



Giovanni Testori

*I Pugilatori*



Giovanni Testori. *I Pugilatori*

*A cura di*  
Davide Dall'Ombra  
Angelo Piazzoli

Dall'11 al 31 maggio 2013  
Palazzo Credito Bergamasco  
Bergamo

*Progetto grafico*  
Drive Promotion Design  
*Art Director*  
Eleonora Valtolina

*Fotografie*  
Archivio Associazione Giovanni Testori



Eroi di materia e colore.  
*I Pugilatori di Giovanni Testori*

Dal 9 al 30 giugno 2013  
Lugano (CH), La Comacina  
Viale Cassarate 4



*Giovanni Testori. I Pugilatori*

## Non possiamo non dirci testoriani

“*Testori è un intellettuale che proprio in virtù di quello sconfinato amore per la vita che lo contraddistingueva, è stato uno straordinario attivatore di esperienze, di energie, di nuove biografie*”. Nelle parole di Giuseppe Frangi – presidente dell’*Associazione Testori* – si intuisce bene la portata dell’eredità intellettuale di Giovanni Testori (1923–1993). Un’eredità che riguarda anche Bergamo, in forza dei molteplici interessi e amori che l’avevano portato a conoscere profondamente la nostra città. Non si tratta di un interesse astratto ed episodico ma reale e costante.

Esattamente sessant’anni fa Testori partecipava a un’impresa storica che avrebbe ridefinito lo statuto della cultura figurativa bergamasca, individuandone il vero fattore genetico. Sotto la direzione di Roberto Longhi aveva collaborato all’esposizione dei *Pittori della realtà in Lombardia*, una mostra che si tenne in *Palazzo Reale* a Milano. Per Testori è stata l’occasione per conoscere se stesso, tramite il soggetto dei propri studi: lo sguardo commosso di Giovan Battista Moroni, il clima manzoniano che emerge dai ritratti di Carlo Ceresa, l’inquietudine psichica che vibra nei personaggi immortalati da Fra’ Galgario. Ancora oggi i testi che Testori ha scritto su questi argomenti continuano a essere letti come bussole di riferimento, come scavi interpretativi degni di essere conosciuti.

Testori poi non poneva una cesura tra arte antica e arte contemporanea, tra passato e presente. Tutto era riletto alla luce dell’esperienza di una vita onnivora che si fondava sulla convinzione – se vogliamo ancora crociana – che ogni forma del passato si chiarisce solo alla luce del presente. Anche per questo aspetto non possiamo non dirci testoriani.

Siamo orgogliosi che – in forza di una storica relazione di affinità, di collaborazione e di reciproca stima – l’*Associazione Testori* abbia scelto la *Fondazione Credito Bergamasco* come interlocutore per organizzare la mostra *Giovanni Testori – I Pugilatori*. Quest’anno cade il novantesimo della nascita di Testori e il ventesimo della sua scomparsa e tra i *partner* delle diverse e importanti iniziative celebrative che vedranno la luce durante il 2013 sono da menzionare – oltre alla nostra Fondazione – la Pinacoteca di Brera e il Comune di Milano.

Presso la nostra sede, i visitatori rimarranno di certo impressionati nel conoscere Testori pittore, forse uno degli aspetti meno noti della sua poliedrica attività. Siamo convinti che a Testori non sarebbe dispiaciuto vedere il resto, ovvero le iniziative collaterali che la Fondazione ha realizzato per l’occasione.

Non gli sarebbe dispiaciuto incontrare le opere di Alessandro Verdi, un artista che aveva favorito a lanciare, ormai molti anni fa. Di certo sarebbe rimasto senza parole vedendo il *Cavaliere in rosa* di Moroni che – assieme ad altri straordinari dipinti del pittore originario di Albino – accoglie il visitatore di un ristretto, ma selezionatissimo, *Omaggio a Moroni*. Il taglio popolare e divulgativo dell’iniziativa, ne sono certo, avrebbe incontrato i favori di Testori.

Tanto più quando sarebbe venuto a sapere che l’*Omaggio a Moroni* è solo un modo per portare l’attenzione su alcune opere di Giovan Battista Moroni che la *Fondazione Credito Bergamasco* restaurerà nel proprio Palazzo Storico entro i prossimi mesi, presentandole al grande pubblico nell’ottobre 2013 (il *Polittico* di Ranica e la *Resurrezione* di Sovere). Ricordo che, all’opera del Moroni, Giovanni Testori ha dedicato pagine stupende – di grande intensità e di inusitata profondità – pubblicate sul *Corriere della Sera* (cito ad esempio, nel settembre 1979, *Moroni; umile verità ovvero Col pennello dipingeva l’anima*).

Da ultimo, credo che Testori si sarebbe compiaciuto nell'ammirare il completamento del restauro dell'*Ultima Cena* di Alessandro Allori, opera che abbiamo interamente recuperato salvandola dai segni del tempo e, soprattutto, dall'oblio in cui era precipitata a causa di una infelice collocazione a *Palazzo della Ragione*, in Bergamo Alta.

Gli interventi sopraindicati – alcuni fra i molti posti in essere dalla Fondazione negli ambiti di propria competenza (salvaguardia del patrimonio storico/artistico, arte e cultura, formazione, ricerca scientifica, solidarietà sociale...) – sono segni del nostro amore verso il passato di una terra nella quale noi viviamo ora, segni che intendiamo proiettare verso il futuro, a beneficio delle nuove generazioni, in un'opera costante e paziente – tutt'altro che casuale – di promozione della Cultura, di elevazione dello Spirito, di salvaguardia del Bello.

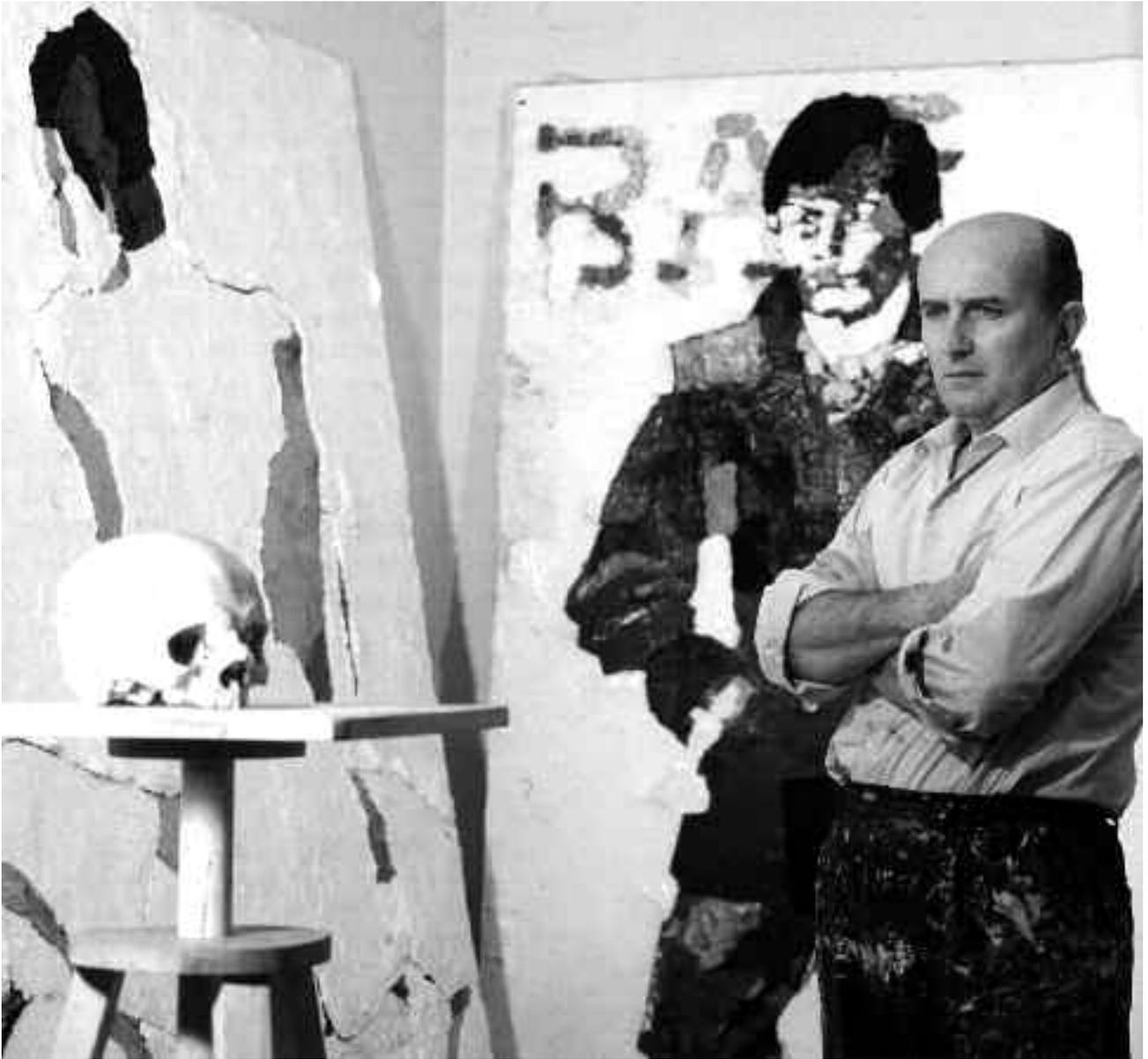
A maggior ragione questo afflato *ad altiora* ci appare di fondamentale importanza oggi, in un contesto di grave difficoltà, per poter riemergere da una profonda crisi che – per la civiltà occidentale – non è soltanto economica ma anche sociale, etica e culturale; *la Bellezza*, diceva Dostoevskij, *salverà il mondo*.

Bergamo, aprile 2013

ANGELO PIAZZOLI  
Segretario Generale  
Credito Bergamasco  
e Fondazione Creberg

## SOMMARIO

<i>Pittura come salvezza</i> Luigi Carluccio	p. 6
<i>Dalla palestra al mito, dalla materia alla luce: Giovanni Testori e i suoi Pugili (1969-1972)</i> Davide Dall'Ombra	p. 10
<i>1969. Dalla parola al colore</i>	p. 24
<i>Intorno al ring</i>	p. 30
<i>1970. I pugilatori</i>	p. 38
<i>1971. Dai "Segreti" al mito</i>	p. 48
<i>Tecnica mista</i>	p. 54
<i>1972. Le tele distrutte</i>	p. 64
<i>Didascalie delle opere</i>	p. 72



Giovanni Testori nel suo studio, in un servizio fotografico dei primi anni Settanta.

## Pittura come salvazione

La scheda informativa di Giovanni Testori dice: critico d'arte, drammaturgo, romanziere, poeta. Bisogna ora dire, o tornare a dire: pittore; aggiungendo accanto a ciascuna voce: totale, assoluto, provocatore di scandalo; cominciando così a capire che in tale absolutezza e totalità (o integralità) e provocazione sta l'univoco del suo modo di essere presente come uno stimolo, ma io direi anche come una nostalgia, nell'arte e nella cultura del nostro tempo. L'univoco, anche, della sua maniera, giacché il disegno e il colore sempre sono intrecciati nel racconto e nel saggio critico, sempre inteso come ritratto di epoche di personaggi e di luoghi, nella stessa misura in cui un nucleo di racconto o un'intuizione poetica sono impliciti nella struttura dei dipinti, seppure tratti in sospensione, come una memoria o come un indizio, o chiusi in un bozzolo, cristallizzati, per non disperdere in una sensazione di flusso narrativo l'intensità e la quantità della meditazione, o, in un principio di vanificazione temporale, la piena e conclusa formulazione di un pensiero che finalmente ha trovato le sue icone. I dipinti che Testori presenta ora al pubblico sono tutti recenti, eseguiti nei pochi mesi di una stagione pittorica non meno avida, famelica ed insaziata delle altre diverse, e mostrano quanto siano stretti, forse è meglio dire costretti, l'uno all'altro, i modi della sua espressione artistica, come anzi si fondano l'uno con l'altro, in una operazione lenta, lenta perché di tutta la vita e perciò ingloba passato e avvenire nella figura che affiora al presente, che cima le frange, le sbavature e mette a nudo le essenze nel loro nodo così profondo e compatto da spingere l'artista ad affrontare, uscendo dal cerchio magico delle parole, concretezze di oggetti plastici, prepotenti anche se teneramente modellati, che devono dare evidenza al loro esistere come modello e come oggetto ed al loro urgere dall'interno come energia dilatante, esplosiva.

Io so che Testori presenta questi dipinti con molta umiltà e con molto coraggio, perché egli conosce per esperienza diretta più volte scontata quanto sia difficile ammettere l'umiltà della sua ricerca del vero e quanto sconcerti il pubblico, ma soprattutto la critica, il fatto che egli proponga la sua verità da isolato, lontano dalle strade ufficialmente accreditate dalla cultura del tempo, millesimate.

Essere un isolato è una condizione del temperamento di Testori e degli elementi tipici della sua conoscenza, come dire dei suoi amori, giacché anche la conoscenza si manifesta in lui amorosa e ossessiva passione. Quale che sia il passato che sta alle loro spalle, nel campo stretto delle esperienze pittoriche, che risalgono del resto all'epoca di «Corrente» e prima ancora di «Vita Giovanile», e quale che sia il loro futuro, i dipinti che Testori presenta sono una testimonianza, data oggi, ancora tutta vibrante, della sua volontà eccitata sino ai limiti dell'orgoglio, e della forza d'animo che la sostiene, di essere oggi niente altro che se stesso, e di fare della propria opera il documento dolente e luminoso di un brano di vita che cerca la sua durata, la sua impossibile eternità.

Conosciamo gli itinerari della cultura di Testori, cioè delle sue passioni e vorrei dire le figure specchianti in cui egli ha potuto di volta in volta riconoscere la propria immagine e la figura delle sue ansie, verificando al tempo stesso la loro permanenza nella sorte dell'uomo. Sono i pittori della peste in Lombardia e in Piemonte, i teatranti del Sacro Monte, testimoni dell'ira e della pietà di Dio, delle cacciate e dei perdoni, dei lutti e dei teneri presepi che da sempre si rinnovano: il Cairo e il Cerano, Gaudenzio e Tanzio, Caravaggio, Fra Galgario, Ceruti. Eventi e personaggi tutti eterodossi per il loro tempo, o per la moda trionfante nel loro tempo, che emergono spaccando l'*humus* sottile e tenace di una povera terra di provincia, dalla quale traggono come i pastori e i contadini gesti pazienti, pazienze infinite e consolanti saggezze: una provincia tutta distesa ai piedi dei monti, dove l'esistenza è travaglio e piaga scontata sempre con mano; dove le ombre diventano presto lunghe; dove la notte, anzi il sonno è la sola probabile pace; dove le vene ricordano i canapi, simili nelle bestie e negli umani; e i panni ricordano le paglie dei tetti, lo strame, i tralci, sicché il lavoro

del pittore rimane vicino al lavoro del cronista e deve rintracciare le sue ragioni di luce liberandole dal limo. Con pochi trapassi di materia e di tono a disposizione, per diversificare gli stracci e i broccati, le fasce dei bambini appena nati e i sudari dei morti, sicché per quanto l'artista sospinga le sue figure avanti sulla via della sublimazione nell'arte, costruisce poi sempre scabri muri di pianto ed ogni cosa evocata sembra regredire, ma forse è il suo modo di salvarsi, alla condizione di pane, di canestro, di roncola; a un segno di fatica. Per tutti questi artisti, ma possiamo aggiungere altri moderni amati da Testori, Bacon, Varlin, Gruber, Vallorz, la materia e lo spirito rappresentano le contraddizioni necessarie alla vita: l'una lascia sempre i suoi segni sull'altra, le impronte delle sue cadute e quelle delle sue volate nei cieli alti dell'orgoglio e dell'amore. Contraddizioni violente, sanguinanti, diciamo pure eroiche per la misura, anche fisica, che possono acquisire nel loro tentativo di riscatto, che in realtà può essere soltanto una lenta consolatoria adesione all'idea della morte. Testori critico drammaturgo romanziere e poeta è fratello di sangue di questi artisti. Egli realizza e vive, anzi patisce le sue esperienze creative, ma è meglio dire comunicative, in una situazione di umori, di tensioni e di scelte che non è diversa. Ma la terra dove le ombre diventano presto lunghe; dove l'esistenza è travaglio, piaga sempre toccata con mano e la vita è un ingorgo che rimescola cose e sentimenti e tutto deprime a rifiuto infetto e gemito o esalta, con immediato contrasto, a nimbo di gloria e grido; dove amore e morte, eterno lamento, si affrontano e dilanano sino a consumarsi con oscuro furore, non è più ampio un dominio disteso ai piedi dei monti. Nelle pagine del *Dio di Roserio*, del *Ponte della Ghisolfia*, del *Fabbricone*, dell'*Arialdia*, della *Maria Brasca*, persino della *Monaca di Monza* è, semmai, la terra distesa ai margini della città, oggi. L'architettura desolata, le strade buie, i bar, le palestre, le discariche della periferia. Quando egli ha scelto d'esserne testimone e interprete partecipante ha compiuto una scelta profondamente simile a quella fatta dai suoi Gaudenzio e Tanzio, Caravaggio e Ceruti, Gruber e Bacon, perché ha scelto di raccontare soltanto cose vedute con i suoi occhi, storie di creature schedate all'anagrafe comunale, amori veleni inganni che lasciano un segno sotto la pelle; per lo stesso rispetto della realtà e della vita, e della loro verità, che può suggerire a un pittore di contentarsi di dipingere un ragazzo che porta un cesto al mercato, lasciando ad altri tutte le figure dei miti e delle favole da appendere magari con graziosa retorica ai soffitti delle ville. C'è un percorso pittorico di Testori che è parallelo alle sue esperienze narrative e poetiche, e mostrerà, quando tutti potranno conoscerlo, ch'egli è pervenuto ai dipinti attuali, attraverso una decantazione che potrebbe anche essere interpretata come rinuncia ad immergersi nei tumulti dell'esistenza oltre il limite in cui lo slancio stesso di vita può risultare dissacrato. In realtà, io credo, disegnando per tanti anni, sera dopo sera, soltanto per sé, la semplicità toccante di una foglia, di un viluppo di foglie in un vaso, di un fiore di ciclamino o di viola, a volte di una testa di capretto appena scuoiata, e per le virtù proprie del segno, che, d'un tratto, dice di una cosa molte più cose di quante ne sanno dire cento parole, Testori ha potuto leggere la propria opera, il suo divenire, con la stessa lucidità usata tante volte per l'opera altrui. Così, io credo, ha potuto a poco a poco lasciar cadere quei veleni e muffe di colore, quegli afiori e sudori iridescenti e funerei, che prima lo attraevano come un richiamo persistente ed irrefutabile di morte, lasciando emergere dalla confusione emotiva e dal buio l'umile certezza della cosa in sé, che pur è cosa da accogliere con animo grato e portare in trionfo, finché dura. Questa decantazione corrisponde alla stagione recente in cui Testori trapassa dall'empietà della *Monaca di Monza* e dalle macerate elegie dei *Trionfi* ai versi di *Amore* e *Per sempre*; trapassa cioè dai nodi e dai grovigli di una memoria di storia, rifatta viva come fondale e come temperie di un'angoscia autobiografica, alla nitida scansioni di parole nude come disegni, parole-oggetto; da una visione di cieli temporaleschi percossi da tuoni e da rintocchi ad una visione, così esaltante,

di cieli illuminati dalla luce della pietà d'amore: i cieli dei veri trionfi.

