

questo catalogo è stato pubblicato in occasione della mostra

Lepidoptera di **Alex Folla**

Villa Bertelli - via Mazzini 200

Forte dei Marmi (Lucca)

18 Giugno - 2 Luglio 2014



Comune di Forte dei Marmi
Ufficio Turismo e Cultura

Sindaco
Umberto Buratti

Delegato Cultura e Turismo
Simone Tonini

Ufficio Cultura e Turismo
Laura Quadrelli
Nicoletta Garibaldi
Sara Giannotti
Elisabetta Mattugini

Progetto grafico
Gestalt Gallery

Allestimento
Gestalt Gallery, Matteo Raffaelli

Si ringraziano tutti coloro che hanno contribuito alla realizzazione di questa esposizione, in particolare: Claudio Francesconi, Matteo Raffaelli, Simone Fantozzi, Simone Pera, Alessandro Riva, Silvia Fabbri, Davide Pugnana, Gian Paolo Serino, Luigi D'Auria, Raffaello Francesconi

© 2014 Alex Folla
Tutti i diritti riservati



VILLABERTELLIFONDAZIONE
FORTE DEI MARMI

Presidente
Carlo Fontana

Vice Presidente
Matteo Raffaelli

Segreteria
Veronica Leonardi

Consiglieri CDA Villa Bertelli Maria
Teresa Puliti, Cesare Tarabella,
Marco tedeschi

in collaborazione con



LEPIDOPTERA

2010-2014

Lepidoptera

In "Vecchi Versi", Eugenio Montale, tignoso ragioniere ligure in tardiva competizione linguistica con Gabriele D'Annunzio (uno barocchissimo l'altro ermetico, il primo a disconoscere come maestro il secondo quasi per allontanare da sé ogni sospetto di facile estetismo), tracceggia per una splendida ventina di versi descrivendo la morte di una farfalla che nella sera "fumida", entrata nella stanza dove la madre del poeta vigila sui nipoti, resta letteralmente folgorata dalla luce. E' il ricordo di un paesaggio marino crepuscolare, pieno di assonanze e precipitazioni metaforiche, nel quale la comparsa della falena è l'apparizione di un fantasma che lascia di sé definitiva memoria.

"Era un insetto orribile dal becco
aguzzo, gli occhi avvolti come d'una
rossastra fotosfera, al dosso il teschio umano;
e attorno dava se una mano
tentava di ghermirlo un acre sibilo
che agghiacciava.
Batté più volte sordo sulla tavola,
sui vetri ribatté chiusi dal vento,
e da sé ritrovò la via dell'aria,
si perse nelle tenebre...".

E più oltre:

"Poi tornò la farfalla dentro il nicchio
che chiudeva la lampada, discese
sui giornali del tavolo, scrollò
pazza aliando le carte
e fu per sempre
con le cose che chiudono in un giro
sicuro come il giorno, e la memoria
in sé le cresce, sole vive d'una
vita che disparì sotterra: insieme
coi volti familiari che oggi sperde
non più il sonno ma un'altra noia...".

Difficile dimenticare il lepidottero scolpito in poche dense parole, il suo aspetto macabro, il verso stridulo, la morte improvvisa per combustione, una specie di suicidio rituale al fine di eternarsi tra le cose e i "volti familiari" che il poeta è destinato a non scordare mai più; difficile non essere fatalmente attratti dall'immagine di chi s'immola a un destino luminoso, irretito dall'oscuro chiarore della fine. Per questa ragione, non si smetterebbe di guardare le "falene" di Alex Folla: una serie di corpi al limite del primordiale disfacimento, nei quali presagiamo gli echi della pittura seicentesca e la spregiudicatezza della contemporaneità.

Gli uomini – ci dice Alex Folla – da un lato hanno perso l'istinto che un tempo garantiva loro la sopravvivenza, dall'altro la tecnica li attrae e poi li irradia, distruggendoli. La Luce artificiale che "immortala" le sue figure, e che al medesimo tempo le evidenzia durature ed effimere (prese nell'istante della caduta), è un abbaglio, una fonte di debole calore che può sostituire solo in modo momentaneo la luce interiore dell'anima, senza però dare consistenza definitiva alla carne. I chiaroscuri traggono le membra dal buio, le fanno vivere, ma ne svelano anche i difetti, la pelle vizza, la vecchiaia che procede e rode le ossa, le vene nelle quali scorre ultima linfa. Non c'è sentimento di pietà, se non residuo, le rughe stravolgono il senso perfino della nudità sovraesposta: eros è sostituito da thanatos, non stanno più insieme

questi due demoni, bensì uno preclude la sussistenza all'altro. Eppure il manto protettivo del bianco, quasi illuminato per albedo, rappresenta il limite invalicabile a uno sprofondamento verso il nero: una sorta di luminescenza a rappresentare un altrove meno buio, una speranza non ancora dismessa.

Alex Folla, dopo le agiografie - suggestive tele preparate a bitume in cui la storia dei santi viene rivista in chiave moderna, pur nella tradizione plastica dei corpi a tratti ripresi con violento realismo nella loro fragilità e vecchiezza – dà un'ulteriore prova di grande capacità compositiva e pittorica. Il segno si è fatto meno didascalico, l'immagine meno scolastica, le sovrapposizioni, in bianco o in rosso, non sembrano facili escamotage da modernista, ma sono funzionali a una ricerca formale che determina uno stile del tutto personale in cui la tecnica non si piega al concetto, semmai lo esalta. Qui sta la forza: un virtuosismo che non scade nel manierismo o nel pittorico, la capacità di essere contemporaneo pur nel solco dei grandi del passato.

