



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

FIGURE DELL'ARTISTA

a cura di Eloisa Morra, Giacomo Raccis

giugno 2021

rivista elettronica

<https://elephantandcastle.unibg.it/>

RICCARDO DONATI

Flavio Favelli, piegare il tempo con l'arte e la parola

I. “Questo scritto non è né una lettera né un testo, ma un'opera d'arte”

Sin dalla fine degli anni Novanta Flavio Favelli si è fatto notare come una delle figure di punta del panorama artistico nazionale,¹ tra le più sensibili nel far cortocircuitare il domestico, il privato, con il giro d'orizzonte sociale e storico dell'Italia “post-boom economico e pre-globalizzazione (Settanta-Ottanta)” (Grulli, Lo Pinto 2018: 51). Come rileva Bartolomeo Pietromarchi,

Flavio Favelli è un artista che fonda la sua arte sulla pratica dell'assemblare oggetti trovati, impregnati di una memoria personale o collettiva. Come la memoria l'artista ricomponne frammenti di ricordi deformando, alterando, dislocando il ricordo nel momento in cui viene rievocato e poi assemblandolo in una possibile narrazione. A una memoria lineare s'aggiungono frammenti di altre storie, di altre memorie e compongono una verità fatta di tante verità. Ne risultano opere di grande suggestione dove oggetti di provenienza diversa e distante si ricompongono in una insolita armonia estetica dai molteplici significati (Pietromarchi 2013: 28).

L'attuale direttore del MAXXI Arte e altri critici, tra i quali Alberto Salvadori e Stefano Pezzato, insistono giustamente sulla natura composita e liberamente disfunzionale di un processo creativo che

¹ Per la biografia e per l'opera dell'artista bolognese, ma d'origine toscana, si rimanda al suo sito personale, <https://flaviofavelli.com/>, dove sono reperibili anche numerosi testi d'autore editi e inediti, alcuni dei quali citati qui di seguito (cfr. la *Sitografia* in calce).



Fig. 1
Bar Singapore (2009), pennarelli
 su foulard Emilio Pucci, 86x86 cm,
 foto Dario Lasagni.

mescola brani e schegge di vissuto a manufatti e prodotti industriali, rispondendo a un'unica logica, quella dell'immaginario, svincolata da preoccupazioni di *mimesis* filologica o dalla possibilità d'uso. Una *Mischform*, potremmo dire, dallo statuto incerto, sospesa tra il referato, il caleidoscopio e la sciarada, affidata a un linguaggio "in cui convergono la ricerca formale e un forte fattore emozionale" (Gaglianò 2020a: 26), entro un quadro di progettualità concreta che coniuga razionalità della *praxis* espressiva e libero gioco combinatorio della fantasia e della memoria [Fig. 1]. Interessante risulta a tal proposito la seguente dichiarazione d'artista:

la nostalgia è uno stato d'animo per il quale non c'è rimedio se non cercare di ricreare certi momenti, certe situazioni che possano in qualche modo avvicinarsi a quell'idea, a quel giacimento di immagini che è *passato*. La mia vicenda, nata fra fraintendimenti e manipolazioni (quindi già in un contesto d'arte – cos'è l'arte se non il luogo del fraintendimento e della manipolazione?), mi porta a cercare in qualche modo di rivivere proprio quelle situazioni così dense di immagini sentimentali con forti contraddizioni per cui tento di ricreare ambienti che possano dare un'idea di quei lampi che attraversano nello stesso istante il cuore e la mente (Favelli 2018: 10).

Un discorso analogo vale per i suoi interventi scritti. Favelli è infatti dotato di quel "doppio talento" di cui parlano Michele Cometa e

Danilo Mariscalco (2014):² ogni intervento da lui firmato, che accompagni il catalogo d'una mostra, che si abbinì a un'installazione o che tracci il bilancio d'una residenza d'artista, si presenta a pieno titolo come un gesto creativo. Non sorprende allora la scelta di siglarne alcuni con la perentoria affermazione: "Questo scritto non è né una lettera né un testo, ma un'opera d'arte".³ Il presente saggio affronterà alcune peculiarità della scrittura di Favelli, per poi riflettere sul caso specifico e paradigmatico del recente iconotesto *Bologna la Rossa*. In calce si riproduce un'intervista inedita all'artista.

2. Capitoli d'un romanzo familiare

Gli scritti che Flavio Favelli ha pubblicato su supporti cartacei, o digitali, nel corso degli ultimi vent'anni, pur nella loro varietà – frammentarietà, episodicità, idiosincronicità, anche perché nati da occasioni assai eterogenee – restituiscono un disegno complessivo che, sebbene non possa dirsi unitario, presenta tuttavia caratteri fortemente riconoscibili. Certo non c'è, in lui, o almeno non c'è stato sinora, un impegno di elaborazione e strutturazione organica dei materiali, ma il quadro che esce dall'insieme dei suoi esercizi verbali, nonostante o forse anche in ragione della loro natura multiforme, richiama per più aspetti il modello dell'autobiografia d'artista.

Favelli rifugge infatti dall'intervento programmatico, veicolo promozionale teso a comunicare lo spirito e la poetica della sua attività

2 Sulla doppia natura, di artista-scrittore, di Favelli hanno recentemente convenuto un raffinato studioso dei rapporti tra letteratura e arti visive (Cortellessa 2020) e un attento curatore e critico d'arte, Pietro Gaglianò; per quest'ultimo Favelli è "un artista che nella sua complessità include la parola scritta e la narrazione verbale come forma propria e non ausiliaria, una forma parallela alle opere e strettamente legata a esse ma anche autonoma, godibile senza il bisogno di trovarla descrittiva né funzionale" (Gaglianò 2020b: 87-88). Per un quadro di sintesi e alcuni aggiornati spunti bibliografici sul tema del "doppio talento" si veda perlomeno il fascicolo recentemente curato da Rizzarelli 2021.

