

L'"altra parte" di Armando Testa

Arturo Carlo Quintavalle

Cominciare dalla pittura per Armando Testa? In apparenza una contraddizione, in apparenza un controsenso; ha fatto per una vita manifesti, ha inventato l'immagine di una generazione di grafici e quella di tanti di noi nel dopoguerra. Perché allora cominciare da Armando Testa pittore? Forse perché alla fine tutti i grafici vogliono essere pittori, perché hanno dentro il mito dell'arte, dell'arte finalmente "pura", come scriveva Benedetto Croce? Certo, di casi del genere ne conosco tanti, fin troppi, e posso anche dire che la pittura a molti non riesce bene. Ma dobbiamo anche chiederci perché; infatti, solo dopo aver chiarito questo punto potremo trovare, per la ricerca di Testa, una spiegazione e un quadro storico entro cui inserirla e, alla fine, potremo anche riprendere le fila della lettura della pubblicità, potremo capire insomma se l'immagine pubblicitaria di Testa abbia un rapporto e, se sì, quale con la sua analisi di pittore.

Perché un grafico, che per una vita ha fatto il grafico, decida di dipingere è una storia tutta privata, diversa per ciascuno, che non permette generalizzazioni. Ma possiamo invece chiederci che cosa spinga un grafico, che fa di professione un lavoro che lo collega immediatamente al pubblico, al più vasto pubblico, che cosa spinga quel grafico appunto a dipingere. Perché quindi rivolgersi ad un gruppo più ristretto, perché parlare a pochi, perché servirsi di canali sostanzialmente ristretti come sono quelli delle gallerie, pubbliche o private che siano, non fa grandissima differenza? Le risposte non possono essere in questo caso molte: decidere di fare pittura significa cercare di ritrovare una storia all'interno del proprio percorso, decidere insomma di individuare le proprie origini. Parlando a Torino, infatti, parlando a lungo del



7



8

The "other part" of Armando Testa

Arturo Carlo Quintavalle

To begin a discussion of Armando Testa from the point of view of his painting? This is an apparent contradiction, an inversion of what one would expect. For a lifetime he has made posters, he has literally invented the image of an entire generation of graphic artists, as well as others of us in the post-war era. So why indeed begin with Armando Testa, the painter? Is it perhaps that ultimately all graphic artists want to be painters, because they have within them the myth of art, that "pure" art of which Benedetto Croce wrote? I know many cases of this kind — too many — and I can also say that painting does not turn out well for many of them. We also have to ask ourselves why it is that only having clarified this question can we find both an explanation and an historical perspective within which to locate an analysis of Testa. Finally we'll be able to pick up once again the threads of the reading of advertising. In short, we'll be able to determine whether Testa's advertising is related — and if so how — to an analysis of him as a painter.

The reasons that a graphic artist who has for his entire life worked as a graphic artist decides to paint is an entirely private story — one that does not allow generalizations. We can ask ourselves what it is that motivates a graphic artist who as a professional performs a job directly tied to the public, the broadest public, what it is that urges this artist to paint. Why turn to a more restricted group, why speak only with the few and why make use of the substantially narrower channels which the public or private galleries represent? In this case, the answers cannot be many. To decide to paint means trying to retrieve a history within one's own path, to find one's origins once again. While talking in Turin, talking at length of the "why" he paints, Testa told me that he wanted to discover a continu-

perché dipinge, Testa mi ha detto che vuol ritrovare una continuità fra quello che ha fatto come pubblicitario e la pittura: apparentemente una spiegazione molto ragionevole, apparentemente un discorso estremamente coerente, ma in effetti lontano da ogni possibile verifica storica. Come collegare insieme una ricerca astratta degli anni '30, già allora originalissima ed alternativa alla cultura fascista dominante, con il lavoro degli anni '50, con quello degli anni del neocubismo, con la produzione degli anni '60, piena a volte di riferimenti al surrealismo, e infine che nesso trovare con l'indagine degli anni '70, anch'essa modulata in maniera estremamente complessa? Le domande che pongo qui le ho poste a Testa e lui ha sorriso, capisce bene che non ho tutti i torti. E allora? Allora il discorso deve trovare motivazioni diverse, deve trovare uno spazio di spiegazioni, un livello di chiarimento meno superficiale, deve insomma esservi una ragione più complessa per la quale il grande grafico arriva alla pittura. Certo, di pittura è sempre vissuto, le mostre le ha sempre viste, gli artisti, a volte anche in studio, è andato a trovarli, ma tutto questo non permette di ritrovare quella continuità di "mano", quella raffinata attenzione per l'immagine che un pittore ha come necessità di lavoro e che il grafico sposta invece su un dialogo diretto con la committenza e su un altro, ipotetico, col pubblico. Bene, Testa punta ad un dialogo con se medesimo, ecco una prima spiegazione, e decide che lo spazio che finora si è concesso non è sufficiente, non rispecchia la sua storia, quella almeno che vuole consegnarci. Così, perché la storia della pittura sia anche l'intera sua storia, chiede la continuità a queste immagini, chiede che esse siano la prosecuzione, in certo senso, proprio della produzione di pubblicitario. Ma allora il caso Testa deve essere davvero diverso, diverso da quello dei grafici che si dedicano alla pittura perché lui non intende affatto negare il suo passato, la sua storia, ma vuole invece inverarlo. Proviamo dunque a comprendere se questo è vero, proviamo a riflettere sulla pittura di Testa. Ripeto, ai manifesti, alla sua storia penseremo dopo.

Sono stato da Testa un anno fa, quando raccoglievo per il CSAC la sua bellissima donazione degli originali, dei bozzetti e dei manifesti, la sua storia di anni di ricerca: non era la prima volta che venivo da lui,



**campionato
italiano
di sci
della pubblicità**

trofeo Henkel
Courmayeur 31/3/74

9

ity between his painting and what he has done as an ad-man. Ostensibly a very reasonable, coherent explanation, though actually far from any possible historic verification. How does one link an abstract investigation of the Thirties — even the extremely original and contrary to the dominant fascist culture — with the work of the Fifties, with that of the neocubist years, with the production of the Sixties (at times filled with references to surrealism)? What relationship, moreover, was to be found with an investigation of the Seventies (also articulated in a very complex manner)?

I also asked Testa the questions I pose here. And he smiled. He knows that I am not completely wrong. And so? The discussion has to identify other motives, it has to identify a realm of explanations, less superficial a clarification. There must be a more complex reason for which this great graphic artist has arrived at painting. Of course he has always lived painting, he has always visited exhibitions, met artists, going at times to visit them in their studios. But this does not allow us to find that continuity of the "hand", that careful attention paid to the image which is so necessary to the painter's work, but which the graphic artist instead shifts to his direct dialogue with the client, as well as to the hypothetical dialogue with the public. Testa aims for dialogue with himself — this is an initial explanation — and has decided that the space he has thus far allowed himself is not sufficient. It does not mirror his history (or, at least, what he wants to give us). Given that the history of painting is also his whole history, he asks for continuity from these images, the continuation, in a certain sense, of the production of the ad-man. In that case, the "Testa case" must really be different, differing from that of the graphic artists who dedicate themselves to painting. Testa in no way negates his past, his history, but wants instead to confirm it. Let us try then, to see whether this is in fact true, by reflecting on Testa's painting. We shall think about the posters, about his history later on.