Angelo Crespi

Il canto della falena:

il recto e il verso dei corps morcelé di Alex Folla

“Nel mondo meraviglioso e magico della pittura la materia segue sempre le oscillazioni dello spirito, così che questa decade si sfrolla e assume l’aspetto torbido delle sostanze impure, allorchando quello perde forza e profondità; aumenta invece di bellezza, e brilla e si complica sapientemente nel suo ordito, quando lo spirito s’innalza, e della vita e del mondo abbraccia una parte più vasta, e più profondamente s’addentra nel senso eterno e ineffabilmente lirico degli esseri e delle cose.”

G. De Chirico, Pro technica oratio¹

Alex Folla appartiene a quella rara categoria di artisti che chiedono di essere guardati. Può sembrare un paradosso, eppure fin dagli esordi - esordi ancora vicini e pulsanti per il rapido giro di anni nei quali si è consumato il suo romanzo di formazione - l’opera di Folla recava in sé il desiderio di essere verificata nello stile e nella materia; nella tenuta delle soluzioni formali; nello splendore della composizione e nei soggetti di un’iconografia rovesciata ad abbracciare l’intera tradizione, nell’intento di rivisitare, senza vezzi letterari e accademici, sia la lezione dei maestri che il repertorio dei possibili figurativi. In questo senso, Folla è pittore che ha avuto chiara da subito la cifra della sua vocazione e non possiamo cogliere fino in fondo il nucleo concettuale e stilistico dell’ultima produzione se non sondiamo con piglio sistematico le prove d’esordio.

Occorre però, fin sulla soglia, delimitare il campo. Le note che seguono sono lontane dal voler restituire un quadro complessivo della ricerca pittorica di Alex Folla. Esse non sono che glosse sparse, suscettibili di ripensamenti e di ampliamenti, depositate in margine ad una produzione in fieri i cui sviluppi son lungi dal mostrarsi docili ad un immediato addomesticamento storico-critico. Ma è pur vero che, tra le buone maniere dell’interpretazione, figura quel galateo che raccomanda di aver gettato almeno uno sguardo d’insieme sull’intera produzione dell’artista.

Se sfogliamo il catalogo generale di Folla e ci soffermiamo a considerare il primo tempo della sua produzione figurativa ci vengono incontro soggetti sacri e profani: scorrono negli occhi gli eroi della mitologia antica e dell’epica biblica, prevalentemente declinate al maschile. L’impressione è simile a quella che riceveremo se percorressimo il corridoio di una galleria popolata da David e da Ares, da Dioniso e da Sansone, da Cronos e da Achille; da San Giovanni Battista e da San Bartolomeo, da San Gerolamo nello studio e dal ladrone deposto. C’è in queste tele un’ostinazione ad imparare, una versatilità nell’esercizio delle tecniche (Folla pratica anche l’incisione e l’affresco) e una maestria tale da farci dimenticare la giovane età dell’artista. Ci sorprendiamo a pensare: “Ma siamo certi che si tratti di un periodo di apprendistato?” Sembra che Folla padroneggi senza sforzo i problemi di fondo con i quali ogni giovane artista figurativo si trova a dover fare i conti: il disegno del corpo e l’anatomia; l’impostazione della figura nello spazio; la resa tattile delle trasparenze del carnato e l’uso delle velature; le sottigliezze fisiognomiche nel dettato del viso e delle mani (guardiamo al *riectus del Matto*, alla smorfia di *Cronos*, agli occhi stralunati e allo spasmo delle mani nell’*Idiota*); i pesi compositivi della scena rispetto al senso d’insieme e al dettaglio; e ancora: la regia narrativa dei gesti e delle pose nelle quali rifluisce tutto un sistema simbolico; la tavolozza accordata sul dosaggio dei timbri caldi coi neri e i bianchi (il *leitmotiv* dei bellissimi rossi dei panneggi sui quali stacca la nota dei carnati); la qualità della materia pittorica. Una tela come *Isacco*, ad esempio, ma potremo trascoglierne altre, è un testo pittorico esemplare dell’unità di coerenza stilistica conquistata da Folla nel giro di pochi anni.

Alla luce di quanto raccolto nelle prove d’esordio non è difficile isolare gli elementi di continuità che intrecciano le conquiste espressive delle opere eseguite tra il 2006 e il 2009 e le due ultime serie, *Moth* e *Unheimlich*, realizzate a cavallo tra il 2010 e il 2013. Troviamo una mappa di varianti e costanti. Smantellato l’apparato mitologico di uomini e di eroi, ricco di riferimenti culturali e di citazioni colte; assottigliate le modulazioni neocaravaggesche, pur tuttavia risemantizzando l’ombra,

come vedremo; sfilati i drappaggi rossi, tirati a far da quinta agli scorci stupendi e alle pose sforzate del **San Bartolomeo** o del gruppo innervato di nerborute tensioni del **Sansone**, Folla scarnifica la sua iconografia riducendola a pochi oggetti concentratissimi, calati in scenari nudi di cose e ridotti a umidi grembi. Così sfrondata, il "canzoniere" figurativo di Folla si impenna sopra un unico, costante, ossessivo nucleo tematico: il nudo. Fin dagli esordi, egli ha fatto del corpo umano il centro assoluto della sua pittura. Ma Folla non l'ha esplorato solo sulle tavole del Morelli o alla scuola di nudo dell'Accademia di Belle Arti, copiando il modello dal vero. Lo ha studiato come insieme di unità grammaticali minime da ricomporre in sintassi, imparando a compitare le singole parti del corpo sulla "lingua morta" della scultura,² sopra quelle radici greche arcaiche che prendono avvio dalla solenne fissità dei Kouroi per sdipanarsi nel teorema visivo policleteo, vero "primario del pensiero in figura"³ senza il quale sarebbe stata impossibile l'acquisizione di armonica scioltezza e fluidità di movimento che permea le pose dell'**Apoxiomenos**, dell'**Apollo Sauroctono**, dell'**Hermes con Dioniso bambino**, del **Diadoumenos**: testi plastici ai quali Folla dedica una bellissima serie di equivalenze pittoriche.