La presenza di Testori rimane isolata nella cultura e nell'arte italiana, ma arriva alla sua nuova solitudine da una strada diversa. Ed è di nuovo una sfida.

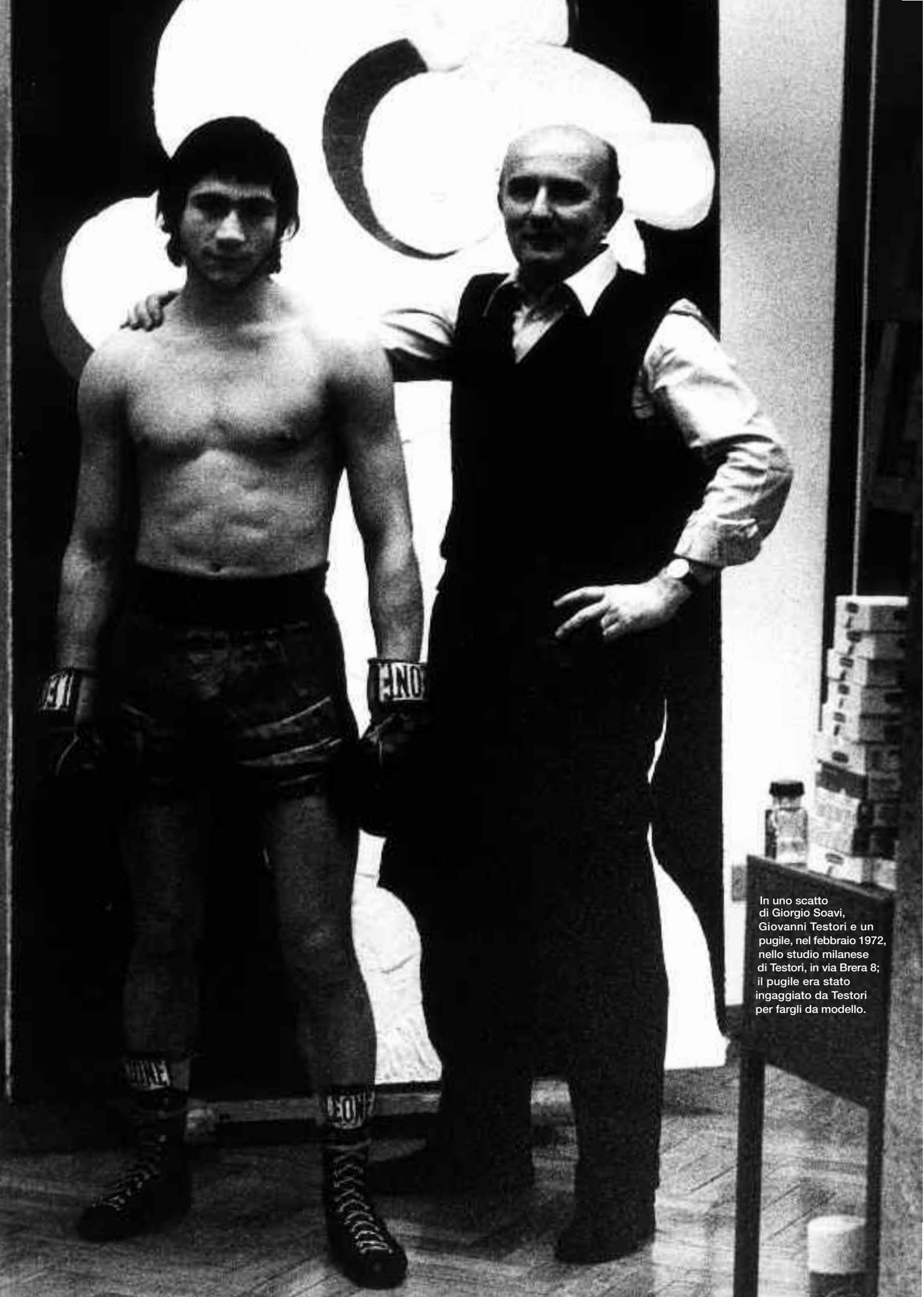
È una sfida infatti, questa proterva volontà di parlare, oggi, soltanto con la pittura, di servirsi cioè di un linguaggio svilito dissacrato dalle tante esperienze che si contendono l'attualità: da quelle che puntano sull'oggetto in sé, prodotto finito, sostitutivo della finzione fantastica a quelle che esprimono semplici progetti d'azione, eludendo la divina condanna del fare. Una sfida che è anche provocazione, quando Testori, nei fiori frutti e animali, la spinge avanti sino a raggiungere un'evidenza cromatica e persino plastica, che sembra lasciar poco spazio all'immaginazione: un rilievo oggettivo, che però non è mai un grumo di materia informe ma un blocco pazientemente modellato e levigato. Eppure, proprio così facendo egli porta ad un limite che sembra invalicabile, e che nel suo assoluto ripropone l'ambiguità figurale cara ai moderni, l'ambizioso proposito di realizzare una pittura di verità, che ha già una sua lunga storia; da Giotto a Caravaggio, a Ceruti, a Courbet. Qui, cioè nei fiori nei frutti negli animali, per uno stimolante, lancinante se non disperato desiderio di esaurire tutto il linguaggio della pittura in lapidari fenomeni ottici, quasi a vantare un legamento diretto tra la linea dell'occhio e quella del cuore, Testori trapassa d'un balzo solo quegli elementi di deformazione che introducono nelle espressioni dei moderni il segno delle passioni. Eppure, questi fiori frutti e animali sembrano essere le offerte rigorosamente catalogate, gli ostensori, i turiboli di un rito, la conoscenza del mondo, che, dove impegna la vita, dove affronta la consapevolezza della sua consumazione, torna ad essere rito di dolore e torna a piagarsi.

I giovani atleti nudi dipinti da Testori aggiungono nuove figure ad una sequenza, che lo spettatore può facilmente cogliere a memoria nell'opera degli artisti nominati qui sopra. Attraverso una lunga storia di incroci, di mutazioni, di arricchiamenti cromosomici, essi discendono dal *Bacchino malato* o dal *Narciso* del Caravaggio, mettendosi accanto ai giovani saltimbanchi di Picasso epoca rosa e blu e con affinità spirituali più fonde accanto ai clowns ed ai forains, alle cavallerizze ed alle prostitute di Rouault, alla loro quasi animalesca volontà di lottare e capacità di resistere, di incassare i colpi. La pittura di Testori è una fonte di energia morale nella misura in cui fa coincidere la grandezza della creatura umana con la sua capacità di patire una passione infinita nel momento stesso in cui raggiunge la certezza della propria miseria, della propria fragilità, della propria rapida consunzione. La bellezza di questa pittura non può essere colta per intero se non si avverte ch'essa rappresenta un atto di salvazione e dà forma ad un atto di fede nella vita delle cose amate, cose appunto, ed ad un atto di partecipazione alla loro ineliminabile malinconia.

Questi giovani atleti nudi rappresentano lo stato d'innocenza dei ragazzi di vita del *Dio di Roserio*, del *Fabbricone*, delle storie del *Ponte della Ghisolfa*, cioè le figure in cui si chiudono, quasi in attesa di nascere, se un gesto di verità e di amore li libera dal limo. Nella Grecia dei tempi d'oro gli artisti compivano lo stesso miracolo, ma senza lasciare un posto all'uomo. I giovani atleti nudi prendevano la forma degli eroi e degli dèi. Una forma che per Testori è soltanto speranza, anzi malinconia e fame. I suoi giovani restano sulla terra, questa terra, in mezzo a noi. Sono nervi e muscoli, carne che può gareggiare e può amare ed essere amata, e cedere alla fatica, e cadere smemorata nel sonno. Morire ogni giorno.

LUIGI CARLUCCIO

Introduzione al catalogo della mostra: *Giovanni Testori*, Torino, Galleria Galatea, 16 novembre - 18 dicembre 1971, dove il testo è pubblicato senza titolo.



In uno scatto di Giorgio Soavi, Giovanni Testori e un pugile, nel febbraio 1972, nello studio milanese di Testori, in via Brera 8; il pugile era stato ingaggiato da Testori per fargli da modello.

## Dalla palestra al mito, dalla materia alla luce: Giovanni Testori e i suoi *Pugili* (1969-1972)

Risenti i commenti, le parole, gli urli, le invettive di cui tutta la sala aveva preso a risuonare, mescolati adesso alle visioni di felicità, alle promesse di benessere, agli inebrianti incontri d'amore col suo cavaliere, col suo Duilio, col suo Ras. Rivide il viso del fratello nell'attimo in cui, di là dalla schiena del Duilio che appoggiato alle corde ansimava, di là dagli uomini che lo asciugavano e massaggiavano, di là dalle gambe e dalle schiene dei secondi, la guardava: imbrattato di sangue, i capelli fradici che calavano come brandelli di carne sulla fronte, le era sembrato che chiedesse a lei un'approvazione per continuare. Colpita da quello sguardo disperato e dolorante l'aveva fissato con un tremito pieno di presagi.

È il 1958, Giovanni Testori dà alle stampe il suo secondo libro: con *Il ponte della Ghisolfa*, ha inizio la collana de "I segreti di Milano", l'epopea narrativa dello scrittore di Novate Milanese che, con i suoi racconti e drammi, dà voce all'umanità delle periferie milanesi, ai suoi abitanti, ai loro amori, alla loro violenza e tenerezza. Nascono così i personaggi che intrecciano le proprie esistenze nei racconti del primo volume, che ricompaiono nella seconda raccolta, *La Gilda del Mac Mahon* (1959) e ritornano nel romanzo che chiude l'epopea, *Il fabbricone* (1961). Sono eroi loro malgrado, che lottano per una vita meno dura, affrancata dalla miseria e dalla fatica, spesso senza farsi scrupoli, quasi sempre senza riuscirci, mai senza che l'eventuale riuscita sia priva di molte ombre, se non macchie, delittuose o immorali che siano.

Si tratta di dinamiche in cui lo sport gioca il ruolo decisivo del mezzo di riscatto: *Il dio di Roserio*, romanzo d'esordio per Testori, è interamente dedicato alla storia di Dante Pessina, aspirante ciclista professionista pronto a tutto per arrivare. Con *Il ponte della Ghisolfa* è il turno della boxe, sport protagonista della vicenda che ruota intorno a Duilio Morini, detto il Ras "non solo dei ring, ma anche dei dancing e delle sale da ballo", e a Cornelio Binda il suo giovane pupillo che, nell'incontro decisivo con il Ras, non accetta di lasciarlo vincere come lui aveva chiesto. Storie vere o verosimili, apprese sul campo, girando tra la gente, peregrinando tra le palestre milanesi, assistendo agli incontri al Cinema Teatro Principe di viale Bligny, in prima fila, o comunque abbastanza vicino da tornare a casa con la camicia macchiata di sangue.

Un Testori borghese, figlio di un piccolo industriale che non gli aveva fatto mancare una certa agiatezza, è fatalmente attratto dalla vitalità e violenza popolare, nonché, naturalmente, trascinato dalla fascinazione erotica provata per questi giovani nel pieno della loro potenza fisica. Il risultato sono alcune delle pagine più importanti del nostro Novecento letterario, tanto che la verità dei racconti testoriani non sfugge agli sceneggiatori di *Rocco e i suoi fratelli* (1960), per il quale Luchino Visconti pesca a piene mani in tre racconti del *Ponte della Ghisolfa*. Ad accompagnare Visconti durante le riprese è lo stesso Testori, ormai guida esperta tra la palestra di Via Bellezza e il Principe: i ring per Rocco e Simone Parondi, immigrati lucani.

Occorre partire da questo antecedente letterario, o almeno tenerne conto, per comprendere l'attenzione riservata dal Testori pittore per i *Pugili*, soggetto centrale di una trentina di opere, tra le sue più significative e concentrate tra il 1969 e il 1972, anni in cui torna a più riprese sul tema affrontato con la scrittura oltre dieci anni prima.

Non si tratta di un ciclo unitario ma di un'insistenza sul tema che accoglie in sé uno dei momenti più fertili e felici della pittura testoriana, fatta di continue sperimentazioni formali e materiche, da ricostruire attraverso i dipinti e le opere grafiche giunte fino a noi, grazie alla testimonianza fotografica, ma anche attraverso appunti manoscritti di Testori, che dà vita a più riprese a un inventario delle proprie opere pittoriche, comprensivo di titolo, data, misure e note. È da questi inventari che si scopre come alcuni dei *Pugili* giunti fino a noi siano stati "completamente ridipinti" dall'autore,

probabilmente aggiungendo spessi strati di olio e dando sempre più spazio al dominio del bianco negli sfondi, che segna una direzione ricorrente per la sua produzione, perseguita anche in anni successivi. Agli stessi inventari spetta inoltre una numerazione che scioglie le ambiguità sull'ordine esecutivo delle opere.

### 1969. Dalla parola al colore

È così che il *Pugile (I)* si affaccia sulla scena uscendo da un fondale infuocato di rosso mentre una cortina blu, solcata quasi interamente da un fascio di luce, incornicia il *Pugile seduto (II)*. Sono gli unici dipinti nell'inventario datati 1969 e condividono il formato con il *Pugile (III)*, del 1970, per alcuni versi ancora analogo ai primi due ma, di fatto, da considerarsi un'opera di cerniera tra questi e il nucleo centrale dei *Pugili*, eseguiti nei mesi successivi.

Il modo con cui si propone il primo *Pugile* fa tornare alla mente proprio il Binda e non solo perché i calzoncini sono "viola [...], il colore dei campioni e delle primedonne", ma perché, nella sua proporzionata muscolatura lumeggiata di blu, sembra nascondere la timidezza del neofita che non ha ancora sporcato i guanti di sudore e di sangue. Il destino di rossa e tragica passione che gli monta dietro non lo ha ancora travolto:

"Su, spogliati. Spogliati, che vediamo come sei fatto".

A quell'invito frettoloso e dispotico lui era rimasto esitante e certo da sé non avrebbe fatto niente se l'altro, restando immobile, le mani affondate nelle tasche, non avesse incalzato: "Cosa aspetti? Siamo tutti uomini qui. Spogliati".

"Proprio qui?" aveva avanzato lui con una certa timidezza.

"Cosa vuoi, che ti facciamo un camerino apposta?"

Allora, prima lentamente, poi con vergognosa impazienza s'era tolto di dosso la camicia, le scarpe, la canottiera, i calzoni ed era restato lì quasi nudo con gli occhi di tutti che lo sguardavano e quelli del Morini che addirittura lo spiavano.

"Vieni qui, Rosario", aveva fatto il Ras rivolgendosi all'allenatore dopo averlo fissato a lungo da tutte le parti. "Guarda che roba!"

