

Francesca Poto

[ka'm:eo]

FRaC Baronissi
MUSEO FONDO REGIONALE
D'ARTE CONTEMPORANEA

Baronissi

28 ottobre > 3 dicembre 2017



COMUNE DI BARONISSI



REGIONE CAMPANIA

ISBN 978-88-7554-131-6

© FRAC Baronissi, 2017

© Gutenberg Edizioni, 2017
Via Giovanni Paolo II, 33
84084 Fisciano (SA)
Tel. 089-891385

Progetto e ordinamento
Massimo Bignardi

MOSTRA
*Responsabile del procedimento
e del coordinamento organizzativo*
Felicia Landi

Coordinamento della struttura e della logistica
Fabiola De Chiara, ufficio cultura
Daniela Fiorillo, FRAC / Biblioteca e Mediateca

Allestimento
Maria Apicella, Michele Depietro

Stampa su plexiglas
Industria Grafica FG
www.industriagraficafg.it

Supporti in plexiglas
Poliplex - Lavorazione Materie Plastiche
www.poliplex.net

Programma degli eventi e delle attività didattiche



Ufficio stampa
Caterina La Bella

CATALOGO

Redazione editoriale
Maria Apicella

Fotografia e cura dell'immagine
Giuseppe Casaburi
giuseppe.casaburi@tiscali.it

Progetto grafico, impaginazione
Enzo Ricciardi

Stampa
Libertyprint s.r.l.
089.891385

Si ringrazia Antonella Di Lorenzo per la preziosa
collaborazione alla fase di stampa calcografica.

Francesca Poto [ka'm:εo]

a cura di
MASSIMO BIGNARDI

FRAC Baronissi
MUSEO FONDO REGIONALE
D'ARTE CONTEMPORANEA

 Gutenberg
Edizioni

Presentazione

Gianfranco Valiante



Padre Camillo Gallo
2017
(particolare)

Non sempre è facile mantenere ferma la prospettiva di un progetto culturale quando esso predilige il confronto nel territorio nel quale si opera. Certamente le scelte operate potranno sembrare in ritardo o estremamente accelerate. Il FRaC Baronissi, il laboratorio museale che oramai da quindici anni opera con grande capacità di interpretare le necessità di un territorio, qual è quello salernitano privo di strutture espositive e di ricerca nel campo dell'arte contemporanea, mantiene fede a tale prospettiva: lo fa con la consapevolezza di operare nella densità di un fermento riconosciuto ben oltre i confini provinciali e regionali. L'aver contribuito a promuovere ed organizzare la grande mostra dedicata allo scultore Angelo Casciello, ospitata dalla scorsa estate e fino a giugno 2018 nel Parco Archeologico di Pompei, è il segno di quanto questa Amministrazione, il FRaC e l'intera macchina organizzativa culturale del Comune di Baronissi sia disposta a scommettere con uno sguardo molto più ampio. Non è ambizione, è rispondere concretamente alle attese di una comunità che nella cultura, nel turismo, nel sapere vede il suo domani.

Con la mostra dedicata a Francesca Poto, tra le grandi interpreti dell'incisione italiana, la cui opera ha riscosso un ampio consenso in occasione delle mostre allestite in diversi paesi dell'Estremo Oriente, continua il percorso di conoscenza e di promozione delle pagine più significative dell'arte contemporanea in area salernitana. Presenze che ci onorano all'estero, riconosciute in Italia, basti pensare all'ultima grande installazione che l'artista ha realizzato e magica scena del Santa Maria della Scala a Siena, unitamente alle mostre allestite in Germania e in altre città italiane. Una mostra che fa il punto sui lavori realizzati negli ultimi due decenni: al centro del percorso espositivo la serie de *Kameo* che, in sedici tavole, riassume quella che per l'artista è l'immagine di una Salerno. Una città riletta nel profilo di figure ben evidenti e note del panorama culturale italiano, che l'occhio della città ha in parte dimenticato o distrattamente messo da parte. Profili che parlano del nostro tempo e contestualmente di un passato, se pur prossimo, della nostra provincia: una sensazione che Francesca Poto consegna come riconoscimento, come rivelazione quindi come processo che invita alla conoscenza.

Sul margine del magico scavato dal segno

Massimo Bignardi

C'è una sostanziale differenza tra i segni che Francesca Poto articola sulla lastra: seguendo il pensiero di sant'Agostino, potremmo dire che il suo registro compositivo tiene ben distinti i segni naturali, quelli che non si offrono, cioè, quali significanti di un qualcosa, e quelli che l'artificio del pensiero elabora per porsi in contatto con l'universo che l'accoglie, tali da comunicare. Il dizionario della semiotica riporta la loro duplice natura e, contestualmente, il loro valore comunicativo; cioè i primi suggerirebbero gli indizi attraverso i quali il mondo si rileva nella sua essenza; i secondi traducono l'intenzionalità dell'artista di rendere palese ad altri il suo pensiero. Difficile muoversi nella gamma di segni sperimentati da Francesca, dapprima tracciati sulla cera che ricopre la lastra di zinco e scavati dall'incedere dell'acido nella materia del metallo, a volte affidati all'intaglio di miniaturizzate frese che agitano il loro scavo su superfici plastiche, senza incorrere nel pericoloso desiderio di voler sottomettere tutto all'analisi di una decodificazione linguistica, in tal caso semiotica. Nelle pratiche calcografiche, in particolare nelle incisioni in cavo indirette, *in primis* l'acquaforte e l'acquatinta tecniche ricorrenti nell'esperienza creativa di Francesca, il caso ha dei suoi margini di libera operatività: voglio dire che, non è raro, alcune reazioni di sperimentazioni condotte fuori dal controllo dell'esperienza, conseguano risultati inattesi. Questo è valido anche per le 'casuali' interferenze che entrano in gioco quando la natura dell'immagine mette in azione più piani linguistici.

Si vuole, richiamando il confronto con le opere che l'artista salernitana ha realizzato negli ultimi anni, che l'imbattersi con l'immagine della cantante rock Amy Winehouse, nella sequenza del video *Back to black*, abbia suggerito un percorso che dal segno intenzionale, se pur non privo di una certa emotività e costruito sulla lastra 'modellando' la grana finissima dell'acquatinta, sia approdato ai significanti segni del QR code e dunque alla rete. Il passaggio che spinse gli artisti, sul finire del XV secolo, ad incrementare la produzione incisoria oggi va oltre il progetto della carta, conquistando l'impercettibile, ma pur sempre materia, che muove il mondo digitale. Francesca nell'installazione *Amy*, allestita in più occasioni (dalla Pinacoteca Provinciale di Salerno alla Galleria Nazionale di Puglia a Bitonto e di recente al complesso di Santa Maria della Scala a Siena), cerca di creare un corto circuito tra due livelli semiotici. Il segno apparente-

< *In Canto*, 2007
(particolare)

mente artificiale che la grana dell'acquatinta costruisce, è il volto di Amy, la sua bellezza che trattiene il nostro sguardo ma, soprattutto, trasporta lo stato emotivo che ha spinto l'attenzione di Francesca a sostare su precisi frame del video; insomma la sequenza scandita dalle sette immagini si lega alla dimensione emotiva che resta ancora sostanzialmente una dimensione naturale.

Come si spiega o, meglio, come definire l'emozione? Essa, scrive Sartre, ci conduce ad uno stato della realtà umana che ci porta verso il magico; essa è «essenza della coscienza». Dall'altra parte il valore dei segni del QR Code, conducono a un segno intenzionalmente costruito per significare, ovvero rimandare a qualcosa che virtualmente viaggia nell'etere. Lo smartphone legge il reticolo grafico di segni intenzionali e ci restituisce l'essenza del video, ossia il luogo/immagine, la forza espressiva della voce, l'evocazione del tempo, la brevità della sua vita, la sua assenza. Francesca ha, giustamente, posto le due pratiche una accanto all'altra, senza alcuna difficoltà, meglio ancora senza avere prevenzioni riguardo all'idea che la scienza e la tecnologia non siano parti attive dei processi creativi dell'arte.

Il nodo centrale sul quale insiste il lavoro di Francesca Poto – come ho avuto modo già di evidenziare presentando la mostra che l'artista ha tenuto nel 2008 alla PICI Gallery di Seoul e poi in altre sedi museali coreane, promossa da Lucio Izzo al tempo direttore dell'Istituto Italiano di Cultura di Seoul – resta l'immagine intesa quale espressione di un pensiero figurato e, al tempo stesso, esercizio di un delicato rapporto creativo degli occhi e delle mani, riconosciuto come componente di una capacità di riflessione o, meglio ancora, di un'identità esistenziale. L'ampio ciclo di incisioni sul tema dell'aria, in parte qui riproposto, è il punto d'approdo momentaneo del suo incedere negli sviluppi di una pratica declinata nell'ampio spettro di tecniche che, dal bulino alla puntasecca, all'acquaforte, si spingono all'acquatinta e al carborundum: il suo è un modo di intendere l'incisione non solo come esercizio, vale a dire processo tecnico, bensì parte attiva e di sollecitazione dell'immaginario reale. Una scelta che, a dire il vero, era ben presente già dalle esperienze avviate a metà degli anni settanta, quando, cioè, ho avuto modo di seguire le sue prime lastre, sulle quali interveniva con il corsivo segno dell'acquaforte, una tecnica che le offriva la possibilità di costruire l'immagine, soprattutto la figura, senza rinunciare al dettato di 'realismo' percettivo che portava in eredità dagli anni dell'Accademia, dall'insegnamento di Armando De Stefano suo maestro di pittura.

Era un segno capace di tradurre il senso plastico delle cose e dei corpi attraverso il giusto dosaggio del chiaroscuro ottenuto sia traducendo il valore cromatico, la luminosità in toni del grigio, agendo quindi sul tempo delle diverse morsure, sia calibrando lo spessore del segno tale da costruire un'architettura di linee funzionali capaci di plasmare la materia, di suggerirne il movimento, lasciando libera la composizione di accogliere figure. Immagini che si sovrapponevano, secondo una simultaneità – come nel caso di *Fragile*, una lastra realizzata interamente all'acquaforte – scandita dai tempi





delle incursioni nella memoria. Successivamente sul finire di quel decennio – in tal senso penso ad incisioni quali *Grand Illusion* ma anche a *La sposa scende le scale*, quest'ultima animata da un'equilibrata luminosità del fondo affidata all'acquatinta –, l'artista avvertiva la necessità di esemplificare il dettato compositivo, in pratica di rivedere il rapporto con lo spazio bianco del foglio, misurandosi con la tenuta della grana della colofonia, portata agli estremi con grigi chiarissimi, quasi a sfumare, come filigrana, nel bianco del fondo, facendo assumere a quest'ultimo un carattere cromatico, un timbro, tale da definire così la luce e la materia di uno spazio.

I segni costruttivi della figura erano ridotti a poche linee essenziali, tante quanto bastavano per disegnare la silhouette della donna o i brani dell'architettura che l'accoglieva: un'esemplificazione che doveva corrispondere al testo 'narrato', cioè ad un racconto che attingeva al proprio vissuto, ad una dimensione interiore. Il dato realistico non deve trarre in inganno, anzi serve solo a dare sostegno ad un dichiarato simbolismo, non privo di visionarietà che l'artista, soprattutto per la resa della figura della prima delle incisioni citate, sembra attingere da alcune soluzioni formali di Klinger. Una visionarietà che, nelle opere odierne, è maggiormente dichiarata sia per l'entrata in scena della sirena, figura che lega la sua immagine al regno dell'aldilà ma anche alla seduzione mortale, sia per l'assunzione, a piccoli passi, del colore, del suo valore simbolico che avvia lo sguardo oltre il confine della configurazione. Lo fa traendoci nell'inganno ordito da una raffinatissima tessitura di segni, di punti scolpiti con il trapano, con le frese, con le punte d'acciaio, tali da accogliere più inchiostro e, quindi, restituire il senso materico e poroso della roccia, degli scogli, delle pietre, proprio come fosse l'impronta lasciata da esse sull'assorbente letto della carta.

La figura della sirena, creatura d'aria con le ali e il corpo piumato di uccello e la testa di donna, suggerisce un senso duplice, ossia la razionalità e l'istinto: è una figura attinta dalla mitologia che nasconde in sé pulsioni primitive che l'artista evidenzia attraverso la descrizione di luoghi irreali, pervasi da una luminosità che rende maggiormente inquietante l'immagine, dettata dal colore algido del cielo, come è per *Antarctica*, del 2006, realizzata abbinando la trama pittorica dell'acquatinta con il segno corsivo dell'acquaforte, oppure forzando sul dato emotivo del ricordo, attingendo da memorie di viaggi come per *Baires* e, soprattutto, *Bahía inútil*, sempre dello stesso anno, ove interviene sulle variazioni luminose del nero, orchestrate dal bulino, che scava segni netti e decisi, dalla puntasecca che lascia, nelle sfumature delle barbe, preziose velature, mezzi toni che fanno respirare altre arie e, infine, l'acquatinta che accoglie le atmosfere emotive dei colori. Atmosfere nelle quali, con i lavori realizzati nel 2007, tra questi *Terraquea* un trittico di grandi dimensioni, si fa più pressante la necessità di affidarsi al valore simbolico del colore, inserendo campiture piane di tinte sature sulle quali far raffreddare grumi di inchiostro, di materia.

Una traiettoria di ricerca, sul piano squisitamente tecnico, di pratica creativa, che spingerà Francesca verso un segno che si fa rilievo, dichiarato spessore, denso e corposo che l'artista ottiene con il carborundum, speculando sulle suggestioni luminose suggerite dalle ultime incisioni di

Spinacorona, 2008
(particolare)



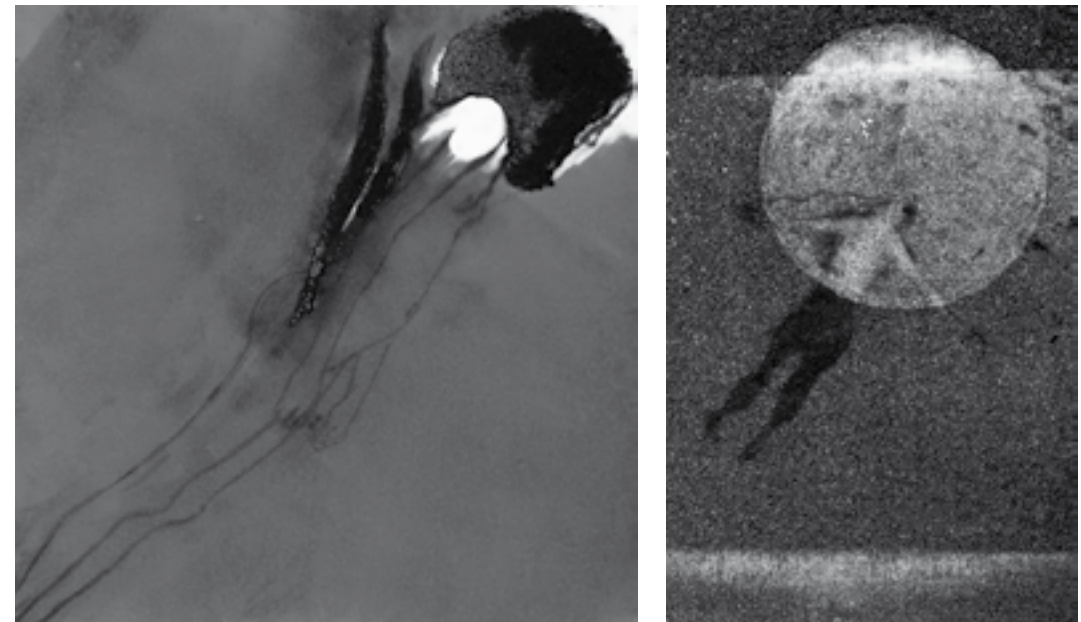
Miró, su quei neri pervasi da una misteriosa (tenebrosa) luce. In *Sounion*, incisione realizzata all'inizio del 2008 ove trova nuovamente forma una visionarietà animata dalla mitologia, la plastica architettura del colonnato del tempio, modellato dal nero intenso del carborundum, è esaltata da effetti di un illusorio senso materico reso dall'uso di paste acriliche – una new entry nel ricettario delle tecniche calcografiche.