I visited Testa a year ago while he was gathering together his very beautiful donation (for the CSAC) of original pieces, the sketches and posters, the history of years of research. It was not the first time I had been to visit him: in fact, I had for three years at regular intervals been calling on him in Turin or else, sometimes, Testa would come to Parma to see how the University collections were growing. The

anzi erano almeno tre anni che a intervalli regolari passavo per Torino oppure, a volte, Testa veniva a Parma, a vedere come crescevano le collezioni dell'Università, ma quella è stata davvero una volta differente. Testa aveva delle pitture da farmi vedere. Erano dei pezzi dipinti con i colori alla nitro, quelli che usa anche Schifano, mi diceva Testa, e devo dire che, a sentirlo parlare così, mi veniva un po' da sorridere perché il suo modo di dipingere era molto diverso da quello di Schifano e quindi anche i colori non servivano agli scopi che Testa voleva raggiungere. Mi parlava subito di forze, di strutture portanti, di diagonali, di angolo, una specie di discorso sulle "forme primarie", ma mi parlava anche di un'insoddisfazione profonda, del suo non saper dipingere ancora quello che voleva e soprattutto di non saper dipingere come voleva. Manca un segno immediato, manca una scrittura che sia diretta, manca insomma un dialogo, mi pareva di capire, "fra me e chi guarda"; Testa insomma capiva il limite di una scrittura che, nella progettazione pubblicitaria, ha delle fasi prestabilite: dapprima il progettista, lui stesso a volte, che fa uno schizzo, poi un gruppo di collaboratori che passa lo schizzo a manifesto, cioè di fatto lo trascrive, lo modifica proprio nella stesura. Un segno che è fresco, immediato, diretto, grande come un foglio da disegno che, fotografato ed ingrandito, serigrafato, oppure, comunque, riprodotto in fotolito, mantiene la sua efficacia, non trova la stessa dimensione, quella grande dico, di colpo, ma diventa subitaneamente incerto, diventa immediatamente goffo, pesante, oppure troppo greve. E poi i colori: non è solo la scelta di quelli alla nitro, ma le tonalità, appunto, sono davvero un problema. Testa, che ha inventato per la pubblicità una gamma di colori puri, quelli che utilizzava in pittura Léger, per fare un nome, e non a caso, di colpo si trova, di fronte alle tele bianche, come spiazzato, vuole lavorare, vuole produrre, ma gli mancano ancora gli strumenti; anche scegliere una gamma tonale è appunto un problema.

Restando alla pittura, Testa ha una storia alle spalle: nei tardi anni '60 ha già cominciato a dipingere e, appunto dipingendo, ha scoperto l'importanza degli spessori, delle imprimiture degli spessori stessi, della cultura dell'informale; è stato, quello, un avvio, non uno sprofondarsi nella pittura,



visit of a year ago, however, had been a really different one. Testa had some paintings to show me. They were pieces painted with nitre colours, the ones, I was informed by Testa, also used by Schifano. I must say that to hear him speaking like this made me smile a little because his way of painting was very different from Schifano's nor did the colours serve the goal which Testa wanted to reach. He immediately began talking to me of forces, of carrying structures, of diagonals and of angles, a sort of discussion on "primary forms". But he also spoke to me about a profound dissatisfaction, of his still not yet knowing how to paint what he wanted and, above all, of not knowing how to paint as he wanted. There is an immediate sign lacking, a writing which is not direct, the lack, in other words, of a dialogue — I seemed to understand — "between myself and the person who looks". In short, Testa understood the limitation of a writing which in advertising planning has predetermined phases: initially the planner — sometimes Testa himself — who carries out a sketch; then a group of collaborators who modify and transcribe the sketch into a poster. A sign which is fresh, immediate and direct; as large as a sheet of drawing paper which when photographed and enlarged, silkscreen printed or reproduced in photolith maintains its effectiveness. A sign which does not achieve the same brand dimension suddenly becomes uncertain, clumsy, heavy or else too coarse. And the colours, not only the "nitre" colours but the tonalities as well, are also problematic. Testa, who for advertising invented a range of pure colours — those, to mention only one name (and not by chance) used in painting by Léger — suddenly found himself faced by white canvases. As if displaced he wanted to work, to produce, although still lacking the instruments to do so. Even choosing a tonal range, became a problem.

Testa had already begun to paint during the late Sixties and, painting, he discovered the importance of thicknesses, of the priming of the same thicknesses, of the culture of the Informal. This was a start — not a total immersion in painting — although it was an important beginning because at least he wanted to explore the tradition of the European Informal. This is a trace of the investigation which Testa was later to investigate in a greater depth, in a conclusive way. The status of his investigation of about one year ago was dif-

ma è stato comunque un avvio importante perché, quantomeno, ha voluto dire l'analisi della tradizione dell'informale europeo e non solo europeo, una traccia di ricerca che Testa in seguito approfondirà in modo determinante. La situazione della sua ricerca circa un anno fa però era difficile: il dripping alla Jim Dine di Schifano non gli dava spazi, forse per una ragione molto sottile, perché Testa ha radici profondamente europee, mentre Mario Schifano ha una cultura che media tracce dalla civiltà statunitense e, naturalmente, dal momento della pop art. E invece a Testa la pop art interessa in chiave solo ironica, momento di lettura critica di una cultura, la statunitense, che non considera propria se non per quei pittori, per quegli artisti, che sono di radici europee. Comunque sia, quei dipinti erano ricchi di spunti, di stimoli, di elementi, ma non erano ancora un'opera raggiunta, non potevano neanche esserlo. I colori bruni, bassi, incroci di pennellate di getto con zone morte e molto ripassate, insomma una strada incerta. Eppure l'idea di Testa restava quella di fare delle forme pure e dei colori che ancora non sapeva scegliere, ma che erano tendenzialmente puri: la strada da percorrere deve essere stata lunga se decine e decine sono i dipinti che Testa ha lasciato, ha abbandonato, respinto, distrutto.

Ma torniamo, prima di affrontare l'insieme, devo dire profondamente nuovo, delle sue pitture, torniamo a qualche nostro incontro. Passando da un manifesto all'altro, da quello antico del *Carpano* a quello del *Digestivo Antonetto*, alla serie bellissima di quelli recenti, come il *Kafka* che mi sembra un classico della maniera moderna del fare manifesti, passando dai manifesti alla pittura trovo uno stacco, trovo una contraddizione. Poi, una sera, Testa mi ha chiamato a Torino per vedere subito i quadri, quelli per la mostra di Milano. Sono di quegli amichevoli inviti che nascondono anche un margine di dubbio: a Pistoletto sono piaciuti, ma che importa se sono piaciuti a Pistoletto? È questo che mi chiedo mentre, dopo cena, salgo all'ultimo piano dell'atelier dove decine di grafici, di soggettisti, di autori di spot televisivi e, con loro, l'intelligentissima Gemma, moglie di Testa, lavorano a costruire immagini perché la gente capisca, divertendosi, la realtà. Bene, la realtà delle opere, adesso, è lì da-



11

difficult however: Schifano's dripping à la Jim Dine did not give him space, and perhaps for a very subtle reason. That is, because Testa has profoundly European roots whereas Mario Schifano has a cultural background influenced by American civilization and, particularly, pop art. For Testa, the interest in pop art is only in an ironic key, a critical reading of a culture, the American one, which he does not consider his own, except for those painters, those artists, who have European roots. Those paintings were rich in suggestion, in stimuli and elements, but were not yet an achieved work, nor could they be. The dark colours, shallow, crossings of brushstrokes were made with dead areas and considerable overpainting. And yet Testa's idea remained that of using pure forms and colours which he still did not know how to choose but which were tendentially pure: the road to be travelled must have been long if dozens and dozens of paintings by Testa were left aside, abandoned, rejected and destroyed.

Let us, before confronting the profoundly new body of paintings, go back to some of our meetings. Going from a poster to another, from the old one of *Carpano* to the one of the *Digestivo Antonetto* and then into the beautiful series of the recent ones, like the *Kafka* which seems to me a classic of the modern manner of doing posters: passing from the posters to painting I found a detachment, I came across a contradiction. Then, one evening, Testa asked me to visit him in Turin in order to see the paintings for the Milan exhibition. One of those friendly invitations which also hide a margin of doubt: Pistoletto liked them, although what did it matter if Pistoletto did like them? This is what I asked myself when after dinner I went up to the last floor of the atelier where tens of graphic artists, script and copywriters and authors of television commercials, and together with them the very intelligent Gemma — Testa's wife — work to construct images so that people, amusing themselves, might understand reality. Well, the reality of the works, now, was in front of me. About fifteen large pieces, not more; the others, those not chosen, were with their faces to the wall.