Un silenzio pesante era caduto allora nella palestra, se lo ricordò benissimo mentre sul lato opposto della strada una macchina frenando con rabbia lo costringeva a voltarsi, un silenzio nel quale l'ammirazione s'era confusa con l'odio. Poi l'allenatore gli si era avvicinato e gli aveva detto di girar su se stesso. Quindi gli aveva alzato le braccia, gli aveva toccato i muscoli, gli aveva rovesciato le labbra e gli aveva detto: "I denti son da lupo, ma c'è troppa nicotina. Se vuoi fare la box, bambino mio, sigarette niente".

Sarà la suggestione, ma si direbbe che man mano che Testori si fa strada nella rappresentazione dei suoi pugili, essi si facciano loro stessi coraggio: mentre le ombre colorate si fanno più libere e vibranti, il fondo diventa più eterogeneo, la luce proviene chiaramente da una direzione e la pennellata comincia ad agitarsi al di sopra della superficie. Il *Pugile (II)* sembra essere più padrone del suo spazio, più a suo agio, ormai consapevole. E l'azione prende vita con il *Pugile (III)*, anzi si può dire che sia lui a costituire il gong che dà inizio al combattimento: è ancora preso dalla preoccupazione di proporsi-imporsi dei primi due, ma accenna già una posizione di guardia. È qui che comincia a farsi strada il bianco destinato a dominare i dipinti successivi, sebbene solcato da ombre caotiche che disegnano uno sfondo non più indifferente, che rende questo dipinto ormai lontano dall'impressione iconica del primo *Pugile*, a un passo dalla lotta vissuta, o meglio, subita dai *Pugili* a seguire.

### Intorno al ring

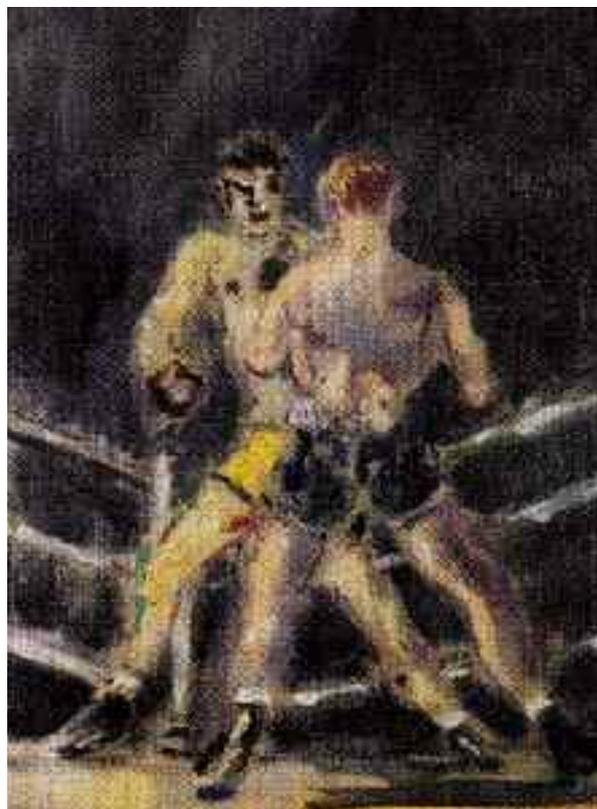
Lungo l'inventario testoriano s'incontrano, tra gli altri, una serie di dipinti che solo apparentemente si discostano dal tema, trattandosi degli stessi ragazzi ritratti in momenti di riposo, o mentre si preparano agli allenamenti: nascono così il *Ragazzo che dorme* e il *Ragazzo che si mette le calze* o soggetti solo apparentemente più simbolici come il *Ragazzo di schiena col teschio* e il *Ragazzo seduto col teschio*, che costituiscono un *pendant*. La rappresentazione di questi atleti, complice il bianco purificante o, meglio, disinfettante, in cui sono immersi, l'uso astratto e non mimetico del colore, che si condensa in capigliature blu, verdi e viola o in tasselli regolari che ben poco hanno di naturalistico, ci porta a dire che se di scene di spogliatoio si tratta, par ormai attraversata l'esperienza di un realismo fatto di tensioni, odori e umori, ancora così presente nel racconto *Dopo il match* de *La Gilda del Mac Mahon* (1959):

Aveva appena finito di rimettersi gli slip quando, nello stanzone che la serie dei pugili nel loro prepararsi, svestirsi, ungersi, vestirsi per il match, lavarsi e rivestirsi aveva riempito d'un'umidità acre e soffocante, contro cui poco poteva lo sfacciato odor di brillantina che vi campeggiava, s'aprì la porta.

Benché dal silenzio che tenne dietro avesse subito capito chi era entrato, il Cornelio non si voltò; in fretta prese dallo sgabello i calzoncini e tentò di infilarseli.



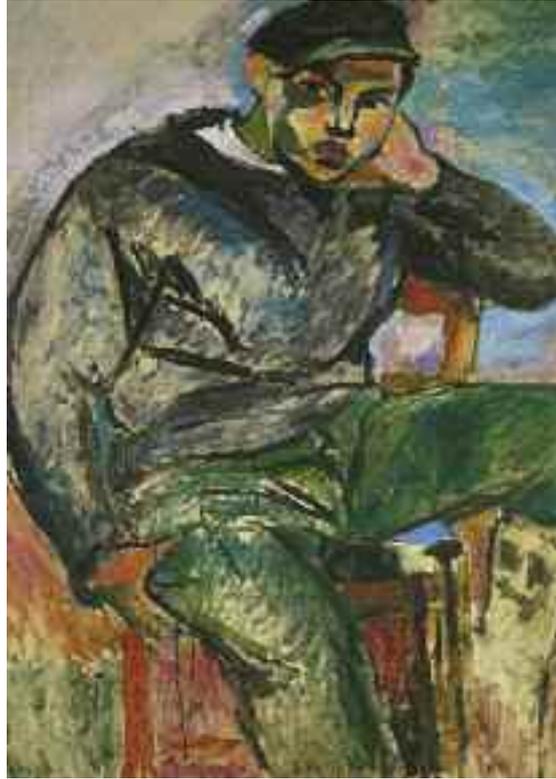
I. Filippo De Pisis, *Lottatori*, olio su tela, 45,5 x 30,5 cm, 1941, collezione privata, Milano.



II. Filippo De Pisis, *Pugili*, olio su tela, 50 x 35 cm, 1941, collezione privata, Milano.



III. Théodore Géricault, *Boxers*, litografia su carta, 35,2 x 41,6 cm, 1818 (part.).



IV. Henry Matisse, *Il giovane marinaio*, olio su tela, 99 x 77,5 cm, 1906, collezione privata.

Ed estranei, questi eroi in riposo, sembrano essere anche dalle tensioni animalesche e poco velatamente omoerotiche che emergono dalle stesse pagine:

“Cos’hai? Paura”. Poi, girandosi tutt’attorno e ritrovandosi nell’aria e nell’odor della stanza chissà che ricordi “ne ho così fatti cadere io, di sottane e calzonni!”.

Il Cornelio lasciò che il Morini tornasse a voltarsi per andar verso il tavolo, quindi con un movimento congestionato s’allacciò i bottoni e si diresse anche lui verso quel punto per prender la canottiera.

“Sempre viola, eh?” fece il Morini facendosi scoprir nell’atto di stringere fra le mani le mutandine e manifestamente godere del loro umido fruscio. “Il colore dei campioni e delle primedonne...”

Come se non avesse sentito, senza tuttavia nascondere il tremito che l’aveva preso, il Cornelio s’infilò la canottiera e la sistemò sotto i calzonni e gli slip.

“Madonna, che schiena t’è venuta!” disse Duilio. “Sembri una statua”.

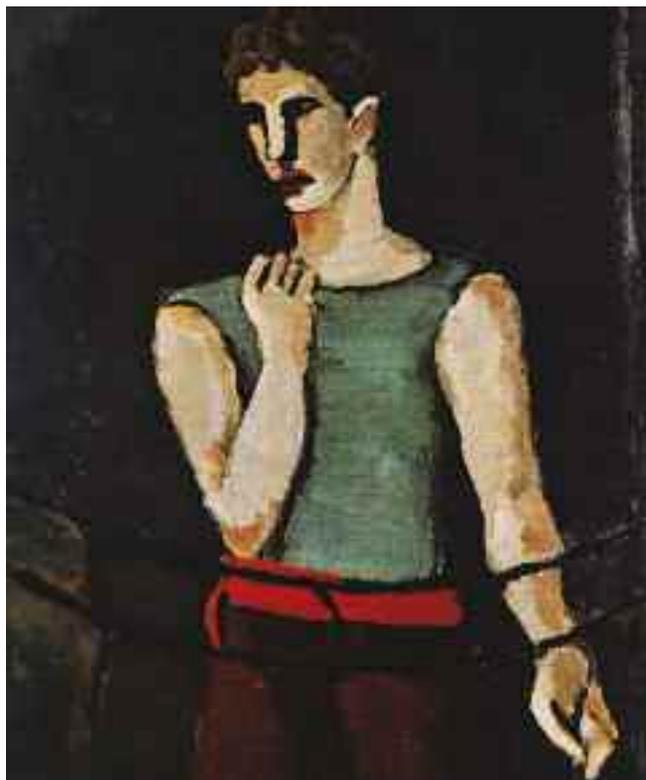
Nei suoi dipinti, Testori sembra piuttosto interessato a dar corpo a quel “abbacinamento della bellezza”, di cui più volte parla, definendolo imprescindibile nella sua esperienza affettiva, e che, solo in un secondo momento, foss’anche subitaneo, viene seguito dalla ricerca di una corrispondenza fisica.

## 1970. I pugilatori

*Pugile (IV)*, *Pugile in difesa (V)* e *Pugile ferito (VI)* sono opere molto omogenee tra loro e rappresentano per Testori il punto centrale del processo conoscitivo del tema. Come già nel *Ragazzo che dorme*, il colore si fa spesso fino all’inverosimile: le masse di pittura ad olio, stese con la spatola in quantità esagerata, fanno sembrare queste tele dei bassorilievi, noti a tutti gli agiografi testoriani per la loro pesantezza, “son come porte di quercia”, e per l’alone mitologico che ha creato la loro capacità di spurgare il colore intrappolato tra gli spessi strati di materia, rimasto liquido per oltre trent’anni... Come denunciano anche i titoli, i pugili sono colti nel pieno dell’agire e portano i segni del combattimento; anche le ombre rosse non lasciano spazio ad equivoci su quale sia il colore dell’azione,



V. Helmut Kolle, *Grande boxer*, olio su tela, 146 x 90 cm, 1929, Musée de l'Hotel Sandelin, Saint-Omer (F).



VI. Helmut Kolle, *Pugile con cintura rossa*, olio su tela, 116 x 89 cm, 1920-1930 circa, collezione privata.

ma l'esito non è molto diverso da quello registrato per i *Ragazzi* a riposo: l'immagine ha qualcosa di oleografico e non è la narrazione, tanto meno l'introspezione psicologica a caratterizzare queste tele; in esse, per capirci, ricercheremmo forse invano l'equivalente figurativo di brani come questi:

Allora per un momento la solitudine l'aveva stretto alla gola come se volesse strozzarlo. Ma da quella prostrazione mentre il secondo massaggiandolo e asciugandogli il sudore fingeva di fargli coraggio era uscito d'un balzo. Allo scoccar del gong che dava inizio alla quarta ripresa s'era sentito come una belva: l'amore o qualunque fosse il sentimento che aveva provato e provava per il Ras, per l'aiuto e la tenerezza con cui l'aveva circondato e portato avanti, aveva cominciato a capovolgersi in un odio e in un'ira che sarebbero poi diventati sconvolgenti e implacabili.

E quanto sono lontani, se andiamo alla ricerca di precedenti figurativi per i dipinti testoriani, i ragazzi vibranti e tutto tremore in punta di pennello ritratti dall'amato Filippo De Pisis, circa trent'anni prima? O quanto avrà contato il precedente del sempre imprescindibile Géricault? Un certo peso hanno certamente avuto dipinti come *Il giovane marinaio* di Matisse (1906) o i *Pugili* di Helmut Kolle, pittore del quale Testori avrebbe di lì a poco curato una mostra alla Galleria 32 di Milano (1975). E se ci si allontana abbastanza dai suoi dipinti, tanto da non essere risucchiati dalle colline e dai crepacci del colore, si noterà facilmente che i piani cromatici accostati in modo netto richiamano alla mente più che la tradizione figurativa del primo Novecento italiano, i *papiers découpés* dell'ultimo Matisse e s'inseriscono nella stessa linea che, con un occhio ad essi e l'altro al cubismo, ha attraversato il Pop delle serigrafie di Andy Warhol, dalle celebri *Marilyn* degli anni Sessanta fino ai *Muhammad Ali* del 1977-78.

Non si scosta da questa scelta formale neanche il primo dei K.O. dipinti da Testori, quel *K.O. (I)*, in cui il pugile è atterrato, sembrerebbe, senza alcun spargimento di sangue. Testori è alla caccia di una via moderna alla rappresentazione di un soggetto dal forte rischio neorealista e lo fa con una ricerca formale che ha nella sovrabbondanza della materia la sua unica concessione mimetica. Una pittura più incline a stringere forti relazioni con gli *Sportivi* e i *Ritratti* di Nicolas De Staël, che soggiacere alla forte influenza di Francis Bacon. Vien da chiedersi quanto pesi, almeno in questa



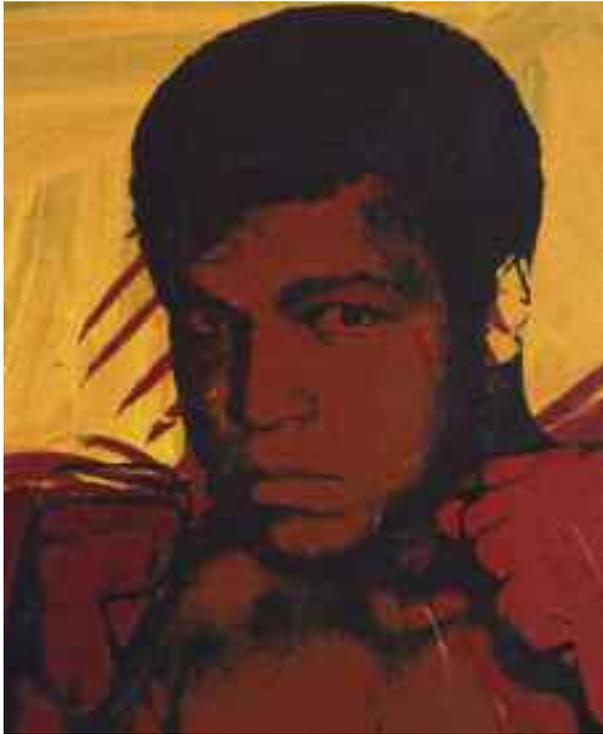
VII. Henry Matisse, *Nudo blu III*, collage su carta, 116,2 x 81,9 cm, 1952, collezione privata.



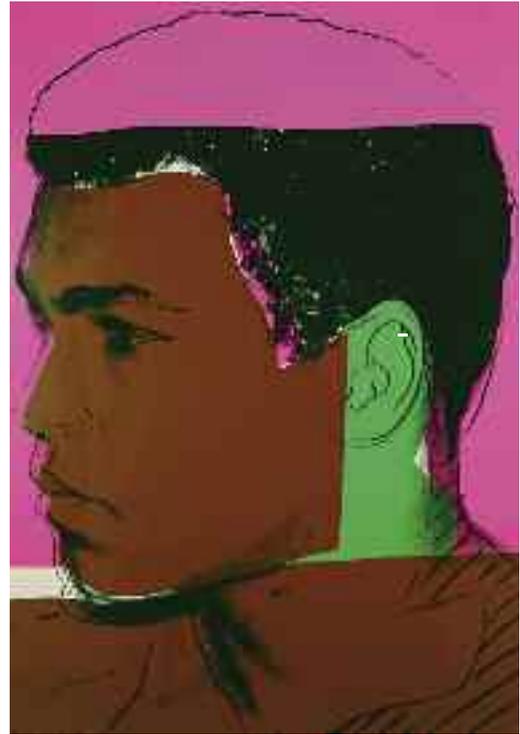
VIII. Nicolas De Staël, *Footballeurs*, olio su tela, 80 x 65 cm, 1952, collezione privata, Svizzera.



IX. Nicolas De Staël, *Parc des Princes*, olio su cartone, 19 x 23,7 cm, 1952, collezione privata, Francia.



X. Andy Warhol, *Muhammad Ali*, pittura sintetica e serigrafia su tela, 101,6 x 101,6 cm, 1977, collezione privata (part.).