Come si osserva l'esperienza creativa di Francesca Poto è segnata da un sincronismo fra lo sviluppo narrativo dell'immagine e la pratica, cioè l'esercizio delle tecniche con le quale si esprime: il punto di sutura si ha quando, come nel caso delle due grandi incisioni a più lastre dal titolo *InCanto* eseguite nel 2007, la composizione rimette tutto in discussione, aprendo varchi a nuove tecniche di rapporto con la realtà ottico percettiva, ma anche ad un nuovo linguaggio. Le grandi lettere rosse dell'alfabeto greco sono disposte in rapporto alle immagini, attinte, queste ultime, ad un personale album mentale: le lettere assumono il valore di pittogrammi che interferiscono nel testo narrativo dei brani figurati, disegnando un abbecedario di forme, con intervalli ritmici tali, però, da non distrarre o, meglio, evitando facili avvicinamenti, quasi da rebus. La scrittura è assunta come linea colore, esclamazione, suono, parola, canto, visione: l'immagine non è consonante ad essa, ossia non si colloca al suo fianco come dichiarazione percettiva, quanto ulteriore scrittura che prende in prestito dalla fotografia la capacità di tradurre la luce in segno.

La sua esperienza si proietta verso nuovi tracciati che lasciano intuire una rinnovata curiosità per l'immagine assunta, ora, come diaframma che collega il pensiero, quale emanazione della coscienza, al mondo delle relazioni sensibili.

L'immagine non è consonante della scrittura, lo percepiamo con maggiore chiarezza dal ciclo di opere che Francesca ha realizzato in questi ultimi due anni, posto sotto il titolo *[ka'm:eo]* (kameo). Con questi lavori unitamente al processo di sottrazione del valore iconico dato inizialmente al segno, quello che Charles Peirce indica come *representamen*, l'artista si spinge oltre la dimensione piana della lastra ma anche, com'è nel caso di

Sounion, 2008
Puntasecca
carborundum, paste
acriliche su plexiglass
mm 220x700



Amy, del monitor ove compare il video della Winehouse, per affrontare le domande che lo spazio avanza.

Fin ad ora per l'artista la materia e quindi il suo senso plastico, era ancora tutto contenuto tra la porosità assorbente della carta, l'impronta della pressione che la lastra lascia e, infine, i rilievi allestiti servendosi della tecnica del goffrato. Altro non c'era anche quando potevano sembrare, per un incisore attenta alla tradizione benché aperta ad agire su di essa, già un'uscita dal registro della grafica, le sperimentazioni che hanno portato ad opere quali la citata *Sounion*: qui Francesca combina la puntasecca, il carborundum, le paste acriliche agendo su una lastra di plexiglass. Elencando queste tecniche il pensiero si dirige verso una relazione maggiormente materica con la superficie: lo è con la puntasecca ove le barbe originano un processo di sfumatura del segno (dunque di modulazione della luce in grigi tenui e vellutati); con il carborundum che lascia lievitare notturni ed intensi neri; con le paste acriliche che inducono a scavare e a porre in rilievo l'immagine. La strada volgeva il suo crinale verso una tridimensionalità che in *[ka'm:eo]* l'artista realizza pienamente.

Lo fa recuperando il senso plastico, inteso nell'accezione di una forma che si afferma nello spazio grazie ai fasci della luce che la modella e la svela. La serie di ritratti, tutti di personaggi della storia salernitana di questi ultimi tre decenni, proposti di profilo di sagome incise e ritagliate a laser su piani di perplex bianco, trae ispirazione dal celebre dittico nel quale Piero della Francesca ritrae Federico da Montefeltro e la sua sposa Battista Sforza. L'idea è quella di dar vita ad una scatola scenica, uno spazio interno all'immagine che abbia caratteristica di luogo, ossia carico di una complessa

Molpo, 2008
Puntasecca, colla
pomice di Lipari su
plexiglass
mm 190x190

Moon, 2008
(particolare)
Acquatinta su rame
mm 210x200



narrazione che implica il colore, la natura dei segni, l'andamento dei tratti, insomma quel repertorio immaginifico che l'artista traduce nell'incisione deposta sul fondo di ciascuna scatola o, meglio ancora, sullo sfondo di ciascuna sagoma completandone il suo valore di ritratto. Perché la scelta della scatola? Perché tale forma di solido geometrico rimanda all'idea di un contenitore (un'arca) e, al tempo stesso, di qualcosa che si può liberamente aprire e chiudere che accoglie il passato nell'essenza della sua contemporaneità. Riesce a tenere insieme, innanzitutto, l'idea di forma tridimensionale che acquista la sagoma, con la possibilità di andare oltre il suo contorno e di scoprire angoli organizzati dal muoversi dello sguardo in diagonale, dall'alto, dal basso, dai lati: richiamo insomma ad infiniti punti di vista. Poi v'è l'aspetto che l'artista affida alla scrittura, anch'essa ritagliata a laser nel perplexx, connotativa dell'identità di ciascuna sagoma.

L'essenza di questo lavoro è nella coscienza che ha spinto l'artista ad aprire la sua conoscenza alla molteplicità del nostro presente: «ogni coscienza – avverte Sartre – è tale solo nella misura in cui è coscienza d'esistere».

Francesca Poto (al centro) con Kang Shin Duk (a destra) direttrice della Galerie PICI (Seoul South Corea), alla inaugurazione della mostra *InCanto* (2008)

Back to lightness

Maria Apicella

Negli ultimi anni l'esperienza artistica di Francesca Poto è stata principalmente orientata verso un aggiornamento dell'antica arte dell'incisione, in un percorso che guardando con attenzione alla tradizione è stato capace di accogliere sperimentalismi di nuove pratiche e di nuovi materiali. Non si figurava altro modo, altrettanto efficace, per assecondare il suo desiderio di penetrare la materia della lastra in maniera tridimensionale. È per questo che sospende il rapporto con la pittura lanciandosi a capo fitto nell'incisione, pratica espressiva, assunta come esperienza che sente maggiormente sua. Una pratica creativa che le consente di scavare in profondità la lastra, realizzare volumi resi reali dall'immagine, cioè dare consistenza e texture morbide ai soggetti. È, in fondo, il lavoro di scultore che incidendo sulla lastra riesce a conservare lo spessore anche una volta appiattito dalla stampa, attraverso l'impiego dell'*opus mallei*, delle rotelle, del *berceau*, della puntasecca e del bulino.

Il tema della memoria si introduce nella sua produzione fin dalle *Sirene*, figure d'aria provenienti dalla mitologia greca ed egizia. Ibridi metà uccello e metà donna, portano il ricordo di una conoscenza non più ricercata dall'uomo contemporaneo, di cui si perdono le tracce dietro un confuso e affollato volo di uccelli. È questa la metafora esplicitata dall'opera *InCanto*, vale a dire il protendersi tipicamente greco verso il fascino dato dalla saggezza tanto da farsi ammaliare e rapire, sempre più raro da rintracciare nel nostro presente, in cui l'informazione veicolata dai social network mostra solo la superficialità della notizia, ha portato al suicidio della conoscenza che, ancora in volo ad ali spiegate, precipita nel mare scuro dell'oblio. Ormai mute, le sirene, non hanno più anime da attrarre a sé e si stagliano sole in un paesaggio rarefatto e cristallizzato, dove rimbomba l'eco della solitudine. "Enfuissez le son", e tutto tace.

Annulata la memoria, la ricerca di Francesca si è mossa verso altre dimenticanze, altri vuoti della società contemporanea. È tipico della comunicazione odierna, bombardare l'occhio con immagini, tanto da indurre ad uno stato di assuefazione anche di fronte alle fotografie più forti e terribili. Nell'abuso delle immagini, in cui siamo abituati a vedere troppo e in cui più nulla riesce a sorprenderci, nasce la necessità di generare un'assenza per indurre alla ricerca di una presenza. Dalle *sirene* a *Mnemosine* il passo è breve e logico. Laddove la conoscenza continua a vivere solo nel-



la memoria, l'attenzione si sposta dal ricordo collettivo a quello individuale, del corpo la cui ricerca può attivarsi solo attraverso la sua omissione. Segni icastici e calligrafie che oltre ad essere presi in prestito dalla storia della cultura occidentale, si fondono a richiami provenienti dalla valle di Heyri, villaggio d'arte coreano dove Francesca ha esposto nel 2008, creando un punto di contatto tra culture diverse.

Dalla tradizione grafica orientale, l'artista preleva il formato stretto rettangolare di *Transition*, momenti di un vecchio e sconosciuto video coreano. Sono acquetinte cariche d'inchiostro, in cui le velature si fanno materiche pietrificando il valore iconico delle immagini. La permanenza in un luogo di culto e di grande rispetto per la figura dell'artista, in cui vi è spiritualità nell'accogliere l'opera d'arte nello spazio della galleria, ha rappresentato un significativo riconoscimento per una pratica, quella dell'incisione, fin troppo sottovalutata nel mercato dell'arte occidentale e in particolare in Italia.

Allo stesso tempo, l'artista ha avuto modo di riflettere su nuovi modi di osservare e leggere l'immagine. L'orientamento orizzontale e lento delle inquadrature conduce l'osservatore nella lettura cronologica della sequenza, lungo un filo continuo che parte dai particolari sovrapposti di un corpo femminile e giunge alla fase finale, in cui la transizione (termine qui mutuato dal linguaggio del videomaking) è avvenuta.

L'utilizzo del video così come il ricorso a nuove superfici e tecniche, come il plexiglass, la stampa digitale e il QR code, rappresenta un momento fondamentale, un passaggio necessario per dialogare con il nuovo tempo della comunicazione. La tradizione cinquecentesca sposa il multimediale che spinge verso una freschezza del segno ed una rinnovata vitalità. Il bisogno di Francesca, che si pone come osservatrice non troppo esterna della generazione hi-tech, è proprio il contatto fra l'arte e i nati sotto il se-



gno di internet, a cui è stata ed è tuttora legata da un rapporto profondo stretto negli anni di insegnamento.

In *Amy*, l'attrazione per un'artista che appartiene alle nuove generazioni è il punto di incontro che sceglie il multimediale quale pratica espressiva consona allo sguardo di nuove generazioni. Amy Winhouse rappresenta l'icona senza età, vicina ai più giovani quanto ai meno. Dall'acquatinta pulita e dai contrasti bianchi e neri delle prime lastre, in cui il volto è fresco e lo sguardo intenso carico di espressività, si passa, nelle ultime lastre, ad un viso invecchiato in cui il segno va scomparendo e il compito di definire le immagini è affidato ad un gioco di velature. La sfida è stata di realizzare una sequenza di ritratti senza ricorrere al segno, facendo uso esclusivo dell'acquatinta e della colofonia, attraverso gli sfumatissimi e numerosi passaggi acquarellati delle coperture e quindi delle morsure. *Amy* è un lavoro interattivo che manifesta la volontà dell'artista di creare un'installazione nella quale è possibile immergersi emotivamente, multisensoriale, in cui occhio, orecchio e animo sono egualmente soddisfatti. La ricerca di una sinestesia era già stata avviata nella serie tattile di 16 fogli in linguaggio braille, dedicati al bianco. Non è un caso, nemmeno, la scelta di un titolo come *Back to black* in un periodo, per l'artista, di ricerca sui contrasti e di ritorno al nero che non coincide, però, ad un momento cupo ma ad una ritrovata libertà di esprimersi. Una liberazione, una ur-

Laboratorio di incisione presso il museo FRaC, 9 gennaio 2016

Francesca Poto nel laboratorio del Liceo Artistico Sabatini anni '80

Lee Yang Ho (seconda da sinistra, direttrice della Gallery MOA) Francesca Poto e Lucio Izzo (direttore dell'Istituto Italiano di Cultura di Seoul) presso la Gallery MOA di Heiri (South Korea) nel 2008

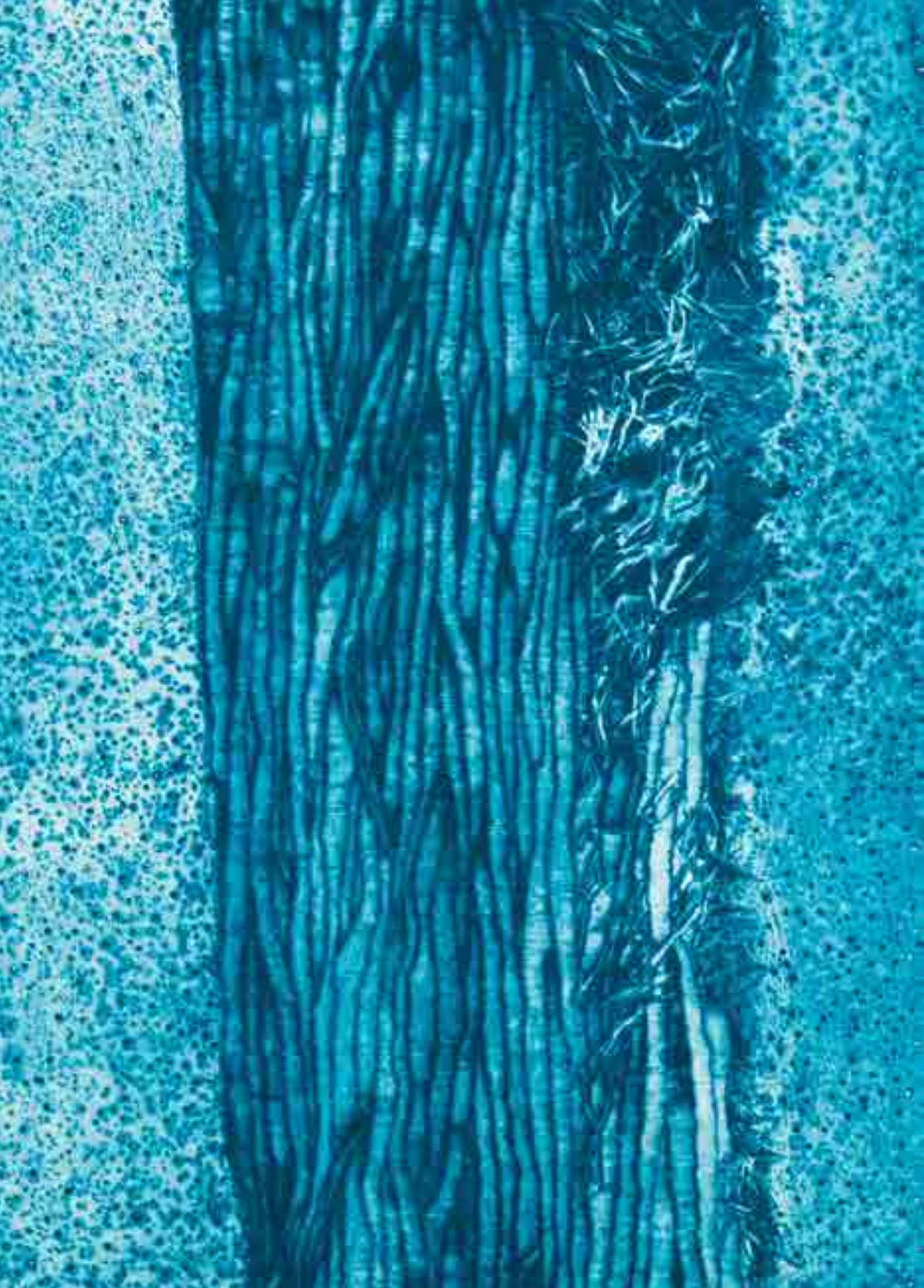
gente necessità di spogliarsi di ogni responsabilità ed obbligo esterno che ogni artista sente addossarsi nei primi anni di attività, quando gli sforzi e le ricerche sono protesi alla dimostrazione delle proprie capacità. Così il ritratto, anziché svelato, può essere gradualmente nascosto, scomparendo quasi nel nero assoluto, rispecchiando la consapevolezza di non dover mostrare ad ogni costo.