Testa began to show them to me, almost with circumspection. He explained the force lines, he said that he had wanted to give allusive titles — *The Bow on the Wave*,

vanti. Saranno una quindicina di grandi pezzi, non di più: gli altri, quelli non prescelti, sono con la faccia al muro.

Testa comincia a mostrarmeli quasi con circospezione, mi spiega le linee forza, dice che ha voluto dare dei titoli allusivi, la prua del mare, strada nel Mar Rosso, il fiume e quant'altro, ma sa bene che questi sono pretesti, che la storia pittorica è un'altra. Aspetta sempre di sapere da me un giudizio, ma io stesso devo pensare: i pezzi, infatti, sono differenti da quelli di un anno prima e insieme molto familiari, c'è qualcosa, insomma, che mi permette di capirli subito, ma anche di trovarli carichi di un racconto differente.

Credo sia un'esperienza che chiunque, in mostra, potrà fare senza troppa difficoltà: da una parte il famoso, e giustamente famoso, manifesto del *Punt e Mes*, un classico della cultura grafica nel mondo, il manifesto che è omaggio, se si vuole, alla "divina proporzione" di Luca Pacioli e insieme al punto e mezzo, al dialetto torinese, che è discorso sul colore del liquore-aperitivo, il rosso, e nello stesso tempo sintesi della cultura dell'astrazione, il grande momento anni '30 della riflessione di Armando Testa. Bene, con questo manifesto, il confronto potrà ben farsi, mi dico, adesso che ho, e i visitatori avranno davanti un nuovo *Punt e Mes*, un nuovo splendido esempio della ricerca di Testa, appunto un dipinto che è davvero un manifesto informale; ma dire informale non chiarisce affatto di fronte a che cosa ci si trovi, perché il pezzo non è semplicemente informale, mantiene la forma, l'organizza, ma insieme la fa attraversare da colpeggiature, da segni scuri, che sono insieme bordo e attraversamento del limite, del margine. Ma ancora c'è qualcosa, nel dipinto, che mi sembra nuovo, che mi sembra diverso dai pezzi di un anno prima, e finalmente lo scopro, è il colore. E quando chiedo a Testa, mi risponde subito: "Ho capito che dovevo restare alle gamme dei colori primari come primarie sono le forme, dall'angolo alla croce di Sant'Andrea, e ho anche lasciato i colori industriali che usa Schifano, mi servono meglio gli acrilici, si seccano in venti minuti, ci torni sopra con un altro strato, sono abbastanza trasparenti, permettono di dipingere di getto." E devo dire che finalmente il segno questa volta



Path in the Red Sea, The River, and other besides — although he knew very well that these were one pretext, that pictorial history is quite another. He kept on waiting to hear a judgement from me but I also had to think: the pieces were different from those of the year before and, at the same time, were very familiar. There was something which allowed me to understand them immediately, although also to find them charged with a different narration.

I think it is an experience which anyone at the exhibition can have without too much difficulty: on the one hand we find the famous — and justly famous — poster of *Punt e Mes*, a classic of world graphic culture, the poster which is the homage, if we wish, to the "divina proporzione" of Luca Pacioli and together with the "punto e mezzo", to the Turinese dialect, which is the discussion on the colour of the liqueur-aperitif, on the red and, at the same time, synthesis of the culture of abstraction, of that great movement of the Thirties of Armando Testa's reflection. This poster, this comparison — I tell myself — with a new *Punt e Mes* before me and the exhibition visitor, might well become a new splendid example of Testa's inquiry: that is, a painting which is really an Informal poster. Although to say Informal does not clarify whatever, faced by what we find, in that the piece is not simply Informal: it maintains the form, it organises it but, at the same time, it is run through by dabbled strokes, by dark signs, which are both border and the crossing of the limit, of the margin. But again there is something in the painting which seems new to me, which appears different from the pieces of the year before. Finally I discover what this is: the colour. And when I asked Testa he replied at once saying that he had understood that he had to stay with the ranges of the primary colours, as also primary are forms — from the angle to the cross of St. Andrew — and that he had also put aside the industrial colours used by Schifano since acrylics were more useful: they dried in twenty minutes, one then went back with another layer, they were quite transparent and allowed one to paint quickly. I must say that at last the sign this time was all there: first painting, straight off, like a continuous application without fractures, without interruptions, painting without having to go back over it again, without second thoughts. The price paid is certainly high: only one painting out of

c'è tutto, pittura di prima, di getto, come una stesura continua, senza fratture, senza interruzioni, pittura senza ritorni o ripensamenti. Certo il prezzo è alto, solo un quadro su quattro finisce per essere visto, ma almeno quel quadro è come lo vuole Testa. Così passo una pittura dopo l'altra, lentamente, attentamente, giro attorno, capisco subito lo schema, l'organizzazione dell'opera ma, naturalmente, non intendo fino in fondo tutti i riferimenti. Quando torno nello studio di Testa, dove ho passato tante volte delle ore guardandolo progettare cartelloni, dove mi ha fatto vedere i bozzetti che poi, con i relativi ripensamenti, ritorni, nuove idee, ho portato a Parma, mi vengono però in mente delle cose che subito, sui dipinti, non avevo intuito.

Un pranzo nella casa aperta sulla Mole Antonelliana e il paesaggio di una grande Torino sotto le colline, alle pareti dei dipinti, uno Zorio, un disegno di Schifano, un pezzo americano, sì certo, chi è quell'americano? E poi, guardando meglio alle pareti dello studio, scopro di nuovo i libri di cui un giorno, due anni fa, ho discusso con Testa su Motherwell, un gran pittore, ed anche su Guston e Rothko, insomma, comincio a vedere chiaro. Ma, per essere compreso, a questo punto qualcosa devo dire dei dipinti, di come si presentano: colori base, azzurri, rossi, neri, gialli, ed i neri appaiono come contorni, mantengono, insomma, la loro funzione di strutture, non come in Hartung con cui Testa non ha alcun rapporto, ma come in Kline con cui invece le connessioni mi sembrano evidenti. Kline perché il segno, la gran pennellata nera regge, sostiene una struttura e perché appunto Testa sa bene che la sua pittura deve avere una forte struttura per potersi mantenere efficace, immediata. Una struttura però che deve essere subito percepibile, una struttura che quindi si evidenzia subito, che diviene come una griglia portante.

Guardo meglio i libri alle spalle di Testa e frugo meglio nei ricordi mentre lui tira fuori il menabò del nuovo catalogo e mi mette davanti le diapositive dei dipinti e un rullo enorme che porta stampata la sequenza intera dei dipinti scelti. A proposito, le scelte di Testa nei dipinti sono anche le mie, intendo dire che concordiamo perfettamente, solo io mi rifiuto di individuare, fra



13

four ends up by being seen although — at least — this painting is how Testa wants it to be. In this way I went from one painting to another, slowly, carefully, I walked around them and I immediately understood the scheme, the organisation of the work although, naturally, I did not grasp all of the references in depth. When I returned to Testa's studio, where I had spent so many hours watching him projecting posters, where he had shown me the sketches which I later took to Parma, certain things came to mind which I had not at the time intuited in the paintings.