XI. Andy Warhol, *Muhammad Ali*, serigrafia su carta, 101,6 x 76,2 cm, 1978, collezione privata.

fase della vita testoriana, il giudizio del maestro Roberto Longhi, che scompare proprio in questi mesi, e per il quale il pittore irlandese ci aveva ormai “spaventati abbastanza”. Attraversata l’ossessione mortifera delle *Teste mozze del Battista*, disegnate compulsivamente durante la composizione del dramma *Erodiade*, solo due anni prima (1968), Testori sta cercando un’altra strada, meno grafica e più totemica. E il rifacimento subito dalle tele, puntualmente indicato nell’inventario testoriano, va in questa direzione. E chissà se, in qualche modo, magari inconsapevolmente, nella generazione di queste figure incastonate nella materia ha giocato un ruolo proprio il ricordo della palestra di Via Bellezza che, in *Rocco e i suoi fratelli* appare adornata alle pareti da grandi sagome monocrome di pugili in azione, incollate sul bianco intonaco irregolare.

Un caso per alcuni versi a sé è rappresentato dal trittico *K.O. (II)* che l’inventario obbliga a collocare alla fine del 1970, ma che ha caratteristiche molto vicine ai primi due pugili, almeno negli sfondi colorati che sono stati esclusi dall’uniformazione bianca occorsa agli altri. Si tratta, in ogni caso, di una scena tripartita più indulgente verso una necessità narrativa, alla quale sembrano più assimilabili brani come questi:

Non s’era sbagliato: la viltà del Duilio procedeva nel suo piano delittuoso. L’acquanone con cui cercava di scoprire la sua guardia e di colpirlo alla testa, sempre nel punto della ferita, non lasciava dubbi. E quando alla fine, dopo una serie di tentativi andati a vuoto, c’era riuscito lacerandogliela di nuovo gli aveva fatto:

“Hai visto come si fa? Hai visto? E adesso molla. Molla”.

Non aveva ceduto nemmeno al crescere del dolore e delle difficoltà. Dopo un secondo d’esitazione, di cui il Morini aveva approfittato per metterlo alle corde, s’era ripreso e accecato dal dolore del corpo e dell’anima com’era accecato dai fiotti del sangue, l’aveva assalito con un forcing esatto ed inesorabile: una tempesta di pugni nella quale la forza del pugile pareva comandata dallo sdegno del sangue. Su quel forcing in cui il Morini aveva cominciato a vacillare il pubblico, cambiando senza nessuna esitazione di parte, s’era scatenato in un urlo orrendo e gioioso:

“Dà! Giù! Giù, che il Ras comincia a tremare! Giù che il signorino morde la terra! Giù!”



XII. Fotogrammi del film *Rocco e suoi fratelli*, regia di Luchino Visconti, 1960.



XIII-XIV. L'immagine usata da Testori per realizzare il dipinto *K.O. (III)*: Benvenuti cade a terra, finito da un destro di Monzòn.

### Tecnica mista

Sebbene non rechino alcuna data, per analogia stilistica vanno collocate nello stesso 1970 anche una serie di prove su carta in cui Testori sperimenta, in modo per alcuni versi più libero e fulmineo, la trasposizione figurativa dei suoi ragazzi. Sono state realizzate di getto a Parigi, in un bar di Saint-Germain, in seguito al fortuito incontro con un giovane pugile, le due *Teste di pugile* in primo piano, in cui la grafite e le cancellature danno vita ad un ritratto vivido e plastico di grande efficacia, ottenuto grazie a un tratto spesso e deciso che si ritrova in molti disegni degli anni Settanta, principalmente *Nature morte* animali e vegetali. Una matita più sottile e vibrante segna invece una serie estemporanea di disegni, in cui i pugili sono tratteggiati in azioni successive, quasi si tratti di fotogrammi da montare; per essi è probabilmente inopportuno scomodare le immagini stroboscopiche di Muybridge usate da Bacon: ricordano piuttosto certi piccoli libri d'immagini molto simili tra loro che prendono vita se si fanno scorrere velocemente con il pollice, quelli che da bambini non sapevamo si chiamassero *flip books*. Si tratta di opere non pretenziose, uscite da una mano felice, con una certa scattante leggerezza e, in un caso, aneddotica vuole, nati su un A4 durante un consiglio d'amministrazione della Testori Filtri e Feltri.

Un'attenzione particolare meritano invece i tre grandi acquerelli che vanno a costituire un altro trittico in cui il segno della matita, ben lungi dall'essere cancellato dalla stesura dell'acquerello, cerca inutilmente d'imbrigliare l'energia del colore, che si sprigiona in tasselli regolari sopra e intorno alla figura. Torna la cifra stilistica del tassello colorato, protagonista in questi primi anni Settanta, quasi una firma per Testori, che da De Staël si spinge verso un rigore geometrico, figlio del mai fino in fondo digerito cubismo, arrivando a simulare le luci disco, irradiate dalle palle a specchi nelle balere.

### 1971. Dai "Segreti" al mito

Accadde a Roma la sera del 7 novembre 1970. Il fortunato ritrovamento di una foto d'agenzia permette di confermare la genesi del dipinto forse più significativo tra i *Pugili* di Testori. *K.O. (III)* trasferisce in pittura una precisa immagine del più celebre dei knock-out del pugilato italiano, quello con cui Nino Benvenuti perde inaspettatamente il titolo mondiale dei pesi medi, sotto la pressione dei pugni infertigli dal giovane argentino Carlos Monzòn. Una sconfitta storica che, di lì a poco, determinò l'addio al pugilato di un vero mito dello sport italiano. Tornava all'estero il titolo conquistato da Benvenuti nella celebre "trilogia Griffith": i tre incontri di vittoria, sconfitta e bella con cui l'italiano bianco aveva spodestato l'americano di colore Emile Griffith. Era la caduta



di un eroe, del simbolo dell'Italia degli anni Sessanta, dell'Italia del boom, dell'Italia che ce l'aveva fatta. S'infrangeva un sogno collettivo e, per Testori, la storia particolare di quell'esule istriano, figlio di un pescatore, che aveva sconfitto ed era stato sconfitto, assumeva un valore universale: il K.O. di Benvenuti diventava la tragica rappresentazione della fine di un eroe classico.

Non a caso la tela che, nello stesso anno, ci fa scendere dal ring per rientrare negli spogliatoi, ci mette di fronte alla nudità di un pugile connotato, seppur marginalmente, da un'accezione mitologica. Un dettaglio apparentemente trascurabile, il riflettersi dei piedi del ragazzo in uno specchio d'acqua, trasforma l'atleta in un *Narciso (II)*, titolo che suggerisce l'esistenza di un ignoto precedente. Un attributo dei più nascosti che, ove non ci fosse stato indicato dal titolo del dipinto, avremmo certamente ignorato, catturati dall'imponenza di questo idolo d'avorio, puntellato di colori squillanti e incorniciato da campiture cromatiche e materiche, che lo legano al *Ragazzo di schiena col teschio*. Si tratta di una, seppur timida, connotazione mitologica, comprensibile alla luce di quanto ricercato da Testori in letteratura dopo lo scandalo dell'*Arialda* (del 1961): un'uscita dal neorealismo ottenuta cedendo la ribalta a personaggi classici o miti letterari da far rivivere, trasformandoli. Del resto, in quegli stessi mesi Testori è impegnato nella stesura dell'*Amleto*: la rivisitazione dell'*Amleto* shakespeariano che nel 1972 dà avvio alla "Trilogia degli scarozzanti".

Si compie così la parabola dei *Pugili* di Testori e, a tirare le somme, giunge una mostra molto importante, la prima personale per lo scrittore-pittore, se si eccettua la piccola e non documentata mostra alla Galleria San Fedele di Milano, allestita oltre vent'anni prima (1950). Dal 16 novembre al 18 dicembre del 1971 va in scena alla torinese Galleria Galatea di Mario Tazzoli un'esposizione della quale le opere qui presentate erano il cuore. È un evento molto importante, preparato con cura da Testori, come dimostrano alcuni appunti manoscritti, e si tratta, di fatto, di un nuovo esordio pubblico come pittore, dopo una sostanziale lontananza da questa forma espressiva durata quasi un ventennio.

Tazzoli era un grande mercante internazionale, il consigliere privilegiato di molti collezionisti, tra i quali la famiglia Agnelli, a lui spettava la prima mostra di Francis Bacon in Italia, allestita dieci anni prima. Testori, legato all'ambiente torinese fin dagli anni Cinquanta, a partire dal 1966, aveva curato per la Galatea una decina di mostre, dedicate, tra gli altri, a Gianfranco Ferroni, Francis Gruber e Willy Varlin. Ancora una volta è Torino ad accogliere il debutto di un filone creativo testoriano e la scelta di allestire questa mostra nella città piemontese, lontano dal circuito espositivo della sua Milano, è, di fatto, in continuità con ciò che era avvenuto, oltre quindici anni prima, quando curò le sue prime esposizioni. Se si dà fede al catalogo, nella mostra della Galatea è interessante notare le presenze, e ancor più le assenze, delle opere testoriane presentate, sebbene non sia noto in che misura le scelte dipendano da Testori, dal curatore della mostra, Luigi Carluccio, o dallo stesso Tazzoli. Appare significativo, ad esempio, che non vengano presentati i pugili non oggetto di un rifacimento da parte di Testori e, in particolare, quelli con i fondi ancora colorati: *Pugile (I)-(II)-(III)* e il trittico *K.O. (II)*, così come rimase in studio *Pugile ferito (VI)*, presumibilmente ritenuto un po' più debole dei suoi colleghi esposti.

Dal punto di vista critico, il bellissimo saggio di Carluccio pubblicato in catalogo e qui riprodotto in apertura, ci aiuta a comprendere quanto il processo messo in atto dal pittore serva a far "emergere dalla confusione emotiva e dal buio l'umile certezza della cosa in sé, che pur è cosa da accogliere con animo grato e portare in trionfo, finché dura". Testori isola nella coltre della materia bianca i propri eroi perché siano "trattenuti in sospensione, come una memoria o come un indizio, o chiusi in un bozzolo, cristallizzati, per non disperdere in una sensazione di flusso narrativo l'intensità e la quantità della meditazione, o, in un principio di vanificazione temporale, la piena e conclusa formulazione di un pensiero che finalmente ha trovato le sue icone". Un isolamento che risponde a una, più o meno consapevole, necessità salvifica: "La bellezza di questa pittura non può essere colta per intero se non si avverte ch'essa rappresenta un atto di salvazione e dà forma ad un atto di fede nella vita delle cose amate, cose appunto, ed ad un atto di partecipazione alla loro ineliminabile malinconia".

La mostra ha successo, le vendite sono numerose e legate al collezionismo torinese ma non



XVI-XVII. Giovanni Testori, *Boxe (I)*, acrilico su tela, 220 x 120 cm, 1972, opera distrutta; Giovanni Testori, *Ragazzo che si toglie la maglietta*, acrilico su tela, 130 x 100 cm, 1973 (?), collezione privata.

solo: gli inventari testoriani registrano puntualmente gli acquirenti delle opere, tanto da far emergere, insieme ai nomi della famiglia Agnelli, quello dell'amico Luchino Visconti, acquirente insolvente di *K.O. (III)* e de *Le dalie viola*. Due tele mai pagate che, dopo il feroce litigio tra regista e scrittore (1973) e sotto la pressione dell'avvocato di Testori, Visconti sarà costretto a restituire al pittore.

### 1972. Le tele distrutte

Se ci si atterra sui dipinti di Testori arrivati fino a noi, il tema dei *Pugili*, avviato nel 1969, svolto in gran parte nel 1970 e riacceso, anche se per poco, dall'episodio della sconfitta di Benvenuti nel 1971, si penserebbe concluso con la mostra torinese.

In realtà, un bellissimo servizio fotografico realizzato dal poliedrico Giorgio Soavi nel febbraio 1972 ci fornisce una ricca testimonianza dell'alacre lavoro di Testori nello studio di Via Brera 8 e attesta lo svolgimento di un ritorno al tema del pugilato, per il quale Testori aveva sentito la necessità d'ingaggiare anche un modello. Nelle foto di Soavi s'intravedono almeno due opere non finite legate al tema: un *Pugile* senza volto e uno sdraiato.

Saremmo tuttavia rimasti ignari di un importante ultimo capitolo della nostra storia, se non ci fosse venuto in soccorso il fortunato ritrovamento di alcune testimonianze fotografiche – dovuto al lavoro di Camilla Mastrota, alla quale spetta il primo riordino dell'intero corpus pittorico di Testori – e che documentano un consistente nucleo di dipinti che il pittore ha realizzato, fatto fotografare in diversi momenti e, infine, distrutto. È proprio intorno a queste opere, significativamente, che si conclude l'ultimo dei quattro inventari manoscritti di Testori, lasciandoci alcune indicazioni preziose, da incrociare con le fotografie, fatte realizzare da Testori a C. Balzarini per avere una documentazione utile all'autore nel procedere dell'opera, in un processo forse mutuato dallo stesso Matisse. Si tratta della testimonianza di un lavoro tormentato in cui il pittore, tra la fine del 1971 e il 1972, torna sul tema dei pugili e li fa oggetto di una sperimentazione soprattutto tecnica. Se l'intero gruppo è realizzato nel corso del 1972, risalgono certamente alla fine del 1971 *Pugile acefalo*

e *K.O. (IV)*, le due tele che s'intravedono nelle foto di Soavi, tra le più tormentate da continue ridipinture e che, probabilmente, vennero iniziate ad olio e ridipinte completamente ad acrilico nel corso del 1972.

Questo gruppo di tele distrutte, a cui si aggiungono anche un *Ritratto di Birgit Nilsson*, due *Teste di ragazzo* e il *Ritratto di Sergio*, segnano il passaggio di Testori dall'olio all'acrilico e il tentativo di abbandonare l'accumulo di materia che caratterizzava i *Pugili* del '70, in favore di una stesura che stava tornando bidimensionale, in cui il bianco che era andato crescendo, tela dopo tela, e che sembra voler risucchiare tutta l'opera, agisce non per forza di materia, ma di luce. Non si tratta di rompere gli argini delle masse di olio bianco che già minacciavano le rade zone lasciate al colore, ma di far invadere tutta la composizione da una luce abbacinante che, via via, lascia visibili solo i contorni e flebili ombre azzurre. Sotto l'effetto di questa "flashata", i fondi neri si riducono inizialmente a semplici accessori compositivi (quantoni, stivali ecc.) per poi intravedersi appena nelle linee di confine tra i volumi.

A confermarci che sia stata proprio la luce l'artefice di questo cambiamento nelle sue opere, sembrerebbe intervenire la lettura che Testori fa dell'opera del pittore che maggiormente lo aveva influenzato nei *Pugili* del '70: De Staël. In tutti gli articoli dedicati da Testori al pittore, significativamente definito "naufrago della luce", il critico sostiene che il passaggio decisivo operato da De Staël non fu quello dall'astrazione al figurativo, come buona parte della critica sottolineava, ma dal dominio della materia a quello della luce, che lo portò a realizzare opere di "materia sfasciata nell'eternità della luce", in un passaggio di riferimenti da Courbet a Turner, ma anche da Braque a Matisse. Si trattava insomma di uno "spostamento da una pittura tanto più sublime quanto più pesantemente stratificata e, quasi imbarata, a una pittura che varrebbe la pena definire all'acqua". Quello operato dal pittore d'origine russa è un processo che sembra avere qualcosa da dirci sulle intenzioni del Testori pittore in questo frangente: "Anche nei tempi dei colori e delle paste alte, paste che talvolta sembrano disegnare sotto i nostri occhi la topografia dei ghiacciai, delle lande e dei deserti, avvertiamo premere e, quasi, respirare l'anima delle cose; l'anima dell'esistenza; talvolta l'avvertimento è così insistente e profondo da sentirci tentati a profanare quelle coltri, a toglierle, insomma, per poter vedere le essenze che vi stanno celate e, forse, sepolte. Basterà attendere qualche anno e sarà il cammino stesso di De Staël a mostrarci tutto ciò che, nel suo primo e secondo tempo, avremmo voluto scoprire e vedere" («Corriere della Sera», 21 giugno 1992).

Per Testori guardare a questa evoluzione significò andare verso il monocromo, in un processo ossessivamente documentato per essere rimeditato e approfondito, che non lo soddisfò fino in fondo, ma che costituisce un tassello fondamentale per cogliere il passaggio tra le opere presentate alla Galleria Galatea e quelle che, nel 1974, presenterà alla Galleria Iolas di Milano. Se si confronta, infatti, l'immagine di *Boxe (I)* del 1972 con il *Ragazzo che si toglie la maglietta*, eseguito probabilmente nel 1973, non distrutto e ritenuto degno di essere presentato all'importante mostra di Milano, si coglie uno scarto stilistico veramente minimo, che fa di queste due opere una sorta di anello di congiunzione tra i due periodi.

Chiudono il gruppo di foto pervenuteci, due scatti di una tela dal soggetto affine al tema dei pugili: una convulsa scena di lotta. A differenza delle altre sequenze, dei *Lottatori* ci viene fornita l'immagine del complesso disegno preparatorio fatto sulla tela, da cui nascevano le opere di Testori: una testimonianza unica del suo processo creativo che del semimonocromo bianco finale sembra l'antitesi e ne è, in realtà, la necessaria struttura soggiacente.

