi... — dunque opere "astratte", aniconiche, e non — a prima vista — figurative. Eppure, a chi osservi meglio, apparirà chiaro che qui abbiamo uno squarcio di superficie marina (sia pure invasa da una "strada" determinata da una zona di tela non dipinta); lì una zolla di terreno brulla o un frammento di cielo burrascoso, il corso di un fiume increspato da onde più scure; o addirittura un'onda marina sospesa nell'aria...

In altre parole il pittore ha voluto mantenere



4

paragus; to triumph in the card entitled *New-Laid Greetings* in which the finger crushes an egg yolk, thus identifying the freshness of the egg with the freshness of the greetings (metaphor).

If however we lay aside these semeiological subtleties and consider these works from the technical point of view, we will find that Testa has made far-reaching use of photography, of photomontage, of images combined with the written words, but also of pictorial additions and even, as in the splendid serigraph of the *Owl* of the combination of drawing, painting and photographic insertions (motor-car headlights in place of the eyes) and even — in the *Paulista Coffee* series (*Caballero and Carmencita*) and the *Pippo* baby's napkin series — of three-dimensional moving images for TV.

If, finally, we take into consideration Testa's more specifically "pictorial" work (but, I repeat, both aspects cohabit and converge throughout his creative career and it would be absurd to privilege one of these activities with respect to the other) we at once find that Testa's painting decidedly tends toward abstraction, even though it is an abstraction of a highly particular nature.

One can hardly help wondering, in fact, whether these vast paintings are to be considered as belonging to the non-figurative current, or rather as more-or-less-emblemized transpositions of "natural" events.

I myself feel that the most correct attitude to be taken toward these works is the latter. True enough, Testa here — as in many of his graphic works — reduces form to the bone, acting with decisive concision, so as to create large chromatic "signs" — blue surfaces, incisive red intersections, yellow ochre masses out of which spring dark hieroglyphics; meetings between bright reds and dull greens, leaden arrows insinuating themselves into a magma of bright colours. "Abstract", aniconic works which are not figurative at first sight. Yet at a second look it appears clear that here we find a glimpse of a marine surface (though invaded by a "road" consisting of an unpainted area of the canvas); there we find a bleak clod of earth or a fragment of stormy sky, a river flow, perturbed by

tutte le valenze di una resa "naturalistica" entro le matasse di colori acrilici stesi in ampie pennellate sulle sue tele; ma con la stessa organizzazione di sagome schiette ed elementari, senza riferimenti col mondo esterno, ma anzi tese a costituire un cfrario di "gesti" primordiali che ci riconducono a certa fase dell'action painting americana. Con una sostanziale diversità, tuttavia: che in questo caso esiste una netta ricerca del volume, della tridimensionalità, anche se poi questi volumi o questi elementi quasi paesaggistici (mare, fiume, terreno) non giungono mai a essere "mimetici" di una realtà estrinseca, ma sono invece trasposizioni di segni astratti (diagonali, croci, frecce) entro una vibrante materia pittorica.

Che esista effettivamente una netta interdipendenza tra questa pittura e l'opera grafica lo dimostra ancora una volta la serie degli ultimissimi manifesti, quasi tutti destinati a operazioni di tipo culturale, e quindi meno necessariamente subordinati al raggiungimento di un'efficacia "reclamistica".

In questi manifesti Testa ha immesso tutte le sue ultime conquiste pittoriche. La stessa densa materia, le stesse sciabolate di colore, gli stessi segni essenziali che osserviamo nelle sue grandi tele, li ritroviamo qui, ma non più "asemantici", bensì piegati a una finalità che è anche contenutistica; per cui la testa appena tratteggiata, dove le lettere della parola "Kafka" formano gli occhi, il naso, la bocca, è l'immediato messaggio di una mostra dedicata al grande scrittore (1983); oppure la parola "magia" (1984), scritta a lettere bianche sopra un volto oscuro, che si trasforma nei due canini aguzzi da vampiro, segnala una esposizione dedicata a questo argomento; mentre un groviglio di colori informali diventa l'annuncio di un convegno "Uomo, colore, ambiente" (1984).

Come dobbiamo giudicare queste ultime opere grafiche rispetto alle precedenti? Certo più "pittoriche" e altrettanto efficaci dal punto di vista promozionale. E, tuttavia, mi sembra che l'incontro pittura-pubblicità possa condurre, in questo caso, ad alcuni equivoci, quando nel manifesto prevale decisamente l'elemento pittorico su quello "narrativo" e finalizzato a uno scopo.



5

darker waves; or even a sea wave suspended in mid-air...

In other words the painter aimed to keep all the valencies of a "naturalistic" rendering in the skeins of acrylic colours widely distempered over the canvas, yet with the same organization and clear, elementary outlines, with no reference to the outside world but tending rather to form a cipher of primordial "gestures" which recalls a certain phase of American action painting. With the substantial difference, however, that in this case there exists a clear interest in volume, in three-dimensionality, even if these volumes or near-landscape elements (sea, river, ground) never go so far as to "mime" an extrinsic reality but are rather transpositions of abstract signs (diagonals, crosses, arrows) within a vibrant pictorial matter.

That there decidedly exists an interdependence between this painting and his graphics is yet again proved by the very latest series of posters, almost all of which are dedicated to cultural subjects and are thus not so necessarily subordinated to the need to achieve the efficacy of an advertisement.

Testa has thrown into these posters all his latest achievements as a painter. The same dense matter, the same sabre-strokes of colour, the same essential signs to be found in his great canvases, are also to be found here. But they are no longer "asemantic", being bent to a finality which also centres on the content; hence the only slightly sketched head in which the letters of the word "Kafka" form eyes, nose and mouth is the immediate message of an exhibition dedicated to this great writer (1983); or again, the word *magia*, magic (1984), written in white letters over a dark face, turns into the two sharp canine teeth of a vampire, thus signalling an exhibition dedicated to this subject. A tangle of informal colours announces a convention on "Man colour environment" (1984).

How are we to judge these latest graphic works with respect to the earlier ones? Certainly they are more "pictorial" and equally effective from a promotional point of view. And yet it seems to me that the meeting between painting and advertising may in this case lead to some misunderstandings when in the poster the pictorial element

Ad ogni modo, a prescindere da personali preferenze, mi preme ancora una volta di ribadire che Testa — lo si voglia considerare "pittore", "grafico" o "visualizzatore globale" (forse l'unica definizione che gli si addica veramente) — rimane una delle forze espressive più genuine del nostro paese: nella sua costante volontà di comunicare al prossimo — al "grande prossimo" dei mass media, come al "piccolo prossimo" dell'élite culturale — il suo complesso e sempre avvincente messaggio visivo: un messaggio che è insieme persuasivo e artistico.



prevails over the narrative and commercial one.

Personal preferences apart, however, I wish to stress once again that Testa — be he considered as a "painter", as a "graphic artist" or as a "global visualizer" (which is perhaps the more fitting description) — is in any case one of the most genuine expressive forces of our country in his will to communicate with his neighbour, with the "big neighbour" of the mass media or with the "little" neighbour of the cultural elite, by his complex and ever-fascinating visual message which is at one and the same time persuasive and artistic.