A lunch in the open house on the Mole Antonelliana and landscape of a great Torino spread beneath the hills. There were paintings on the walls: a Zorio, a drawing by Schifano, an American piece. Yes, of course, who is that American? Then looking more closely at the studio walls I once again discovered the books about which I had discussed with Testa one day two years before. Motherwell, of course, Motherwell, a great painter and also Guston, and also Rothko. I began, in short, to see things more clearly. In order to be understood, however, at this point I have to say something about the paintings, how they present themselves: base colours, blues, reds, blacks, yellows, and blacks appear as contours. Their structure functions, not as in Hartung with whom Testa has no affinity but, rather, as in Kline, with whom instead the connections appear to me to be evident. Kline, because the sign, the large black brush-stroke upholds, sustains a structure and because Testa, in fact, knows very well that his painting must have a strong structure in order to be effective, immediate. A structure, however, which has to be immediately perceptible, a structure which is therefore directly evidenced, which becomes like a supporting grid.

I looked more closely at the books behind Testa and I rummaged better in my memories while he produced the dummy of the new catalogue and he placed the slides of the paintings in front of me, complete with an enormous roll bearing the entire printed sequence of the chosen paintings. Incidentally, Testa's choices of the works were also my own. I mean to say we agreed perfectly, only that I refuse — from among the fifteen — to identify the "best" pieces because it really seems to me that the works, taken as a whole, are very

la quindicina di pezzi, quelli che sono i migliori perché davvero mi sembra che l'insieme delle opere sia molto omogeneo. Ma torniamo alle riflessioni davanti al tavolo: un libro è su Bacon, Francis Bacon e, anche per questo, trovo delle spiegazioni. Il manifesto per *Kafka* e certe recenti soluzioni di immagine hanno assunto proprio da Bacon elementi che mi paiono di inconfondibile efficacia, soprattutto l'idea che la figura sia corruzione, graffiante incidere dei segni, ma che debba mantenere una sua struttura, come le lettere che fanno il naso e gli occhi del narratore. Ma vedo altri due libri alle spalle di Testa, uno su Emil Nolde, assieme a molti cataloghi di mostre di espressionisti, e uno su Yves Klein. In apparenza due scelte contraddittorie ma che trovano, credo, una netta evidente spiegazione nei dipinti. Klein ha individuato il momento simbolico del colore e da dove, se non da lui, potranno venire quei blu intensi, quel racconto dentro il mare, quelle strade nel mare che sono poi semplicemente discorso sul naturale e sul dipingere simboleggiando, non raccontando il naturale, che è il "credo" di Testa cartellonista? Klein ha individuato anche una valenza mitica nel senso dei colori, mentre credo che, senza alchimia alle spalle, Testa sia di formazione ben diversa, concreta, attenta alla realtà, credo, appunto, che sappia perfettamente il valore che la storia della pittura ha assegnato ai colori "puri" e soprattutto il senso che De Stijl ha loro dato. Così il puntare sui colori puri ha un senso, lo aveva un tempo negli anni '30, lo ha adesso, quanto diverso però sarà da precisare. Penso infatti che le radici antiche, per la scelta dei colori, poco abbiano giocato, e molto invece altri fatti: Testa ama Léger e le sue scelte di immagine in qualche modo sembrano evocare l'impianto di certe figure del francese. Così il discorso di Testa, attraverso Sepo e Lupot, ma soprattutto Cassandre e McKauffer Knight, mi sembra voler riprendere la stesura della civiltà cubista del manifesto europeo e quindi ripercorrere le tracce di un'origine delle forme che è molto più salda nella grafica di quanto non lo sia in pittura. Ma quelle certezze improvvisamente, nel fuoco degli anni '60, si corrompono, si modificano, e allora l'informale, quella passione cresciuta dentro Testa attraverso la pittura degli anni '60, una pittura in parte rifiutata, affiora di nuovo nei manife-



auguri
fruttuosi

homogeneous. But let us go back to the reflections at the table: one of the books is on Francis Bacon and for this I also found some explanations. The poster for *Kafka* and certain recent image solutions had taken on elements from Bacon. They had assumed elements which appeared to me to be of unmistakable effectiveness, above all the idea that the figure is corruption, a scratched incision of signs which must retain a structure of its own, like the letters which make up the nose and eyes of the narrator.

But I saw two other books behind Testa, one on Emil Nolde (together with many catalogues of expressionist exhibitions) and one on Yves Klein. Apparently two contradictory choices but which I believe find a clear explanation in Testa's paintings. Klein identified the symbolic moment of colour and from where, if not from him, could those intense blues come, that narration within the sea, those roads in the sea which are a discussion of the natural and of painting symbolizing — not narrating — the natural which is the "credo" of Testa, creator of posters. Klein also identified a mythical balance in the meaning of colours while I think that — and without alchemy behind him — Testa is of a very different formation, concrete, attentive towards reality. I think that Testa knows perfectly well the value which the history of painting has assigned to "pure" colours and, above all, the meaning which De Stijl gave them. Thus to aim at pure colours has a sense, once true in the Thirties and true also now although the extent of the difference will have to be specified. I think, in fact, that the old roots — for the choice of colours — have exerted little weight while other factors have instead been considerable. Testa loves Léger and his choices of image in some way seem to evoke the plan of certain figures of the French artist. Therefore Testa's discussion by way of Sepo and Lupot — although above all with Cassandre and McKauffer Knight — seems to me to want once again to take on the drawing of the cubist civilization of the European poster and to once again go to the roots of forms which are considerably more established in graphics than they are in painting. Although those certainties in the ardour of the Sixties are unexpectedly corrupted, they are modified. The Informal — that passion grown within Testa by way of the painting of the Sixties, a painting in part rejected — flowers once again in the posters of the late Seventies and of the

sti dei tardi anni '70 ed '80.

Ma non ho ancora alluso, neppure alluso al problema della grafia della pittura di Testa, per il quale credo possa essere molto utile la considerazione dei suoi rapporti, complessi, con gli espressionisti. Se vediamo Testa che elabora un manifesto, troviamo sempre, nei suoi bozzetti, salvo che non li distrugga, una scelta di colori e di grafia inconfondibili; sono Nolde e Kirchner, sono Heckel e magari Pechstein, sono insomma quelli di Die Brücke, sono i pittori del movimento rivoluzionario della cultura in Germania. Ebbene, ritrovare libri di quella cultura, e anche altri sul Cavaliere azzurro, non è semplicemente discorso culturale generico, ma individuazione di precise radici culturali, analisi di fatti che devono essere ulteriormente approfonditi e svolti.

La grafia di Testa è di fatto molto interessante e nuova: nel panorama della pittura italiana oggi, come sappiamo, si confrontano due scritture pittoriche fra i giovani e fra coloro che giovani ormai non sono più ma vogliono fingere di esserlo. Una stesura è legata all'accademia ed all'evocazione delle tradizioni, è legata, si sa, alla memoria, un'altra invece alla citazione, attraverso la grafia, dell'espressionismo; quest'ultima è anche diventata pretesto per un revival dell'espressionismo a livello critico, di mostre storiche e quant'altro, ma non ha ancora potuto ribaltare le radici più profonde della cultura che sta, a mio vedere, alle sue spalle, la cultura dell'informale. I giovani della cosiddetta transavanguardia rappresentano insomma le ultime propagandine di una ricerca psicoanalitica, di un ritorno alla analisi del "sé" che caratterizza, mi sembra, molte altre situazioni della moderna pittura in Italia e fuori d'Italia. Certamente la cosiddetta transavanguardia punta sulla storia e utilizza gli echi di questa, utilizza proprio la citazione per rendersi meglio accetta sul mercato, ma il problema reale sta nell'evocazione che quel genere di pittura suggerisce, evocazione dei movimenti artistici, delle avanguardie appunto del principio del secolo e, insieme, di un quadro-schermo dove proiettare le proprie pulsioni: appunto della cultura dell'informale. Ora in questa situazione complessa, escludendo un riferimento alla pittura colta, alla pittura raffinata dei pittori



15

Eighties.