Milano, aprile 2013

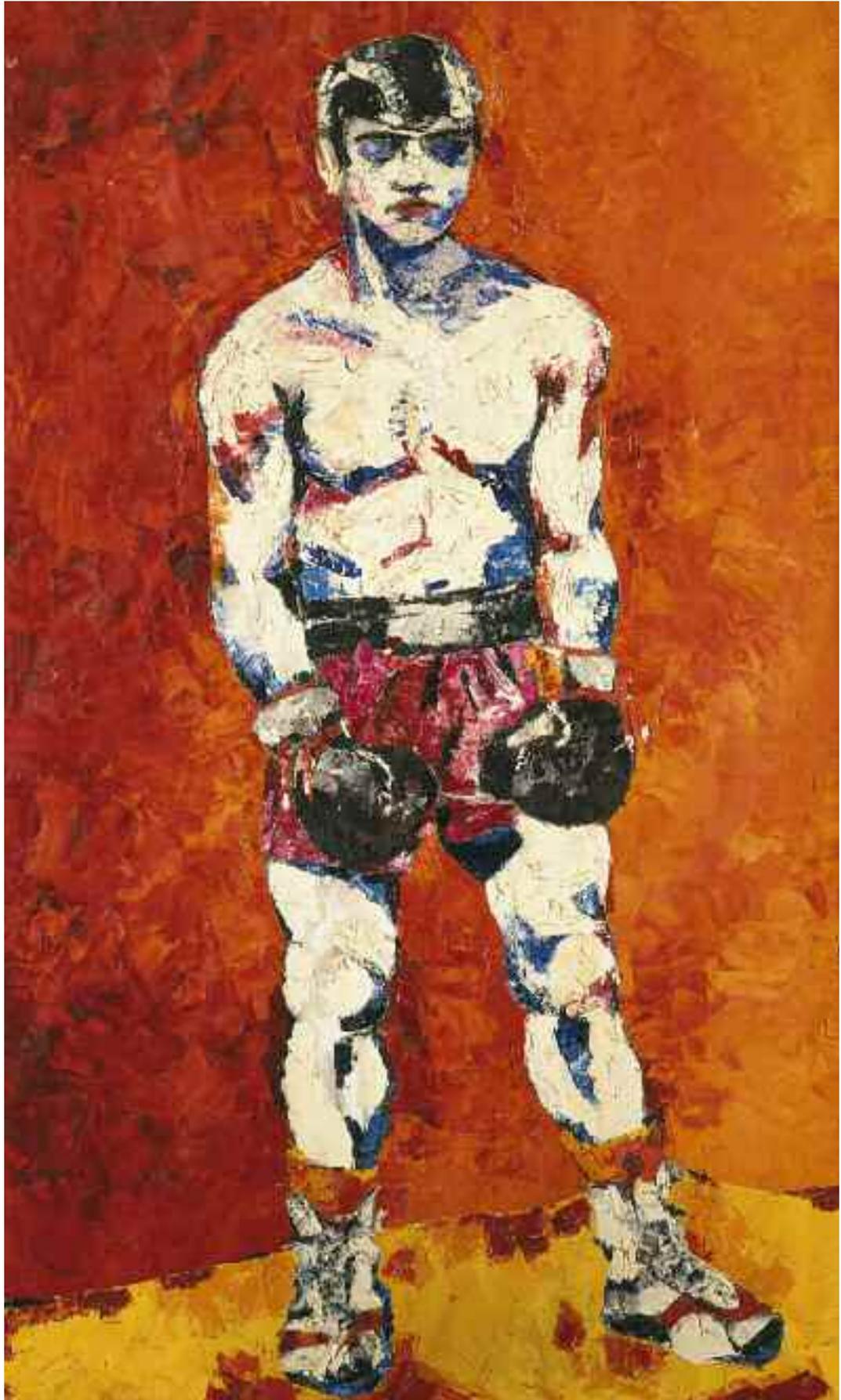
DAVIDE DALL'OMBRA



An abstract painting featuring a complex texture of thick, layered brushstrokes. The dominant color is a bright, warm yellow, which is interspersed with vibrant red and deep black areas. The composition is non-representational, focusing on the interplay of color and the physical quality of the paint application. The yellow areas are the most prominent, occupying the upper and right portions of the frame, while the red and black areas are more concentrated in the lower-left and lower-right corners, creating a sense of depth and contrast.