3 "Ho sempre amato la scrittura", si legge in un paragrafo online, "sono uno dei pochi artisti della mia generazione che redige articoli d'arte su riviste come Repubblica o Doppio Zero; trovo delle affinità intellettuali e sentimentali più facilmente con gli scrittori che con i curatori..." (Valacchi 2018).

creativa. Lo troviamo invece spesso impegnato a riflettere polemicamente sul ruolo dell'artista nell'attuale contesto socio-politico,⁴ o, ancor più di frequente, a rielaborare il proprio vissuto, a scandagliare traumi legati all'infanzia e alla prima giovinezza. Molti suoi scritti nascono da una sorta di "parlare interno", per parafrasare Tasso, ossia un processo mentale che per un attimo sospende il senso e la funzione della freccia temporale, piegata a una ruminazione diluita e sospesa del proprio mondo interiore.

Il cuore doloroso e mitopoietico delle pagine, come dell'arte, di Favelli è la sua "vicenda emblematica", "questo sancta sanctorum innominabile che è la questione della mia famiglia. Senti che ti dico: io lavoro sulla mia famiglia; beh questo basta e avanza. La famiglia è un dramma, è un mistero" (Favelli 2001: 13). Il nucleo domestico, centro pulsante di immani contese e dei più minuti, ma rivelatori, avvenimenti, assume la forma d'un leviatano hobbesiano, d'una matassa psico-fisica impossibile da sbrogliare, impasto non solo di geni ereditati ma di usi, abitudini, mentalità e "roba", ossia cumulo di oggetti ontologicamente incombenti. Tanto nell'atelier quanto sulla pagina, Favelli fa i conti con un interminabile lascito che trascende il singolo, lo riassorbe e di fatto lo schiaccia sotto il peso della propria totalizzante immanenza.

In particolare c'è un dato traumatico che spezza in due la storia della famiglia, e su cui l'artista torna a più riprese: la malattia mentale del padre, le cui prime avvisaglie iniziano a manifestarsi quando Flavio è ancora un bambino. Manlio Favelli, ferroviere dal temperamento artistico, allude alla propria sofferta condizione di disagio psichico con il termine "la situazione", da cui poi il titolo di uno dei più significativi scritti del figlio, non a caso pubblicato nel volume che ne raccoglie l'insieme dell'opera creativa per gli anni 2005-2013. Ci torneremo. Accanto al padre, in posizione conflittuale rispetto a esso, c'è la madre, Anna Maria Franchini, insegnante, donna colta che per sottrarre il piccolo Flavio alla "situazione" lo porta con sé in

4 Tale riflessione rappresenta certo un elemento tra i più interessanti, e originali, della personalità di Favelli, anche per l'indubbia incisività delle sue prese di posizione, sia rispetto a singoli avvenimenti sia in riferimento al sistema dell'arte in generale. Il tema è vasto e meriterebbe un intervento a sé.

una serie infinita di escursioni e viaggi: "dal quotidiano più triste mi liberavo quelle volte che mia madre mi educava al senso del bello, come diceva lei" (Favelli 2004).⁵ Uno di questi capitali frangenti di educazione estetica è rievocato in *Il mausoleo di Teodorico*, prosa che accompagna un lavoro dedicato al monumento paleocristiano da lui visitato all'età di otto anni:

Fu la prima volta che con consapevolezza vidi un'opera d'arte, oppure la vidi perché quella gita aveva un significato particolare: era la prima di una serie; mia madre voleva dare un'alternativa al nostro quotidiano; la vita era meno triste con l'arte, pensava; era un'evasione dai problemi della mia famiglia. Captavo da qualche parte il vero motivo di queste visite: era legato allo stare lontano, almeno con i pensieri, da casa. L'arte nascondeva ma alla fine dava risalto al dramma familiare. La mia infanzia e la mia adolescenza furono un continuo fuggire, coi viaggi d'arte, da quello che c'era in casa (Favelli 2010).

Nel cerchio più esterno degli affetti, dopo i genitori ecco i nonni materni: la nonna Tosca che gli fa dono dell'appartamento di via Guerrazzi 21 a Bologna dove abitò da bambino, e che poi diventerà il *setting* di alcune sue opere; il nonno Carlo, collezionista di francobolli, antiquariato e monete che in certi anni gli farà da padre (cfr. Favelli 2015). Queste quattro figure, insieme ad altre meno decisive, tornano circolarmente di pagina in pagina, in una sorta di mandala privato. Accanto alle persone, inestricabilmente intrecciate con esse, le città, le case e le cose. Un mondo tutto racchiuso tra due "faglie" geografiche minime: Firenze e Pistoia, città paterne; Bologna dove è cresciuto. E poi: l'Appennino toscano di Pavana per le villeggiature infantili, quello emiliano di Savignano dove attualmente vive. Di fatto una piccola patria ancorata a un pugno di abitazioni-sacrario borghesemente decorate, quasi empori gozzaniani ingombri di *bibelots* e arredi desueti, arcani, a loro modo fascinosi, simboli d'un certo placido conformismo centroitalico che a tutto antepone i valori del

5 E, più di recente, nel frammento *Tempo Petroniano*: "mia madre tentava di educarmi al *sensu del bello* dell'arte vera", ma purtroppo "non faceva che aggravare il suo stato disperato e quello della famiglia" (Favelli 2019: 11). Ad Anna Maria Franchini l'artista ha consacrato il denso scritto *L'eterno ritorno* (cfr. Favelli 2020).



Fig. 2
Nuova Mixage (2021),
 bottiglie su mensola,
 32x98x31 cm, foto Tra-
 pezio-Roveda.

buon gusto e del benessere.