Il volto torna ad essere assente nella serie *Kameo* dove Francesca sceglie il profilo vuoto per omaggiare sedici figure salernitane a lei personalmente vicine. Dalla celebre ritrattistica quattrocentesca e cinquecentesca, penso in tal senso all'esempio che ci offre il dittico di Piero della Francesca ove ritrae i coniugi Federico da Montefeltro e Battista Sforza, Francesca recupera la volontà di eroicizzare i buoni esempi incastonandoli nell'eternità dell'opera d'arte. Contemporaneamente, preferisce non fornire dettagli, tranne uno: il colore scelto da ognuno come rappresentativo della propria personalità. Così l'artista capovolge l'ordine del ritratto che solitamente mostra la figura in un determinato momento, all'apice della gloria, con i tratti fisionomici di quell'età. Preferisce sottrarre la dimensione del tempo e rimuovere ogni tratto distintivo lasciando solo la sagoma e la corteccia.

È solo alleggerendo la forma che ritrova l'essenza priva di ogni interpretazione, e semplicemente raccontata nelle biografie inscritte nei profili.



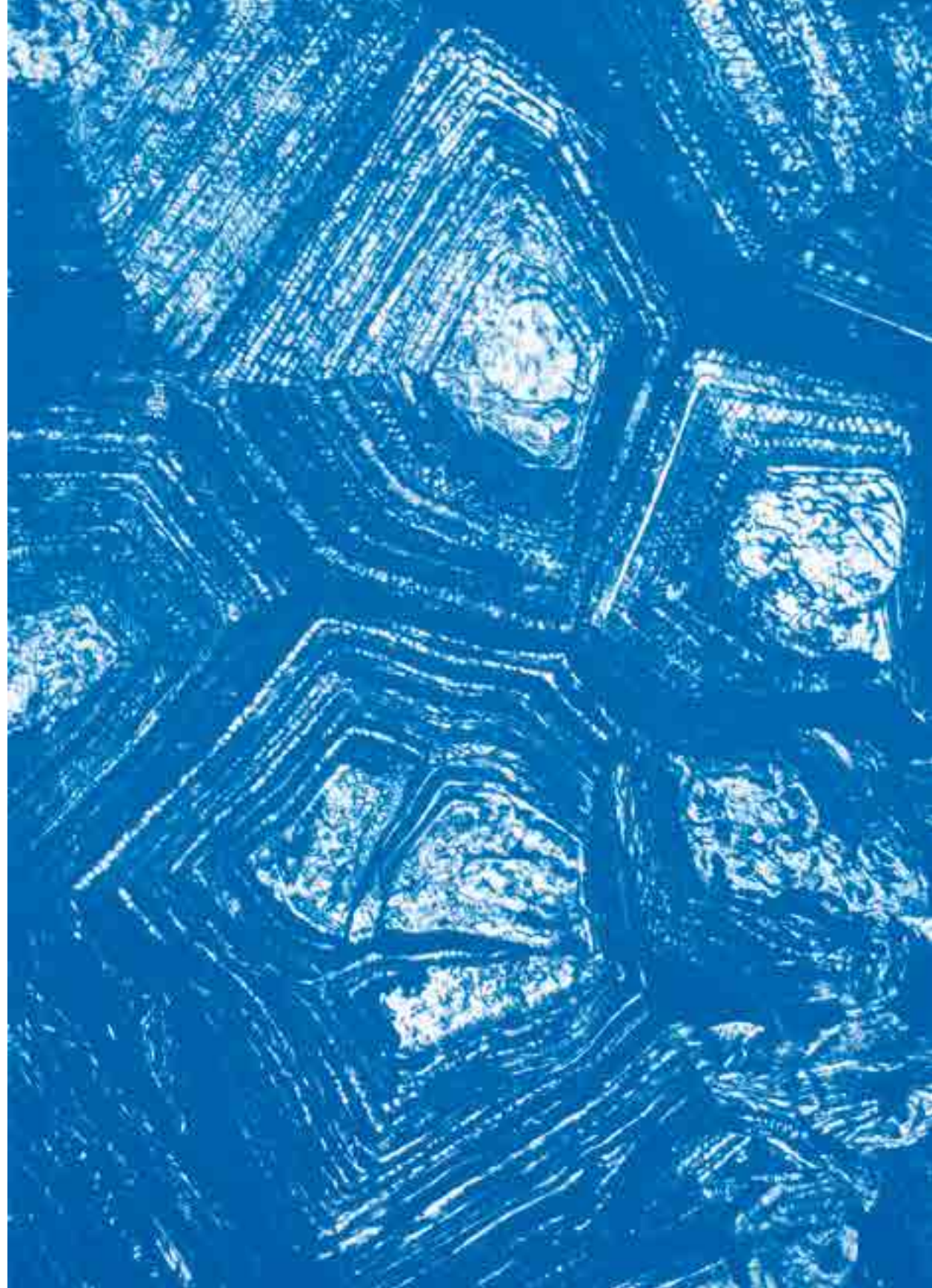
Non è facile spiegare o raccontare la nascita di un nuovo progetto, e *Kameo* non fa certo eccezione. Sono partita dall'idea del ritratto, e questo ha comportato, *in primis*, la scelta di soggetti da ritrarre. Mi sono concentrata su persone legate alla mia città, Salerno. Persone che con il loro lavoro hanno avuto ed hanno un ampio riscontro sulla scena nazionale ed internazionale; non solo o non necessariamente dei personaggi pubblici. Uno sguardo in campi molto diversi: il giornalismo, la danza, la cultura, la musica, la scienza, il design, la medicina. Non è però una *hall of fame*: la mia scelta è stata molto personale, anche e certamente legata ai miei percorsi di conoscenza, e con l'esplicita esclusione di alcune categorie, come i politici, e gli stessi artisti: per evitare di scivolare nella piaggeria, nel primo caso, o per una eccessiva vicinanza alla categoria, nel secondo. La scelta dell'immagine è caduta sul profilo. Termine oggi quasi abusato, e che rimanda subito ai social, con il significato di una sintesi dei dati e delle caratteristiche descrittive di una persona, e che possono anche rivelarsi dei falsi, dei *fake*: il contrario della verità, quindi. Mentre l'ambizione di ogni ritrattista è quella di scavare l'anima del soggetto ritratto, di svelarla. Ambizione in questo caso messa subito da parte. Il profilo, infatti, in questa serie di ritratti è soltanto ritagliato nel plexiglass dal raggio del laser. Dietro, in un box 45x60 dello stesso materiale che li racchiude, una stampa calcografica in un colore scelto dal personaggio ritratto, e che rappresenta una "corteccia". Qualcosa, quindi, che costituisce un confine tra l'interno e l'esterno, tra l'anima del personaggio e quello che traspare a chi guarda. Anche a significare la difficoltà di andare a fondo in questa ricerca di "identità". Il profilo in questo lavoro si rifà alla forma che rimanda alla tradizione quattrocentesca dei ritratti su medaglia. Come in un cameo, appunto. Nel doppio significato di un ritratto inciso ma anche di un'apparizione di un personaggio noto in un film, in cui spesso egli interpreta sé stesso. Per realizzare questo lavoro, sono partita da foto dei profili, inviatemi direttamente dai miei "invitati" o, più spesso, scattate da me nel corso di incontri molto stimolanti e organizzati a fatica nelle loro agende piene di impegni e di viaggi. Per me è stata l'occasione per parlare della mia idea e di avere qualche racconto di prima mano sulla propria esperienza. L'ultimo omaggio è alla simmetria dei numeri: sono 16 ritratti realizzati nel 2016. E questo è stato anche un modo per delineare un limite, un punto di fermo per una scelta che avrebbe potuto diventare indeterminata, incerta e difficile da assumere, e che viene qui demandata alla simmetria delle potenze del numero due e del numero quattro.