1969. Dalla parola al colore











Intorno al ring

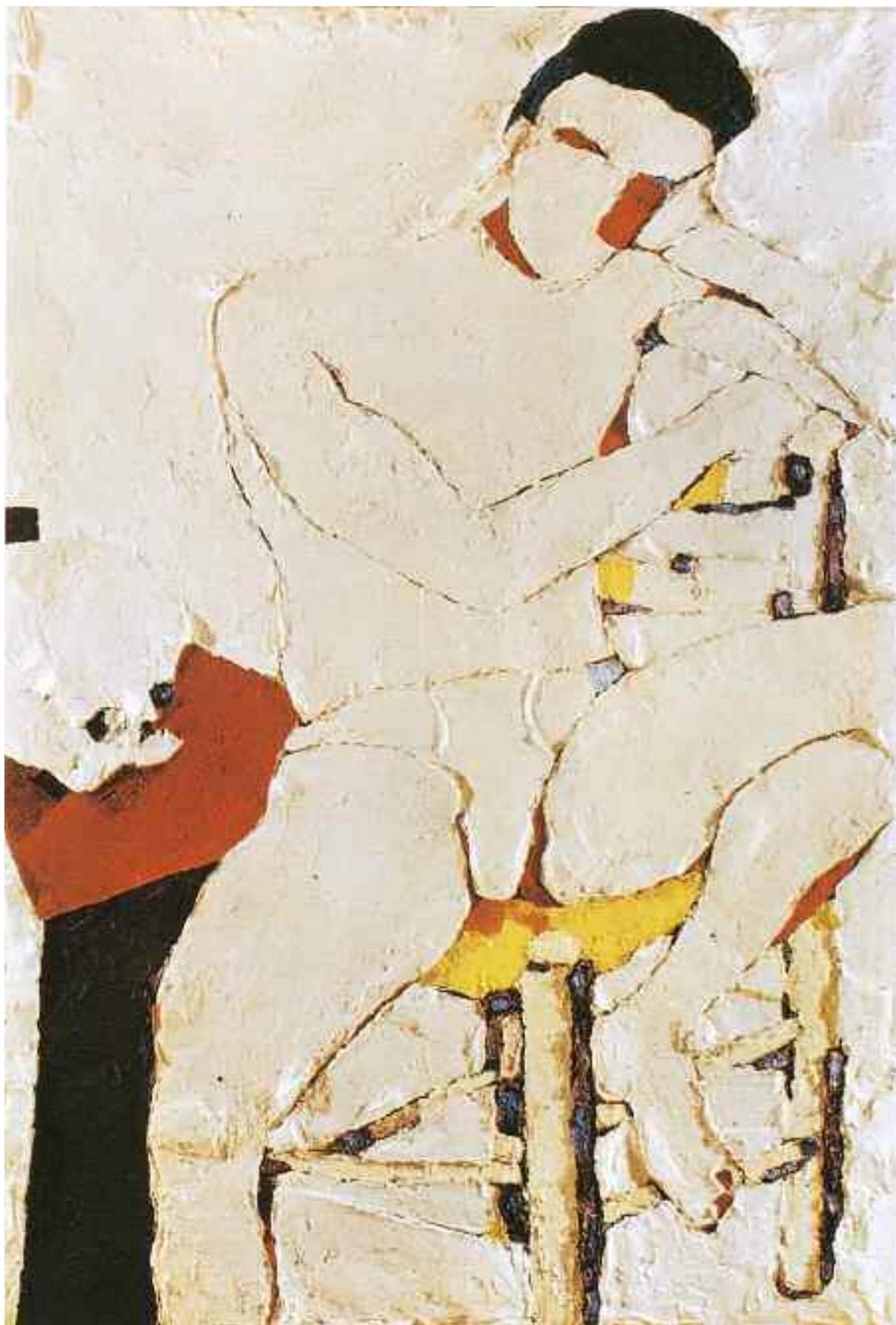


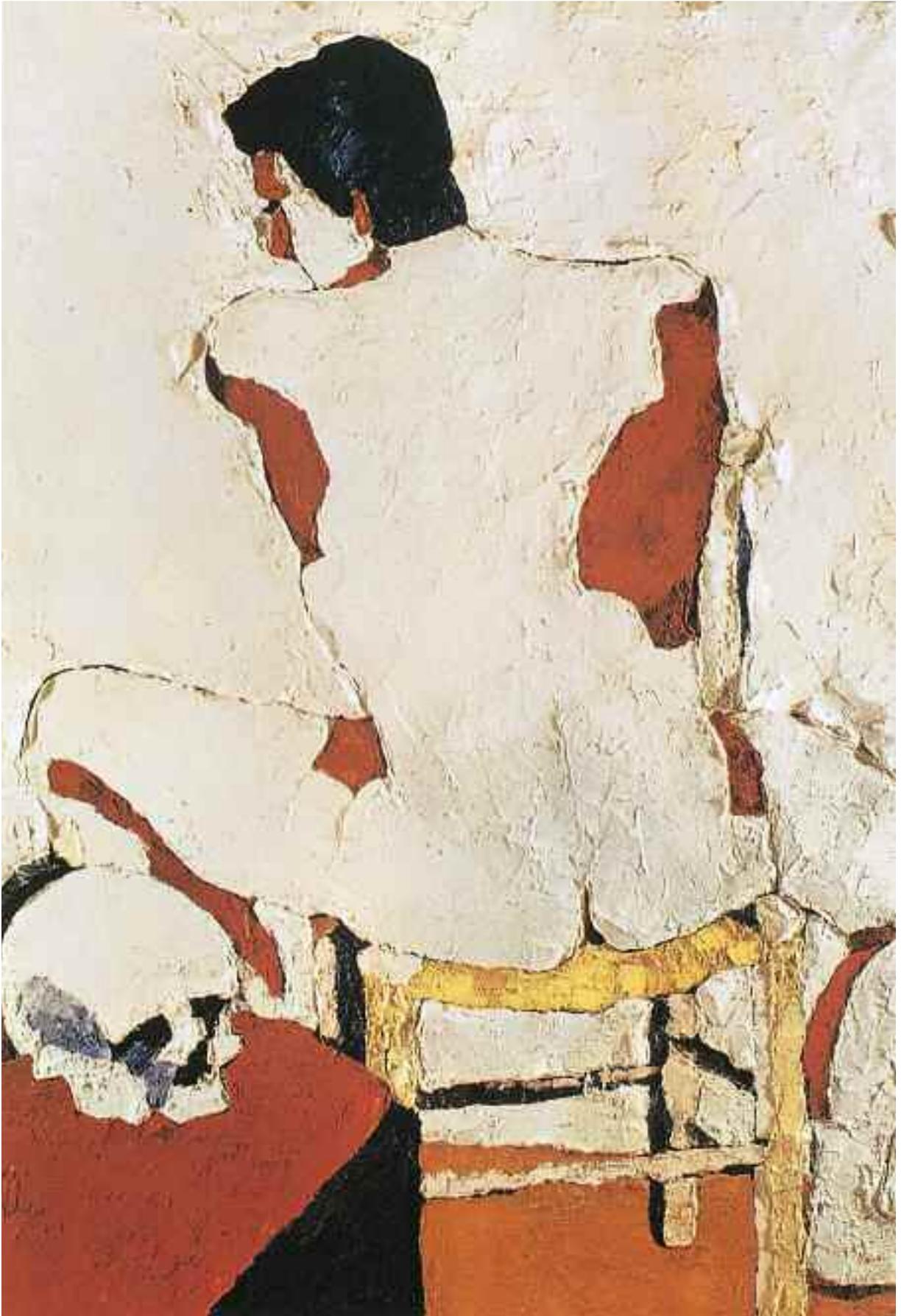




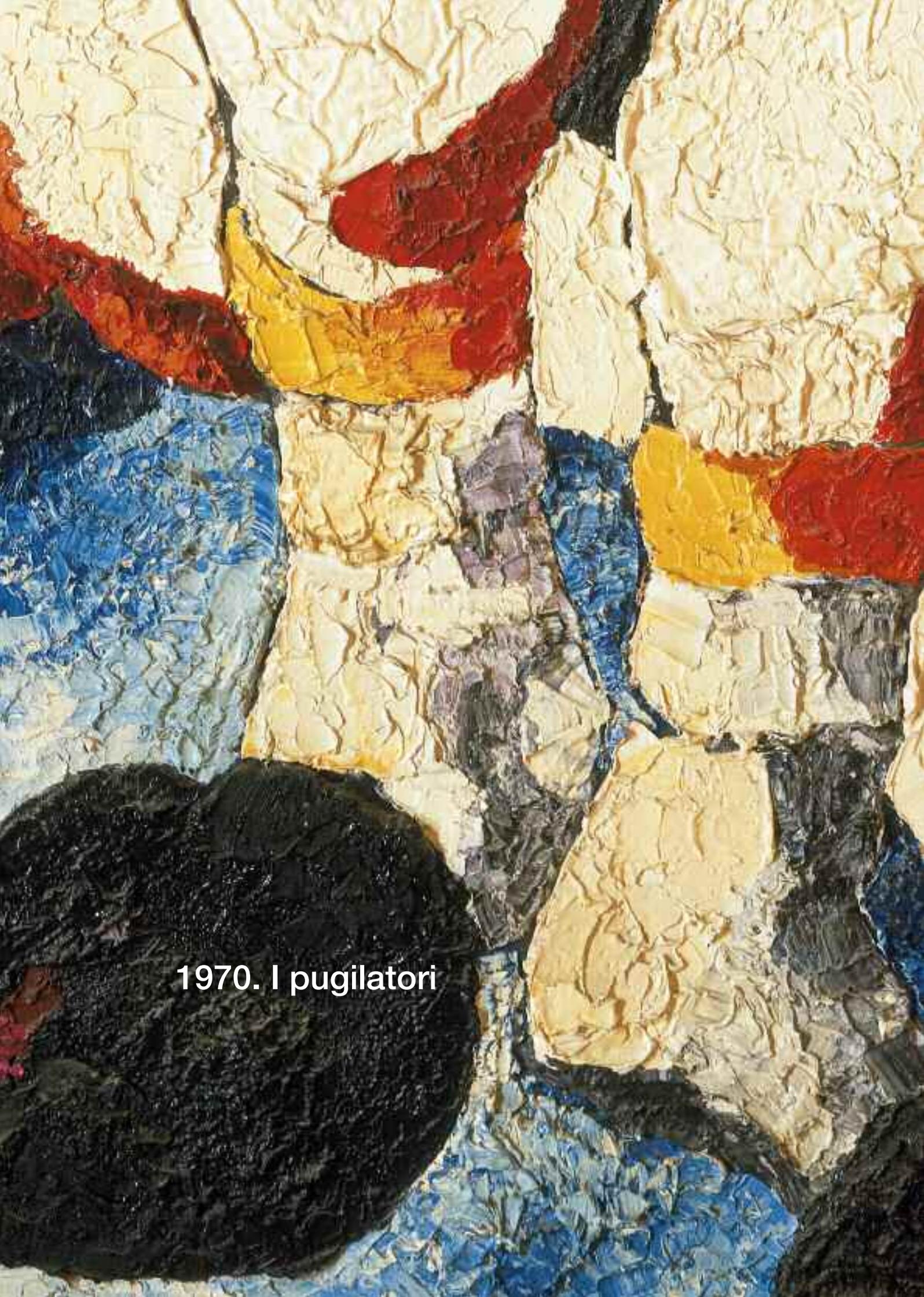








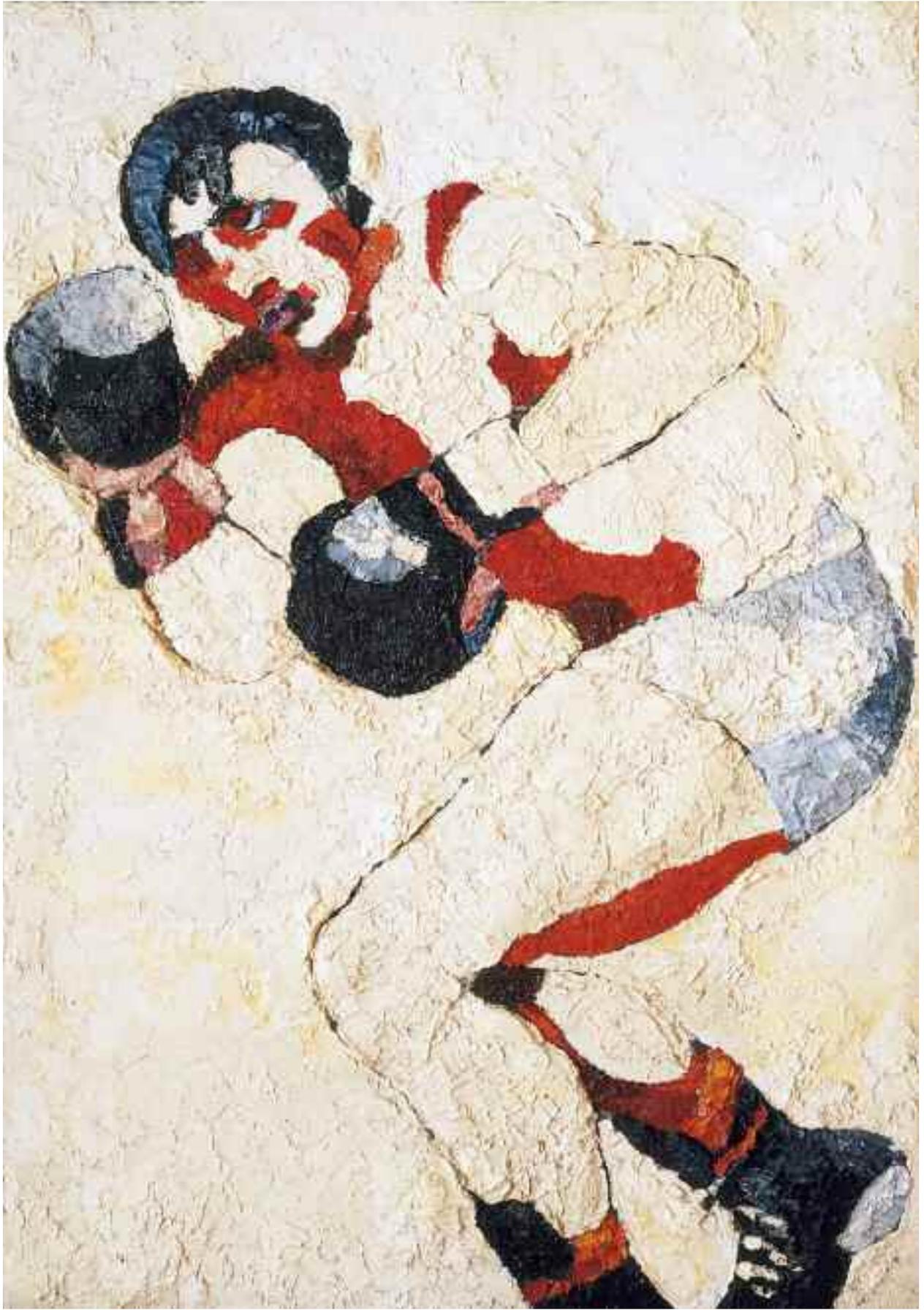




1970. I pugilatori



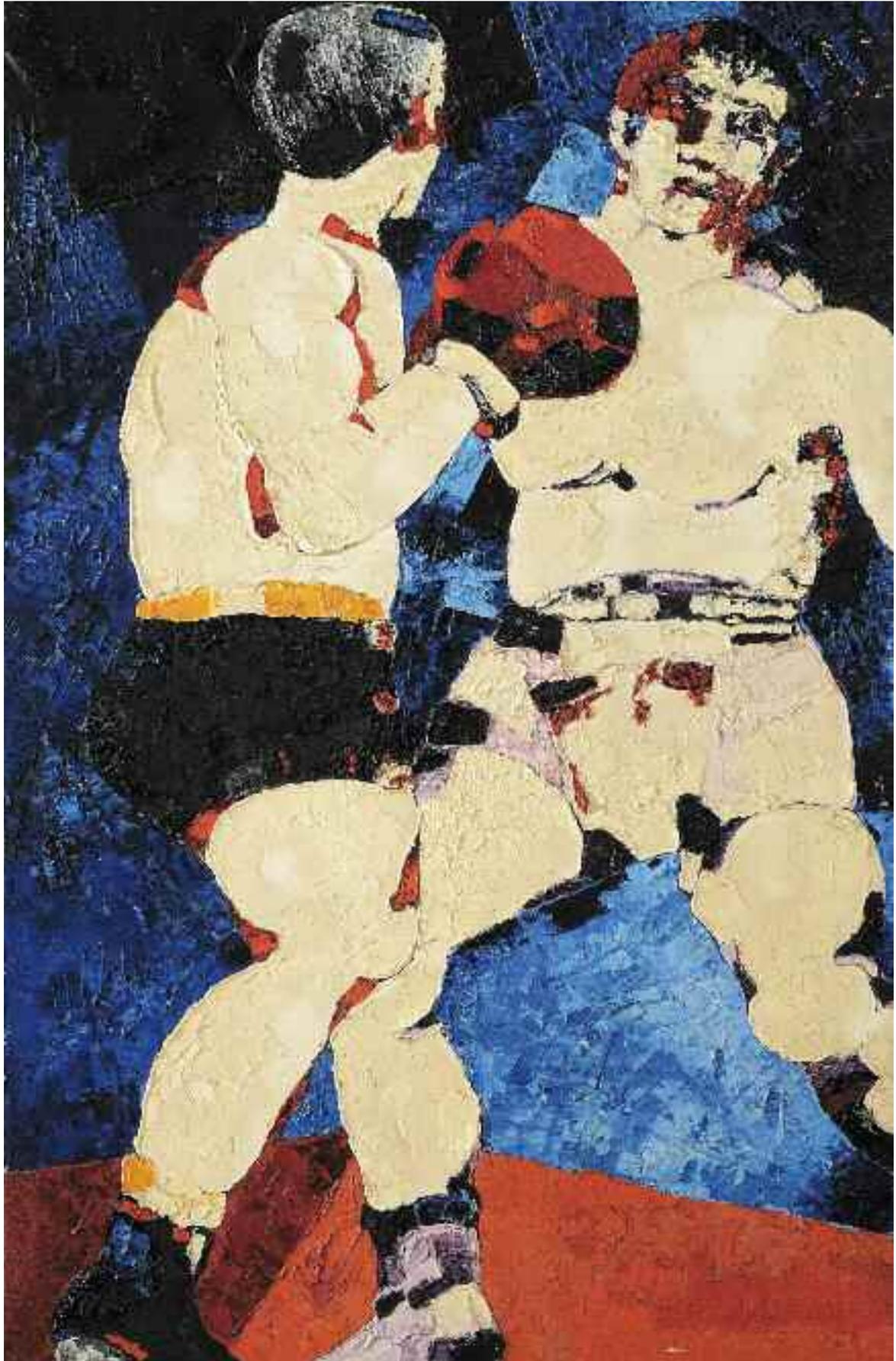


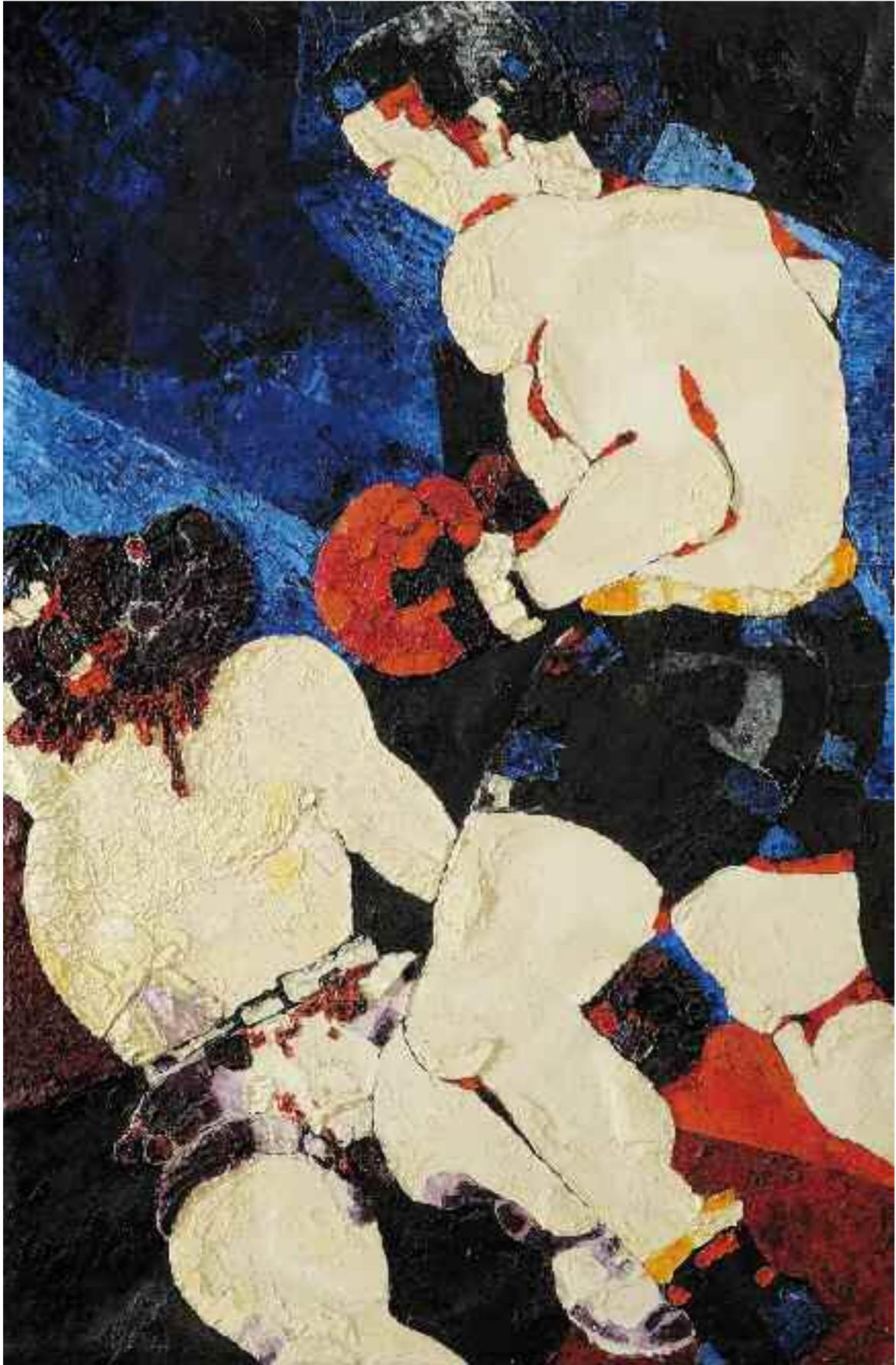


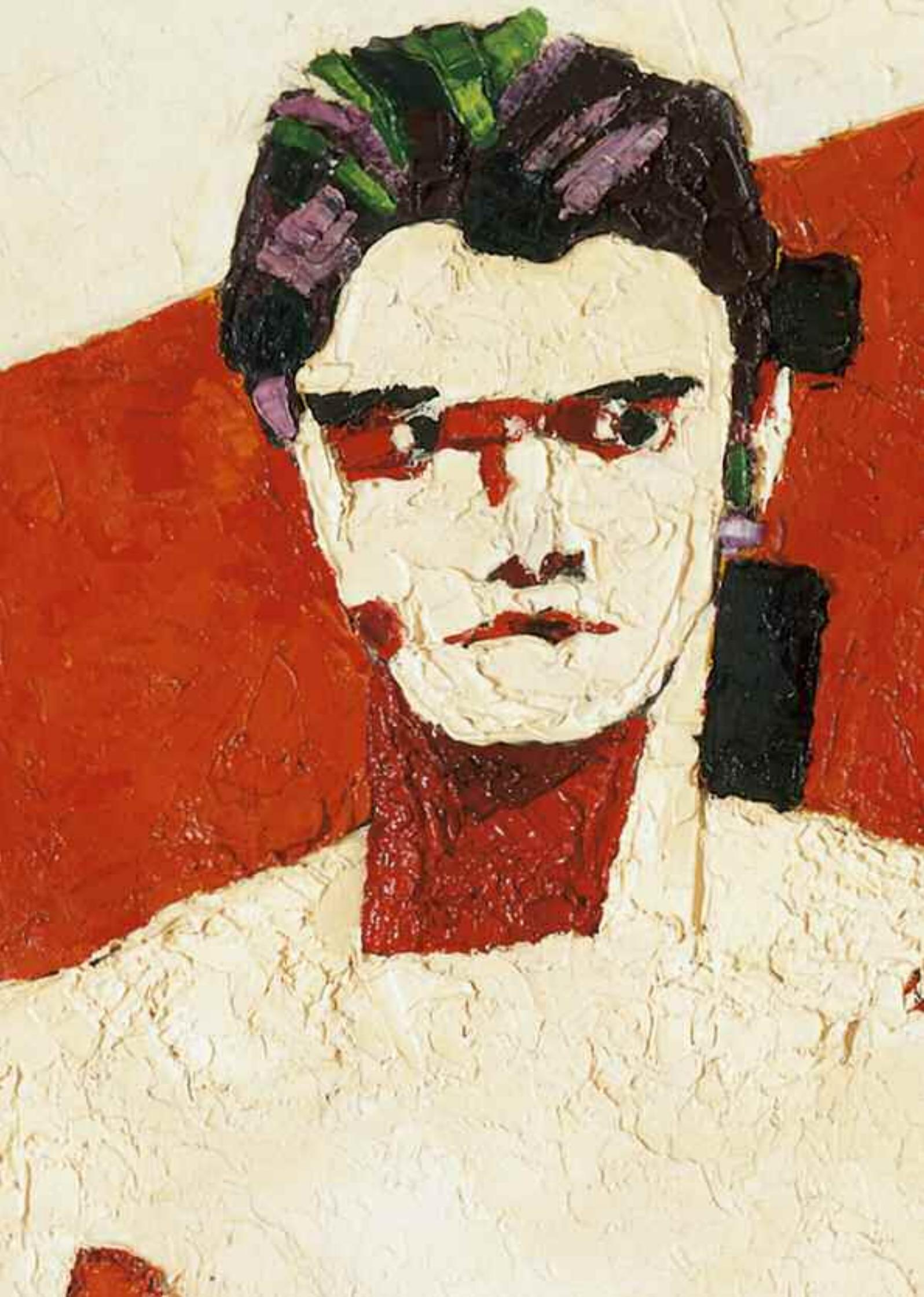












An abstract painting featuring a large, textured orange field. On the left side, there is a vertical strip of dark red paint. In the bottom-left corner, there is a white, heavily textured area that resembles crumpled paper or thick impasto. The overall composition is minimalist and focuses on color and texture.