Di questo cerchio domestico Favelli si presenta come il centro e insieme il punto estremo, terminale. Scomparsi i propri cari, infatti, restano gli ambienti, le cose “di famiglia” e le loro risonanze interiori.⁶ Gli spazi dell'infanzia e dell'adolescenza sono luoghi stampati nella retina e noti al tatto fin nei minimi dettagli, paesaggi mentali continuamente ricostruiti, rielaborati, rivisitati negli ambienti via via allestiti in musei e gallerie in Italia e all'estero, oltre che ritualmente commemorati nelle pagine d'autore. Le componenti strutturali degli edifici (pavimenti, porte, soffitti), le finiture, la mobilia e le suppellettili, sono presenze decisive, “custodi di un immaginario che narra incessantemente” (Favelli 2017: 12), in un processo che si colloca a metà strada tra l'eternazione dell'oggetto come pura forma (alla Morandi) e una teatralità funerea, visivo-tattile, celebrazione d'un lutto inestinguibile [Fig. 2]. Un mondo, dunque, congelato nel tempo, una ronda di movenze cicliche entro le circonferenze disegnate dal ricordo e dalla strenua volontà di perpetuarlo. Ricordarsi di qualcosa significa immediatamente ricordarsi di sé, insegna Paul Ricoeur, ed è esattamente quel che capita con Favelli, ogni lavoro, ogni scritto del quale gronda lucida, ma dolente, materia personale.

Per molti aspetti è legittimo, come suggerisce Andrea Cortellessa,

⁶ “le sedie, lampade, bottiglie, insegne luminose che Flavio colleziona e riassume non sono oggetti anonimi ma dettagli di una fotografia, di un gruppo di famiglia in un interno che Flavio cerca di ricostruire rimuovendo i soggetti e focalizzandosi solo sugli elementi che determinano l'ambiente nel quale quei soggetti sono ritratti” (Grulli, Lo Pinto 2018: 53).

associare la figura di Favelli a quella di Michele Mari. Ad entrambi è toccata una *sanguinosa infanzia*, segnata da un tribolato antagonismo genitoriale; sia l'uno sia l'altro hanno patito un'idea castrante e autoritaria di ordine imposta dai dogmi familiari (cfr. Cortellessa 2018: 32). Eppure, nessuno dei due ha scelto di accantonare quella stagione ingrata, di lasciarsela alle spalle. Al contrario: li accomuna il rifiuto del divenire e la sacralizzazione del tempo infantile-giovanile; l'adesione viscerale alle dimore vitali dove gli strati del vissuto si condensano, preservandosi e, a un tempo, ristagnando; la fascinazione per la pratica dell'assemblaggio come figura platonica di una perduta unità originaria (i *puzzle* di *Leggenda privata*, nel caso di Mari) e, in ultima istanza, l'attitudine a porre sé stessi, come scrive Simone Menegoi a proposito di Favelli, sotto il segno della perdita e della commemorazione (Menegoi 2008). E in effetti, al pari dello scrittore milanese, anche l'artista toscano-emiliano si ostina ad assemblare storie di fantasmi: lari ominosi, abitazioni infestate, memorabilia-feticcio formano un repertorio mentale di suggestioni da difendere, custodire ma anche alterare, manipolare, adulterare attraverso un continuo, accanito processo di ri-elaborazione. Nell'uno come nell'altro, il potenziamento della ricerca formale, fino all'ossessione, fino alla maniacalità esibita, è direttamente proporzionale al trauma subito. Ma le pagine di Favelli, colte nel loro insieme, suggeriscono anche un altro apparentamento, quello con l'illustre tradizione dei cosiddetti “libri di famiglia”, della memorialistica, delle *ricordanze*. L'occasione della sua scrittura origina infatti spesso da un dato documentario, nasce dall'archivio privato – *Archivio* è non a caso il titolo di alcuni suoi lavori – tra mitografia segreta e incartamenti bollati, per poi svilupparsi in direzione affabulante e approdare magari dalle parti del romanzo dell'io.

Intendo dire che per molti aspetti la macchina rammemorativa dell'artista, ibrida, composita, ora sbrigliatamente narrativa, ora seccamente referenziale, ricorda da vicino certe pratiche del nostro Medioevo e Rinascimento. Per non citare che un titolo, pensiamo a una pietra angolare della nostra tradizione autobiografico-creativa come la *Vita* di Cellini. Si ricorderà che nel redigere il suo capolavoro letterario, rimasto inedito fino al 1728, il creatore del *Perseo* fece

ampio ricorso alle carte private: dalla mera registrazione anagrafica e sanitaria agli scambi epistolari, dalle ricette mediche ai libri di contabilità, fino ai frammenti di vissuto e ai dettagli meno confesabili, il tutto ravvivato dall'incrocio con le forme più brillanti della narrazione (la cronaca, la novella ecc.). Una pratica, quella del lavoro sull'archivio/d'archivio, che, sulla scorta di alcuni influenti pensatori del secondo Novecento (Derrida, Foucault, tra gli altri), ha conosciuto una nuova fortuna in molti ambiti dell'arte contemporanea internazionale.⁷ Non stupisce allora che le pagine di Favelli abbondino di attestati, fascicoli, pratiche che, interfoliati con epifanie di piccoli o grandi accadimenti, restituiscono momenti esemplari della storia familiare, sia pure mediata da una sola personalità, inquadrata da un'unica visuale. L'artista stesso lo riconosce quando afferma che le "faccende della mia famiglia" formano "una grande opera di immagini fantasmagoriche, dove sono stato un personaggio centrale: figlio unico e da anni tutore di mio padre, poeta e interdetto, forse a *tutelare* e certificare tutta la faccenda, la *Situazione*, come la chiamava lui" (Favelli 2019: 20).

E proprio la *Situazione* costituisce forse il più significativo tra i capitoli del romanzo familiare che Favelli viene via via componendo con i suoi scritti. Il testo è costruito come un incastro di cornici, temporalmente sfalsato su due piani: il presente dell'adulto che rende visita al padre, ormai anziano, in un Centro Socio Sanitario, e il passato del bambino testimone e vittima del dramma incombente. I ricordi d'infanzia sono intervallati da puntuali richiami al circuito privato e testimoniale dell'archivio, nella fattispecie le carte (mediche, legali) relative al padre Manlio. Si legga, ad esempio, questo stralcio:

Mio padre vive in un Centro Socio Sanitario da più di una decina d'anni. Questa volta l'ho trovato stanco, con difficoltà a camminare e curvo.