But I have not yet — and not even — alluded to the problem of the graphic sign of Testa's painting for which I believe the consideration of his complex relationships with the expressionists may be very useful. If we see Testa in the elaboration of a poster then always in his preparatory sketches — provided he does not destroy them — we find an unmistakable choice of colours and graphic sign: they are Nolde and Kirchner, Heckel and perhaps Pechstein, those of "Die Brücke" in other words, the painters of the revolutionary movement of culture in Germany. To discover books of that culture, and also others on "Der blaue Reiter", is not simply a generic cultural discussion but rather the identification of precise cultural roots, an analysis of facts which must be carried out and more deeply investigated.

Testa's graphic sign is in fact both very interesting and new. Within the panorama of Italian painting today, as we know, there are two pictorial writings which confront each other: between young artists and those who, while no longer so, play at being young. A version is connected to the academy and to the evocation of tradition; another is tied to memory, while yet another to quotation by way of the graphic sign of expressionism. The last has also become the pretext for a revival of expressionism on the level of criticism, of historical exhibitions, though it has not yet been able to overthrow the deepest roots of the culture which in my opinion lies behind it - that of the culture of the Informal. The young artists of the so-called "transavanguardia" represent, in short, the last offshoot of a psychoanalytical investigation of a return to the analysis of the "self" which, it seems to me, characterizes many other conditions of modern painting in both Italy and abroad. Certainly, the so-called transavanguardia concentrates on history and utilises quotation in order to make itself better accepted on the market. The real problem, however, lies in the evocation which that kind of painting suggests, evocation of the artistic movements, of the avant-gardes of the beginning of the century and, at the same time, of a painting-screen where one's own "pulsations" are projected: in short, of Informal culture. Now in this complex situation, excluding references to erudite painting, to the refined painting of those painters of the memory, and excluding academy pictorial writing, the go-between of expressionism

della memoria, escludendo una scrittura pittorica accademica, il tramite dell'espressionismo deve essere apparso a Testa come uno strumento indispensabile per collegare insieme le differenti esperienze degli anni dal '60 al '70 ed oltre. Come infatti poter rappresentare la situazione di crisi del pittore se non attraverso la lingua della crisi, la lingua legata alla cultura nietzschiana, la lingua che si contrappone alle sicurezze della filosofia hegeliana in Germania? Certo, le parentele con la transavanguardia nella pittura di Testa non sono verificabili, ma anche di questo si trova ragione: Testa vuole costruire un discorso critico sulla storia e non seguire una moda, per cui il suo lavoro, la sua ricerca vogliono puntare tutti nella direzione del segno che stratifichi lingue diverse. Non è possibile assimilare Testa a una cultura, a un gruppo, a un movimento, ma è possibile leggere come in trasparenza le sue opere per cogliere in esse quello che le accomuna ad altre ricerche, ma per segnare, insieme, le grandi differenze. Cominciamo col rammentare che il rapporto con la superficie dipinta di Testa è molto immediato, che i suoi dipinti, singolarmente presi, sono realizzati in alcune ore, e non potrebbe essere altrimenti, visto che tanti vengono poi distrutti proprio per far uscire solo pezzi di alta qualità. Dunque una stesura rapida, che potrebbe essere discorso legato all'espressionismo, come anche certi accostamenti violenti di rosso e di giallo che troviamo in diverse opere di Testa. Ma c'è altro, prima di tutto il segno nero che riconduce ad altre matrici, poi l'interruzione dei bordi, magari il penetrare come di una congerie di neri segni, come di un germinare di spore oppure di stafilococchi che vagano per la superficie, oppure per la profondità del dipinto. Il quadro insomma diventa un dipinto dove lo schermo persino ovvio della rappresentazione è controllato da una stesura molto aperta: insomma, se da una parte troviamo semplicemente la struttura a "X" oppure ad angolo, una struttura anche di fortissimo impatto simbolico, dall'altra reperiamo elementi differenti, le tracce di una diversa attenzione alla storia ed alla cultura.

Testa ha assimilato non la pittura pop e neppure la minimal o la op, ma semmai l'e-



16

for Testa must have appeared as an indispensable instrument for connecting the different experiences of the years from the Sixties up until the Seventies, and beyond. How was it possible, in fact, to represent the crisis situation of the painter if not by way of the language of crisis, the language tied to Nietzschean culture — the language opposed to the surety of the Hegelian philosophy in Germany? Of course, the relationships with the transavanguardia in Testa's painting are not verifiable but, again, one finds an explanation for this: Testa wants to construct a critical discussion on history and not to follow fashion. Thus, his work, his inquiry directs itself towards the sign which stratifies diverse languages. It is not possible to assimilate Testa into a culture, a group or a movement, although it is possible to read his works — and transparently so — in order to grasp in them what it is that they have in common with other inquiries and, at the same time, to identify the great differences. Let us begin by remembering that the relationship, on Testa's part, with the painted surface is very immediate. That his paintings, taken individually, are made in a few hours. A rapid application then, which could be the discourse tied to expressionism, as also certain violent combinations of red and yellow which we find in various works by him. This is not all, however. First we have the black sign which leads back to other matrices; then we have the interruption of the borders, perhaps a penetration like a mass of black signs, like a germination of spores or staphylococci which drift over the surface or which wander in the depth of the painting. The canvas becomes a painting where the even obvious screen of representation is controlled by a very open application. If on the one hand we simply find the "X" or else angle structure (a structure of also very strong symbolic impact), on the other hand we find different elements, the evidence of a different kind of attention being paid to history and culture.

Testa has not assimilated pop painting, he has assimilated neither minimal nor op but abstract expressionism, if anything. He liked both Cy Twombly and Tobey, though most of all he liked Pollock and on this level, which explains the vibrant intervention of the signs running through certain sections of the canvas, he has known how to insert a different discourse plan which consists

61

spressionismo astratto, gli è certo piaciuto Cy Twombly, gli è piaciuto Tobey, gli è più di tutti piaciuto Pollock e su questo strato, che spiega l'intervento vibrante dei segni che attraversano certe sezioni della tela, ha saputo inserire un differente impianto di discorso che consiste nella costruzione di un'immagine come profondamente corrotta dall'interno, un'immagine dove la struttura si sgrana, dove non cogli un soggetto anche se il titolo vi allude. Così la pittura di Testa non ha la superficialità della ricerca di certi evocatori delle avanguardie storiche e non ha neppure la cadenza grafica dei pittori neoböckliniani o neoblakeiani; neppure ha le citazioni che caratterizzano i più stanchi, ma sempre mediocri, imitatori di Savinio oppure di De Chirico; no, delle due strade a Testa nessuna sembra interessare, semmai gli piace costruire una pittura dove sia evidente nel segno la struttura primaria della cultura neocubista, la grafia espressionista e insieme una banda di riferimento all'espressionismo astratto americano. È questa una mescolanza del tutto inusitata e soprattutto profondamente nuova che fa della pittura di Testa un "apax legòmenon", un detto per la prima volta nella nostra cultura.

Già, dimenticavo, Testa è negli "anta" e quindi, quando un grafico di grande fama, il grafico, il cartellonista di gran lunga più noto oggi nel nostro paese, si presenta come pittore, finisce per trovarsi spiazzato proprio dalla sua importanza in altro ambito; eppure Testa sa compiere un'operazione che a nessun altro con il suo talento è riuscita, di dimenticare il cartellone e di fare dei dipinti. Certo, lui ha una storia e questa storia, di rapporti con la cultura pittorica, non potrà essere negata. Anzi è bene che non lo sia, visto che ogni artista nasce e vive nella storia. Testa magari vorrebbe sentirsi dire di essere fuori di ogni storia, di essere tutto nuovo e quando gli dico che questo è bieco idealismo, ride un poco, dolcemente, come sa fare lui, e non se la prende. Magari, sotto sotto, sente anche lui che qualche ragione la devo pure avere se insisto tanto.