1971. Dai “Segreti” al mito













Tecnica mista

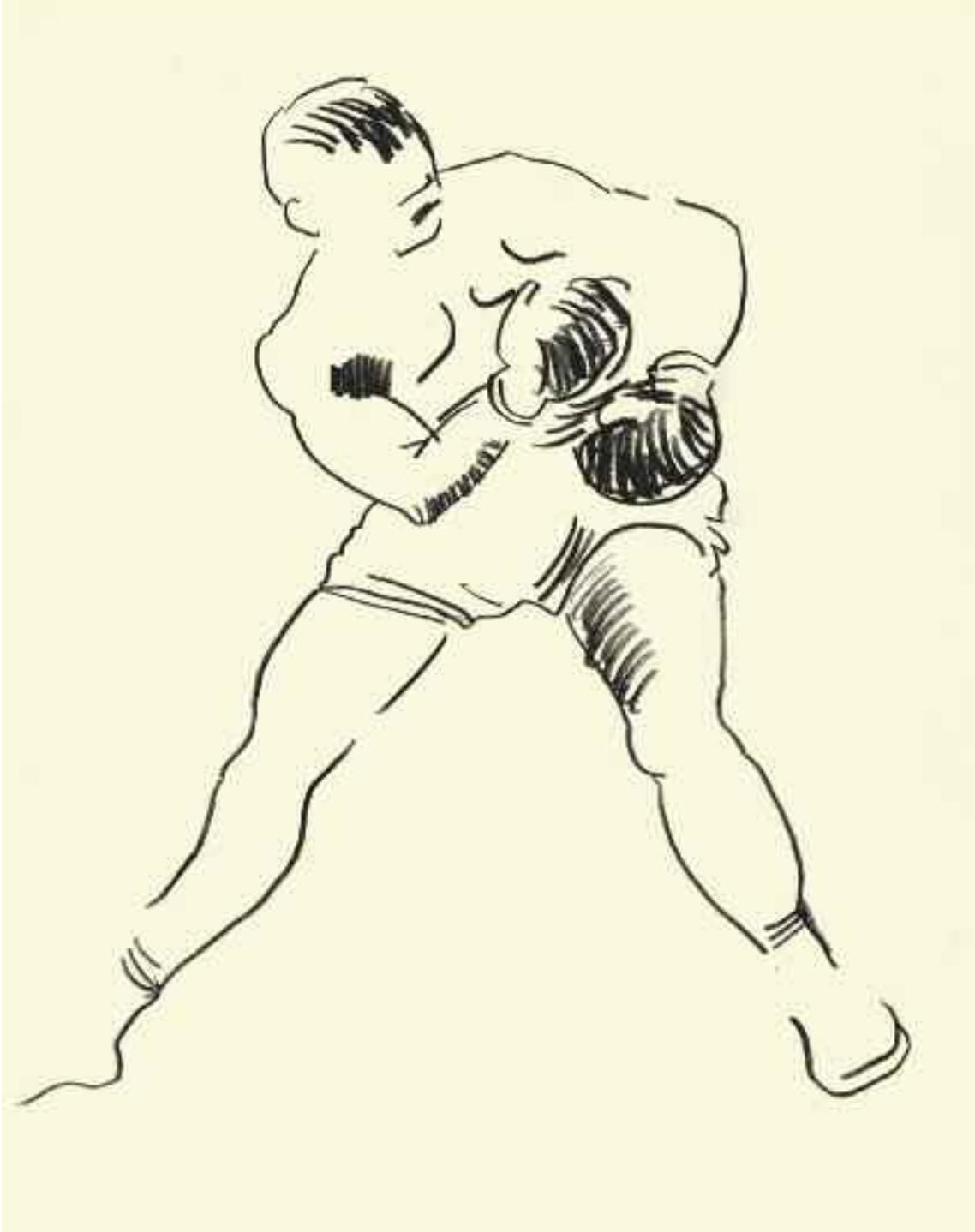


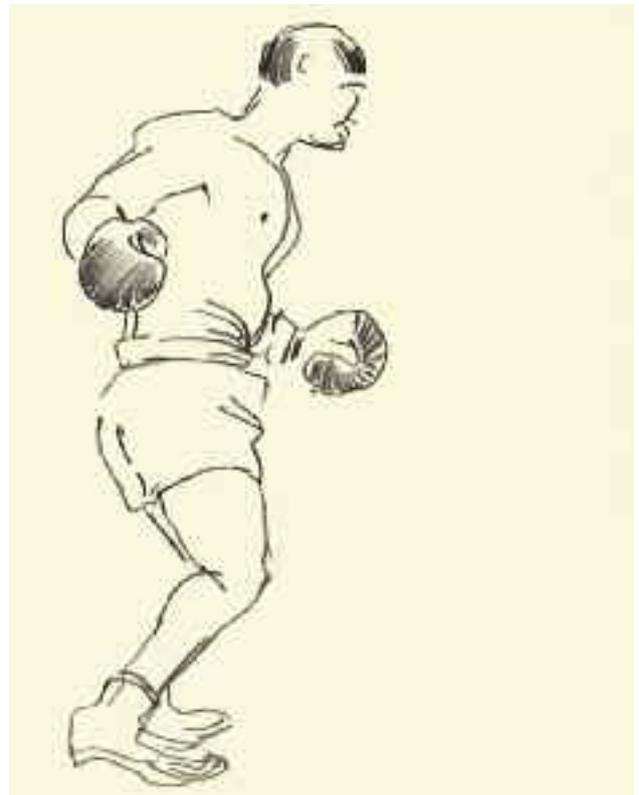
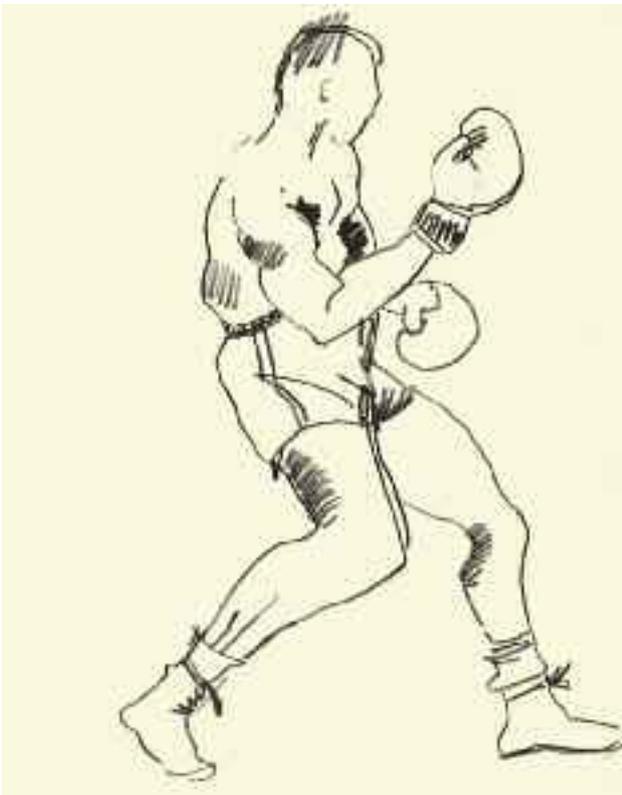
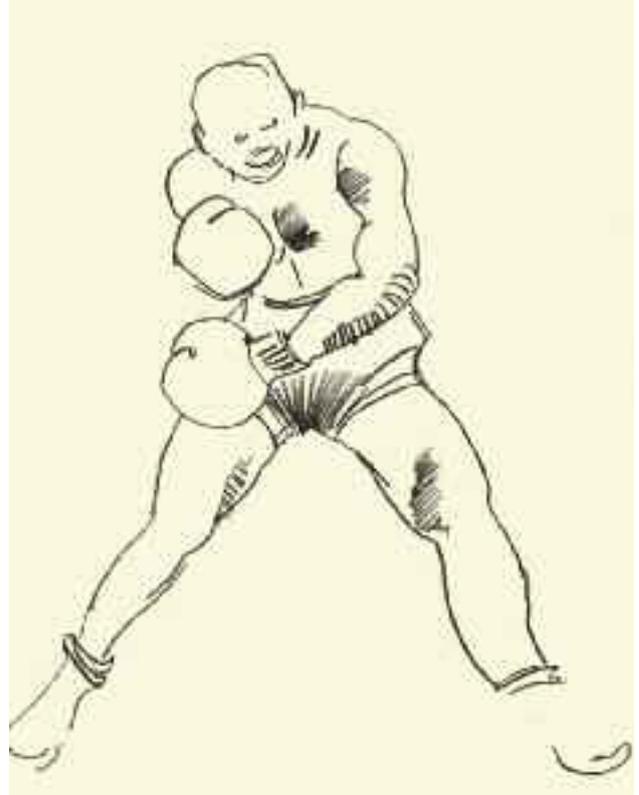


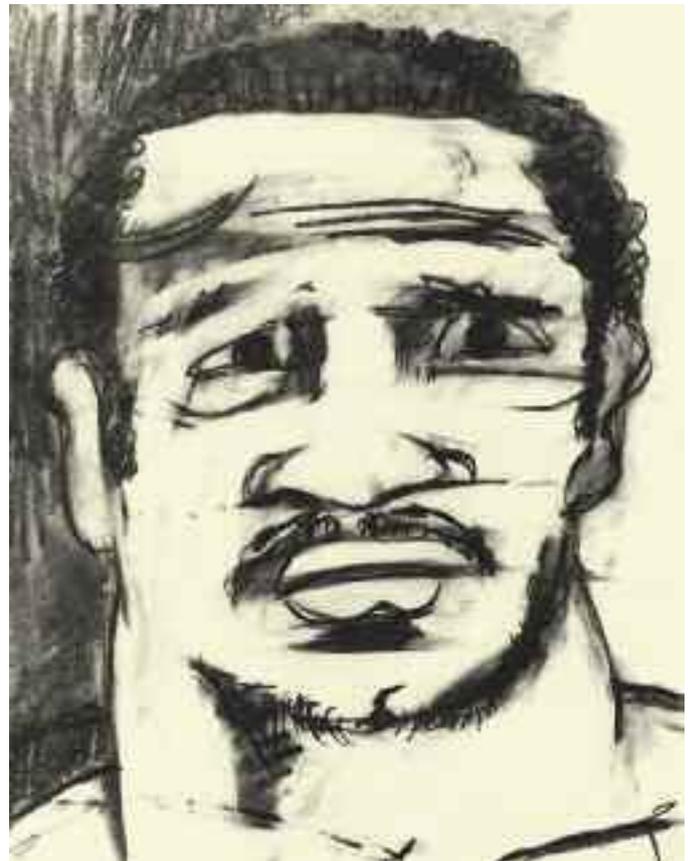




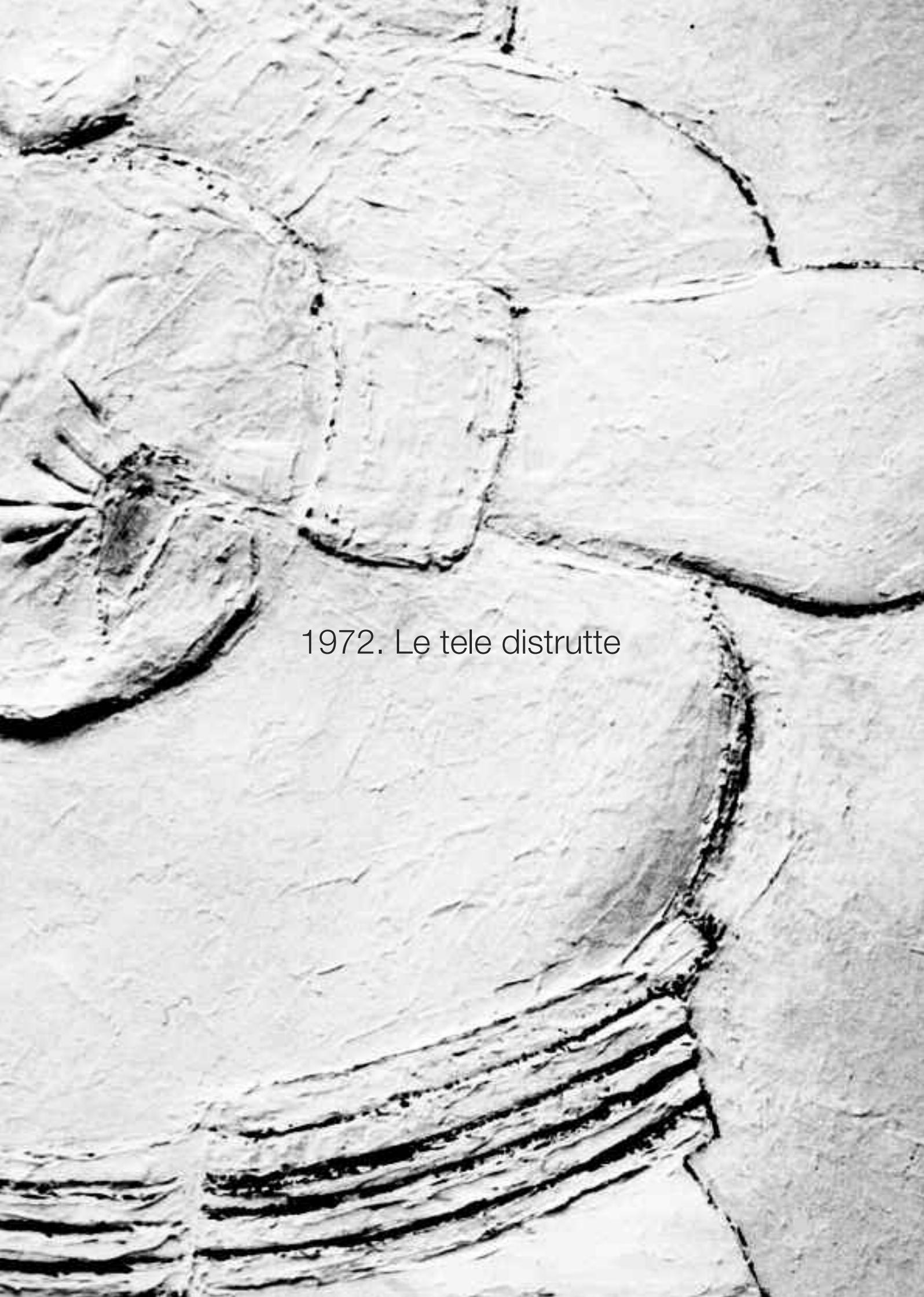




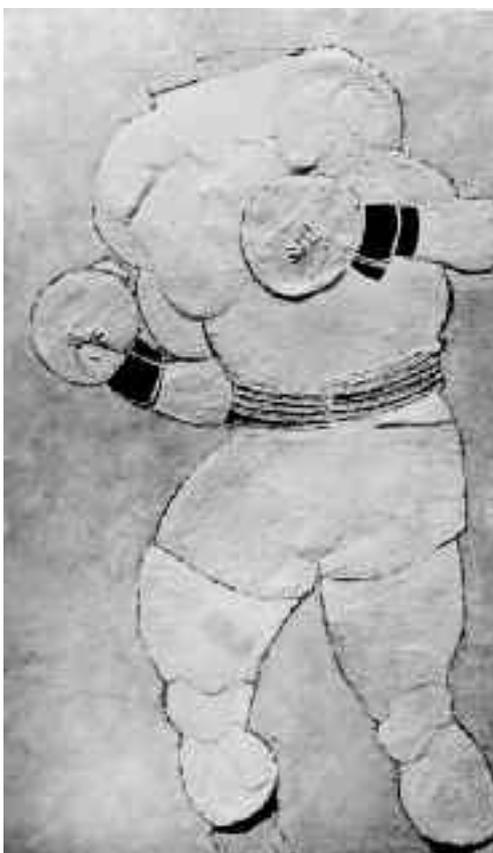




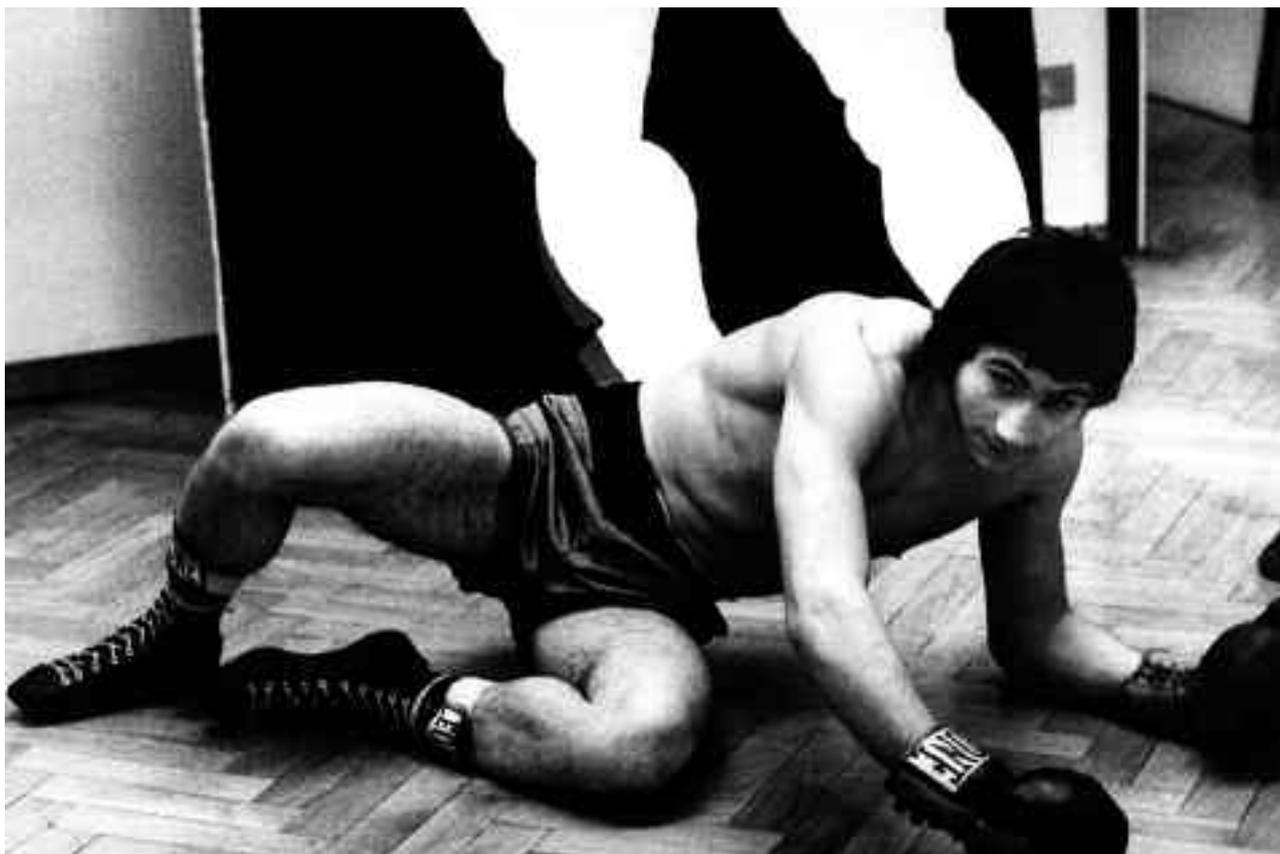




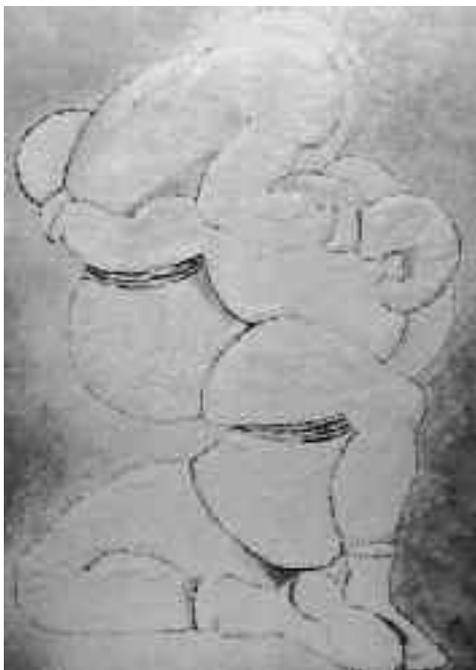
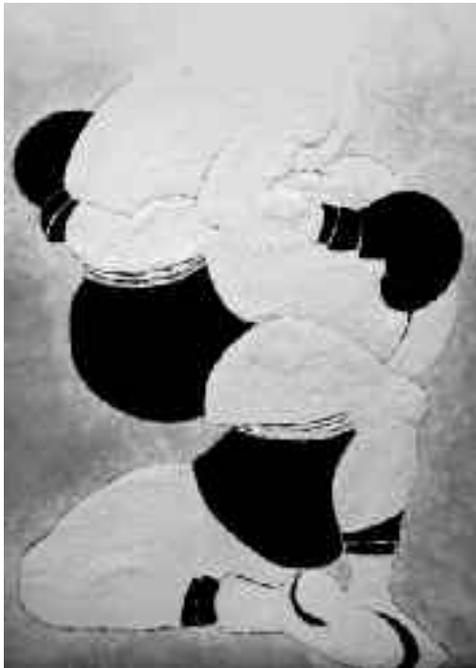
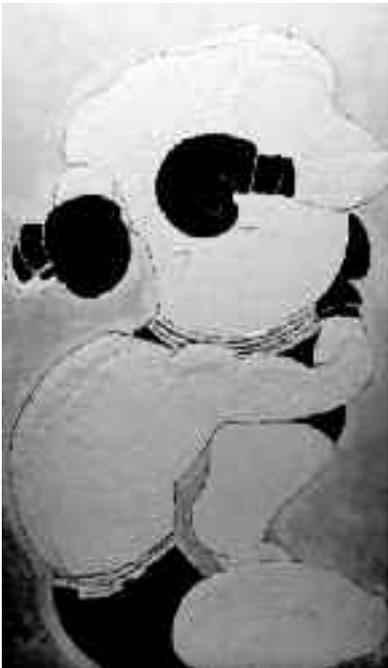
1972. Le tele distrutte



Il dipinto *Pugile acefalo* visibile dietro a Testori e al suo modello, in una foto di Giorgio Soavi, e fotografato in altri tre diversi stadi di avanzamento.