Si è sorretto a me appena mi ha visto e ha subito addentato un pezzo di pizza che con due pezzi di focaccia era tutto quello che avevo portato e che comunque mi aveva chiesto.

Mangiava avidamente, l'arcata gengivo-dentaria quasi usciva dalla bocca

7 Della ricca bibliografia sull'archivio come medium dal ruolo insieme mnemonico e sociopolitico presso gli artisti visivi contemporanei ci limitiamo a segnalare i contributi di Baldacci 2016, Bénichou 2010, Osthoff 2009.

– come un cane rabbioso – per non sporcarsi di unto ma, come se si fosse scordato che doveva anche camminare, le gambe hanno ceduto, non d'un tratto, ma a poco a poco come se si stessero dolcemente sgonfiando.

[...]

Appeso all'avambraccio, come uno strano animale dinoccolato a un ramo, Manlio Favelli ha continuato ad addentare la preda/focaccia come una bestia feroce o un bambino arrabbiato o come un matto perché mio padre è matto da tanto tempo. Non danno scampo i termini della perizia psichiatrica del 16 gennaio 1976: "soggetto eristico, logorroico, con interpretazioni non adeguate della realtà, soggetto a sindrome fobico-ossessiva con imponenti note ansiose ipocondriache, soggetto a sindrome distimica in fase ipomaniacale, fino alla finale diagnosi di sindrome delirante di tipo schizofrenico e schizofrenia paranoidea".

Spesso mi immergo nella grande quantità di documenti, dichiarazioni, relazioni, certificati del Tribunale, della Magistratura, del Ministero, di avvocati, giudici, medici, psichiatri, tutori e funzionari. Chili di carte in carta velina, intestata, bollata, timbrata, protocolli, ricevute e fotocopie, tante fotocopie in carta chimica, lucida, grigia chiara. E poi tante lettere e cartoline mai partite, viaggiare, tassate, vidimate dal carcere e dal manicomio (Favelli 2013: 58-59).

Siamo, si noti, al crocevia di più scritte: da un lato la narrazione, d'andamento quasi romanzesco, asciutta e insieme vibrante, del presente; dall'altro la ricostruzione dei materiali d'archivio, dove l'esattezza terminologica, aridamente burocratica, risponde a una ferrea volontà di rigore nel trattamento dei materiali, e al contempo è fonte di ulteriore *pathos*, di ancor più urticante struggimento. Altrettanto indicativo risulta il passo che segue, nel quale il ricordo di un traumatico episodio infantile cortocircuita con la rievocazione di un'opera dei primi anni Duemila:

Il 6 febbraio 1978 mio padre si arrampicò al primo piano di Via Guerazzi dove abitavo.

Mi ricordo tutto molto bene. Lo portarono via tre agenti di polizia con le pistole in pugno dopo aver sfondato la porta della mia camera, cercando di mantenere una voce calma e formale:

"Signor Favelli, apra".

Nel 2001 feci una mostra alla Galleria Maze di Torino dove esponevo

tre porte, quella della mia camera da letto, quella della camera di mia madre e quella del salotto che avevo preso dopo che l'appartamento era stato ristrutturato nel 1993. La mostra si chiamava "Archivio". Nessuno le comprò, non mi ricordo nemmeno il prezzo, ammesso che ne avessero uno (Favelli 2013: 60).

Non si dimentichi, del resto, che Manlio si reputava un artista: il "doppio talento" del figlio vale, evidentemente, anche come una forma di risarcimento rispetto ai patimenti del padre.⁸ Da questo punto di vista il gesto creativo, visivo o verbale che sia, è anche un tentativo di ricomporre la perduta unità della famiglia, di compensare il trauma della scissione. Il gesto di combinare oggetti (assemblaggi, collage, installazioni... e orditi di parole) assume un valore risarcitorio – non consolatorio, beninteso: si intenda qui "risarcire" nel senso etimologico, fabbrile, di racconciare, rappazzare.

Un discorso del tutto analogo può applicarsi alla riflessione che l'artista avvia sui traumi sociali, civili, politici, culturali vissuti dal Paese. Nel momento in cui il mondo chiuso, privato degli affetti subisce l'irruzione della storia, ciò che il conformismo della famiglia borghese tendeva a escludere o ignorare l'arte e la pagina si incaricheranno di ri-elaborarlo [Fig. 3]. Il rischio di coltivare "il culto regressivo di un universo domestico isolato e protetto (anche se perduto)" è così evitato tramite il richiamo "alla coscienza civile e alla *pietas* popolare" (Menegoi 2008: 49) [Fig. 4]. Rispetto alla produzione scritta di Favelli, il complesso stratificarsi di privato e collettivo ben si evidenzia nel volume edito da Corraini nel 2019 che interroga, a specchio, la vita dell'artista e diciassette anni di storia di Bologna, e del Paese.

8 "c'è stata sempre l'idea che siamo entrambi artisti", si legge ancora ne *La Situazione*. E poi: "Mio padre ha sempre vissuto come speciale il suo tempo, tutti i suoi momenti: quando si è artisti si vive sempre con un faro acceso addosso, un occhio di un dio dietro le spalle, lo sguardo del mondo che ti segue sempre, una platea seduta e composta sempre attenta. Lo so bene perché ho tutte le sue agendine, le teneva in tasca, scriveva ogni giorno, da artista sapeva che doveva lasciare dei documenti per sé, per l'arte, per il tempo, per la platea. E biglietti, fogli, foglietti, retri di scontrini e ricevute di ristoranti, biglietti del bus, del treno, tutti scritti con data e ora come se ogni momento fosse quello decisivo" (Favelli 2013: 61).



Fig. 3
Palmira (2015), acrilico su muro, 220x240 cm., Via Oristano, Iglesias (CI), (a sinistra).



Fig. 4
Marzabotto (2010), cartello stradale originale con cornice, 155x110 cm, (a destra).