Così, alla fine, restano i quadri. Una cosa è chiara, sono di enorme forza, di enorme violenza; credo che Testa abbia amato, e qualche manifesto lo prova, Sironi e credo che anche questo sia un fatto importante, come deve essere importante qualche suo lontano commercio con Permeke:



of the construction of an image as if profoundly corrupted from the inside, an image where the structure crumbles, where one does not grasp a subject, even if alluded to by the title. In this way Testa's painting does not possess the superficialness of the work of certain evokers of the historic avant-gardes; it does not even have the graphic cadence of the neo-Böcklin and neo-Blake painters; nor does it contain the quotations which characterize the most tired — but always mediocre — imitators of Savinio or De Chirico. Neither of the paths seems to interest Testa. If anything, he likes constructing a painting in which the sign illustrates the primary structure of neocubist culture, the expressionist graphic sign as well as reference to American abstract expressionism. This is a mixture which is totally uncommon and, above all, profoundly new and which makes Testa's painting an "apax legòmenon", something said for the first time in our culture.

But I was forgetting something. Testa is a "golden period piece", as it were, and so when a graphic artist of great fame, the most well-known creator of posters in Italy today, presents himself as a painter, then he naturally finishes up by finding himself displaced from his importance in the other arena. Yet, Testa knows how to carry out an operation which no one else with his talent has managed to do: that of forgetting about the poster while doing paintings. He has a history — of relationships with pictorial culture — and this cannot be denied. This is just as well, given that every artist is born and lives in history. Testa, perhaps, might like to be told that he is beyond all history, that he is completely new. And when I told him that this was sinister idealism he laughed a little, softly, as is his way. Perhaps, deep down, he also feels that I must really have some good reasons if I insist so much.

Thus, in the final analysis, we are left with the paintings. One thing is clear: they are of enormous strength, of considerable violence. I think that Testa has "loved" Sironi — and some posters prove this — and I believe that also this is an important fact (some remote commerce with Permeke must also be important). These paintings, however, are strange and new, they are a different breed within the arena of the painting we see. They are not "at home" anywhere. But in order to understand them, one must be aware of their history, of their relationships, their

ma questi dipinti sono, è vero, strani e nuovi, sono una traccia differente nell'ambito della pittura che vediamo, non stanno da nessuna parte, sono una cosa a sé. Ma per comprenderli, ripetiamolo, si deve essere consapevoli della loro storia, dei loro rapporti, dei loro riferimenti, delle tracce di esperienza di cui sono ancora carichi.

Testa insiste nel dire che vi sono rapporti, nessi, con i manifesti; è tempo adesso di vedere se la sua è un'affermazione corretta. No, non tratterò di tutti i manifesti, mi limiterò a vederne alcuni per sanare appunto le fasi della storia, della ricerca di Testa, e per tornare poi, brevissimamente, alla pittura.

Nel 1937 Testa fa il cartellone per la *Industria colori inchiostri di Milano*; è il tempo de Il Milione, di Veronesi, della scoperta dell'astrazione Bauhaus, è il tempo della reazione di pochissimi alla ricerca sironiana, alla cultura ufficiale del fascismo che in Sironi ha un geniale e fedele interprete ma che ha anche una serie indecente di immondi "sectatores". Ebbene, Testa è diverso, Testa punta su una lingua che sarà anche di Soldati, con tangenze kleeiane però, e di pochi altri. Proviamo a vedere adesso il manifesto *Carpano* del 1949: ecco le carte da gioco, ecco i riferimenti sottili alle culture artistiche che evocano, agli inizi del secolo, i primitivi, a Malevich, alla Goncharova e a tanti altri; ecco i riferimenti al primo Kandinsky, ma ecco anche il rapporto con l'illustrazione e soprattutto con Rubino, un rapporto che deve esser sottolineato perché, senza questo, la chiave ironica che anima la gran parte della produzione di Testa non si potrà mai capire. Ma Testa ha nelle mani la sensibilità delle avanguardie: lo mostrano due pezzi del 1954, l'*Elefante Pirelli* e *Borsalino*. Per l'*Elefante Pirelli* la cultura è certo quella di Cassandre, il grandissimo autore di manifesti che ha formato una generazione di cartellonisti in Francia, ma anche quella di Lupot e del nostro Sepo, per venticinque anni a Parigi, ma Testa vuole insieme costruire un discorso nuovo in cui il dialogo con lo spettatore divenga immediato attraverso una metafora persino violenta: la gomma Pirelli, forte e longeva come un elefante, il che però ci fa pensare anche che vi sia una componente nuova rispetto a quella del manifesto cubista sopra cita-



18

references, of the traces of experience with which they are still charged.

Testa insists on saying that there are relationships and connections to the posters. We must see whether this claim on his part is correct. I shall not deal with all the posters. I will limit myself to looking at some of them in order to outline the phases of Testa's history, and then briefly return to his painting.

In 1937 Testa made the poster for *Industria colori inchiostri di Milano*. This was the period of the art gallery Il Milione, of Veronesi, of the discovery of Bauhaus abstraction. It was the period of the reaction of the very few to the work of Sironi, to the official culture of fascism which, in Sironi, had a talented and faithful interpreter (although also an indecent series of loathsome "sectatores"). Testa was different, he aimed at a language which was also to belong to Soldati, although with tangencies to Klee and few others. Let us try now to look at the *Carpano* poster of 1949: here we have the playing cards, we have the subtle references to artistic cultures which, at the beginning of the century, evoke the primitives, Malevich, Goncharova and so many others; here we have the references to the young Kandinsky, but also the relationship with illustration and above all with Rubino (a relationship which has to be underlined because without it the ironic key which animates most of Testa's production would never be understood).

Testa, however, has the touch of an avant-gardist, demonstrated by the two pieces of 1954: the *Elefante Pirelli* and *Borsalino*. In the *Elefante Pirelli* the culture is certainly that of Cassandre, that very great creator of posters who formed an entire generation of poster designers in France, although we also see Lupot and the Italian, Sepo who spent twenty five years in Paris. But Testa wanted, at the same time, to construct a new discourse in which the dialogue with the spectator became immediate by way of an even violent metaphor: Pirelli tyres, as strong and as "long-lasting" as an elephant (which also makes us think, however, that there is a new component with respect to that of the cubist poster, mentioned above, a more subtle component — of Magritte, I would say — which is also the backbone of many other posters by Testa. And we can prove this immediately). The *Borsalino* poster seems to me to be an obvious homage to

63

to, una componente più sottile, direi magrittiana, che è la spina anche di tanti altri manifesti di Testa. Possiamo immediatamente provarlo, il manifesto di *Borsalino* infatti mi sembra ovviamente un omaggio a Magritte: il gran cappello lì sopra è di segno analogo, credo, a *Ceci n'est pas une pipe* ed a tutti i pezzi simili del pittore belga, ma fattosi francese, che enunciano un'immagine ma che spiegano che la parola con l'immagine non coincide; l'ironia qui sta nella scritta e, naturalmente, nell'omino che graficamente scompare sotto il cappello enorme che moltiplica quello che, a retino, si sta ponendo in capo. Scritta ironica, dicevo, appunto per via del corsivo "inglese" inteso come una specie di grande firma, sottolineata come il marchio Pirelli. Ma Testa ha la capacità di inventarsi spazi nuovi attraverso il manifesto in ogni occasione, come quando, nel 1958, volutamente fa un omaggio a Sironi con il manifesto dei giochi olimpici; ma, a ben vedere, dentro questo pezzo, notevolissimo, c'è Sironi di certo ma anche Alberto Martini, moltissimo Martini, ripeto, e poi anche Giacometti, specie nelle scelte della grana pittorico-plastica e nell'idea delle forme assolute, che è soprattutto di Henry Moore. E sapere collegare insieme le nuove lingue per fare un manifesto mi sembra sia uno dei fatti più importanti del lavoro di Testa.