Sono qui, insomma, le molle generative della sua poetica: in questo ginnasio figurativo esperito in un torno d'anni serratissimo e rimodellato sopra un materia interamente propria. L'**humus** che fa da letto alla recente produzione è un impasto stratificato che accoglie e fa convivere in sé più livelli: la rilettura dei modelli che Folla ha saputo imitare non da copista o "citazionista" ma fino a dimenticarsene, ossia sciogliendoli nel suo processo creativo, "investendosi del loro stile" e "mandandoli nel sangue" come affermava Canova, piegando l'assimilato alla propria personalità. Da qui, quel suo guardare a procedimenti e soluzioni espressive tradizionali senza per questo contaminarsi coi loro cascami accademici, uscendone anzi al momento giusto, per rientrarvi d'improvviso e rinnovarli. E poi: gli studi sull'ombra e la luce; il senso architettonico della figura; la tattilità e plasticità del dettato anatomico sculturale; il trattamento degli sfondi rischiarati da una tenue luce. Non manca nulla al corredo di questo pittore poco più che trentenne.

Rimane fuori un'ultima questione: lo scandalo di dipingere bene, l'**essere figurativi** che trascina con sé la sistematica esclusione di un certo tipo di figurazione marchiata come "anacronistica". Essere figurativi suonava ieri, e suona tutt'oggi, come un'infamia da nascondere. Un tema sul quale è tornato più volte, negli anni e in scritti di diversa occasione, Vittorio Sgarbi. Qui vorrei ricordare soltanto un passaggio dedicato ad Hermann Albert: "Si sosteneva che non aveva più senso, alla soglie del Duemila, fare arte come l'avevano fatta Piero della Francesca e Caravaggio, che non era più tempo di anticate **mimésis**, che la mentalità moderna aveva cancellato la possibilità che si potesse dipingere o scolpire per riprodurre fedelmente la natura. Si era riusciti perfino a demonizzare il 'mestiere', ossia l'abilità tecnica di formazione tradizionale, facendolo passare per virtuosismo vuoto e fatuo, bassa manualità artigianale da contrapporre all'alta intellettualità volutamente 'sgrammaticata' dell'arte d'Avanguardia. Chi voleva essere considerato artista, chi voleva essere ritenuto al passo con i tempi, doveva non essere tecnicamente preparato, doveva non saper dipingere e scolpire."⁴ "La posizione di Alex Folla nel quadrante dell'arte contemporanea non è lontana da quella condizione di precarietà e di bilico, di minaccia della penombra, di assenza/presenza che ancora Sgarbi descriveva mirabilmente in un saggio dal titolo **Arte segreta**. Artista figurativo per intima appartenenza, coraggioso e coerente nell'unire tecnica e concetto, fedele a non tradire il suo pensiero pittorico: da un lato, Folla viene idealmente ad abitare la sommersa "città sotterranea" nei cui confini si sono dati appuntamento "orgogliosi e imperturbabili, artisti di sicuro talento", dall'altro, sembra gli sia toccato in sorte di completare quella piramide d'iceberg alla cui sommità emersa Sgarbi collocava **Balthus**.⁵

È solo attraversando questo retaggio che possiamo voltare pagina e focalizzarci sulle due ultime serie pittoriche di Folla: **Moth** (2010) e **Unheimlich** (2011-2013).

Immaginate, se non li conoscete nemmeno in riproduzione, corpi macerati dall'ombra, lasciati fermentare in spazi nudi come il mosto al fondo della botte, a contatto con il legno e l'umidità. Corpi gettati in un grembo arcaico, affondati in un liquore trasparente. Corpi visitati da una luce che sembra tagliarli di sguincio, da sottinsù o lateralmente, rilevandone la crudezza della carne - un proliferare di escrescenze, pieghe, cascami, nodi, piccole strozzature, bozzoli, graffiature, disseminate su tutta la

complessa macchina di ossa e muscoli che si disegna sottopelle e che possiamo frugare nelle fauci della luce come fin dentro la forma ingoiata e resa innominabile dall'ombra più cruda. Quelli di Folla sono corpi che si costruiscono e insieme si corrodono, che "mostrano, nello stesso tempo, la durezza d'una pietra e la prensilità sudaticcia e repellente di una bava, d'uno sputo uscito da un violento attacco d'etisia clorofillica"⁶. Corpi-albero, pelli-cortecce crivellate di minutissime asperità che il gorgo d'ombra o il pungolo della luce lenticolarmente setacciano. C'è una pazienza imbevuta di crudeltà nel ritrarre questo campionario umano senza altra consolazione che il peso della carne. Una tattilità epidermica che abbiamo quasi l'illusione di poter toccare, passandoci sopra gli occhi come fossero mani.