3. Stati d'animo in un contesto di trauma sociale (Bologna la Rossa)

Bologna la rossa è un iconotesto in cui Favelli combina, con sottile abilità, il linguaggio grafico e fotografico con quello verbale, ponendoli tra loro in tensione produttiva, così da creare un'inestricabile rete di risposdenze tra figura e testo, un sapiente quanto viscerale flusso di coscienza verbo-visivo capace di innescare efficaci meccanismi di produzione del senso.⁹ Sei immagini intervallano i quattro scritti introduttivi, rispettivamente intitolati *Serie*; *Tempo Petroniano*; *Bologna la Rossa*; *Via Guerrazzi 21 (40125 Bologna)*; di queste sei immagini tre sono fotografie di documenti provenienti dall'"archivio" familiare – una lettera al padre con busta; una cartolina postale, di nuovo a Manlio; un avviso della banca – tre invece riproducono *objets trouvés*, frammenti d'epoca su cui è intervenuta la penna o la

9 Per un primo approccio ai problemi dell'iconotesto si vedano almeno Cometa, Coglitore 2016 e Carrara 2020.

matita d'artista: un manifesto; la pubblicità di un garage; una pubblicazione a carattere religioso. Nelle pagine che seguono il gioco delle parti si rovescia: le parole hanno la funzione, ancillare ma comunque decisiva, di illustrare le fotografie documentarie inserite per scandire le varie sezioni, o "stazioni" – perché *Bologna la Rossa* è anche, volendo, una sorta di laica via crucis – che compongono il libro. Ogni foto richiama un diverso fatto violento che ha coinvolto la città emiliana in un arco di diciassette anni, dal 1974 al 1991, fungendo da testo-soglia introduttivo di una o più opere grafiche di Favelli.

Siamo dunque di fronte, viene da chiedersi, a un libro-reportage, a una riflessione "a tema"? L'artista si affida alla dimensione verbo-visiva per restituire didascalicamente la storia della sua città, e insieme tentare un suggestivo resoconto di uno spaccato della storia patria? La risposta è no: *Bologna la Rossa* ha altre mire e ben più complessi esiti. Già l'aggettivo del titolo, visivamente enfatizzato dall'incendio cromatico della copertina, testimonia dell'apertura polisemica del libro. Il richiamo più immediato, ovvio, è al sangue, se ogni sezione/"stazione" si riferisce a un diverso fatto di sangue avvenuto nella città emiliana o nei suoi paraggi, come esplicitato dal laico salmodiare della prosa *Serie*:

La Strage dell'Italicus del 4 agosto 1974, l'uccisione di Francesco Lorusso l'11 marzo 1977, l'incidente di Murazze di Vado il 15 aprile 1978, la Strage di Ustica del 27 giugno 1980,¹⁰ la Strage della stazione di Bologna del 2 agosto 1980, la Strage del Rapido 904 il 23 dicembre 1984, la Strage del Salvemini il 6 dicembre 1990, la Strage del Pilastro il 4 gennaio 1991 e la Strage dell'Armeria di via Volturmo il 2 maggio 1991. Tutti questi sono entrati in modo differente, un giorno, nel mio quotidiano, a Bologna; ho ricordi precisi di dove ero, cosa facevo e a volte cosa pensavo. Le immagini sono quasi più nitide con le tragedie e in fondo mi hanno fatto vedere meglio; i Settanta e gli Ottanta sono l'origine di molte cose, come se costituissero una mitologia che supporta la mia civiltà (Favelli 2019: 7).

10 I lavori ispirati a Ustica del progetto *Itavia Aerolinee* e *Itavia Store* (2006) sono documentati dal volumetto *Che cosa volete sapere?* (2013), pubblicato dall'"Associazione Parenti delle Vittime della Strage di Ustica" e accompagnato da nove poesie di Gregorio Scalise risalenti agli anni Novanta.

Il triste elenco delle violenze e delle tragedie forma una sequenza impressionante di biografemi della città felsinea, sufficiente a farne il crocevia dei più tragici e irrisolti nodi della coscienza nazionale secondo-novecentesca. Se si intende tornare a quegli anni cruenti, sembra dire Favelli, occorre farlo, letteralmente, con il sangue agli occhi.

Ma Bologna è "rossa" anche perché questo è (stato) il colore dominante della sua storia secolare: "Bologna arrogante e papale, Bologna la Rossa e fetale" cantava Francesco Guccini nel 1981, condensando in un verso orecchiabile sia la diffusa tendenza a un certo ripiegamento, a una certa provinciale diffidenza (che Favelli rivede anche nel proprio contesto domestico), sia la lunga appartenenza della città "porporata" allo Stato della Chiesa, sia ancora la sua radicata tradizione comunista. Inoltre, sull'infuocata copertina, campeggia una casereccia stella nera a cinque punte, per ogni italiano asimmetrico e inconfondibile simbolo della lotta armata brigatista. Infine, il rosso è il colore del sangue inteso nel senso corrente di "legami di sangue": Bologna, si è detto, è la città in cui Favelli è cresciuto, il luogo in cui si consuma una parte consistente della "situazione". Le pagine ad alta temperatura emotiva che introducono il volume intrecciano i fatti di cronaca con la *mise à nu* delle tormentate vicende familiari, peraltro aggravate dalla scomparsa del padre, avvenuta proprio nel 2019 (tre anni prima era scomparsa Anna Maria Franchini, la madre).

Quando poi ci si imbatte nelle opere, nei quarantanove disegni quasi tutti eseguiti con matite colorate, ecco che le tracce materiali di un recente passato mediale e iconografico – locandine, stralci di giornale, biglietti, banconote, pubblicità, riviste, insegne, scampoli di oggetti – spesso colte per frammenti, da angolature eccentriche, e combinate a partire dal libero gioco dell'impulso rammemorante, confermano una ficcante, anche irriverente ma mai semplicistica poetica del trauma. [Fig. 5] Pagina dopo pagina l'artista ci squaderna davanti un vero e proprio atlante di rovine, scarti, poveri resti di un mondo che, avrebbe detto Andrea Zanzotto, viene su da remote zone psichiche ed esce alla luce con uno squarcio, una fessura, una crepa. Non a caso un vetro mandato accidentalmente in frantumi dalla madre è l'immagine posta in clausola della prosa *Via Guerrazzi*



Fig. 5
Francesco Vive (2019), matite colorate su cartoncino, 29,7x21 cm.