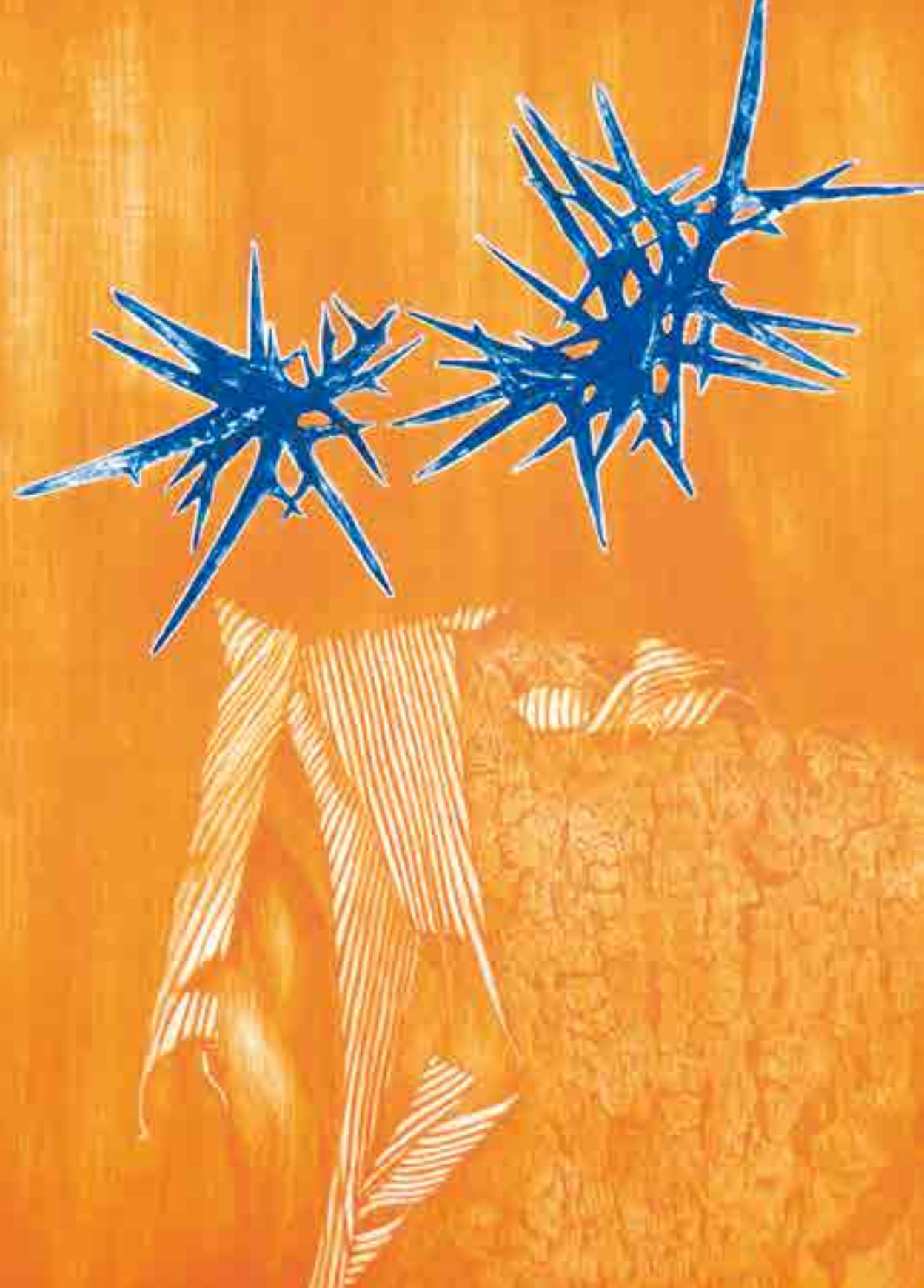


Angela Cacciatore
100 anni, Insegnante

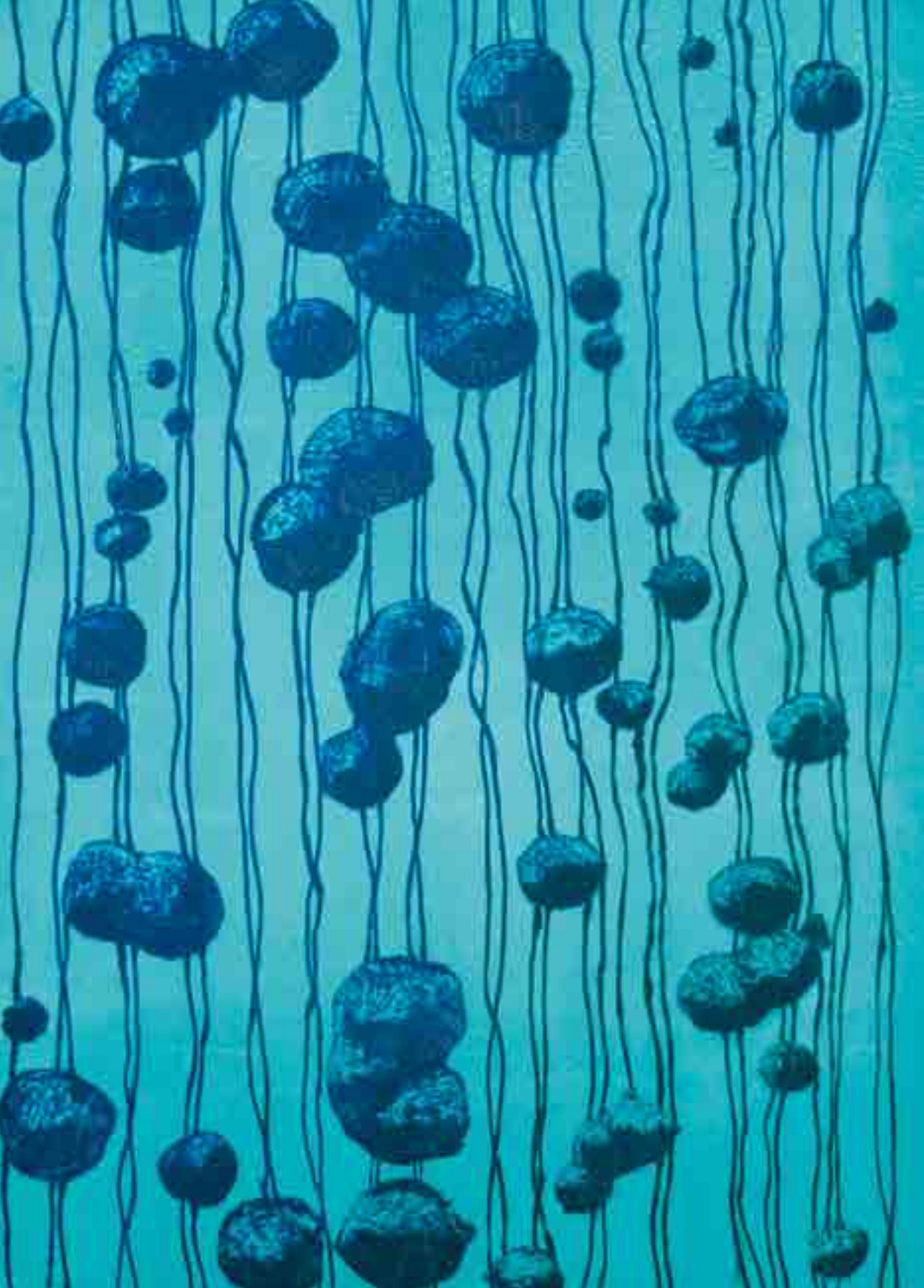


Ciro Caravano
45 anni. Musicista





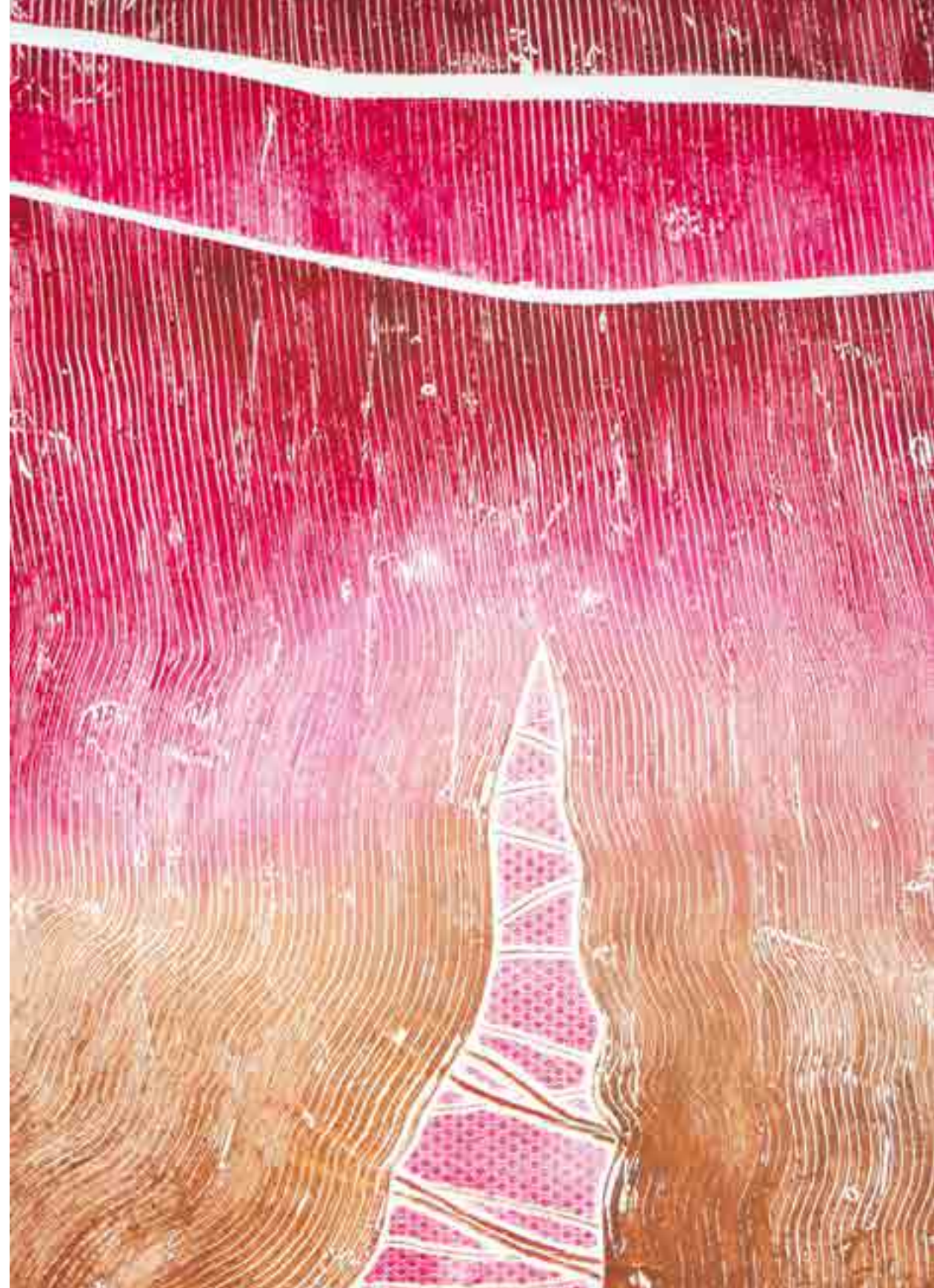
Diego De Silva
52 anni, Scrittore



Diego Granese
54 anni, Architetto

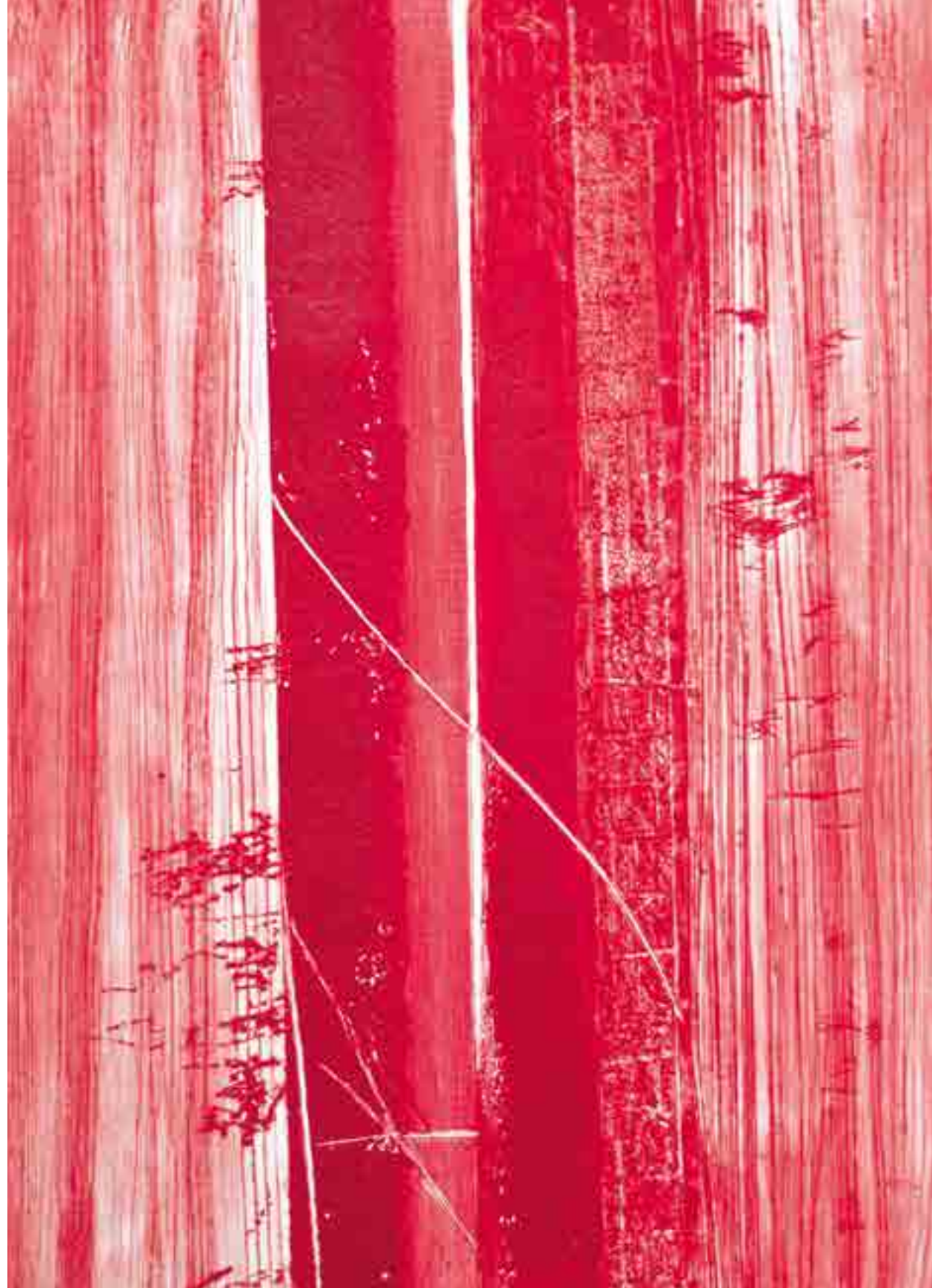


Gianfranco Rizzo
64 anni, Ingegnere





Giustina Laurenzi
64 anni, Regista.



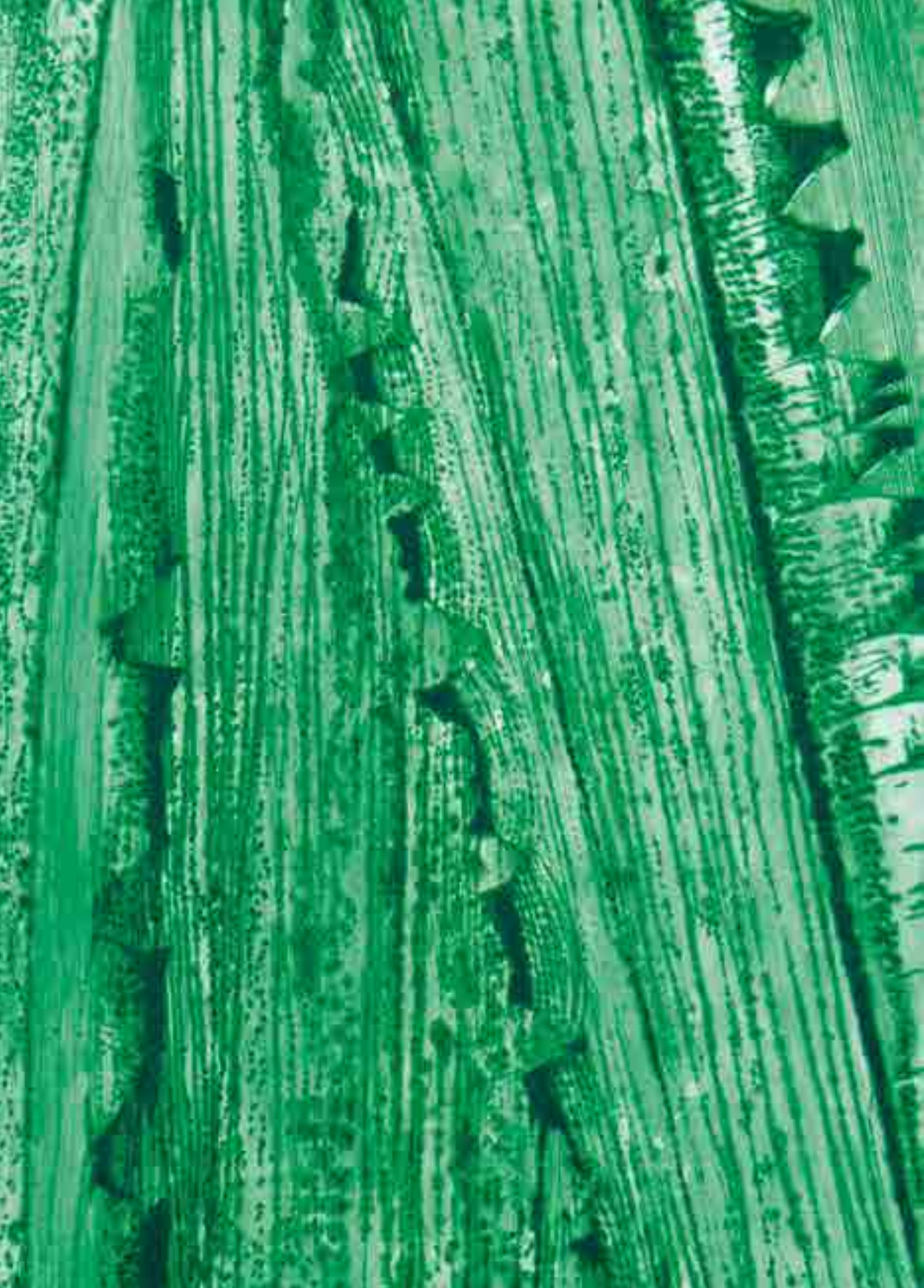


Michele Di Stefano
53 anni, Coreografo



Michele Santoro
65 anni, Giornalista





Massimo Bignardi
63 anni, Storico dell'arte



Nico Piro
45 anni, Giornalista



Padre Candido Gallo
91 anni, Cappuccino





Paolo Apolito
69 anni, Antropologo



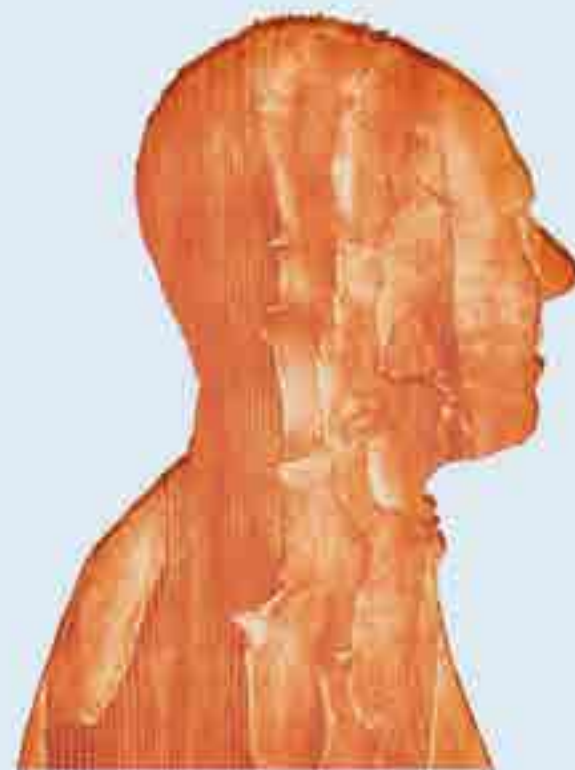


Peppe Dell'Acqua
69 anni, Psichiatra



Stefano Falivene
55 anni, Direttore della fotografia





Stefano Giuliano
58 anni, Jazzista



Vincent A. Morrone

89 anni, Psicanalista

[ka'm:εo]