C'è sempre, in Folla, un cercarsi del pensiero pittorico per immagini: una radice di calibrato bilanciamento tra astrazione e figurazione. In questo senso, noi possiamo guardare alle tele degli ultimi anni in balia della sensazione di girarvi attorno, come faremo in presenza di una scultura a tutto tondo. Improvvisamente sentiamo a quale grado di profondità i modelli della statuarica greca abbiano lavorato in lui. Quel campeggiare sulla tela di due o tre figure, articolate non tanto secondo la logica sequenza dei fotogrammi, come verrebbe da dire, ma valorizzando la molteplicità dei punti di vista, illuminate per esaltarne la plasticità volumetrica, ci riporta al tema del "paragone" tra la pittura e la scultura sul quale disputavano gli artisti tra manierismo e Barocco, ponendo al centro del loro interesse il dialogo tra i due linguaggi (pensiamo al celebre *Nano Morgante* del Bronzino).

Ma questo binomio ne trascina con sé un altro che tiene conto della compresenza di due cicli e, quindi, di due visioni speculari. Per descriverne la complementarietà e la frizione, credo possa tornare utile la metafora filologica del *recto* e del *verso*, della faccia anteriore e posteriore di un foglio o di una moneta. Ebbene, sul *recto* si dispongono i nudi stanti visitati dalla luce che sopporta e accetta ciò che tocca, e non teme i ventri scarniti come grembiuli con pieghe di pelle spessa, né le mani sgraziate o la conta delle ossa tra i seni; scorre la luce sulle carni disperatamente irritabili, traslucide, sensibili e le impregna, le sfiora consapevole del bestiale e del divino. Ben piantati a terra e pausati dai vuoti suggeriti dal buio, donne e uomini sono tuniche d'ombra che anelano a salire verso la vietata regione luminosa. Pure strutture di carne che rinunciano all'ingombro dell'identità biografica e, nell'assenza di nomi propri, si immolano per incarnare un'idea, un simbolo. All'opposto, sul *verso* troviamo gli stessi corpi, lo stesso carnaio robusto o prossimo al disfacimento trafitto da campiture bianche, simili a crisalidi di calce e gesso che scalgano o folgono respiro al buio drammatico. Qui, sebbene i corpi trattengano nel carnato qualcosa della rugosità lignea tesa eppure stremata che li ha visti macerare nel buio immemore del loro sperdimento, l'effetto è di un'invasione di bianco che penetra in quelle stesse carni per ostruirle; o per ridurle a frammento.

È in questo passaggio che si genera un rovesciamento semantico. Mentre nel *recto*, si snoda il mondo ctonio dove le figure si offrono nella loro calda caducità, gettate in una durata della quale noi avvertiamo la fine imminente nelle scalfiture di una pelle prossima a cedere, a disfarsi, a rompersi; all'opposto, nel *verso*, l'irrompere abrasivo della materia pittorica sbarra i corpi, li scheggia, suggerisce un morso cromatico che, al lavoro erosivo della temporalità, sostituisce la conservazione atemporale del ghiaccio. È la spinta del bianco sui nudi: destrutturati da graffiature e sgocciolature, gli stessi corpi sembrano soffocare: le bocche e le gole ostruite; le gambe e le spalle (s)fasciate o disturbate dalle interferenze delle colature sulla partitura anatomica; il fragile e disperato gesto delle mani, premute a spingere come ficcate dietro uno specchio congelato. In una figurazione dove, fin dagli esordi del pittore, tutti gli elementi promettevano di comporsi in unità affiorano crepe, smottamenti, fratture, a softendere la coscienza di squarci improvvisi che possono aprirsi anche nelle costruzioni più sapienti della natura, come nel congegno del corpo umano, creando buche di silenzi, afasie del segno. Folla sembra condurci verso un'idea di pittura che intacca se stessa, sfibrandosi dall'interno, esaurendosi, oppure costruendosi a strappi, a brani, frammentata ed errante, votata alla deriva. Se nel *recto* della visione le immagini rispondono ad un desiderio di risarcimento, ad una *caducità monumentale*, nel *verso* questo lavoro incessante dell'umano subisce continue trasgressioni, demolizioni di verità accettate. È vero, il *recto* e il *verso* prolungano e allargano i circuiti della visione figurativa di Folla, ma, nel contempo, sono squarci nella comunicazione. Alternanza di vuoti e di pieni. Dissoluzioni e rinascite

che alterano la logica discorsiva del pensiero pittorico.

Questo procedere che avanza di notte in notte e di bagliore in bagliore, questa batailleana "divinazione delle rovine stupendamente attese"⁷; si rispecchia anche a livello sostanziale, ossia nei titoli dei due cicli. Folla sceglie il lemma freudiano **unheimlich**,⁸ che la lingua italiana può restituire in due modi: come "il perturbante" e come "il sinistro". Per quanto differenti, entrambe le parole gravitano nel campo semantico del disturbo e dell'interferenza: evocano il ronzio prossimo a bucare il silenzio; la chiacchiera inquietante e straniera, che incrina e capovolge ciò che nella lingua quotidiana si configura come normale. Cogliamo questo cortocircuito spiazzante in quell'anello di congiunzione tra **recto** e **verso** che sono i disegni preparatori di Folla alla serie **Unheimlich**. I corpi sono qui immagini che comunicano negandosi, aprendosi⁹ attraverso la ferita di una lacerazione che riunisce in sé la violenza dello strappo e il consumarsi della combustione: le teste sono esplose, ignote; le braccia e le schiene slabbrate da smagliature; sul bianco dello sfondo sembrano ossidarsi iridescenze screziate di rossi, ocre, bruni, gialli. I corpi sembrano votarsi alla distruzione.