Che dire di *Punt e Mes* che non sia già stato detto? Nel 1960, in pieno tempo dell'informale, riuscire a far passare un manifesto così, assoluto, è un risultato incredibile, che si spiega solo con l'attenzione della cultura italiana per la progettazione del design che ha allora in Nizzoli, come molti sanno, un grandissimo protagonista, una figura che permette ad alcuni di imporre un livello di elaborazione linguistica altrimenti impensabile.

Ma la ricerca di Testa non si limita all'attenzione per quell'astrazione neocubista, essa è invece molto più complessa; un altro pezzo, quello per il *Digestivo Antonetto*, mi sembra di grande efficacia, anche perché ovviamente riconduce a Jean Arp e quindi, come pure appare evidente, a certe forme ritagliate di Matisse, l'ultimo, splendido, altissimo Matisse. Sapere quindi assumere dalle avanguardie, o dagli artisti singoli, i modelli più alti, sapere integrare un discorso di manifesto con le novità più avanzate della pittura è una con-

Magritte: the large hat at the top is an analogous sign, I believe, to *Ceci n'est pas une pipe* and to all the analogous pieces by the French-influenced Belgian painter which enunciate an image but which explain that the word does not coincide with the image. The irony here lies in the writing and, naturally, in the form of the little fellow who graphically disappears under the enormous hat which multiplies what, in half-tone, he is putting on his head. Ironic writing, I said, precisely due to the "English" italics understood as a kind of important signature, underlined as the Pirelli trade-mark. Testa has the ability of inventing new spaces by way of the poster he wants. This is the case in 1958 when he purposely created an homage to Sironi with the poster of the Olympic Games. But, on looking more closely, within this remarkable piece there is Sironi, it is true, although there is also Alberto Martini (a considerable degree of Martini) but also Giacometti, especially in the choices of the plastic-pictorial grain as well as in the idea of the absolute forms (which belongs, above all, to Henry Moore). And to know how to connect the new languages, the one with the other, is in my opinion one of the most important facts about Testa's works.

And what can one say of *Punt e Mes* which has not already been said? In 1960, during the height of the Informal period, to have created such an absolute poster is an incredible achievement (which is only to be explained by the attention of Italian culture to the projecting of design then found in Nizzoli who was, as many know, a very great protagonist, a figure who allowed some authors to impose a level of linguistic elaboration otherwise unthinkable).

Testa's project, however, was not limited to the attention paid to neocubist abstraction. His investigation is much more complex. His poster for the *Antonetto* digestive is, in my opinion, very effective also because it obviously refers back to Jean Arp and therefore to certain cut out forms by Matisse (of the final, splendid, great Matisse). To know how to take on the most accomplished models from the avant-gardes or from individual artists, to know how to integrate a poster discourse with the most advanced "novelties" of painting is something usual in Testa's choices. And of considerable effect when he invented a narration, the one of *Caffè Paulista*, which taught many a person to smile by way of



suetudine nelle scelte di Testa. Non poco, dunque. E non poco quando inventa un racconto, quello del *Caffè Paulista*, che ha insegnato a molti a sorridere attraverso il "Carosello", che ha insegnato un modo di raccontare inventando i pupazzi "costruttivisti" con un lavoro complesso, che altrove si dovrà anche attentamente analizzare. Ma le storie di questi "Caroselli", come le storie di altri personaggi, quale *Pippo*, l'ippopotamo enorme che ha appassionato milioni di bambini, non sono che un versante della ricerca di Testa che, in pochi anni, muta notevolmente di segno. Si pensi a *Stilla*, un manifesto incredibile, che pure tiene conto, proprio per essere nuovo, del surrealismo ed insieme di una certa pittura iperrealista o almeno di certa pop inglese che sono allora à la page: Testa però resta sempre, nella sua ricerca, legato ad una lingua dominante, la neocubista, e questo suo essere dentro una tal lingua gli permette sempre felicissimi ritorni, come il pezzo, che è del 1969 anche se pubblicato nel 1972, per *Plast*, mentre attento alle origini astratte fine anni '30 resta il manifesto per l'*VIII Concorso ippico* che è del 1968. Nello stesso anno o, meglio, a cominciare da quello stesso anno, la ricerca su Magritte, che va indietro fino ai tempi di *Borsalino*, diventa più precisa e coinvolgente: sono storie di dita in fiamme, di dita che nascono da dita, di dita falliche che escono dall'acqua ecc., mentre la ricerca della pop art, che ha interessato Testa proprio per i rapporti con la pubblicità, diventa ironia, critica, come nella poltrona di prosciutto che è del 1978, oppure nel tavolo coperto di mortadella con le scarpe a lato (1980).

Ma veniamo agli ultimi manifesti, a quello per *Amnesty International* (1979), dove il ritaglio mi sembra veramente appartenere ancora al tempo di *Antonetto*, oppure al *Kafka* che invece si lega, ecco, alla cultura dell'espressionismo e che data al 1983. In un paio d'anni la ricerca di Testa sul manifesto si è ulteriormente trasformata: *Pecunia* e *Magia*, i manifesti per *Humor Graphic*, sono concepiti allo stesso modo, una forma come d'ombra e un dettaglio, mano, denti, in chiaro, anche in negativo, che acquista così grande evidenza (i pezzi sono rispettivamente del 1983 e 1984). Se però passiamo al manifesto di *Expo arte* (1980), cominciamo a trovare quel segno alla Kline che era stato notato già in pre-



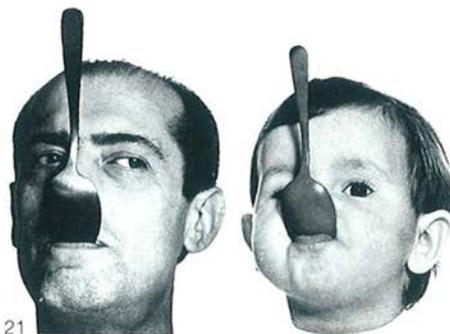
20

the Carosello (the now replaced advertising skit on the Italian public television network) teaching a way of narration with the invention of "constructivist" puppets and with a complex work which, elsewhere, will have to be carefully analysed. Although the stories of these "Caroselli", like the stories of other "personae" — such as *Pippo*, the enormous hippopotamus which has enthralled and excited millions of children — are only a side of Testa's work which in a short span of years considerably changed sign. It is sufficient to think of *Stilla*, an incredible poster, which also takes surrealism into account (precisely in order to be new) while, at the same time, a certain hyperrealist painting (or, at least, a certain British pop which was "à la page" at the time). Testa, however, continued in his research to remain tied to the neocubist dominant language. And being within such a language allowed him to very effectively "go back", on occasion, as in the piece of 1969 (although published in 1972) for *Plast*; whereas the poster for the *VIII Horse Show* of 1968 shows attention paid to the abstract origins of the late Thirties. During the same year — at the beginning of 1968 — the research regarding Magritte, dating back to the *Borsalino* period, became more precise and suggestive: stories of fingers in flame, of fingers born from fingers, of phallic fingers emerging from water, etc. The pop art work meanwhile, which had interested Testa precisely for its relationships with advertising, became critical irony, as in the "prosciutto armchair" of 1978 or in the table covered with mortadella with shoes on one side (1980). Let us come back to the most recent posters, however. The one for *Amnesty International* (1979), where the cutout really seems to still belong to the *Antonetto* period; or to the *Kafka* poster which instead is tied to the culture of expressionism. A couple of years saw Testa's poster research transform itself even further: *Pecunia* (1983) and *Magia* (1984), the posters for *Humor Graphic*, were conceived in the same way — a form as shadow, and a detail (hand, teeth) in clear, also in negative, taking on considerable distinctness. These pieces, respectively, belong to 1983 and 1984. If we move on, however, to the *Expo Arte* poster of 1980 we begin to find that sign, à la Kline, which we noted before. Once again a fylfot, a grand brush-stroke for *Spoletto 84* and always the same graphic sign for *Uomo colore ambiente* (Man Colour Environ-

cedenza; ancora una svastica, un gran colpo di pennello, per *Spoletto '84* e sempre la stessa grafia per *Uomo colore ambiente* del medesimo anno. Infine ecco, sempre 1984, *La pubblicità nella civiltà urbana*, una struttura di volume a croce che ci riconduce al punto di partenza, cioè a quel gruppo di dipinti che ho veduto nel 1983 allo studio di Testa. Ebbene, questi dipinti hanno proprio quella volumetria netta, quella scansione ritmica, quella dimensione plastica che è del manifesto. Ma adesso i dipinti non sono più come i manifesti, hanno preso una diversa strada. Chiediamoci quindi cosa c'è di comune e che cosa è cambiato, così da verificare se quella continuità che Testa cerca, tra pittura e manifesto, esiste davvero.