21 (40125 Bologna) (cfr. Favelli 2019: 20-21): significativo episodio domestico, e insieme allusione a quel frantumarsi della coscienza collettiva che furono i decenni delle stragi. Il risultato è forse il solo tipo di montaggio che a un artista di siffatta indole paia onesto praticare: quello che prevede l'interpolazione della marea storica con i prodotti del proprio intimo flusso psico-coscienziale. Questo è il solo realismo possibile, per Favelli: la restituzione consapevolmente formalizzata di un dato punto di vista nel mondo, non importa quanto idiosincratico e allucinato.

Tra schegge mnestiche del privato e lampi di memoria collettiva non si dà in effetti alcuna soluzione di continuità. Consapevole di quanto sia vicina e tremenda la forza del passato, la mano dell'artista scombina suggestioni vintage, pungola la fascinazione feticistica per i prodotti di massa d'antan, proietta un ribollente magma di icone ip-nagogiche, sconnesse ma oscuramente correlate, lasciandole libere di agire: insomma disseziona, cannibalizza e a suo modo ri-canonizza (magari per via di dissacrazione) un immaginario epocale tumultuoso e abbagliante. Un procedimento di ostentata artificiosità che non mira a illustrare il tempo che fu, né tantomeno a spiegarlo, quanto semmai a farci i conti, a rimetterlo in discussione e, per quella via, a costringere se stesso (e noi) a un continuo lavoro di destabilizzazione e riposizionamento dei piani percettivo, intellettuale, politico. Le peculiarità stilistiche dei disegni riprodotti in *Bologna la Rossa* mi

pare confermino tale lettura: un'opzione figurativa volutamente a bassa fedeltà, che rovescia gli strati psichici e li restituisce in forma leggermente alterata, opaca e dissonante, tra sfasature del tratto (ben lo si vede nella ricercata distorsione delle linee) e accanita saturazione cromatica. Le immagini così comuni di loghi, targhe, insegne, ostentatamente sgranate e desublimite, paiono subire una qualche minaccia di disfacimento, e addirittura possono suscitare il sospetto, in filigrana, di una trama orrorifica, segretamente autosacrificale: ipotesi che ci riporta, di nuovo, al nome di Mari.

Non mancano anche in tal senso precise rispondenze tra i linguaggi plastico e verbale. La scrittura di Favelli, come attesta anche l'intervista che segue, è un'indagine intorno alla forma, "un decoro privo di virtù calligrafiche". Si colloca a metà strada tra il resoconto e l'esperienza metafisica, o onirica,¹¹ si affida a un gioco minuzioso ma libero di incastri logico-sintattici e di tonalità, con escursioni dal registro drammatico al giocoso, al sarcastico (esemplare in tal senso la prosa *Divano*: Favelli 2005). Spiazzante, provocatoria, ma accuratamente selezionata, la sua lingua attinge volentieri a strati del parlato dismessi o inassimilabili dalla logica dell'iperconsumo, ricombinando e ri-elaborando elementi ormai ridotti allo stato di scorie, detriti, vuoi perché comunemente giudicati troppo aulici, desueti e specialistici, vuoi perché desunti dalla zona poco nobile del *lessico familiare*. Certe reminiscenze dialettali, di matrice toscano-emiliana, svolgono nei suoi scritti la stessa funzione assolta dai ricordi personali e dalle carte dell'archivio di famiglia: ancorano la pagina a un mondo e a un'epoca che non smette di riaffiorare, di imperversare nel presente.

Forse il fascino dell'opera di Favelli dipende da questo: dalla volontà di rifiutare i miti ultimativi del nostro tempo, quel parlare al perfetto di chi tira a lucido la scintillante carrozzeria d'un seducente teorema per fare del passato qualcosa di definitivo, di definito. Forse il dato più significativo del suo lavoro, *per verba* o visuale che sia, consiste nell'accanimento con cui si ostina a tentare di piegare il tempo, a

11 Su quest'ultimo punto ha insistito l'arguta penna di Tiziano Scarpa, leggendo un'opera di Favelli, il negozio-mostra *Univers*, alla luce della bi-logica di Matte-Blanco (cfr. Scarpa 2018: 16).

considerare l'allucinata fantasmaticità del *passé revenant* come legge ultima dell'esistenza, a scegliere il montaggio come metodo privilegiato di creazione, affidandosi in ultima istanza a una sola regola etica: riaccompagnare le immagini verso la loro sorgente, che giace ancora e sempre laggiù, sfuocata e mezzo inabissata nell'oscuro groviglio della psiche.

Scrittura come forma. Cinque domande a Flavio Favelli

RD Alcuni dei suoi interventi si concludono con la frase "Questo scritto non è né una lettera né un testo, ma un'opera d'arte". Può chiarire l'intento di tale affermazione, e in che misura la scrittura si colloca per lei allo stesso livello dell'operazione artistica?

FF Per un periodo, e a volte, ho messo questa dicitura alla fine del testo che mandavo a riviste e media vari. Poi è successo che "quelli dell'editing" non erano tanto contenti, perché dovevano formattare e "confezionare" il testo per i lettori, quindi non potevano cambiare l'opera e allora lasciai perdere, ma è rimasta questa specie di dichiarazione che a volte continua, nonostante la volontà "regolatrice" dei destinatari. Volevo così affermare che in certi scritti si vengono a creare dei meccanismi per cui vivo una specie di stato del tutto simile a quando sono davanti all'opera, mentre la sto pensando, vedendo e facendo. I pensieri, le immagini, le tensioni e i desideri, una specie di "trance-concettuale", si accavallano allo stesso modo come quando scrivo di certe cose. Ho scritto molti testi per l'edizione di Bologna de "La Repubblica" in vari anni e spesso le persone mi dicevano che non si capiva "da che parte stavo" oppure non si capiva bene quello che volevo dire. Ma non è questa anche una caratteristica dell'operazione artistica?