Recto e **verso** vengono così a formare termini precisi di una forma capace di far convivere una strana e quasi abnorme visione che ha per supporto simbolico il richiamo al mondo degli insetti. **Moth**, in inglese, significa falena: una specie singolare di farfalla che vive, a differenza di altri lepidotteri, nella piega notturna della sua breve e fragile esistenza. In un ordine simbolico, e, nel caso di Folla, iconografico, la falena è l'inquietata creatura che accoglie su di sé due polarità: il presagio e l'attrazione della morte e la ricerca e il possesso della luce. Come risolve in figura questa duplice pulsionalità il pittore-entomologo? Come può la rappresentazione pittorica dar corpo a un'immagine che abbia in sé la pretesa di tenere unita la lacerazione tra vita e morte, utilizzando quel minimo corpicino, vivo un'ora, che è la falena? La memoria corre al celebre testo poetico di Miss Miller, analizzato da Jung nel **Il canto della falena**.¹⁰ In un'unica zampata di versi a getto magmatico, la paziente di Jung fissa l'anelito estatico dell'insetto al sole, la disperata aspirazione/tensione di un corpuscolo dotato di esili ali verso un simbolo di potenza e sovranità il cui contatto d'amore è destinato, in virtù della fatale sproporzione, a rovesciarsi nella distruzione. Il volo portato dall'inquietudine erotica della falena verso la luce che irresistibilmente la chiama è destinato a non avvenire mai. La falena spinge il suo incandescente desiderio d'amore fin dentro la morte: sembra che nel suo sacrificio voglia rischiarare, anche solo per la durata di un battito d'ali, i sogni nutriti nel buio della sua crisalide. Anche le figure-falene di Folla gettate a respirare nel buio sinistro sembrano tendere al contatto con una bava di luce che le chiama da lontano, seducente nell'invasione di carezze sui corpi caduchi. Non sanno che l'accesso all'ignoto avrà il prezzo di un supplizio bianco sulla carne: il sigillo sacrificale che le trasformerà da immagini in oggetti d'amore - in quel frammento di realtà materica, di **noto** che, sebbene laceri il corpo e con ciò la vita, non potranno più abbandonare.

Alex Folla, io l'ho detto da quando vidi per la prima volta una sua opera, col naso a pochi centimetri dalla tela, quel pomeriggio di due anni fa alla **Gestalt Gallery**, ha trovato il **noto** materico incapace di barare; sbucciato fino all'osso, fino al sangue, come sempre con artisti abituati a lavorare nel sottopelle dell'esistenza col furore di schegge nella carne. Il **recto** e il **verso** della pittura di Folla, **Moth** e **Unheimlich**, antropomorfizzano due momenti della vita e del canto della falena; ma, allo stesso tempo, trattengono nelle loro maglie un segreto inno alla pittura. Proprio alla sua pittura potrebbero essere intonate le parole di Miss Miller:

"dopo aver ottenuto
di captare un tuo raggio, morirò contenta,
poiché per una volta avrò contemplato nel suo splendore perfetto
la sorgente della bellezza, del calore e della vita."