Angela Cacciatore, Puntasecca e fresette su PVC

Ciro Caravano, Puntasecca e fresette su PVC

Diego De Silva, Puntasecca e fresette su PVC espanso

Diego Granese, Puntasecca e fresette su PVC

Gianfranco Rizzo, Stucco e corda su PVC

Giustina Laurenzi, Puntasecca e fresette su PVC, collagraph

Massimo Bignardi, Puntasecca e fresette su PVC

Michele Di Stefano, Puntasecca e fresette su PVC espanso

Michele Santoro, Acquatinta su zinco

Nico Piro, Puntasecca e fresette su PVC

Padre Candido Gallo, Puntasecca e fresette su PVC

Paolo Apolito, Puntasecca e fresette su PVC

Peppe Dell'Acqua, Collagraph su PVC

Stefano Falivene, Collagraph e carborundum su PVC

Stefano Giuliano, Puntasecca su PVC espanso

Vincent A. Morrone, Acquatinta su zinco

Box in metacrilato opale con taglio laser

Misure Box Cameo (cm): 60x45x5

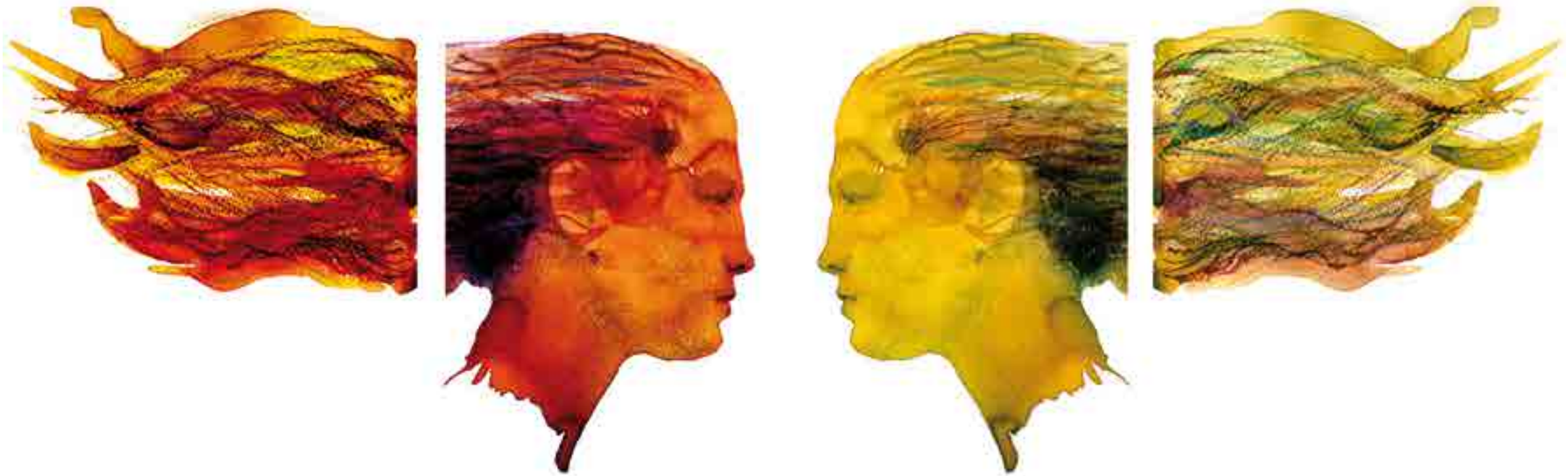
Dimensioni delle matrici (mm): 350x500

Tutte le incisioni sono stampate su carta Hahnemühle dall'artista

Anno 2016/17



Lighea, 2004
Olio e alchidico su
tela, mm 1500x1950



Undine, 2004
Acquarello, stampa
digitale, plexiglass
mm 700x2000



Baires, 2006
Acquaforte e
acquatinta su tre
matrici di zinco
mm 500x330



Antarctica, 2006
Acquaforte e
acquatinta su tre
matrici di zinco
mm 500x330



Il soffio della sirena
2006
Bulino, puntasecca
acquatinta
mm 300x390

> *InCanto*, 2007
Bulino, acquatinta
opus mallei, roulette
berceau, puntasecca
goffrato, assemblaggio
di 15 matrici di zinco
mm 1100x668





Flux, 2007
Aquatinta,
puntasecca su zinco
mm 400x200



Moon, 2008
Aquatinta su rame
mm 210x200



Terraquea 1 e 2, 2007
Acquaforte, acquatinta
puntasecca su zinco,
mm 690x200



Terraquea 3, 2007
Acquaforte, acquatinta
puntasecca su zinco
mm 690x200





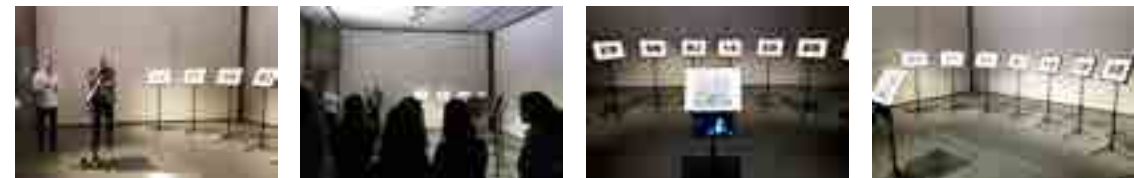
Soul Dressing, 2010
Puntasecca su PVC
stampa digitale UV
Print su plexiglass
mm 1000x2000

Erme, 2010
Puntasecca su PVC
stampa digitale UV
Print su plexiglass
mm 1000x2000

Undressed Body, 2010
Puntasecca su PVC
stampa digitale UV
Print su plexiglass
mm 1700x1000



Mnemosyne, 2010
Puntasecca su PVC
stampa digitale UV
Print su plexiglass
mm 1000x2000

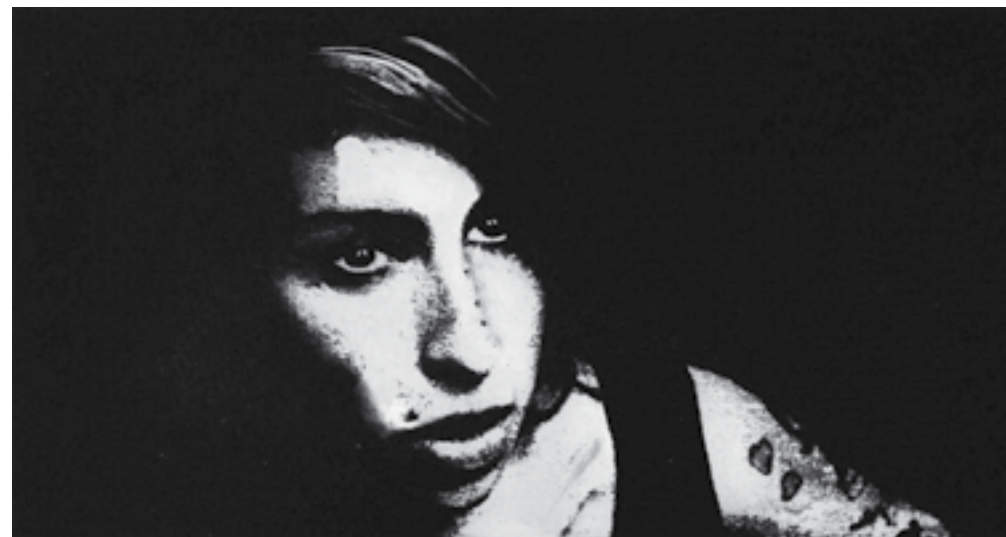


Amy, 2016
Installazione
multimediale e
acquatinta su 8 matrici
di zinco, Galleria
nazionale della Puglia
Bitonto, 2017 (sopra)

Santa Maria della
Scala, Siena, 2017
(sotto)



Amy_1, 2016
Acquatinta su zinco
mm 310x165



Amy_2, Amy_3, 2016
Acquatinta su zinco
mm 310x165





Pagine precedenti:
Amy, 2016
Installazione
multimediale e
acquatinta su 8 matrici
di zinco, Pinacoteca
provinciale di Salerno
2017

Amy_4, 2016
Acquatinta su zinco
mm 310x165



Amy_5, 2016
Acquatinta su zinco
mm 310x165



Amy_6, 2016
Acquatinta su zinco
mm 310x165



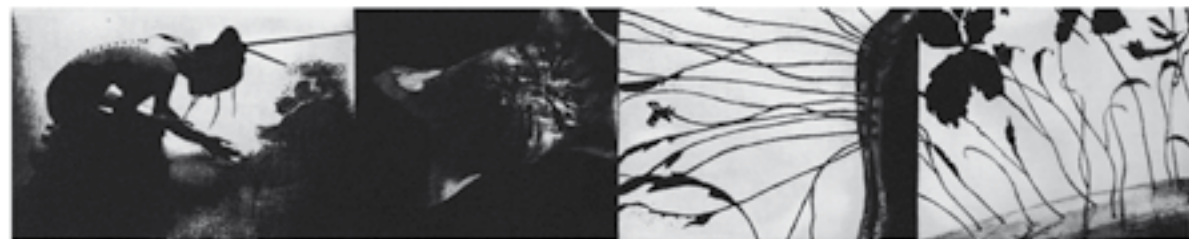
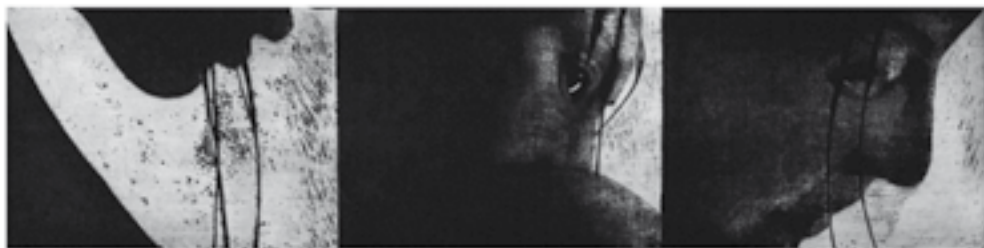
Amy_7, 2016
Acquatinta su zinco
mm 310x165



Amy_8, 2016
Acquatinta su zinco
mm 65x170



Transition_1, 2016
Acquatinta e
puntasecca su zinco
mm 700x140



Transition_2
Transition_3, 2016
Acquatinta e
puntasecca su zinco
mm 700x140

Transition_4
Transition_5, 2016
Acquatinta e
puntasecca su zinco
mm 700x140

L'artista faber: tecniche indirette e sperimentazione del segno

Luca Mansueto

Il segno in se stesso non ha nulla d'espressivo,
tenuto com'è di solito rettilineo
ma qui protagonista è la "famiglia" dei segni,
che sola può concedere all'incisione di sbizzarrirsi
nelle predilette ricerche plastiche e tonali.
Lamberto Vitali, *L'incisione italiana del Novecento* (1930)



Nelle incisioni calcografiche indirette sperimentate da Francesca Poto - acquaforte e acquatinta - il segno inciso non è ottenuto direttamente dalla mano dell'artista, bensì dal *medium* del mordente come l'acido nitrico per la lastra di zinco o il percloruro ferrico per la lastra di rame. L'artista diluisce il primo in acqua con proporzioni variabili a seconda del risultato che si desidera ottenere: per l'acquatinta ricorre ad una morsura debole per realizzare dei segni finissimi, diluendo una parte di acido in dodici parti di acqua; per l'acquaforte, invece, in otto di acqua. Il percloruro ferrico reagisce per idrolisi in soluzione acquosa: una sua parte si può sciogliere in due di acqua per una morsura forte - di circa un minuto - oppure con tre parti di acqua qualora si desideri una morsura normale, con un tempo nell'ordine di cinque minuti¹.

Spesso la Poto associa l'acquatinta all'incisione diretta, quale il bulino o la puntasecca, ed è il caso di *Bahía inútil* realizzata nel 2006; tuttavia è più sovente ritrovarla congiunta all'acquaforte con lo scopo di creare zone compatte a tinta continua o in gradazioni abbassando i toni per conferire in stampa degli effetti di sfumato. Lo vediamo in altri esemplari realizzati dall'artista nello stesso anno, come *Baires* e *Antarctica* e, nel 2007, *Terra-quea*. Le gradazioni tonali e la restituzione della consistenza atmosferica sono ottenute spargendo sulla lastra della polvere finissima di colofonia depositata col sistema della caduta in sospensione dall'alto all'interno di una cassa.

Per ottenere in stampa un effetto nero (o scuro) profondo e vellutato, con una superficie ben granita, Francesca adotta la tecnica diretta della maniera nera attraverso l'uso del berceau (rocker), ben visibile nell'esemplare *In Canto* del 2008. Questo strumento è una piccola mezzaluna dentellata che l'artista passa più volte sulla matrice metallica in direzione verticale, orizzontale e in diagonale per ottenere una granitura omogenea; successivamente ricorre al brunitoio e ai raschiotti per asportare le

¹ Molte notazioni tecniche del presente contributo sono frutto del colloquio con Francesca Poto, Rodolfo Ceccotti e Simone Guaita della Fondazione Il Bisonte di Firenze. Per una bibliografia sugli aspetti tecnici si rimanda a: Ginevra Mariani (a cura di), *Le tecniche calcografiche d'incisione indiretta*, De Luca, Roma 2005; Eadem (a cura di), *Le tecniche calcografiche d'incisione diretta*, De Luca, Roma 2006.

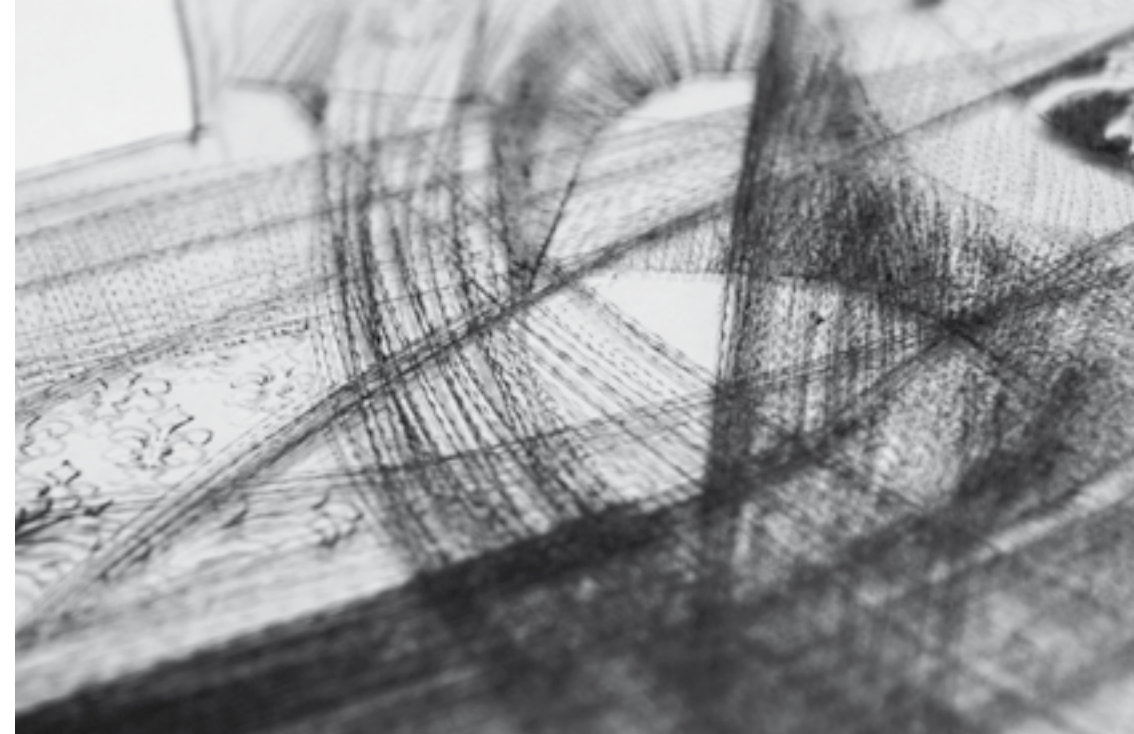


aree bianche, *Baires ne* è un esempio chiaro o meglio, per alleggerire lo scuro del fondo ottenendo una gamma di grigi gradualmente fino al bianco². Nel registro delle esperienze grafiche realizzate in questo ultimo decennio da Francesca Poto troviamo, tra il 2006 e il 2008, la sperimentazione e l'uso di un diverso materiale per la realizzazione delle matrici: il plexiglas (polimetilmetacrilato), materiale plastico e resistente, infrangibile, che può avere vari spessori. In alcune sue produzioni, quali *Ala* (carborundum, puntasecca su plexiglas), *Sounion* (carborundum, puntasecca, paste acriliche su plexiglas), *Frattura* (carborundum, puntasecca, pirografo, foglia d'oro e paste acriliche su plexiglas), l'artista fa interagire l'immagine, il segno con la trasparenza plexiglas³: ciò le consente un controllo maggiore del tracciato del disegno preparatorio attraverso la visione in trasparenza. Prove nelle quali riscontrano gli esiti di sperimentazione del segno fino alle massime profondità, che sono arricchite dal supporto di altre tecniche, fra tutte il carborundum, detto anche metodo Goetz (1909-1989)⁴. Sulla superficie della lastra Francesca stende, con pennello o spatola, un preparato di polvere di carburo di silicio (carborundum) o limatura di ferro – entrambi materiali inerti granulari - uniti ad un legante

² Anna Maria Voltan, *La maniera nera*, in Ginevra Mariani (a cura di), *Le tecniche...*, cit., 2006, pp. 93-99.