Nella pittura Testa non ha più necessità di fornire immagini nette, immagini incontrovertibili, immediatamente identificabili, semmai vuole, nella pittura, ritrovare una stratificazione molto differente. Ecco, forse questa è la chiave, per il manifesto utilizza immediatamente una fonte, e in genere una sola, il cubismo o Magritte, l'astrazione anni '30, oppure la pop, e magari ironizza proprio su questa stessa fonte, ma per la pittura le cose stanno in maniera differente. In pittura Testa punta su una radice differente, punta sul sovrapporsi e intrecciarsi dei riferimenti, una sovrapposizione, un intreccio che gli permettono di elaborare una lingua propria ma che dura anche di più, che ha molto maggiore impatto proprio perché è complessa, stratificata.

Ebbene, converrà chiedersi quali siano le ragioni, se è possibile coglierle, delle scelte di Testa: prima di tutto le forme primarie sono un modo per ripensare la realtà e renderla comprensibile, per ridurre il margine di ambiguità, per simboleggiare un rapporto (svastica-croce) e ancora il medesimo discorso varrà per l'angolo. Un ritorno mitico, o anche un reale essere nella coppia, potrebbe dire lo psicoanalista jungiano. I colori sono non soltanto riferimento storico ai movimenti o agli artisti che li hanno scelti, da De Stijl al grande Le Corbusier senza dimenticare Léger, possono essere discorso sulla simbologia. Perché azzurro è spirito e cielo e mare, e rosso è fuoco e amore, come in Kandinsky, mentre negli espressionisti il giallo è ira e sole e spirito, e via elencando. Insomma il colore, apparentemente semplice, diventa, in



21

ment) of the same year. And lastly, and belonging once again to 1984, we have *La pubblicità nella civiltà urbana* (Advertising in urban civilization), a structure of cross volumes which takes us back to where we began, back to that group of paintings which I saw in Testa's studio in 1983. These paintings possess precisely that clear disposition of masses, that rhythmic scansion and that plastic dimension belonging to the poster. Although now, however, the paintings are no longer like the poster, they have taken a different path. So let us ask ourselves what there is in common and what is changed in such a way as to verify whether that continuity between painting and poster which Testa is looking for really does exist.

In painting Testa no longer needs to furnish clear-cut immediately identifiable images. In painting, if anything, he wants to find a very different stratification. This, perhaps, is the key. For the poster he immediately used a source, and generally only one: cubism or Magritte, the abstraction of the Thirties, or else pop, and perhaps he is ironical regarding this last source. For painting, however, things are somewhat different. Testa's painting directs itself to a different root, it aims at the superimposition and interweaving of references: a superimposing, an interlacing which allows him to elaborate a language of his own but which also lasts longer and which has a greater impact precisely because it is complex, stratified. It is the case, here, to ask what the reasons are — if it is possible to grasp them — of the choices made by Testa. In the first place, the primary forms are a way of rethinking reality and of rendering it comprehensible. The margin of ambiguity is reduced, symbolizing a relationship (fytot-cross), and the same discussion is also valid for the angle. A mythical return, or also a real being in the couple as the Jungian psychoanalyst might put it. The colours are not only historic reference to the movements of the artists who choose them, from De Stijl to the great Le Corbusier, without forgetting Léger; they can be a discussion on symbology. Because light blue is spirit, sky and sea, red is fire and love (as in Kandinsky), whereas in the expressionists yellow is anger, sun and spirit, and so forth. The apparently simple colour, then, in Testa becomes complex. Although this is not enough. The expressionists are the freedom of language, they are the way in order to paint, to narrate

Testa, complesso. Non basta: gli espressionisti sono la liberazione del linguaggio, sono il modo per dipingere, raccontare e insieme operare senza respingere ai margini le pulsioni dell'inconscio e, per un autore di manifesti che queste pulsioni deve sempre respingere, come improprie, la pittura diventa il modo per essere vero, per essere se medesimo.

Così qualcosa si comincia a comprendere di Testa, anche perché egli dipinga. Non per fare l'artista ma per raccontare ciò che non ha mai raccontato, forse neppure a se stesso. Chi parla, chi dipinge, e dipingere per qualcuno è anche parlare.

Si è fatto tardi, la macchina da scrivere ha i tasti lustrati, il rotolo delle foto di Testa è qui per terra. È tempo di tornare a dare uno sguardo ai dipinti, al vivo, e poi di aspettare di rivederli, in mostra, appesi assieme ai manifesti, le due facce di una storia che per un verso conosciamo fin troppo, per un altro troppo poco. Verrebbe voglia di scrivere che il manifesto in Testa rappresenta il conscio, l'ironia, lo scherzo, la comunicazione attraverso una lingua che è sempre attenta, sensibile, colta e densa di novità; la pittura è invece lo spazio del subconscio, di quella dimensione che per emergere deve essere sondata attentamente, magari attraverso le antiche tracce dei segni, dei gesti, più dell'ideogramma, a ben riflettere, che del dripping, più attraverso la memoria del modello espressionista che attraverso riferimenti precisi ad opere e persone. Non so bene se questo che scrivo piacerà a Testa, sono certo che i quadri invece, anche se difficili, diversi, piaceranno. Molti conosceranno così l'altra faccia, "die andere Seite", l'altra parte, l'inconscio appunto, come diceva Kubin, di Testa. E non sarà poco.

and, at the same time, to work without pushing back the "pulsations" of the unconscious to the margins. For an author of posters who must always reject these "pulsations" as not being his own painting, then, becomes the way for being true, for being himself.

Thus one starts to understand something about Testa, of why he also paints. Not in order to be the artist but in order to narrate what he has never narrated — perhaps not even to himself. There is who speaks, who paints (and, for some, to paint is also to speak).

It has become late, the keys of the typewriter are now glossy and on the floor there is Testa's roll of photographs. It is time to go back and give a look at the paintings, as they are, then to wait to see them once again at the exhibition, hung together with the posters, the two faces of a history about which, in one respect, we know perhaps too much while, in another, we know too little. It would be tempting to write that the poster by Testa represents the conscious, irony, the play-game, communication by way of a language which is always attentive, sensitive, erudite and dense in novelty; that the painting, instead, is the space of the subconscious, of that dimension which in order to emerge must be carefully plumbed, perhaps by means of the ancient traces of signs, of gestures, more so than by way of the ideogram (on reflection), than the dripping, more by way of the memory of the expressionist model than through precise references to works and people. I do not know whether Testa will like what I have written. I am certain, on the other hand, that his paintings will be liked, even if they are difficult and different. In this way many others will come to know Testa's other face "die andere Seite" — his other part: the unconscious, in other words, as Kubin said. By no means a small feat.