RD Storia privata, immaginario collettivo e archivio si alimentano a vicenda nelle sue opere, ma anche nelle sue pagine.

Quale rapporto tra gli *objets trouvés* a partire dai quali realizza alcuni dei suoi lavori e i materiali verbali dei suoi componimenti? E quale rapporto tra architetture/strutture oggettuali e architetture verbali? Esiste un'analogia di metodo?

FF Fin dall'inizio è sempre stato tutto molto spontaneo. Ricordo che dal 1998 fino ai primi anni del 2000 eseguivo una serie di incisioni-graffiature su lavagna o specchio (*Cardioscritture*) che abbandonai per il loro immaginario troppo arcaico-archeologico, anche se a volte erano su fondi specchianti fucsia. In particolare ricopiai un lungo testo su un pilastro che feci ricoprire di ardesia; divenne una specie di "Stele di Rosetta"; ricordo che lasciai una riga vuota, come

una specie di errore, un inceppamento dell'incisione, perché ero sul ponteggio quando mi diedero la notizia dell'attentato alle Torri Gemelle di New York, l'11 settembre 2001. Questo testo raccoglieva un mio scritto di ricordi d'infanzia e poi anche uno scritto di mia madre, una specie di breve riassunto della sua vita. Quindi ho messo subito all'inizio della mia pratica artistica la scrittura come forma, come se fosse un decoro privo di virtù calligrafiche, in relazione con le opere. Successivamente ho compreso che gli oggetti che stazionavano da tempo nel mio immaginario potevano essere elevati essi stessi a prendere parte all'opera, erano troppo potenti ed anche ingombranti. Nel 2003 presentai a Torino in una galleria la mostra "La mia casa è la mia mente" e misi un testo all'entrata, una specie di dichiarazione poetica e fu la prima volta che feci questa operazione. Pensando a recenti composizioni di ritagli di vecchi cartelli di latta che reclamizzavano i gelati, il motivo della loro assunzione a costituire un'opera risiede nella forza che hanno questi oggetti, sia dal punto di vista autobiografico, sia direi sociale. Per cui scrivere attorno a questo nuovo assemblaggio, di mia nonna che mangia un cornetto (ed era lecito solo d'estate al mare, il mare dove andava il Duce, Riccione) diventa un'ulteriore traccia per comprendere l'opera. La nonna di famiglia borghese, sotto la tenda a righe, in spiaggia, con una vestaglia "larga da mare" e gli orecchini di famiglia, pendenti in oro bianco e smeraldi, era essa stessa una composizione visiva complessa, che narrava la mia storia, quella della mia famiglia, ma anche quella del Belpaese e forse dell'Occidente.

RD Nel momento in cui appaiono in volumi di settore come cataloghi, antologiche ecc., quale circuito, o cortocircuito, istituiscono i suoi scritti con le opere cui vengono accostati? C'è chi, nel mondo dell'arte contemporanea, ha avvertito la letterarietà della sua scrittura come un limite (magari commerciale)?

FF Devo dire che c'è poca attenzione, i miei scritti hanno avuto poca rilevanza. Giusto coi critici Antonio Grulli e Davide Ferri c'è stato uno scambio e collaborazione, culminata nel festival Sentimiento Nuevo nel 2011 al MAMbo di Bologna e con quest'ultimo stiamo iniziando a raccogliere dei miei testi per un prossimo libro.

Devo dire che ho avvertito una cosa diversa: quando ho cercato di presentare il mio libro d'artista *Bologna la Rossa* in luoghi diversi dall'arte, dove di solito si presentano libri, ho avvertito difficoltà e diffidenza: il libro "bollato" come d'arte è visto come sempre un po' "difficile" e a rischio "noia"; si pensa subito all'arte concettuale, ad un pubblico ristretto. Ho notato che in molte presentazioni e inaugurazioni di mostre e di luoghi d'arte le persone dell'istituzione auspicano un ritorno all'arte "totale", un modello leonardiano (che in sostanza vuole dire che capiscono poco l'arte "contemporanea", comprendono che non porta nemmeno voti, anzi è lontana dal consenso, e mirano all'arte riconosciuta da tutti, il Rinascimento...). Ed è interessante che proprio quando cerco di "sconfinare" percepisco diffidenza. È proprio la figura dell'artista visivo che viene poco compresa e vista solo in relazione alla mostra in galleria e al museo.

RD *Bologna la Rossa* è il suo primo iconotesto, ossia la sua prima opera, almeno ad alta tiratura, concepita come spazio di totale interazione creativa tra testo e immagine. Rappresenta nelle sue intenzioni un unicum o immagina invece di voler continuare a sperimentare in tal senso?

FF Credo che sia una mia pratica generale; ho in mente un libro su una mia serie di "bottiglie" (Gran Bar e Nuova Mixage) e anche in questo caso vedrei degli scritti. Ma anche molte mie opere contengono parole e scritte ed è come se in qualche modo un po' esaurissero questa esigenza. Penso agli ultimi murali dove le scritte sono decisive.

RD Può dirci qualcosa sui libri d'artista che ha realizzato?

FF Il primo è stato *Miopia*, autoprodotta, del 1998, con fotografie scattate in interni ed esterni come se fossi senza occhiali correttivi, come se vedessi con la mia miopia (del 1998): quindi le foto erano sfuocate e a lato c'erano delle brevi frasi, quasi sentenze.

Me ne sono rimaste 2 copie, non ricordo il numero di copie realizzate, non le numerai, già allora trovavo banale e scontato la tipica pratica del mondo dell'arte di numerare per farne un'edizione limitata col solo scopo di aumentare il valore dell'oggetto un giorno. I



Figg. 6, 7

Cose Afgane (Oro) (2019), autoprodotta, Courtesy Francesca Minini, Milano.

libretti (23x15 cm., copertina grigia in cartoncino opaco senza nessuna scritta, direi con un aspetto funereo) erano sigillati dalla parte dell'apertura con un nastro telato nero applicato da me, manualmente, in modo che per aprirlo la copertina e il retro avrebbero avuto delle strappature.