³ Vladimiro Elvieri, *L'incisione su plexiglas, nuove possibilità*, in "Grafica d'arte", 20, 1994, pp. 30-31; Idem, *La puntasecca su plexiglas*, in *Ivi*, 3, 1992, pp. 33-34.

⁴ Henri Bernard Goetz, *Une nouvelle technique de gravure*, in "Nouvelles de l'estampe", 8, 1973, pp. 3-5.



come la vernice collante⁵. Possono essere utilizzate anche la sabbia di fiume o la polvere di argilla, tutti elementi che costituiscono l'ossatura del conglomerato, elementi capaci di unirsi ai collanti e di rendere in stampa l'effetto materico e di rilievo. È una tecnica di stampa indiretta: la matrice si forma per addizione e non per sottrazione di materia. Il collante, asciugandosi, trattiene la limatura e successivamente si procede alla fase dell'inchiostrostratura, poi alleggerita con la tarlatana che elimina l'inchiostro eccedente. Quest'ultimo penetra nella stesura della materia granulosa, quasi catramosa, una granitura che è molto varia, traducendo la necessità che Francesca ha di conferisce, al sovrapporsi dei segni, una trama morbida e vellutata, con esiti prossimi alla maniera nera.

Gli esiti più alti della sperimentazione di Francesca Poto li troviamo nel trittico *Terraquea*, le cui superfici sono trattate dall'artista con molteplici tecniche calcografiche: dal bulino alla puntasecca e acquatinta, da tecniche di punzonatura come quella denominata opus Mallei, alle rotelle e berceau fino al goffrato. Il segno inciso si fa scultura, rilievo, nella percezione materica della superficie modellata in *Goffrato* (2008). Il gaufra-ge, goffratura (embossing), è una tecnica di stampa calcografica la quale

⁵ Una tecnica, questa, che è debitrice dell'ultima grafica di Miró, sperimentazione avviata già nel 1968 che porta l'artista alla mostra del MoMA del 1970. Cfr.: Riva Castleman (a cura di), *Joan Miró. Fifty Recent Prints*, catalogo della mostra (New York, MoMA, 9 marzo-11 maggio 1970), MoMA, New York 1969. In merito alla grafica di Miró degli ultimi anni si rimanda a: Massimo Bignardi (a cura di), *Joan Miró, alchimista del segno*, catalogo della mostra (Como, Villa Olmo 13 marzo-6 giugno 2004), Bianchini, Frosinone 2004.



deforma per compressione il materiale plastico o cartaceo riproducendo i rilievi e gli avvallamenti del disegno originale. *Goffrato* possiede una sua tridimensionalità e qualità tattile, sensoriale, una sorta di incisione in negativo della matrice nella quale l'attore dinamico è proprio la luce. Il gaufrage utilizzato dalla Poto riesce a conferire alla carta in stampa un risultato di rilievo scultoreo, tuttavia il processo creativo possiamo definirlo pittorico perché l'artista ricorre, nello stendere le paste acriliche con le spatole sulla lastra di plexiglas, fa ricorso ad una gestualità d'impronta informale alla Tobey. Paste acriliche dense che consentono di ottenere particolari effetti materici, ruvidi e irregolari, a seconda del loro spessore, fattore che influisce sui tempi di essiccazione.

Sempre per sovrapposizione di materia, la matrice può essere creata attraverso l'incollaggio di vari materiali, quali carta, cartoni, fili di nylon, applicati sulla superficie sia essa in plexiglas o in PVC. In questi casi, più che gaufrage, per alcuni particolari dettagli delle sperimentazioni più recenti dell'artista, possiamo parlare di collografia (collograph) ossia una stampa nella quale ciascun materiale utilizzato, dopo i passaggi sotto il torchio calcografico, conferisce in stampa differenti effetti materici e altimetrici.

Qualsiasi materiale della vita quotidiana, avente una texture e un corpo, può essere elemento del processo creativo per la matrice. Il supporto in plexiglas, grazie alla sua malleabilità, consente a Francesca di effettuare l'incisione sia in maniera diretta (penso alla puntasecca, pirografo e frese elettriche) sia creando campiture ruvide attraverso l'uso di carte abrasive di diversa grana. Sovente l'artista per le abrasioni ricorre a carte a grane finissime, per eseguire la lucidatura della matrice, oppure a grana grossa, per opacizzare la lastra, in modo da conferire in stampa tonalità pittoriche medie o scure.

Gestisce nella grana che è anche quella dell'acquatinta una gamma di toni, pronta a tradurla in valori cromatici, ossia nel gradiente di una luminosità che rende il segno un canto dell'anima.

Tecniche aggiuntive:
pomice di Lipari e
carborundum su PVC

Tecniche aggiuntive:
paste acriliche, sabbia
e pirografo su PVC
(per goffrato)



apparati



Il soffio della sirena
(matrice in zinco)
2006

Antologia della critica

Carmine Tavarone

Sirenide è quasi una città invisibile, costruita con le leggerezze e le trasparenze delle resine translucide, con la lievità dell'acquarello, col plexiglass riflettente. Chi entra nei suoi labirinti si interroga sulla gravità: qui, tutto è scolpito col desiderio di liberare le forme dalla materia di librarle nell'aria, di farle accarezzare dalla luce.

Sirenide è un universo metaforico dove l'evocazione dell'acqua è pensiero di nostalgia e di angoscia, di bellezza amata e tradita. Oltre le fasi equoree della sua avventurosa esistenza, una Sirena, dispensatrice di vita e di morte, di memoria ed oblio, accoglie chi vi entra. È sospesa tra la decidua bellezza di atletici corpi di nuotatori, che invitano ad addentrarsi nella notte fonda del mare, ad abbandonare il mondo dei Superi, per affrontare l'avventuroso viaggio negli abissi degli Inferi.

I loro ritmici movimenti fendono le onde e sono perfetti, come il numero otto, che racchiude il nome delle Sirene e la timbrica magia delle loro voci: Himeropa, voce che provoca il desiderio; Molpo l'armoniosa, Aglaope squillante, Thelxiopé dal dolce canto; Persinoe la suadente, Leucosia voce bianca, Lighea voce chiara, Partenope voce di vergine. Otto voci che si intrecciano agli otto fusi sferici dell'astronomia antica, all'ottava musicale, al primo numero cubico, alle otto direzioni dei venti; al numero atomico dell'ossigeno, al segno grafico dell'infinito, che è un otto scritto orizzontalmente. Poco oltre lo spazio rituale dell'otto, c'è un tratto intermedio, un anfratto: la spiaggia di Ciane, nuova rete di insidie allegoriche e di percorsi illuminanti. La Sirena dagli azzurrini capelli è colta nell'attimo dell'ultimo sussulto profetico, prima della sua suicida devozione alla metamorfosi.

A Ciane, nutrita di mare, un'acqua verdastra, rancida sta, infatti, tramutando le esili membra in gelide onde, mentre un'oscura linfa le sottentra al posto del sangue caldo, come liquido mortifero e annunciatore del nulla che di lei rimarrà. Si attraversa, poi, l'instabile e nebbioso mondo di Sedna, la Sirena-foca, divinità dei popoli nordici Inuit. Sedna, il cui nome è stato dato all'ultimo pianeta del sistema solare, ha un'ambiguità ludica. Si rende visibile scrivendo il proprio

nome. Sedna stimola metameri, Sedna Metamerina aspetta che ciascuno entri nel suo grembo e che, con la massa del proprio corpo, eclissi il suo raggio luminoso. Solo così ella riuscirà a nominarsi. Non appena il corpo si sarà mosso, il nome tornerà specchio d'acqua. Le parole si fermano: il racconto da raccontare va oltre.

Non vi sono ostacoli, perciò, a penetrare il mondo fiabesco e disperante di Lighea, la Sirena che insegnò antiche fonie greche e l'amore ad un giovane siciliano, figlio del sole. Quel giovane è ora un miope professore, fumatore incallito, bestemmiatore del mondo. Vive nel dolore per la perdita della Bellezza, fatta carne in quella creatura, il cui sorriso: "...esprimeva soltanto se stesso, cioè una quasi bestiale gioia di esistere, una quasi divina letizia..." (Tomas di Lampedusa). Lighea era forza primigenia, connubio vocazionale di apollineo e dionisiaco; sradicatrice di fedi, dissipatrice di metafisiche: un inno pagano alla vita.

Ora ella appare a fil d'acqua, col volto di profilo, la bocca quasi schiusa ad un canto; una dolcissima nenia mediterranea che, scardinando i profondi silenzi acquamarini, seduce ed ancora inganna.

(tratto da: *Francesca Poto - Nuccia Vassallo - Sirenide*, catalogo della mostra, Montecorvino Rovella (Salerno), 2004.

Lucio Izzo

Il mito delle sirene incanta la civiltà mediterranea, e quella greco-romana in particolare, fin dalla notte dei tempi. Ma le sirene e le divinità sorelle abitano i mari e la fantasia dei popoli di ogni parte del mondo. Francesca Poto raccoglie il canto di queste creature misteriose e ne ascolta la voce con attenzione: il racconto di gesta, l'illusione affabulatoria, ed infine la guida spirituale verso dimensioni oltre della consapevolezza e dell'Essere. Non sono infatti le sirene ammaliatrici ed ingannatrici del mito di Ulisse che incontriamo tra i segni dell'artista, ma piuttosto degli angeli silenziosi che indicano un percorso, visibili o talvolta presenti solo attraverso un riflesso o l'alito del loro soffio. Queste sirene nascono, dunque, da un lato da un'osservazione istintiva e dall'altro dalla percezione fisica che Francesca Poto ricava dalle acque di mari e oceani



di ogni latitudine e delle miriadi di civiltà che sulle loro rive (e nei loro fondali: Atlantide, Mu) sono esistite e le hanno generate per esserne a loro volta rigenerate. È infatti il mare il vero continente del nostro globo, il legame universale tra isole di terra, e le sirene sono i messaggeri che propagano da una riva all'altra il seme della conoscenza e delle civiltà. Ecco una di esse indicarci le acque gelide e la roccia cupa ed inospitale di una "Bahia inutil" di un oceano remoto e meridionale che non è solo un rinvio geografico ma, al tempo stesso, un segno didattico di un'iniziazione spirituale. E in questo senso la stessa sirena si spinge più a sud fin nelle solitudini antartiche che (paradossalmente?) sono gli unici territori di questo universo simbolico ad illuminarsi di una combinazione di colori che suggeriscono un'apertura ed una realizzazione. È forse questo il vero punto di arrivo di questo viaggio? La conclusione felice di un percorso iniziato tra un'allegria convenzionale di un occidente mediterraneo, tra riflessi di una nordica opulenza o di malinconie sudamericane? Non lo sappiamo: dovremo deciderlo da soli, al termine del nostro itinerario individuale nel percorso che Francesca Poto ha evocato per noi. Ma non è certamente un caso che anche il segno grafico prescelto e l'iconografia iperdeterminata ci spingano in questa direzione. Non è la levità fiabesca della creatura di Andersen, né le opulente linee e la pesantezza di una polena di nave che rintracciamo nelle sirene dell'artista. Ci troviamo, invece, di fronte alla potenza trasparente di un essere etereo, alla sua ombra fatta d'energia e, quando la creatura ci appare nella sua pienezza, ci rendiamo conto che le sue linee richiamano quelle degli angeli a guardia dell'Arca, quelle di una sfinge alata, ed è qui che ci si rivela l'ultimo indi-

zio: queste sirene hanno lasciato il mare per l'aria per ricomprendere ed unire, a beneficio dell'uomo, terra e acqua. Siamo particolarmente fieri di presentare un'artista, maestra nei segreti dell'antica, ricca e impegnativa arte dell'incisione. Francesca Poto è profondamente radicata nella tradizione italiana e, proprio per questo, sa parlare al mondo e confrontarsi con culture diverse, come solo la vera arte sa fare. In Canto, la raccolta di incisioni dedicata alle sirene, sviluppa un tema che l'artista aveva precedentemente affrontato lavorando con il plexiglass, ottenendone degli interessanti esiti cromatici e di luminosità. Queste incisioni non si distanziano da tali opere solo per la tecnica (un rigoroso utilizzo di faticose e manuali tecniche classiche come Bulino, Acquatinta, Acquaforse, Opus Mallei, Rotelle, Berceau, Punta secca) ma anche per l'innovativa evoluzione nell'approccio al tema: si passa dalla rotonda e solare dimensione del mito greco ad una metafisica bicromia, dalla flessuosa corporeità della sirena mediterranea alla sfuggente ombra di una sirena che attraversa oceani e mari ad ogni latitudine e dialoga con divinità affini.

(tratto da: *Sirene, Francesca Poto - In canto*, catalogo della mostra, Seoul, PICI Gallery-Istituto Italiano di Cultura, Seoul, 2008).

Yoav Cerralbo

The Italian Cultural Institute is presenting a master of the ancient, rich and engaging art of engraving. Francesca Poto's "In Canto" exhibition offers an art form that is very rare due to the complexity and time needed to make just one piece. "In Europe there are probably about 20 people doing this," said the director of the institute, Lucio Izzo. "One piece can cost the artist three months

of work compared to a modern artist who can produce 10 paintings during that timeframe." In her collection of engravings, Poto devotes herself mostly to the evolution and history of the mermaid. She explained that in ancient times the mermaid had wings, but with the spread of Christianity, the siren was removed from the skies to live a life under the sea. "They were the messengers of knowledge and spread it all over the world," she said. "The fact that they were confined to the sea diminished the spread of knowledge." In folkloric theology, once the mermaids, or sirens, got their wings back they were then elevated to angelic status.

To show the story of the mermaid, Poto uses different techniques almost lost to modern artists. "She still uses the old tools that are very hard to find," said Izzo. Her works are presented on stone, wood, copper, steal and plexiglass; "It's like the evolution of human kind's use of canvases," said Izzo. Running until July 21 at Gallery Pici in Cheongdam-dong, her 26 works will then move to MoA Gallery in Heyri Art Valley, Paju on July 25. The exhibition also presents another purpose; diplomatically it offers the possibility for Korean artists to learn about a form that is almost extinct. "We are thinking of developing with local universities some kind of cooperation which would include teaching this form," said Izzo. «We can further our knowledge and cooperation between artists to rediscover this technique».