Davide Pugnana

Note

1. G. De Chirico, *Pro tecnica oratio*, in *Il meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, Einaudi, Torino, 1985, p. 238
2. L'espressione non rimanda all'accezione negativa della funzione illustrativa o del "già fatto" in scultura secondo l'uso di Arturo Martini; ma, al contrario, sfruttando la felice intuizione del titolo, indica l'imprescindibile tirocinio dell'artista figurativo. Nel caso di Folla può valere l'aforisma martiniano: "La sovranità di un'arte deriva unicamente dal completo possesso dei mezzi creativi; e per mezzi creativi non s'intenda l'abilità dell'artista o i suoi strumenti di lavoro, ma il valore intrinseco di un particolare linguaggio. Ne risulta evidente la schiavitù della scultura." (A. Martini, *La scultura lingua morta e altri scritti*, a cura di Elena Pontiggia, Abscondita, Milano, 2001, p.34)
3. Il concetto di "primario del pensiero in figura" è stato elaborato da Flavio Caroli nel corso della sua ricerca storiografica e indica quell'insieme di opere-chiave, di archetipi visivi, sulle quali si è costruito l'immaginario visivo occidentale: "Ho dedicato il lavoro di tutta la mia vita al tentativo di identificare le chiavi fondamentali, i 'primari', del 'pensiero in figura' occidentale. Il 'pensiero in figura' coincide - sempre - con il pensiero senza aggettivi di una determinata civiltà; ne rappresenta l'aspetto che deriva dal mondo del visibile; accompagna il pensiero filosofico-scientifico, e spesso lo anticipa." (F.Caroli, *Il volto e l'anima della natura*, Mondadori, Milano, 2009, p.3)
4. V. Sgarbi, *Hermann Albert o della classicità ritrovata*, Galleria Poggiali & Forconi, p.9
5. "Così è sorta una città sotterranea, dove si sono rifugiati, orgogliosi e imperturbabili, artisti di sicuro talento, e dove giungono, come naufraghi sopra una terra insperata, alcuni temerari che non hanno piegato le vele nella direzione del vento favorevole e hanno affrontato tempesta e bonaccia per arrivare a un luogo di cui avevano sentito parlare, ma della cui esistenza non erano neppure certi fino in fondo. Si è trattato per molti, fin dalla prima generazione di questo secolo, di scavalcare le avanguardie, di attraversarle ignorandole, di riagganciarsi all'ultimo gesto della mano con il pennello o con la pietra, di ricominciare dove il percorso si era interrotto. Per molti è stata una testarda coerenza, una polemica ragione di vita, nell'isolamento e nel silenzio; per altri, e soprattutto ora, è una dimostrazione di riscatto. C'è un intero arcipelago, ancora in buona parte sommerso o inesplorato, di cui l'unico iceberg emerso, universale e quasi sprezzante nell'affermazione di un valore non comprabile con la moneta corrente, è Ballhus. Al suo fianco e nella sua direzione o nell'opposta, ma con lo stesso metodo di paziente e pensata elaborazione dell'immagine, ci sono altri, anche grandi; e non saprei dirvi dove poterli incontrare, se non nei loro studi, in qualche rara mostra: certo non nei templi consacrati all'arte." (V.Sgarbi, *Arte segreta, in La stanza dipinta. Saggi sull'arte contemporanea*, Bompiani, Milano, 2012, pp.7-8)
6. G. Testori, *Grunewald, la bestemmia e il trionfo*, in *Grunewald, Classici dell'Arte Rizzoli*, p.6
7. "Il genio poetico non è il dono verbale (il dono verbale è necessario, poiché si tratta di parole, ma spesso fuorvia), è la divinazione delle rovine segretamente attese, affinché tante cose rapprese si disfino, si perdano, comunichino. Nulla è più raro. Quell'istinto che indovina e lo fa a colpo sicuro esige ancora da chi lo detiene, il silenzio, la solitudine: e più ispira e tanto più crudelmente isola." (G. Bataille, *Digressione sulla poesia e Marcel Proust*, in *L'esperienza interiore*, Edizioni Dedalo, Bari, 2002, pp.195-219)
8. "Dirò subito che l'una o l'altra via conducono allo stesso risultato: il perturbante rientra in un genere di spavento che si riferisce a cose da lungo tempo conosciute e familiari. [...] La parola tedesca *unheimlich* ovviamente è l'opposto di *heimlich* e di *heimisch* [casalingo, familiare, nativo], ossia l'opposto di ciò che è abituale, per cui tenderemmo a dedurne che una cosa 'perturbante' spaventa proprio per non essere nota e consueta. [...] In generale vediamo che la parola *heimlich* non è priva di ambiguità, appartenendo a due ordini di idee, che, anche se non contraddittorie, sono tuttavia assai diverse: da una parte significa ciò che è familiare e piacevole e, dall'altra, ciò che è nascosto e tenuto celato." (S.Freud, *Il perturbante*, in appendice a *Totem e tabù*, introduzione di Flavio Manieri, Newton Compton Editori, Roma 1980, pp.245-250)
9. Sul concetto di "immagine aperta" vedi G.Didi-Huberman, *L'immagine aperta. Motivi dell'incarnazione nelle arti visive*, Bruno Mondadori, 2008
10. *La falena al sole*
Aspiravo a te sin dal primo risveglio della mia coscienza di vermicciattolo,
i miei sogni ti appartenevano tutti quand'ero crisalide.
Spesso miriadi della mia specie perdono la vita
contro una debole scintilla che tu hai emanata.
ancora un'ora e la mia povera vita se ne sarà andata;
ma il mio ultimo sforzo come il mio primo desiderio non avranno
altro intento che di accostarmi alla tua gloria; allora, dopo aver attenuto
di captare un tuo raggio, morirò contenta,
poiché una volta avrò contemplato nel suo splendore perfetto
la sorgente della bellezza, del calore, della vita.
(testo di Miss Miller, in C.G.Jung, *Il canto della falena*, in *Simboli della trasformazione. Analisi dei prodromi di un caso di schizofrenia*, Bollati Boringhieri, Torino, 1970, p.88)