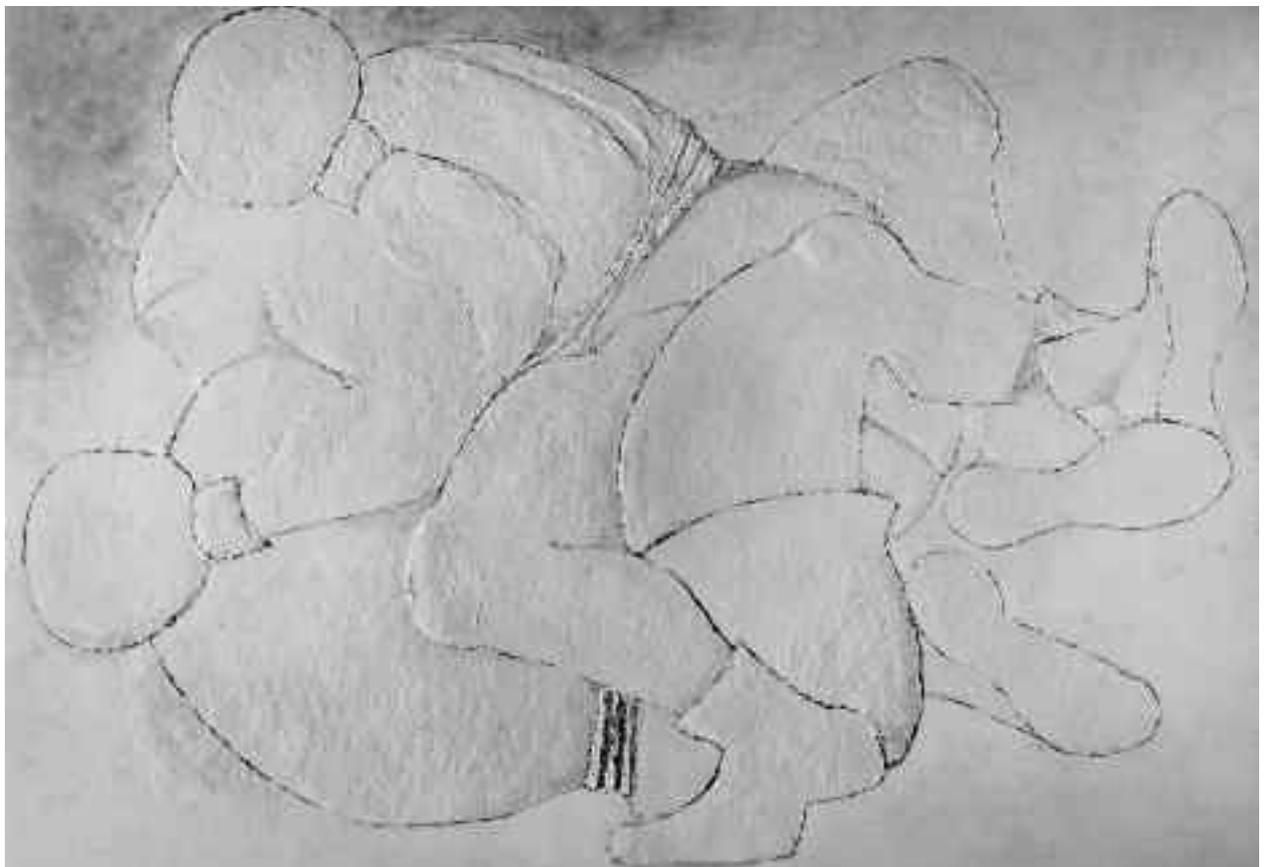
Il modello usato da Testori, in una foto di Giorgio Soavi, e un'immagine del dipinto *K.O. (IV)*.



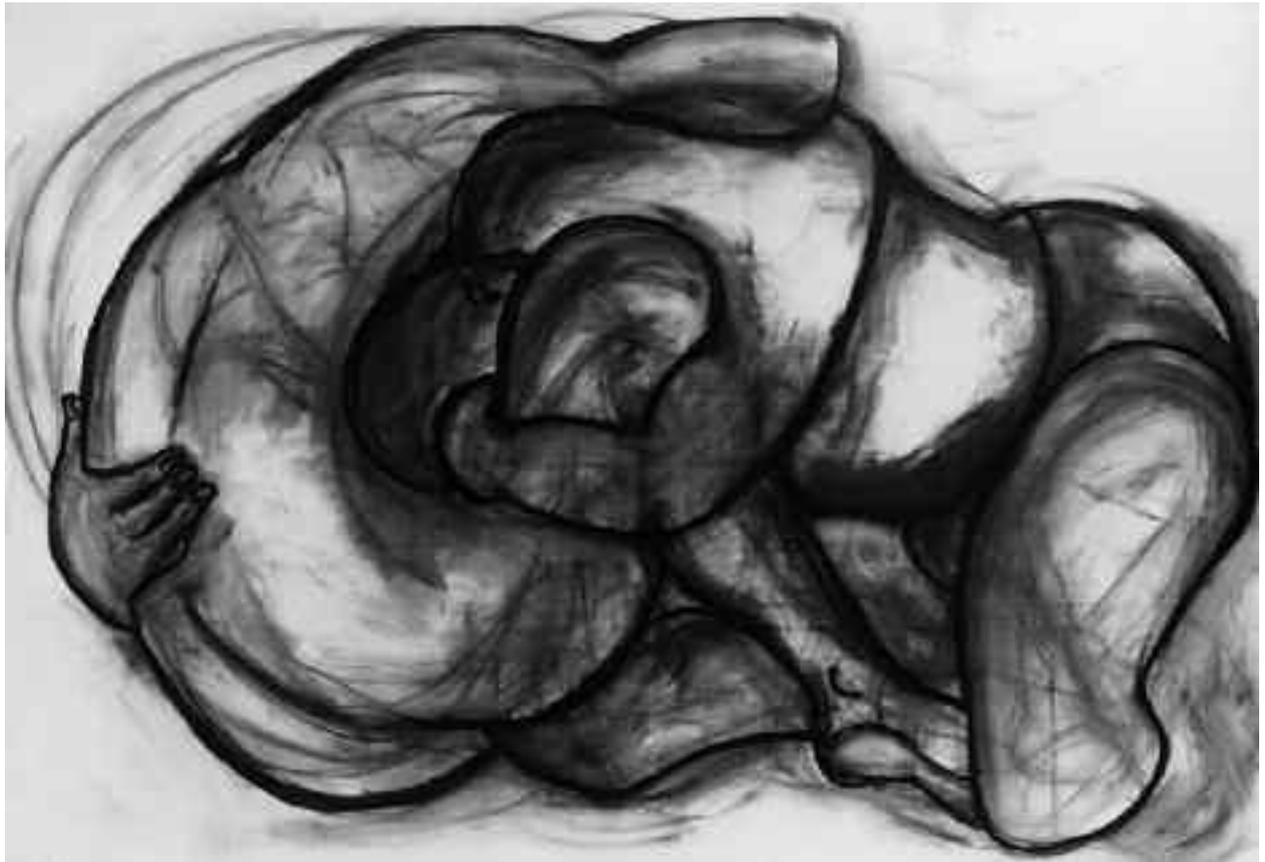
I dipinti *Boxe (I)*, *Boxe (II)* e *Boxe (III)* fotografati in due diversi stadi di avanzamento.



Testimonianza di un terzo stadio di avanzamento per il dipinto *Boxe (I)*, prima della sua distruzione ad opera dello stesso Testori.



Il dipinto *Boxe (IV)*, fotografato in due diversi stadi di avanzamento.



Un'immagine del disegno preparatorio del dipinto *Lottatori*, fatto direttamente sulla tela; sotto il dipinto terminato.



# Didascalie delle opere



## 1969. Dalla parola al colore



*Pugile (I)*,  
olio su tela,  
200 x 120 cm,  
1969. \*3, \*12

*Pugile seduto (II)*,  
olio su tela,  
200 x 120 cm,  
1969. \*3, \*8

*Pugile (III)*,  
olio su tela,  
200 x 120 cm,  
1970. \*3, \*12 \*13

Tutte le opere sono conservate in collezione privata.  
I numeri posti al termine delle didascalie segnalano  
l'esposizione dell'opera nelle relative mostre.  
I titoli delle opere corrispondono a quelli assegnati  
loro da Giovanni Testori nei suoi inventari manoscritti;  
tra parentesi è indicato un eventuale diverso titolo,  
assegnato all'opera nella sua prima pubblicazione.

## Intorno al ring



*Ragazzo che dorme*,  
olio su tela,  
80 x 200 cm,  
1970. \*1, \*6, \*12, \*13



*Ragazzo che si mette  
le calze*, olio su tela,  
200 x 120 cm,  
1970. \*1, \*12



*Ragazzo seduto  
col teschio*, olio su tela,  
220 x 150 cm,  
1970. \*1



*Ragazzo di schiena  
col teschio*, olio su tela,  
220 x 150 cm,  
1970. \*1, \*6, \*7, \*9, \*11

## 1970. I pugilatori



*Pugile (IV) (Pugilatore  
IV)*, olio su tela,  
200 x 120 cm,  
1970. \*1, \*3, \*12, \*13



*Pugile in difesa (V)  
(Pugilatore V)*,  
olio su tela, 200 x 140 cm,  
1970. \*1, \*3, \*12



*Pugile ferito (VI)*,  
olio su tela,  
200 x 110 cm,  
1970. \*3, \*12, \*13



*K.O. (I)*,  
olio su tela,  
200 x 140 cm,  
1970. \*1, \*3, \*12



*K.O. (II) (Boxe I)*,  
olio su tela,  
200 x 130 cm (ciascuno),  
1970. \*2, \*4, \*10, \*12, \*13



## 1971. Dai "Segreti" al mito



*K.O. (III) (K.O. II)*,  
olio su tela,  
200 x 160 cm,  
1971. \*1, \*3, \*12, \*13



*Narciso (II)*,  
olio su tela,  
220 x 130 cm,  
1971. \*1, \*3, \*7, \*11

## Tecnica mista



*Pugile*,  
(Pugile in combattimento I),  
matita e acquerello  
su carta, 64 x 49 cm,  
1970 (?).<sup>\*3, \*12</sup>



*Pugile*,  
(Pugile in combattimento II),  
matita e acquerello  
su carta, 64 x 49 cm,  
1970 (?).<sup>\*3, \*5, \*12</sup>



*Pugile*,  
(Pugile in combattimento III),  
matita e acquerello  
su carta, 64 x 49 cm,  
1970 (?).<sup>\*3, \*12</sup>



*(Pugili in combattimento)*,  
matita su carta,  
29,7 x 21 cm,  
1970 (?).<sup>\*3, \*12</sup>



*(Pugile)*,  
matita su carta,  
38 x 30 cm,  
1970 (?).<sup>\*12</sup>



*(Pugile)*,  
matita su carta,  
38 x 30 cm,  
1970 (?).<sup>\*12</sup>



*(Pugile)*,  
matita su carta,  
38 x 30 cm,  
1970 (?).<sup>\*12</sup>



*(Pugile)*,  
matita su carta,  
38 x 30 cm,  
1970 (?).<sup>\*12</sup>



*(Pugile)*,  
matita su carta,  
38 x 30 cm,  
1970 (?).<sup>\*12</sup>



*(Testa di pugile)*,  
matita e carboncino  
su carta, 33 x 26 cm,  
1970 (?).<sup>\*3, \*12</sup>



*(Testa di pugile)*,  
matita e carboncino  
su carta, 33 x 26 cm,  
1970 (?).<sup>\*3, \*12</sup>

## 1972. Le tele distrutte



*Pugile acefalo*,  
acrilico su tela,  
220 x 130 cm,  
1971-1972.



*K.O. (IV) (K.O. III)*,  
olio e acrilico su tela,  
100 x 130 cm,  
1971-1972.



*Boxe I*,  
acrilico su tela,  
220 x 120 cm,  
1972.



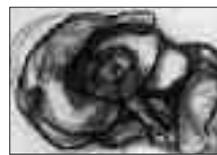
*Boxe II*,  
acrilico su tela,  
220 x 160 cm,  
1972.



*Boxe III*, acrilico su tela, 220 x 130 cm, 1972.



*(Boxe IV)*,  
acrilico su tela,  
100 x 130 cm,  
1972.



*(Lottatori)*,  
acrilico su tela,  
100 x 130 cm,  
1972.



## Mostre in cui erano esposte opere presentate in questo volume:

<sup>\*1</sup> *Giovanni Testori*, Torino, Galleria Galatea, 16 novembre - 18 dicembre 1971.

<sup>\*2</sup> *Giovanni Testori*, Aosta, Tour Fromage, 3 aprile - 27 giugno 1993; Urbino, Palazzo Ducale, sale del Castello, 19 luglio - 5 settembre 1993; Ferrara, Casa Giorgio Cini, 4 dicembre 1993 - 4 gennaio 1994.

<sup>\*3</sup> *Testori a Novate*, Novate Milanese (MI), Casa Testori, 10 maggio - 2 giugno 2003.

<sup>\*4</sup> *Giovanni Testori. Parole e colori*, Cernobbio (CO), Villa Bernasconi, 6 aprile - 29 giugno 2003.

<sup>\*5</sup> *Arte e sport nel '900 italiano*, Roma, Sala delle Capriate del chiostro del Bramante, 30 aprile - 27 giugno 2004.

<sup>\*6</sup> *Giovanni Testori. I Segreti di Milano*, Milano, Palazzo Reale, 28 novembre - 15 febbraio 2004.

<sup>\*7</sup> *Arte e omosessualità. Da Von Gloeden a Pierre et Gilles*, Milano, Palazzo della Ragione, 9 luglio 2007; Firenze, Palazzina Reale, 27 ottobre 2007 - 6 gennaio 2008.

<sup>\*8</sup> *Giovanni Testori. L'opera pittorica*, Saronno (VA), Il Chiostro arte contemporanea, 21 marzo - 30 aprile 2009.

<sup>\*9</sup> *Giovanni Testori. Ritratti inediti. 1970-1972*, Milano, Compagnia del Disegno, 20 gennaio - 26 marzo 2010.

<sup>\*10</sup> *Ritratto di Giovanni Testori*, San Giuliano Milanese (MI), Rocca Brivio, 6 marzo - 5 aprile 2010.

<sup>\*11</sup> *Absolut Testori*, Novate Milanese (MI), Casa Testori, 24 marzo - 19 maggio 2013.

<sup>\*12</sup> *Giovanni Testori. I pugilatori*, Bergamo, Palazzo Credito Bergamasco, 9-31 maggio 2013.

<sup>\*13</sup> *Eroi di materia e colore. I pugili di Giovanni Testori*, Lugano (CH), La Comacina, 9-30 giugno 2013.



---

Largo Porta Nuova, 2 – 24122 Bergamo  
[www.fondazionecreberg.it](http://www.fondazionecreberg.it) – [www.creberg.it](http://www.creberg.it)

Finito di stampare nel mese di aprile 2013  
da *GRAFICA & ARTE* - Bergamo

© Copyright 2013 Credito Bergamasco.  
I diritti di traduzione, riproduzione e  
adattamento totale o parziale, con qualsiasi  
mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.