(tratto da: *Ancient art form rediscovered*, The Korea Herald, Seoul, 14 luglio 2008).

Vittoria Biasi

Quasi al limite del visibile, la scrittura di Francesca Poto costruisce una trama di ritmi nella successione delle immagini/parole, del vuoto e del pieno, di luce adagiata e di luminosità, sulla superficie del bianco. Le prime parole in libertà di Marinetti, l'inizio della specializzazione della visualizzazione della scrittura aprono il cammino verso una pratica in cui la stessa scrittura è un materiale.

La scansione puntellata di Francesca Poto introduce una forma altra di lettere-icone, frontiere del visibile rivolte al mondo tattile restituendo al segno la dimensione originaria di punto. Il punto, il piano, lo spazio, nell'opera di Francesca Poto, raccontano il senso, l'inespresso racchiuso nel segno,

sconvolgono la convenzione scritturale in ritmo visivo dominante. Su due fogli bianchi l'artista ha stampato, in caratteri Braille, lo stesso testo in italiano ed in inglese.

«Il lavoro - dice l'artista - richiama il senso dell'esperienza tattile, percezione complementare o, anche, sostitutiva di quella visiva. L'idea che solo toccando sia possibile accertare la verità e superare l'illusione emerge spesso, in varie circostanze. J.G. Herder (1744-1803) segue questa linea di pensiero quando, parlando dell'esperienza estetica, contrappone il carattere illusorio della visione a quello autentico e sincero della tattilità».

(tratto da: *Primavere del bianco*, catalogo della mostra, a cura di V. Biasi, Seoul, MoA - Art Museum of the National University, 2010).

Mirella Tammelleo

Francesca Poto ha indagato costantemente, nel corso della sua carriera, le tecniche sperimentali dell'incisione. Nella sua pratica quotidiana con i procedimenti di stampa in cavo, ovvero lavorando all'incisione diretta quanto a quella indiretta, ha utilizzato con sapienza strumenti tra i più diversi: bulino, puntasecca, acquatinta, acquaforse, fino ad opus mallei, roulette, berceau e goffrato. Se la granitura del carborundum, nelle sue opere, obbedisce alla necessità di avere sul foglio un nero assoluto, le paste acriliche le consentono di ottenere quel *goffrage* che è un particolare effetto di bassorilievo da lei utilizzato a cornice di più matrici assemblate insieme; laddove invece intende rendere ancora più raffinato, se è possibile, il suo lavoro, ricorre alla foglia d'oro, dando una nota di preziosità alla carta.

Una svolta segna la sua produzione recente, del 2010, costituita da cinque incisioni a puntasecca su PVC; non si tratta di un superamento del lavoro precedente, quanto piuttosto di una volontà di investigare nuovi supporti. E così l'artista è approdata dalla carta alla stampa digitale su plexiglass, ricercando con questo passaggio un'esasperazione del segno, prima inciso, poi digitalizzato, infine stampato su un materiale plastico che è molto più trasparente del vetro, in grado di conferire ai colori una lucentezza maggiore. Esasperazione del segno, quindi, che si aggiunge alla brillantezza cromatica, coniugando il tratteggio serrato della puntasecca con la trasparenza del supporto, raggiungendo esiti di una levità e di un nitore sorprendenti: una sensazione

ne di leggerezza, che è frutto della volontà dell'artista di rendere quanto più delicato ciò che è stato in realtà possibile solo attraverso un duro lavoro di scavo nella matrice, che equipara l'opera dell'incisore a quella dello scultore, utilizzando, di questo, finanche gli stessi strumenti, come raschietti, bulini, rotelle, mezzelune, trapani, frese.

La specificità della tecnica, dunque, risulta pregnante per Francesca Poto, che ama dell'incisione proprio il rapporto diretto con la materia. È una scelta che assume in lei, a mio avviso, anche un significato etico, come procedimento che non consente approssimazioni ed obbliga ad un estremo rigore nell'uso della puntasecca come del bulino, nei modi come nei tempi di morsura. Gli ultimi lavori hanno come oggetto di indagine la tematica della memoria, personificata nell'opera *Mnemosyne*, che dà anche il titolo alla mostra. Nell'incisione la dea della memoria compare sotto sembianze di donna contemporanea; nel suo volto intenso si ravvisa una sintesi tra la pienezza di vita, che è in realtà espressione del bagaglio di cose vedute ed apprese nel tempo, e la leggerezza del disegno inciso dall'artista. Ma una lettura, o meglio una interpretazione, che tenta di essere esaustiva di questo ciclo di opere, tende anche a vedere nella memoria l'unico mondo ulteriore dove è possibile vivere dopo la morte.

Incentrata su questo tema è l'opera intitolata *Erme*, costituita dalla ripetizione seriale di una stessa figura, quella centrale caratterizzata dalle dominanti cromatiche calde - arancio, rosso, porpora - e altre quattro disposte specularmente, a coppie di due, in blu; è una citazione di un cippo sepolcrale, di un'erma appunto, di valore commemorativo, affinché nel tempo, di quella presenza, verosimilmente un autoritratto, resti una testimonianza, ovvero una memoria.

Nell'opera *Undressed Body* si percepisce la presenza di un corpo che esisteva e non è più, vi è l'assenza di quel corpo, percepibile sensibilmente però nella forma, dunque ancora presente. Ad essere disegnato, in questa incisione, è solo un abito rosso ed una ciocca nera; è abilmente costruita dunque l'assenza di chi abitava quel corpo. È un'idea che accomuna questo lavoro a quello di uno dei più importanti artisti del nostro tempo, Christian Boltanski, che nelle sue opere affronta il tema dell'Olocausto lavorando su grandi archivi di vecchie fotografie, oggetti ritrovati, abiti dismessi che conservando ancora l'odore di chi li ha

indossati, ne trattengono l'esistenza stessa, quindi la "memoria". Proprio in una recente installazione, realizzata nel 2010 al Grand Palais di Parigi ed intitolata *Personnes*, egli ha disposto centinaia di vestiti a terra a rappresentare i corpi delle persone scomparse; è una processione di presenze/assenze comparabile solo al lavoro dell'israeliano Menashe Kadishman, che nell'installazione *Shalechet (Fallen Leaves)* ha sistemato sul pavimento del Jüdisches Museum di Berlino decine di migliaia di dischi in ferro che riproducono forme volutamente sommarie di teste con bocche spalancate o urlanti. In tutte queste opere è il concetto di assenza ad essere enfatizzato. Nell'abito rosso senza corpo di *Undressed Body*, Francesca Poto rievoca, così, il ricordo di una presenza persistente nel tempo. Il filosofo Giorgio Agamben, analizzando gli stermini perpetrati durante il secondo conflitto mondiale, ha parlato dell'importanza di ascoltare non tanto la voce dei testimoni, quanto la voce intestimoniabile, la "presenza senza volto" che ogni testimonianza necessariamente contiene. Ma *Undressed Body* è, dal punto di vista della forma, anche calligrafia, come dimostra la ciocca nera di capelli che è segno e simbolo dal forte richiamo orientale. Segno altrettanto icastico è quello della croce nell'incisione *Soul Dressing (Blue)*, punto di riferimento costante nella storia, al di là della sua valenza religiosa; è infatti immagine stessa dell'uomo che identifica nella verticalità la sua condizione di esistenza e nell'orizzontalità la direzione della sua azione; ma è anche simbolo della risoluzione dialettica degli opposti: maschio/femmina, razionalità/intuizione, verticalità/orizzontalità, vita/morte.

Conclude il ciclo l'incisione che porta il titolo di un'opera dell'artista Magdalena Abakanowicz, una delle personalità più importanti nell'ambito della scultura contemporanea; è *Abakan 1969*, che riproduce un lavoro monumentale in tessuto sisal rosso della scultrice polacca, osservata da un ipotetico spettatore tracciato in un profilo essenziale con un tratto rapido. Questa forma tridimensionale si rivela lentamente come presenza metaforica che allude all'anatomia e alla sessualità femminile, e in tale ottica la citazione s'inserisce all'interno della tematica della presenza/assenza portata avanti dalla Poto; nell'incisione, infatti, il drappo rosso può intendersi come allusione alla fisicità di un corpo di donna, oppure farsi abito ipotizzando l'esistenza



di qualcuno che lo indossi, proprio come in *Undressed Body*: d'altro canto è la semantica stessa ad attribuire alla parola "abito" un duplice significato: "avere dimora, abitare", ovvero essere in qualche luogo, esistere, e "veste, indumento". Le parole quindi, come sosteneva Artaud, ma anche le immagini, oltre che del "senso logico", si nutrono di ulteriori sensi, principalmente metaforico e "incantatorio", attraverso "la forma e le loro emanazioni sensibili".

La tentazione di scoprire dell'altro, di "sapere più cose", che secondo Omero induceva i marinai ad ascoltare le Sirene, custodi dell'onni-scienza - tematica che ha fortemente interessato Francesca Poto in anni recenti -, spinge ancora oggi ad andare oltre ciò che è visibile solo in superficie per giungere alla vera essenza delle cose.

(tratto da: Francesca Poto, *Mnemosyne*, catalogo della mostra a cura di M. Alfano, Salerno, S.Apollonia, 2011).

Marco Alfano

Francesca Poto ha intrapreso negli ultimi anni riflessioni di grande coraggio sulla figura, e sul senso riposto e contemplativo della necessità del "comporre". L'artista, nelle sue incisioni, arricchendo e sviluppando la sua esperienza nelle tecniche calcografiche, combina il segno netto e scolpito del bulino e della puntasecca, alla levità dell'acquatinta, generando un "corto circuito" tra pesantezza del mezzo e ricerca della leggerezza.

Negli anni della sua formazione, all'Accademia di Napoli, intorno alla metà degli anni Settanta, si trovò ad assistere al confronto

tra il recupero, sentito allora come attuale, di un disegno esemplato sulla fotografia, e la necessità di accostamento ad una sorta di stilismo internazionale, come l'informale; trovando anche chi, tra i suoi maestri, come Armando De Stefano, all'assunzione figurale andava associando intenzioni di rigorosa coerenza etica, recuperando la tradizione ottocentesca del realismo, sostenuto da nuova tensione immaginativa, e non più integrandola, semmai colta e difficile, e in fondo ancora incompresa.

In quel periodo, mi racconta Francesca, prediligeva del linguaggio dell'acquatinta, l'austera analisi, la tecnica lenta, indagando con distacco consapevole alcuni volti, scoprendone i segni del tempo (nell'aspetto fisionomico un po' crudo e nel tratto molto fermo), dove il disegno si rendeva registro sensibile di una distanza di osservazione affettuosa, in una forma controllata; e questo in anni in cui quasi nessuno resisteva all'imperativo di ammodernarsi, anche su ciò che moderno non era più, come l'informale; già imperver-sava, trionfante, l'idea di "modernità", che non ammetteva nello statuto dell'arte l'esistenza di un'immaginazione accorata.

L'esitazione, e l'avventato provarsi, in un mondo dell'arte avvertito così diverso dalla propria natura, le hanno concesso di tornare ripetutamente sui suoi passi - ma si tratta di un tempo che andrà considerato prezioso e fecondo - anche nell'assiduo attaccamento dell'insegnamento ai giovani. Sul piano etico, in decenni difficili e conformisti, quando la fiducia in un progresso indefinito si andava mutando, nei primi del nuovo millennio, nel recupero dei "fondamenti", tale

Argot, 2008
Puntasecca e
carborundum su PCV
mm 300x700



riserbo ha indotto a pensieri che intendono cogliere le potenzialità dell'immaginazione, indugiano più che sul mistero di una modernità indecifrabile, sulla profondità e sulla bellezza dei miti antichi, che la sua mente solo presagiva e che poi avrebbe rivelato. È quel che osservavo, nelle sue incisioni, già nell'estate del 2006, durante una visita alla sua casa-studio, considerando un'immaginazione svincolata dalle mode, che si rivelava esemplare, per comprendere come questa procede e si manifesta. Aveva intanto assunto con convinzione alcune tecniche come l'acquaforte e l'acquatinta, che meglio esprimono la sensazione di leggerezza e liquidità, ma anche l'acquerello e la pittura a olio, quest'ultima intesa come superamento della naturale opacità del supporto, nel recupero della tecnica delle «velature», in un'esplicita assunzione di linguaggio che è già un esercizio meditativo - e quindi già di provocatoria inattualità -, che intende scalzare altre soluzioni, come quelle che si affidano ai modi eccessivi della pittura «a corpo», originatisi dal realismo ottocentesco, e recuperata potentemente anche dalla generazione dell'informale. Sin da subito, questa ricerca mi è sembrata importante testimonianza di un'artista che intende oggi ripensare ideologie e programmi generazionali, cresciuti a dismisura fino a soffocare l'ispirazione e il calore dell'immaginazione; una tendenza che ha portato a limitare, ad esempio, nelle scuole d'arte e nelle accademie, l'insegnamento del disegno a favore di una "libera"

espansione della creatività. L'imperativo è, ancora oggi, quello di essere "contemporanei" e sprovvincializzarsi, preferendo l'aggiornamento obbligato e conformista alle tendenze dell'arte attuale; una tragedia che ha condotto ad una devastante povertà immaginativa e sentimentale di un'arte che il più delle volte misura la sua grandezza su azzardi, sull'invasione materiale. Francesca è persuasa, invece, delle potenzialità che il disegno e la figura preservano nel loro "lessico" fondamentale, da intendersi quale "diario" necessario, ove trascrivere con sincerità i propri pensieri.

Avevo considerato, della bellissima serie dedicata alle Sirene, la prima incisione a bulino, puntasecca e acquatinta, dal titolo *Bahia inutil*, dove si rivelava il senso misurato di uno dei miti fondanti della cultura classica: nella rupe sassosa, modellata lentamente in profilature nere, o seppia, dell'inchiostro, sembrava aver a lungo meditato sui rocciosi paesaggi di Klinger, non seguendo una pretesa oggettività, di attenta trascrizione del "vero", bensì comprendendone l'alto valore di concentrazione mentale. Erano, questi ultimi, quegli stessi effetti di lucidità intellettuale e purezza spirituale che ritrovavo nel tono esaltato infuocato del cielo, nel rovinoso precipitare nel baratro della creatura alata, metà donna e metà uccello, che, sconfitta da Odisseo, si getta a precipizio sulle rocce. Per la tecnica, Francesca mi spiegò della difficoltà di controllare l'ardua sperimentazione intrapresa nell'assemblaggio di tre matrici incise, affidandosi per la stampa all'esperienza paziente di Vittorio Avella e Tonino Sgambati, ottenuta con la messa a registro d'impressioni successive delle lastre di zinco sul medesimo foglio.