FALENE | MOTH



MOTH #12

150 x 86 cm

olio su tela preparata / oil on grounded canvas



MOTH #15

150 x 96 cm

olio su tela preparata / oil on grounded canvas



MOTH #14

145 x 140 cm

olio su tela preparata / oil on grounded canvas



MOTH #17

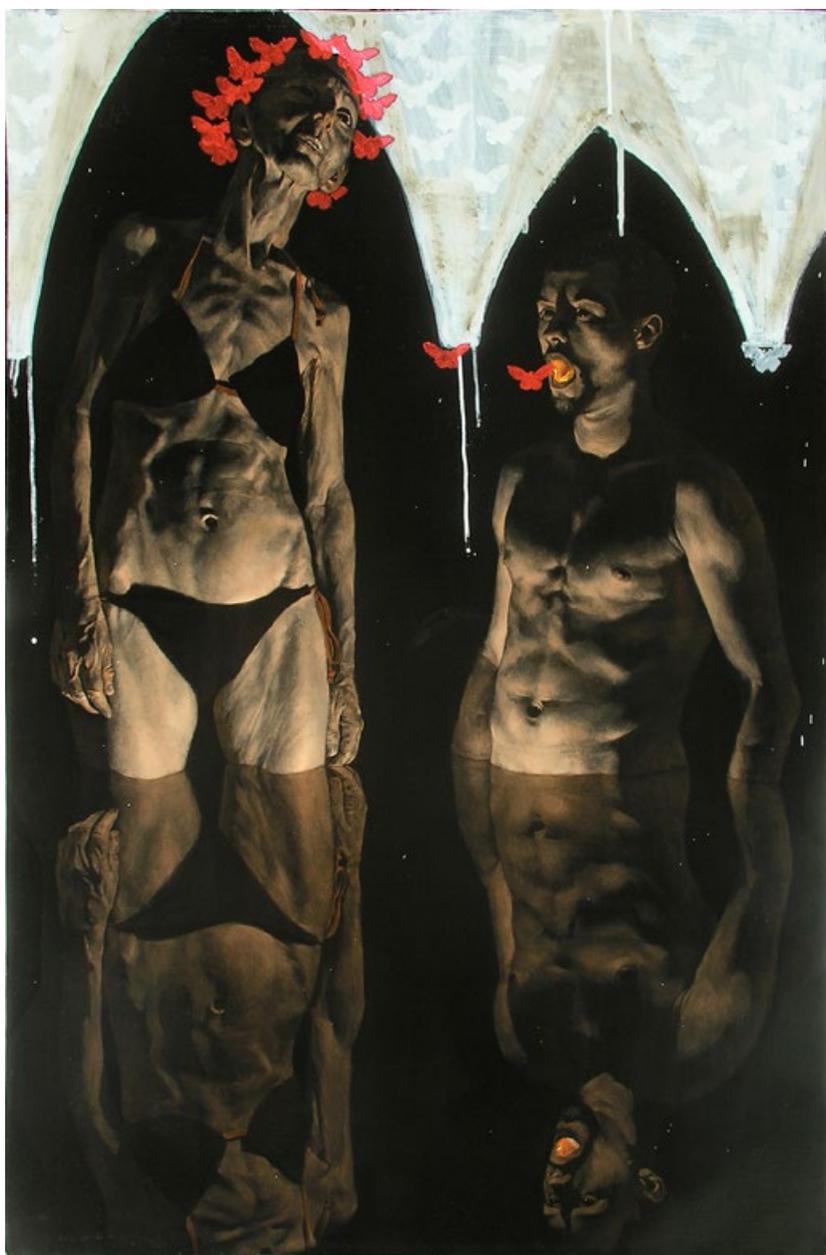
140 x 143 cm

olio su tela preparata / oil on grounded canvas

MOTH #18

151 x 100 cm

olio su tela preparata / oil on grounded canvas

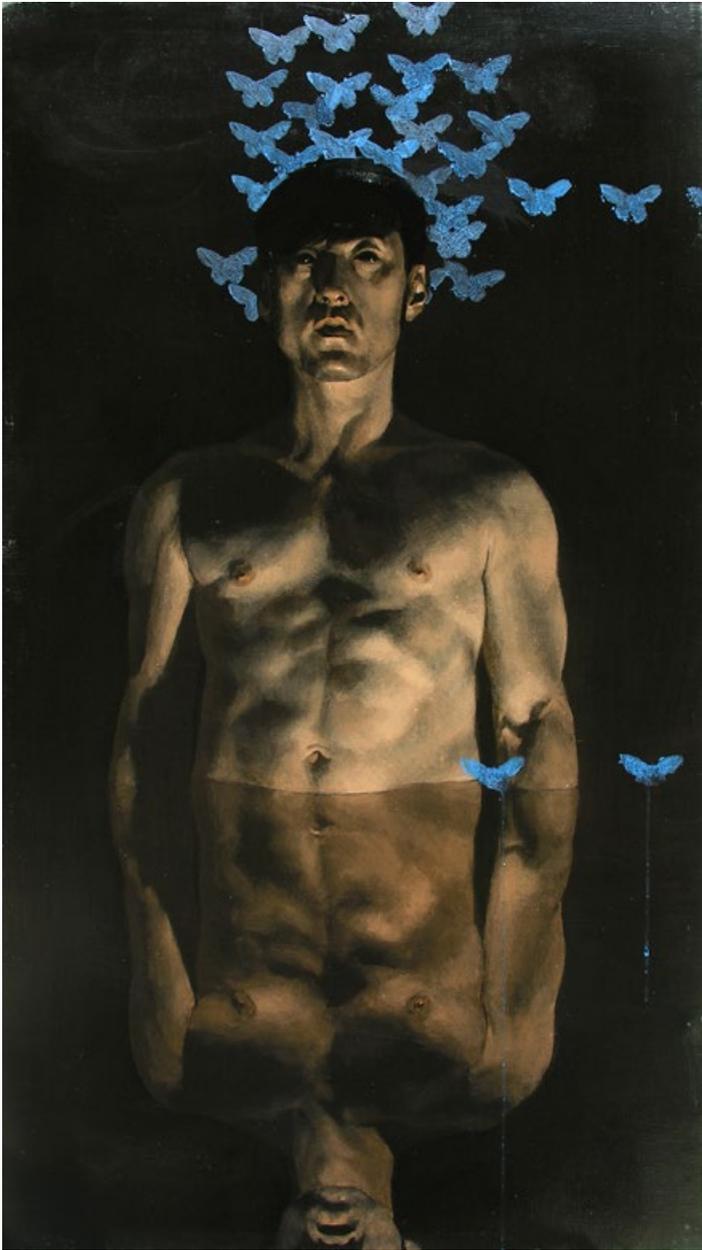




MOTH #19

115 x 65 cm

olio su tela preparata / oil on grounded canvas



MOTH #20

115 x 65 cm

olio su tela preparata / oil on grounded canvas



MOTH #21

115 x 65 cm

olio su tela preparata / oil on grounded canvas



MOTH #23

145 x 143 cm

olio su tela preparata / oil on grounded canvas



MOTH #13

145 x 140 cm

olio su tela preparata / oil on grounded canvas

UNHEIMLICH



UNHEIMLICH #07

145 x 100 cm

olio su tela preparata / oil on grounded canvas



UNHEIMLICH #06

145 x 145 cm

olio su tela preparata / oil on grounded canvas





UNHEIMLICH #03

145 x 145 cm

olio su tela preparata / oil on grounded canvas



UNHEIMLICH #04

145 x 145 cm

olio su tela preparata / oil on grounded canvas



UNHEIMLICH #01

00 x 00 cm

olio su tela preparata / oil on grounded canvas



UNHEIMLICH #02

00 x 00 cm

olio su tela preparata / oil on grounded canvas

UNHEIMLICH #12

75 x 50 cm

tecnica mista su tavola / mixed media on board





UNHEIMLICH #10

75 x 50 cm

tecnica mista su tavola / mixed media on board



UNHEIMLICH #11

75 x 50 cm

tecnica mista su tavola / mixed media on board



UNHEIMLICH #08

70 x 50 cm

tecnica mista su tavola / mixed media on board



UNHEIMLICH #09

65 x 48 cm

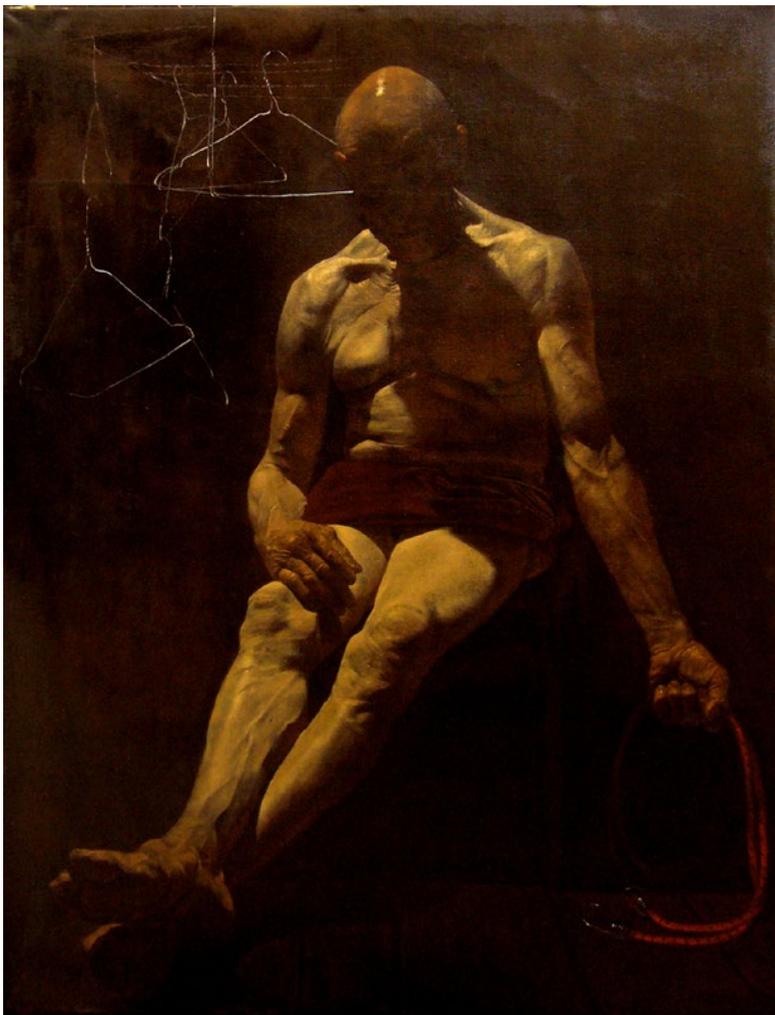
tecnica mista su tavola / mixed media on board



UNHEIMLICH #13

40 x 30 cm

tecnica mista su tavola / mixed media on board



San Girolamo Penitente

120 x 80 cm

olio su tela preparata / oil on grounded canvas

ALEX FOLLA

was born in Oggiono (Italy) on 8th of June 1980, is living and working between Filorera (Alps), Milan.