Oltre a *Bologna la Rossa*, sempre nel 2019 ho autoprodotta due esemplari unici, *Cose Afgane*, in due formati [Figg. 6, 7]. Sono costituiti dalle pagine che ho staccato da cataloghi non monografici di mostre collettive a cui ho partecipato e visto che i cataloghi sono tutti di formato diversi (ne ho presi 94) ho tagliato le pagine con le mie opere e coperto di inchiostro nero altre immagini di altre opere non mie (capitava che in certe pagine il verso avesse foto di altri artisti) e ho ricomposto due nuovi libri monografici.

BIBLIOGRAFIA

- BALDACCI C. (2016), *Archivi impossibili: un'ossessione dell'arte contemporanea*, Johan&Levi, Monza.
- BÉNICHOU A. (2010) (a cura di), *Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, Presses du Réel, Dijon.
- CARRARA G. (2020), *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto*, Mimesis, Milano-Udine, pp. 27-55.
- COMETA M., MARISCALCO D. (2014), *Al di là dei limiti della rappresentazione: letteratura e cultura visuale*, Quodlibet, Macerata.
- Id., COGLITORE R. (2016), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Quodlibet, Macerata.
- CORTELLESSA A. (2018), "Overlook UNIVERS", in FAVELLI F., *UNIVERS. Un negozio metafisico*, Magonza, Arezzo, pp. 29-37.
- FAVELLI F. (2001), *Archivio: Oratorio di San Ludovico Venezia, Settembre 2000, Maze Art Gallery, Torino, gennaio-febbraio 2001*, s.l., s.n.
- Id. (2004), "La mia casa dov'è?", in Id., FAGEN G., *La mia casa dov'è? Where is my home? Benim evim neresi?*, Nuova Icona-Italian Cultural Institute, London, s.n.p.
- Id. (2005), "Divano", in Id., *Flavio Favelli: vestibolo d'aspetto*, Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, Prato, pp. 36-37.
- Id. (2010), "Mausoleo di Teodorico" in Id., *La Rotonda*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, p. 18.
- Id. (2013), "La situazione", in Id., *Flavio Favelli*, a cura di A. Salvadori, Mousse Publishing, Milano, pp. 57-62.
- Id. (2017), "Senso 80", in Id., *Senso 80. Albergo diurno Venezia-Milano*, FAI, Venezia-Milano, pp. 11-15.
- Id. (2018), "UNIVERS. Un negozio metafisico", in Id., *UNIVERS. Un negozio metafisico*, Magonza, Arezzo, pp. 9-11.
- Id. (2019), *Bologna la Rossa*, Corraini, Mantova.
- GAGLIANÒ P. (2020a), "Lessico familiare", in FAVELLI F., *Profondo Oro*, a cura di P. Gaglianò, Gli Ori, Pistoia, pp. 12-42.
- Id. (2020b), "Alcune parole di Flavio Favelli", in FAVELLI F., *Profondo*

Oro, a cura di P. Gaglianò, Gli Ori, Pistoia, pp. 86-89 (disponibile anche online sul sito culturale *Antinomie. Scritture e immagini*: <https://antinomie.it/index.php/2020/10/10/alcune-parole-di-flavio-favelli/>, ultima consultazione il 25 maggio 2021).

GRULLI A., LO PINTO L. (2018), "Un dialogo fintamente comune tra AG e LLP su FF", in FAVELLI F., *UNIVERS. Un negozio metafisico*, Magonza, Arezzo, pp. 39-53.

MENEGOI S. (2008), "Stanze private e sale pubbliche", in *Archeologia del presente. Paola De Pietri, Flavio Favelli, Davide Rivalta*, a cura di Sergio Risaliti, Electa, Milano, pp. 47-49.

OSTHOFF S. (2009), *Performing the Archive: The Transformation of the Archive in Contemporary Art from Repository of Documents to Art Medium*, Atropos, New York-Dresden.

PIETROMARCHI B. (2013), "A futura memoria (se la memoria ha un futuro)", in SCALISE G., *Che cosa volete sapere? Poesie di Gregorio Scalise*, opere di Flavio Favelli, Corraini, Mantova, pp. 28-29 (precedentemente apparso sulla rivista *Reset*, 121, settembre-ottobre 2010).

RIZZARELLI G. (2021), "Doppio talento e doppia creatività. Scrittori artisti e artisti scrittori italiani dal XVI al XXI secolo", in *Letteratura & Arte*, volume monografico a c. di G. Rizzarelli, 18, 2020.

SCARPA T. (2018), "Perché accontentarsi di essere vivi, quando si può essere anche morti?", in FAVELLI F., *UNIVERS. Un negozio metafisico*, Magonza, Arezzo, pp. 13-18.

SITOGRAFIA

CORTELLESSA A. (2020), "Flavio Favelli, brividi d'aura", in *Antinomie. Scritture e immagini* il 10/10/2020; reperibile online alla pagina <https://antinomie.it/index.php/2020/10/10/flavio-favelli-brividi-daura/>, ultima consultazione: 25 maggio 2021.

FAVELLI F. (2015), "Arte e Buon Gusto", in *Flavio Favelli*, <https://flaviofavelli.com/2016/01/07/arte-e-buon-gusto-2015/>, ultima consultazione: 25 maggio 2021.

Id. (2020), "L'eterno ritorno", in *Antinomie. Scritture e immagini*; reperibile online alla pagina <https://antinomie.it/index.php/2020/04/22/leterno-ritorno/>, ultima consultazione: 25 maggio 2021.

VALACCHI M. C. (2018), "Flavio Favelli, la mia casa la mia mente", in *La Nuvola del Lavoro*, "Il Corriere della Sera"; reperibile online alla pagina <http://nuvola.corriere.it/2018/04/09/storie-dellarte-flavio-favelli-la-mia-casa-la-mia-mente/>, ultima consultazione: 25 maggio 2021.