Alla cadenza solenne e cupa di questa prima incisione, seguiva una sequenza di altre due, Antartica, dove la Sirena si staglia sul cielo acceso da bagliori aurorali, in rosa, rosso, arancione; è immobile, su di una sponda di ghiaccio, prima del suo volo disastroso; in un'altra immagine, appare raggiunta dalla preveggenza mortale figurata dagli uccelli neri. Erano opere, dove l'artista aveva ritrovato l'inquieto mistero del canto delle Sirene, che potrebbe anche capovolgere, secondo un celebre frammento postumo di Kafka, nel loro silenzio. Ulisse era stato condannato all'Inferno da Dante, ha scritto Massimo Cacciari, poiché la sua sconsiderata hybris non appariva "giustificata" da alcun valore trascendente; l'eroe

ingannatore, dopo l'assedio di Troia, aveva indotto i suoi compagni a proseguire verso una meta indefinita, a compiere il "folle volo". Era, quello di Ulisse, un amore per la conoscenza, non indirizzato alla "sapienza", bensì animato da *curiositas*, per le cose del mondo, in una prospettiva mondana, "orizzontale", che conduce l'umanità inevitabilmente al naufragio.

Quell'immagine della Sirena mi sembrò una sconvolgente "metafora" dell'arte contemporanea, divorata dal demone della *techné*, del nostro concerto al vuoto delle sue proposte opache, senza sincerità. E se era il silenzio, quello che Odisseo finse di non sentire quando incontrò le Sirene, o non intendendo le loro "parole alate", disposte secondo un'ascesi, in un ordine "verticale", ulteriore, tale assenza non è identica, quindi, all'angoscia che afferra un'arte che appare ripiegata su se stessa, in assunzioni ingegnose di elementi legati tra loro?

Nell'ultima sequenza, *Baires*, la Sirena precipita infine verso una città deserta (che potrebbe essere una qualsiasi metropoli del mondo), spogliata oramai di storia e d'identità: figura contratta di una civiltà che ha decretato la fine di ogni mito, dimentica del potere femminile e celeste d'immaginazione della Sirena, che ricompare sul foglio come segno vascolare, alla quale, nell'ultima immagine, si associa l'arrivo terribile e oscuro degli uccelli.

Nelle due grandi incisioni, dal titolo *In canto*, assemblaggio di trenta matrici di zinco, Francesca associa al segno inciso del bulino e della puntasecca, l'esile fluidità

di lastre lavorate all'acquatinta: alcune di queste hanno la nostalgia di una bellezza che sembra decomporsi, attingendo ai miti mediterranei esaltati con luminosa purezza dalle fotografie di Hellas di Herbert List, con giovani nudi, in fisionomie moderne, tra frammenti di bianchi marmi. Ma l'ipotesi che si possa trattare di un assemblage di derivazione surrealista, nell'alternanza di immagini e lettere - avec étonnement, recita ironico un titolo sonoro di Erik Satie -, subito svanisce nell'intendere il comporre diverse immaginazioni, che alludono al silenzio, quale custode del canto, alla ricerca di una verità di cuore, piuttosto che visiva; sino a spingersi al sorriso, al commosso saluto di Édith Piaf alla platea, ancora vibrante della sua voce struggente e patetica; e lo stupore di coloro che scorgono ancora la Sirena, che inonda con la sua ombra il cielo ristretto dei giorni nostri.

In altre incisioni, più recenti, l'apparizione, inquieta e scabrosa, dell'esile e liquidissimo profilo di *Molpo*, lascia il passo alla lentezza, al tempo sospeso, alla forma più serena, in *Argot*, del bronzo levigato nei corpi degli atleti di Pompei; e, infine, il ritorno temerario della Sirena, in *Sounion*, sull'alto pronao di un tempio in rovina, il cui basamento appare scosso dall'intensità nera profonda del carborundum; sono immagini che rivelano l'incessante aspirazione di Francesca Poto a una forma che vuole evocare la bellezza antica, e allo stesso tempo, il senso dell'occasione, audace ed amabile, del segno.

(tratto da: *Francesca Poto. Mnemosyne*, catalogo della mostra a cura di M. Alfano, Salerno, S. Apollonia, 2011).



FRANCESCA POTO

Francesca Poto nasce a Salerno nel 1954. Si diploma in decorazione pittorica presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli nel 1976. Docente di discipline pittoriche presso il Liceo Artistico. La sua attività espositiva inizia già nel 1975, con la partecipazione a una collettiva dedicata ai giovani artisti dell'Accademia, tenutasi alla Galleria L'Incontro di Napoli; l'anno seguente partecipa al III Festival Nazionale d'Arte Grafica, a cura del Centro studi e ricerche "Il Vortice" di Salerno. Nel 1979 è presente alla mostra collettiva Autori per la Costiera amalfitana, tenutasi a Scala e ad Amalfi, e in seguito allestita alla Galleria Etruria di Salerno. Ritorna all'attività espositiva nel 2004, con la mostra personale Sirenide, allestita con Nuccia Vassallo, presso l'Osservatorio Astronomico di Montecorvino Rovella (Salerno); nel 2006 espone a Napoli, alla rassegna Festa del merlo, presso "Il Laboratorio" di Vittorio Avella e Antonio Sgambati, e partecipa, con altri artisti, alla realizzazione di una cartella d'incisioni dal titolo Racconti incisi, presentata alla "Vetrina del Fare" di Salerno. Del 2008 è la mostra personale, dal titolo "In canto", curata da Massimo Bignardi, tenutasi alla PICI Gallery di Seoul (South Korea), per l'organizzazione dell'Istituto Italiano di Cultura, proposta in seguito in altre città sudcoreane, alla MOA Gallery di Heyri e alla Kim's Gallery di Daegu. Nel 2009 partecipa alla mostra "C'arte coperte", tenutasi all'Hebei Normal University di Shijiazhuang (China), e, nello stesso anno, un suo disegno entra a far parte della Collezione Permanente del Fondo Regionale d'Arte Contemporanea di Baronissi (Salerno). Del 2010 è la presenza alla mostra "Primavere del bianco", curata da Vittoria Biasi e allestita presso il MoA - Art Museum of the National University di Seoul (South Korea), e alla prima edizione della rassegna "Scriptorium. Dal libro d'artista al libro oggetto", tenutasi al Palazzo Vanvitelliano di Mercato San Severino (Salerno). Del 2011 è la personale "Mnemosyne", curata da Marco Alfano e tenuta presso la chiesa di S. Apollonia in Salerno. Nel 2014 partecipa alla collettiva "Approdi e naufragi", curata da Marco Alfano, presso il Palazzo Mezzacapo di Maiori. Del 2015 è la partecipazione alla collettiva "Carte vesuviane", della collezione dell'Officina Calcografica di Nola, presso il museo FRAC di Baronissi, dove torna nel 2016 per l'evento "L'incisione tra nuovi materiali e nuove sperimentazioni", dove presenta il suo lavoro anche nel corso di un'esperienza laboratoriale. Dello stesso anno, infine, è la partecipazione alla collettiva della collezione dell'Officina Calcografica di Nola, presso la sede della Grafica Metelliana in Mercato San Severino. Nel 2017 partecipa a due mostre collettive, curate da Massimo Bignardi, con una installazione ambientale e multimediale di opere calcografiche dedicate ad Amy Winehouse, tenute presso la Pinacoteca Provinciale di Salerno e la Galleria Nazionale di Puglia a Bitonto. Questo lavoro è stato anche riproposto a Santa Maria della Scala in Siena, in collaborazione con l'Università di Siena, in occasione della "Notte dei ricercatori".

< Francesca Poto e Antonietta Di Lorenzo nello Studio 112 2017



BIBLIOGRAFIA

Carmine Tavarone, *La città delle metamorfosi*, testo al catalogo della mostra "Francesca Poto - Nuccia Vassallo - Sirenide", Montecorvino Rovella (Salerno), 2004; Massimo Bignardi, *L'incisione e il tempo dello sguardo*, testo al catalogo della mostra "Francesca Poto - In canto", PICI Gallery-Istituto Italiano di Cultura, Seoul, 2008. Lucio Izzo, *Sirene*, testo al catalogo della mostra "Francesca Poto - In canto", PICI Gallery-Istituto Italiano di Cultura, Seoul, 2008. Yoav Cerralbo, *Ancient art forni rediscovered*, "The Korea Herald", Seoul, 14 luglio 2008. Mirella Tammelleo, *Tracciati del disegno contemporaneo*, in catalogo della mostra "Collezione Permanente/2 - Il disegno", a cura di M. Bignardi, FRaC-Baronissi, 2009. Marco Alfano, *Scriptorium: una traccia per il libro d'artista*, in catalogo della mostra "Scriptorium - Dal libro d'artista al libro oggetto" a cura di M. Alfano, Edizioni Gutenberg, Fisciano (Salerno). Vittoria Biasi, *Nel bianco*, in catalogo della mostra "Primavera del bianco" a cura di V.

Biasi, MoA - Art Museum of the National University, Seoul, 2010. *Cos'è quella 'figura' sulla superficie? Dialogo a cinque: Mary Cinque, Eliana Petrizzi, Francesca Poto, Angela Rapio e Massimo Bignardi*, in catalogo della mostra "Ritratto/Autoritratto", Pinacoteca Provinciale, Salerno, 2017. *Selfie di gruppo all'interno del museo, Massimo Bignardi in dialogo con Silvio D'Antonio, Giuseppe Di Muro, Eliana Petrizzi, Francesca Poto, Angela Rapio, Giuseppe Rescigno e Angelomichele Risi*, catalogo della mostra "Interni/Interior", Galleria Nazionale della Puglia "Giolamo e Rosaria Devanna, Palazzo Sylos-Calò, Bitonto, 2017.

MOSTRE PERSONALI

2004
Sirenide (con Nuccia Vassallo), Montecorvino Rovella (Salerno), Osservatorio Astronomico; testo di Carmine Tavarone.



2008

In canto, Seoul (South Korea), PICI Gallery; Heyri (South Korea), MOA Gallery; Daegu (South Korea), Kim's Gallery; organizzata dall'Istituto Italiano di Cultura in Corea del Sud; testo di Massimo Bignardi.

2011

Mnemosyne, Salerno, Apollonia Ateliers, Chiesa di S.Apollonia; testo di Marco Alfano e di Mirella Tammelleo.

2017

Concerto per Amy, mostra calcografica e installazione multimediale, a cura di Massimo Bignardi, realizzata a Santa Maria della Scala in Siena, in collaborazione con l'Università di Siena, in occasione della Notte dei ricercatori.

COLLETTIVE

1975

Giovani artisti dell'Accademia di Belle Arti, Napoli, Galleria L'Incontro Collettiva, Caste' San Giorgio (Salerno), Centro Zeta.

1976

III Festival Nazionale d'Arte Grafica, Salerno, Centro studi e ricerche "Il Vortice".

1978

Collettiva, Eboli (Salerno), Galleria Contrart.

1979

Mostra del Pendio, Corato (Bari), Pendio Brisighella Autori per la Costiera Amalfitana, Cetara (Salerno), luglio; Scala (Salerno), agosto 1979; Salerno, Galleria Etruria.

1981

Murales: 85 artisti per Diamante, a cura di Raffaele De Grada, Diamante (Cosenza).

2005

Luoghi Cortei Regate, Mercato San Severino (Salerno), Palazzo Vanvitelliano.

2006

Festa del merlo - Il merlo e il merletto, Napoli, Galleria 11; Laboratorio Racconti incisi, Salerno, Vetrina del Fare.

2007

L'eterno femminile, Salerno, Convento San Michele.

2008

Per filo e per segno, Longiano (Forlì-Cesena), Castello Malatestiano.



2009

Carte coperte, Shijiazhuang (P.R. China), Hebei Normal University;
Collezione Permanente2. Il disegno, a cura di Massimo Bignardi, Baronissi (Salerno), Fondo Regionale d'Arte Contemporanea.

2010

I libri del merlo, Roma, Studio Arte Fuoricentro;
Primavere del bianco, a cura di Vittoria Biasi Seoul (South Korea), MoA - Art Museum of the National University;
Scriptorium. Dal libro d'artista al libro oggetto, a cura di Marco Alfano, Mercato San Severino (Salerno), Palazzo Vanvitelliano.

2014

Approdi e naufragi, a cura di Marco Alfano, Maiori, Palazzo Mezzacapo.

Touching White, 2010
Art Museum of the National University Seoul (South Korea)

Con Andrea Leggeri ambasciatore italiano in Corea, presso Galerie PICI, 2008 (Seoul, South Korea)



2015

Carte vesuviane, Il laboratorio - L'officina calcografica di Nola, Incisori tra Napoli e l'Europa, a cura di Massimo Bignardi, Baronissi, Museo FRaC.

2016

L'incisione tra nuovi materiali e nuove sperimentazioni - Incontro in laboratorio con l'artista, Baronissi, Museo FRaC;
La Collezione - Officina Calcografica di Nola, a cura di Rosa Cucurullo, Mercato San Severino, Grafica Metelliana.

2017

Ritratto/Autoritratto, a cura di Massimo Bignardi, Salerno, Pinacoteca Provinciale.
Interni/Interior, a cura di Massimo Bignardi, Bitonto, Galleria Nazionale della Puglia "Giri-lamo e Rosaria Devanna, Palazzo Sylos-Calò.



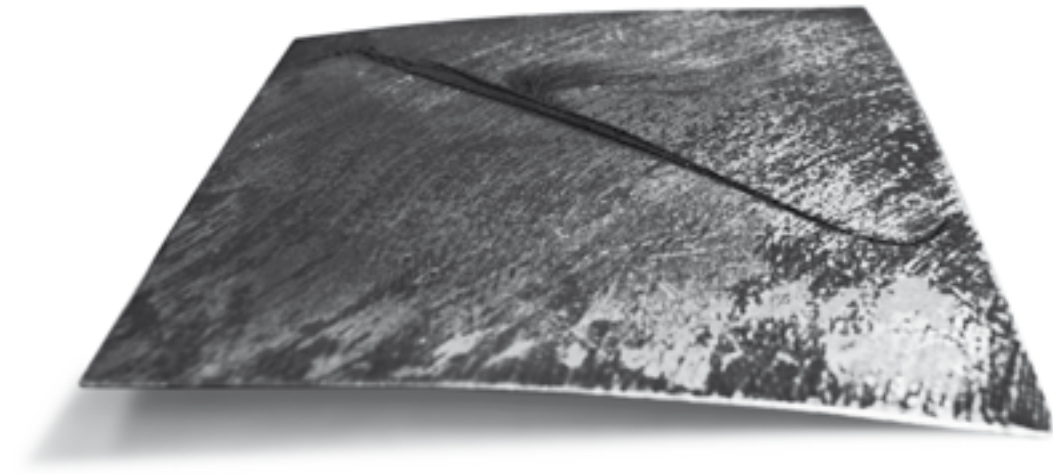
Con lo stilista coreano André Kim e Lucio Izzo, direttore dell'Istituto Italiano di Cultura a Seoul, 2008

Alla presentazione della mostra Sirenide con Meri Lao, Nuccia Vassallo e Carmine Tavarone, 2004

Alla presentazione dell'incontro e laboratorio con l'artista presso il Museo FRaC con Massimo Bignardi Gennaio 2016

INDICE

<i>Presentazione</i> Gianfranco Valiante	5
<i>Sul margine del magico scavato dal segno</i> Massimo Bignardi	7
<i>Back to lightness</i> Maria Apicella	15
[ka'm:eo]	19
<i>L'artista faber: tecniche indirette e sperimentazione del segno</i> Luca Mansueto	81
Apparati	
Antologia della critica	89
Biografia	97
Bibliografia	98
Mostre	98



Frese elettriche su
ottone

Finito di stampare nel mese di ottobre 2017
presso la Libertyprint S.r.l.
Via Giovanni Paolo II, 33 - Fisciano (SA)
Tel. e Fax 089.891385 - tip.gutenberg@tiscali.it