He is graduated in painting in Academy of Art of Brera (Accademia di Belle Arti di Brera).

Master of visual Arts at Academy of Fine Art of Carrara (Accademia di Belle Arti di Carrara).

From 2010 Permanently collaborate with Gestald Gallery, Pietrasanta LU

From 2012 Collaborate with Gagliardi Gallery, San Gimignano SI

From 2013 Collaborate with Barbarian Gallery, Zurich, Switzerland

From 2014 Collaborate with Savina Gallery, Saint Petersburg, Russia

From 2014 Collaborate with Triumph Gallery, Moscow, Russia

2014, Moscow, Russia, Triumph Gallery, "Miracles", solo exhibition, by Alessandro Riva
2013, Milan, Italy Union Gallery, "Black and White: between moth and hymenoptera", solo exhibition

2013, Pietrasanta (LU), Italy, Gestalt Gallery, Spazio F

2012, Reggio Emilia, ArtQuake, Italy, by Alberto Agazzani

2011, Bergamo, Italy, BAF, fair of Italian galleries of modern and contemporary art

2010, Miami, USA, Exhibitalia, Art Basel Miami Beach

2010, Roma, Italy, First Gallery, Italian Factory Prize

2010, Catania, Italy, LIBRA Gallery, "Altre Contemplazioni", by Alberto Agazzani

2010, Verona, Italy, 14-18/10 "ArtVerona10", fair of Italian galleries of modern and contemporary art

2010, Pavarolo (TO), Italy, Castello di Pavarolo, "VII International Biennial of Painting Prize Felice Casorati"

2010, Gorlago (BG), Italy, "National Competition Award Engraving City Gorlago"

2010, Monsummano Terme (PT), Italy, Villa Renatico Martini, "VI International Biennial of Engraving Prize City of Monsummano Terme"

2010, Mirandola (MO), Italy, Castello Dei Pico, winner "Voturno Morani Prize"

2009, Mirandola (MO), Italy, Castello Dei Pico, "Voturno Morani Prize"

2009, Catania, Italy, LIBRA Gallery, "Altre Contemplazioni", by Alberto Agazzani

2008, Camisasca Tower, Italy, "Sacred and Profane", organized by municipality of Costamasnaga and Prof. Paolo Parente

2008, Milan, Italy, "Young Romanian artist", organized by association Romanian in Italy and province of Milan

